

V ENCONTRO AMAZÔNICO SOBRE MULHERES E  
GÊNEROS – GEPEM

19 a 21 de novembro de 2019  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

AT 3 – GÊNERO, COMUNICAÇÃO, ARTE E LITERATURA

**MARIAS DA CASTANHA (1987): PRODUÇÃO AUDIOVISUAL  
AMAZÔNIDA E FEMININA NOS ANOS 80**

Amanda Passos do Carmo (UFPA)

**RESUMO:** *Marias da Castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987) aborda a vida de mulheres operárias em uma fábrica de castanha do Pará, na periferia de Belém. É aqui considerada uma produção audiovisual pioneira: além de ser o primeiro filme escrito e dirigido por uma mulher no Pará, seu enfoque nas perspectivas socioculturais das vivências das mulheres inova ao apresentar seu cotidiano fora de espaços fabris. Essa perspectiva relaciona-se muito com a historiografia vigente no período, que começa a trazer à tona questões antes marginalizadas. Castro e Raskin, ao realizarem *Marias da Castanha*, pensam o feminino dentro do trabalho fabril, constroem representações das vivências de mulheres amazônicas através de relações de trabalho, relacionamentos amorosos e sociabilidades apresentadas no documentário. De início, se discute a utilização do cinema documentário como fonte e objeto histórico, assim como métodos utilizados para tal, tomando como pertinente a questão da decolonialidade. Em seguida, o documentário em si é explorado, contextualizando o sujeito mulher no cinema, assim como o cinema amazônico, para depois discutir sua produção, recepção e impacto nacional e internacional. Depois, discute-se a necessidade de entender o cinema periférico partindo de uma perspectiva transcultural. Por fim, apresenta-se a análise de elementos que integram a narrativa do média-metragem.

**Palavras-chave:** mulheres, cinema, Amazônia, documentário, audiovisual

**ABSTRACT:** *Marias da Castanha* (Edna Castro and Simone Raskin, 1987) addresses the lives of women workers in a Pará nut factory in the periphery of Belém. It's here considered a pioneering audiovisual production: besides being the first film written and directed by a woman in Pará, its focus on the sociocultural perspectives of women's experiences innovates by presenting their daily life outside of factory spaces. This perspective is very much related to the historiography of the period, which begins to raise issues that were previously marginalized. Castro and Raskin, by doing *Marias da Castanha*, are approaching the feminine within the factory work, building representations of the experiences of Amazonian women through work, relationships and sociabilities presented in the documentary. At first, the use of documentary cinema as a source and historical object is discussed, as well as the methods used to do so, taking decoloniality as pertinent. Then, the documentary itself is explored, contextualizing the woman in the cinema, as well as the Amazonian cinema, to then discuss its production, reception and national and international impact. Then we discuss the need to understand peripheral cinema from a transcultural perspective. Finally, we present the analysis of elements that integrate the narrative of the medium-length film.

**Key-words:** woman, cinema, Amazon, documentary, audiovisual

Imagens de uma fábrica vazia. Uma melodia suave, contrastando com ruídos da fábrica em pleno funcionamento. Transição tênue do teto da fábrica para o topo de árvores, seguido pelo canto de pássaros. Um homem caminha pela floresta colhendo frutos da castanha. Em seguida, imagens do rio, acompanhadas de uma música melancólica. Tem início o depoimento de uma mulher, até então sem nome... é assim que se inicia *Marias da Castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987), documentário cujo seguinte artigo se debruça. De início, se discute a utilização do cinema documentário como fonte e objeto histórico, assim como métodos utilizados para tal, tomando como pertinente a questão da decolonialidade. Em seguida, o documentário em si é explorado, contextualizando o sujeito mulher no cinema, assim como o cinema amazônico, para depois discutir sua produção, recepção e impacto nacional e internacional. Depois, discute-se a necessidade de entender o cinema periférico partindo de uma perspectiva transcultural. Por fim, apresenta-se a análise de elementos que integram a narrativa do média-metragem.

A relação entre cinema e história vai muito além de sua utilização como recurso pedagógico, se entendermos o audiovisual como agente direto na “construção de identidades e lugares sociais”<sup>1</sup>, pois ele constrói representações sociais, ricas para uma historiografia cultural e análise social. Diante dessas representações, é possível pensar as intencionalidades que as permeiam, consagrando o cinema como uma construção diante dos interesses que movem sua produção. Portanto, enxergar essas produções audiovisuais como fontes e objetos históricos é pensá-las como fruto de intencionalidades e discursos.

Marcos Napolitano<sup>2</sup> traça duas principais vertentes em que os materiais audiovisuais costumam ser encaixados pelas pesquisas históricas: subjetivista e objetivista<sup>3</sup>. A primeira corresponde a pesquisas que dão total atenção ao aspecto subjetivo da fonte, principalmente aquelas de autoria assumidamente artística, como músicas, tomando seus significados como fruto de especulação. A segunda denota à fonte um “efeito de realidade”, as colocando como testemunho direto. Os filmes documentários estão muito ligados a essa segunda perspectiva, pois costumam ser lidos como fidedignos ao acontecido, desconsiderando suas subjetividades e construções. Para Napolitano, ambas perspectivas são prejudiciais para realizar uma análise histórica, pois falham em perceber os mecanismos de representação presentes nessas fontes. A observação desses mecanismos deve se dar através da observação de seus códigos internos e contextos externos. Dessa forma, o foco da análise

---

<sup>1</sup> Segundo Rodrigo de Almeida Ferreira, ao estabelecer relações entre cinema, história e memória coletiva, a cultura audiovisual possui um importante papel na compreensão da história e na construção de identidades. FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema-Memória: reflexões sobre a memória coletiva e o saber histórico*. O Olho da História, n.º 11, 2008, p. 3.

<sup>2</sup> NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes históricas*. Editora Contexto, 2006.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 236.

deve pautar o entendimento das linguagens adotadas pelo material para realizar adaptações, omissões e outras estratégias para a construção de um discurso.

Um filme necessariamente está “além de sua esfera de exibição e entretenimento, e que está inserido em uma estrutura ideológica reforçada por diversos interesses coletivos e privados”<sup>4</sup>, logo é necessário atentar-se à sua realidade circunscrita, pois assim ele “supera o seu status de produção cinematográfica e adquire um valor como fonte histórica”<sup>5</sup>. Um trabalho historiográfico sobre audiovisual se possibilita através de uma análise que extrapola os limites do discurso por ele construídos; explora seus autores, sua produção, distribuição e recepção, e o contexto em que isso se deu. Manuela Penafria<sup>6</sup> aponta que a análise interna se concentra na obra audiovisual enquanto uma produção individual e singular, enquanto a externa “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico”<sup>7</sup>. Dessa forma, embora diferenciadas, ambas análises são fundamentais.

Através do levantamento da metodologia desenvolvida por estudiosos da área, é possível notar que grande parte da análise histórica do cinema se pauta em teorias que possuem como referência experiências iniciais da sétima arte nos séculos XIX e XX, o que auxilia na construção de uma metodologia marcada pelo eurocentrismo. Como quaisquer outras formas de arte, a produção cinematográfica é atravessada pelas relações de poder de uma sociedade, constituindo instrumento social e político. Isso se materializa, por exemplo, através do conceito de “hollywoodcentrismo”<sup>8</sup>, que remete à dominação da estética do cinema pela produção hollywoodiana, reforçando a ideia de superioridade dos centros e colocando outras nações na posição do “outro”, vinculando-os ao exotismo.

A escolha de pensar o cinema feito na Amazônia utilizando como referência estudos decoloniais parte da necessidade da incorporação de elementos que não apenas reproduzam as narrativas coloniais. Isso não significa a eliminação de apontamentos metodológicos pautados em narrativas eurocentradas, mas entender de onde partem, contextualizando-as

---

<sup>4</sup> AMÉRICO, Guilherme de Almeida; VILLELA, Lucas Braga Rangel. O Cinema na perspectiva da História Social: uma reflexão teórico-metodológica. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina, 2013.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 1354.

<sup>6</sup> PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso Sopcom, 2009.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>8</sup> O conceito trata “do que Stam e Shoah chamam de ‘hollywoodcentrismo’ (2014), que não se refere apenas ao domínio do cinema comercial estadunidense, mas sim de sua estética impositiva. As diversas culturas são apenas incorporadas neste cinema pelo meio do “ventriloquismo”, que autoriza a voz dos subalternos apenas pelo veículo e falas dominantes (Spivak, 2014).” SANTOS, Paula Cristina Menezes; SANTOS, Clarissa Tagliari. Cinema e sociologia: crítica e descolonização da imagem. *Perspectiva Sociológica: A Revista de Professores de Sociologia*, n. 18, p. 3-12, 2016. p.6.

em seus berços. Se o objetivo é a crítica ao eurocentrismo nesses estudos, é preciso entender que o modo de analisar sujeitos que estão à margem desse processo hegemônico, não precisa – ou não deve – ser apontado por sujeitos hegemônicos. Suas discussões embora pertinentes, devem ser postas em combinação com pensamentos e críticas de estudiosos que quebram com a falsa noção de objetividade presente nas teorias pautadas pelo domínio europeu, produto da colonialidade. Esses saberes precisam ser reestruturados, se quisermos subverter a hierarquia que condiciona os estudos das ciências humanas a uma colonialidade do saber<sup>9</sup>, vinculando-os aos parâmetros dos centros mundiais e ignorando vivências do chamado “terceiro mundo”. Afinal, a produção cinematográfica se constitui como um campo de embates, onde é possível construir resistências.

Uma pesquisa que pensa a agência e representação feminina no audiovisual amazônico precisa atentar-se a essas questões. Estudos decoloniais objetivam a descolonização do saber científico, partindo de contextos históricos geográficos não hegemônicos, pautando a insurgência de sujeitos subalternizados, indo além da perspectiva estruturalista e tratando de identidades. Um dos eixos a partir dos quais isso se dá é a transdisciplinaridade, capaz de abarcar uma nova maneira de produzir conhecimento, fugindo das amarras de uma ciência dividida. O saber transdisciplinar objetiva ir além de saberes pautados pela colonialidade, repensando a subalternidade de sujeitos como mulheres, indígenas e negros ao dar conta de suas experiências. Esse trabalho se fundamenta em pesquisas de estudiosos da história, do cinema, da comunicação e áreas afins com a perspectiva decolonial. Para dar continuidade a essa discussão, agora é necessário adentrar no objeto de estudo em si: o documentário.

“Marias da Castanha”<sup>10</sup>, realizado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edna Maria Ramos de Castro e pela cineasta paulista Simone Raskin, aborda a vida de mulheres em uma fábrica de beneficiamento e processamento de castanha do Pará na periferia de Belém. Castro é socióloga e professora titular da Universidade Federal do Pará (UFPA), pesquisando processos de desenvolvimento urbano, relações de trabalho e meio ambiente na Amazônia,

---

<sup>9</sup> A colonialidade do saber se insere no conceito de colonialidade do poder, desenvolvido por Aníbal Quijano, e “exprime uma constatação simples [...] de que as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não findaram com a destruição do colonialismo”, visto que, “a colonialidade se reproduz em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser”. Dessa forma, a noção de colonialidade do saber está associada a uma noção eurocentrada de conhecimento. In: BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Revista brasileira de ciência política, n. 11, p. 89-117, 2013.

<sup>10</sup> MARIAS DA CASTANHA. Direção: Simone Raskin, Edna Castro. Produção executiva: Zita Carvalhosa, Simone Raskin. Roteiro: Edna Castro, Simone Raskin. Direção de fotografia: Chico Botelho. Fotografia: Mário Cravo Neto. Direção de produção: Rubens Xavier, Moisés Magalhães. Som direto: Marian Van de Ven. Trilha sonora: Roberto Ferraz. Montagem e edição de som: Saulo Silveira. Belém. 30 min. 1987. Filmado em 16mm.

e integrante do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA/UFPA)<sup>11</sup>. Sua pesquisa de doutorado, realizada entre 1979 a 1983 na Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais (EHESS), em Paris, foi base para o desenvolvimento do roteiro do média-metragem com Simone Raskin, cineasta que também partilha a direção. Castro afirma que o filme busca “retratar, na cidade, os bairros onde as trabalhadoras moram, e as lutas urbanas que travam [...]. A vida das operárias na fábrica e a briga por um lugar no bairro, no Jurunas, cidade que se fez pela ocupação. São mulheres que lutam pela terra, para ter a casa onde morar.”<sup>12</sup>.

Marias da Castanha é aqui considerada uma produção audiovisual pioneira: além de ser o primeiro filme realizado e dirigido por uma mulher no Pará, seu enfoque nas perspectivas socioculturais das vivências das mulheres inova ao apresentar seu cotidiano fora de espaços fabris. Essa perspectiva relaciona-se muito com a historiografia vigente no período, que começa a trazer à tona questões antes marginalizadas<sup>13</sup>. A chamada “nova história”<sup>14</sup>, no seu interesse pela experiência das pessoas comuns, caracteriza uma aproximação com a antropologia social e colabora na renovação das questões socioculturais. Castro e Raskin, ao realizarem *Marias da Castanha*, pensam o feminino dentro do trabalho fabril, constroem representações das vivências de mulheres amazônidas através de relações de trabalho, relacionamentos amorosos e sociabilidades apresentadas no documentário, um dos pioneiros a trazer para a cena paraense as questões do que se chamava a época, condição feminina. Ocorre, a partir da década de 70, a emergência de trabalhos que tratam dessa “condição”, a exemplo dos trabalhos de Castro<sup>15</sup> e “Do cabaré ao lar”, onde Margareth Rago analisa o movimento operário brasileiro, dando ênfase à participação feminina.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Disponível em: < <https://cpdoc.fgv.br/cientistassociais/ednacastro>>. Acesso em 15 de dezembro de 2018.

<sup>12</sup> Trajetória acadêmica e interdisciplinariedade: reflexões sobre a (des)construção das matrizes conceituais do desenvolvimento na Amazônia. Entrevista Edna Maria Ramos de Castro. Revista Terceira Margem Amazônia, vol. I n. 2-3. p. 233.

<sup>13</sup> Um exemplo dessa produção é *Costumes em comum*, de E.P. Thompson. Também pode-se citar *O Vapor do Diabo*, de José Sergio Leite Lopes, que estuda operários de uma fábrica de processamento da cana-de-açúcar, relatando suas dificuldades, insatisfações e diferenciações internas no ambiente de trabalho fabril.

<sup>14</sup> Segundo Peter Burke, “[...] a base filosófica da nova história é a idéia de que a realidade é social ou culturalmente constituída. O compartilhar dessa idéia, ou sua suposição, por muitos historiadores sociais e antropólogos sociais ajuda a explicar a recente convergência entre essas duas disciplinas [...]. Este relativismo também destrói a tradicional distinção entre o que é central e o que é periférico na história.” In: BURKE, Peter. *A escrita da história*. Unesp, 1992, pp. 11-12.

<sup>15</sup> Dentre os trabalhos de Castro, existe uma ênfase nos estudos urbanos, trabalho, populações tradicionais, meio ambiente e divisão sexual do trabalho. Pode-se citar as obras *Territórios em Transformação na Amazônia* (2017), *Cidades na floresta* (2014), *Atores sociais, trabalho e dinâmicas territoriais* (2007) e o artigo *Del Castañal a la fábrica: división sexual del trabajo y persistencia de patrones tecnológicos en Brasil* (1995).

<sup>16</sup> RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar*. Rio de Janeiro: Paz e terra, p. 1890-193, 1985.

O documentário utiliza depoimentos de mulheres operárias e imagens do seu dia-a-dia em suas casas, no espaço fabril e em momentos de sociabilidade para construir a narrativa da vida de uma “Maria da castanha”. O objetivo desse artigo não é fazer uma análise fílmica em sua totalidade técnica, mas consagrar-se como uma tentativa de abordar uma história social do cinema amazônico, intercruzando dados externos com representações construídas no documentário. Para tal, é necessário tratar brevemente da conjuntura que o permeia, do cinema amazônico e do cinema realizado por mulheres.

A consolidação do cinema documentário no Brasil data de 60, conectado com o Cinema Novo. Karla Holanda<sup>17</sup> destaca o crescimento de uma preocupação social e consciência histórica nos cineastas no período. Utiliza o conceito de “tipos sociológicos” de Jean-Claude Bernardet, pautados como representantes da realidade retratada. suas individualidades eram deixadas de lado, ou seja, a ausência do indivíduo a serviço do modelo sociológico. Holanda chama atenção para a coletividade nos documentários: os sujeitos aparecem totalizados em uma “experiência comum”, a partir da “síntese da experiência de grupos, classes, nações”<sup>18</sup>. Essa vinculação à coletividade começa a se modificar a partir de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). A autora relaciona essa nova forma de retratar os sujeitos em suas individualidades nos documentários com a tendência micro-histórica, a partir dos anos 70. A então a individualização do sujeito, caracterizado pela personagem Elizabeth, marca uma novo percurso na trajetória do documentário brasileiro.

No contexto regional, Keyla Negrão<sup>19</sup> discute como a representação do feminino no audiovisual paraense começa a ganhar novas características a partir dos anos 80, citando *Marias da Castanha* como exemplo de produção que desloca os sentidos do feminino, pautada nesses apelos coletivos. Pedro Veriano, pesquisador que se debruçou na trajetória do cinema paraense, cita em sua obra *Cinema no Tucupí*<sup>20</sup> o filme de Castro e Raskin como uma das produções audiovisuais importantes na década de 80 no Pará.

*Marias da Castanha* reivindica uma identidade social: mulher ribeirinha que vem para a cidade e trabalha em uma fábrica de castanha. Um “tipo sociológico” de Bernardet, a totalização desse sujeito, indicado pelo seu título. Como aponta Negrão, o filme de Castro apresenta a transição de sentido de identidades femininas: ilustra suas vivências, discute seus

---

<sup>17</sup> HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *DEVIRES-Cinema e Humanidades*, v. 2, n. 1, p. 86-101, 2016.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>19</sup> NEGRÃO, Keyla. Depois do super-homem, a mulher maravilha? Produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense. In: OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de (Org). *Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes*. Belém: UFPA/CNPq, 2004.

<sup>20</sup> VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupí*. Belém: SECULT, 1999.

processos de migração e desenvolvimento, não mais através do olhar masculino (*male gaze*<sup>21</sup>). Dessa forma, materializa a tematização das preocupações da época.

Em 1992, Edna Castro produz e dirige um filme sobre o Projeto Grande Carajás, que destina uma área de 900 mil km no Norte para extração mineral. O documentário aborda o cotidiano dos moradores atingidos por esse projeto, demonstrando o crescimento acelerado da região e os problemas enfrentados. O média metragem foi exibido em diversos festivais nacionais e conquistou o prêmio de Melhor fotografia no Festival de Brasília.

Embora pouco proferida, é um fato que a trajetória cinematográfica das mulheres é simultânea ao desenvolvimento do cinema em si. A estadunidense A origem do cinema, recorrentemente associada a invenção do cinematógrafo data de 1895, e em 1896 Alice Guy Blanché já havia gravado sua primeira ficção, sendo uma das primeiras a utilizar o cinematógrafo para contar histórias. Marginalizadas na abordagem historiográfica, são resgatadas apenas quando se faz necessário pensá-las como mulheres, não como cineastas. Além do mais, a vinculação de sua presença apenas na direção leva a esquecer como mulheres sempre estiveram presentes nesses espaços, nas mais distintas posições; é tardio seu reconhecimento em posições de poder, condicionados a homens. Ao falar de mulher, é necessário refletir que essa não é uma categoria homogênea, possuindo atravessamentos de raça, classe, sexualidade: enquanto Cleo de Verberena dirige um filme (a primeira no Brasil) em 1930, a primeira mulher negra a ter um longa-metragem comercialmente distribuído no país é Adélia Sampaio, em 1984.

Dados da Ancine apontam que dos 142 longas-metragens brasileiros exibidos nos cinemas em 2016, 75,4% dos diretores são homens brancos, 19,7%, mulheres brancas, 2,1% homens negros e mulheres negras não dirigiram nenhuma dessas produções, apontando para o fato de que mulheres negras estão evidentemente mais subjugadas do que as brancas nessa área de produção. Mulheres indígenas cineastas, como Patrícia Ferreira (Para Reté, 2015), tampouco possuem visibilidade no mercado. Segundo Marina Sartório Faria<sup>22</sup>, desde Cleo de Verberena até os anos 60, estão registradas nove mulheres como diretoras no país. Segundo a autora, o surgimento de mulheres atuando nesse campo está vinculado ao período

---

<sup>21</sup> *Male gaze* ou olhar predador masculino, em tradução livre, é um conceito desenvolvido por Laura Mulvey, ao analisar o prazer visual oferecido pelo cinema através da psicanálise. Segundo Mulvey, o cinema dominante ou hollywoodiano é determinado pelo olhar masculino, com mulheres sendo representadas de forma fetichizada e condicionadas a exibição, para satisfação do olhar predador. Dessa forma, o prazer visual se divide entre ativo/masculino e passivo/feminino. Ler mais em: MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

<sup>22</sup> FARIA, Marina Sartório. A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro (dissertação). Universidade Federal da Bahia, 2013, p. 55.

de eclosão no cinema nacional nas décadas de 70 e 80. Nesse segundo momento se alcança vinte e quatro produções encabeçadas por mulheres.

Marias da Castanha (1987) surge nesse contexto: emergência de filmes que buscam captar experiências de pessoas comuns. Ele percorre uma trajetória em premiações internacionais e dentro do espaço acadêmico, muito por ter sido fruto de uma pesquisa de doutorado, mas também por ter apoio de órgãos de fomento, por trazer características regionais da formação de bairros da cidade de Belém e da “identidade amazônica”. Contou com a produção da Cinematográfica Superfilmes e apoio do C.R.A.V.A., ligado a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). A produtora paulista Cinematográfica Superfilmes foi fundada em 1983<sup>23</sup> e segundo o acervo da produtora, *Marias da Castanha* fora seu sétimo filme, o segundo dirigido por Simone Raskin, e primeiro em 16mm. Seu foco é viabilizar produções independentes. Outro órgão importante para a gravação do média-metragem foi o Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia (C.R.A.V.A.). Segundo Silva<sup>24</sup>, ele surge no período de fortalecimento da Embrafilme, responsável pelo financiamento do cinema nacional. O coletivo forneceu equipamentos importados para a gravação do curta e uma série de profissionais participantes do centro integrou a equipe de filmagem, como Chico Botelho. Esses órgãos foram parte da produção, financiamento, fornecimento de materiais técnicos e distribuição de *Marias da Castanha*. Verbas da Embrafilme para o fomento do audiovisual paraense e apoios culturais como o da Secretaria de Cultura (Secult) se baseavam no interesse pelo fomento de produções que investissem no patrimônio da cultura brasileira, como o média-metragem.

Em 2 de outubro de 1987, o *Diário do Pará* noticia sua pré-estreia no Teatro Margarida Schiwazzappa, afirmando que 50 “*Marias*” foram entrevistadas para o documentário<sup>25</sup>. Através dos jornais, constatou-se que o documentário obteve uma ampla recepção em eventos acadêmicos e mostras culturais, com temáticas ambientais e ecológicas<sup>26</sup> e discussões sobre a mulher<sup>27</sup>, corroborando sua relevância nas questões que aborda.

---

<sup>23</sup> Em: <<http://www.superfilmes.com.br/v2/superfilmes.php>> acesso em: 8 de novembro de 2019.

<sup>24</sup> SILVA, Ramiro Quaresma da. O site cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual: uma cartografia de vivências cinematográficas. Programa de pós-graduação em Artes, 2015.

<sup>25</sup> *Diário do Pará*, 2 de outubro de 1987, Caderno D, p. 7.

<sup>26</sup> Exibido no XXXIX Congresso Nacional de Botânica, em 1988 (*Diário do Pará*, 26 de janeiro de 1988. Caderno D, p. 5), no Colóquio Internacional “Ecologia, Desenvolvimento socio-econômico e cooperação científica na Amazônia” no ano de 1989 (*Diário do Pará*, 29 de setembro de 1989. Caderno A, p. 10; *O Liberal*, 28 de setembro de 1989. Caderno Cidades, p. 4) e recentemente no II Seminário Imagem e Pesquisa na Amazônia Visualidades Urbanas e Regionais em 2007 (Portal ORM. Mostra de curtas paraenses é destaque em Belém, 23 de maio de 2007), denotando sua relevância através dos anos.

<sup>27</sup> Como o “Cinema mulher”, do Cinema Líbero Luxardo, em 1988 (*Diário do Pará*, 10 de março de 1988. Caderno D, p. 7) e uma exibição na Biblioteca Pública Arthur Vianna em 1989 (*Diário do Pará*, 9 de março de 1989. Caderno D, p. 3; *O Liberal*; 10 de março de 1989, p. 4), programações realizadas em razão do Dia Internacional da Mulher.

N'O Liberal, em balanço da produção cinematográfica de 1987, afirma-se que o destaque regional foi para um “vídeo feito para ilustrar tese de mestrado [sic]”<sup>28</sup>. O termo “vídeo” é utilizado como alusão ao cinema documentário, em evidente contraponto ao cinema de ficção, abrindo margem para se pensar o entendimento do cinema documentário e apreender a associação do documentário à produção acadêmica de Castro: grande parte das matérias jornalísticas encontradas afirma que o documentário “reflete”, “descreve”, “mostra” o modo de vida das operárias, e no caso desta matéria, “ilustra” a pesquisa de Castro. O termo “vídeo” remete a uma alusão da realidade, excluindo a perspectiva de discurso criado e construído pelo audiovisual, o âmbito da criação. Poucas notícias mencionam Simone Raskin.

O Diário do Pará noticiou a seleção de *Marias da Castanha* no festival francês *Cinema du Réel* (Cinema do Real)<sup>29</sup>. *Marias da Castanha* também foi exibido em pelo menos outros cinco estados do país<sup>30</sup> e recebeu o Tatu de Bronze de Melhor Som de 1987<sup>31</sup>, na XVI Jornada Internacional de Cinema na Bahia<sup>32</sup>. Na cidade de Belém, para além dos festivais, suas exibições frequentes foram em espaços fora do circuito comercial, como na Sessão das quartas (realizada no museu da UFPa em conjunto com o C.R.A.V.A.) no cinema Líbero Luxardo<sup>33</sup> e em cineclubes realizados pela Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA) no Cinema Olympia.

*Marias da Castanha* obteve certo prestígio regional, nacional e internacional, mesmo fora dos circuitos comerciais. Muitos dos lugares em que fora exibido estão vinculados a projetos acadêmicos, restritos a quem está dentro desse círculo social. Nesse caso, pesa a dificuldade em encontrar fontes que atestem a sua exibição em outros contextos. Em 1990, ocorre a realização do “UFPa vai à praça”, realizado na Praça da República com o objetivo de levar produções acadêmicas para contato direto com a população. Dentro do projeto, ocorre

---

<sup>28</sup> O Liberal, 1 de janeiro de 1988. Caderno D, p. 1.

<sup>29</sup> Dedicado a documentários, nesse ano o festival selecionou três filmes latino-americanos. O Liberal, 26 de julho de 1989. Caderno dois, p. 5. A seleção também foi noticiada pelo Jornal do Comércio (AM) sob o título de “Latino-americanos em alta” (Jornal do Comércio, 15 de março de 1988, p. 21) e pelo carioca Tribunal da Imprensa (Tribunal da Imprensa, 17 de março de 1988, p. 6).

<sup>30</sup> Como a Mostra Paranaense do Filme Antropológico em Curitiba (Correio de Notícias, 21/22 de novembro de 1987, p. 14); III Rio-Cine Festival, no Rio de Janeiro (Tribunal da Imprensa, 8/9 de agosto de 1987), cineclube em Brasília (Correio Braziliense, 27 de janeiro de 1988, p. 26) e em festivais em Brasília e São Luís, além do Festival Internacional de Curtas de São Paulo (2001) – festival que se distancia décadas do período de lançamento do filme, atestando sua relevância ao longo dos anos.

<sup>31</sup> Diário do Pará, 25 de setembro de 1987. Caderno D, p. 8.

<sup>32</sup> Tal festival possuía imensa importância na divulgação e discussão de diretrizes para o desenvolvimento do cinema nacional, tornando-se internacional nos anos 80. É na II Jornada em 1973 que surge a Associação Brasileira dos Documentaristas (ABD). MELO, Izabel de Fátima Cruz. Jornada Internacional de Cinema da Bahia: espaço de reflexão e resistência (1972-1975). O olho da história: revista de história contemporânea. Salvador. Copyright–2004. pg, v. 8, 2004.

<sup>33</sup> Diário do Pará, 1 de março de 1988, Caderno D, p. 6; Diário do Pará, 30 de junho de 1988; Diário do Pará, 2 de março de 1988, Caderno D, p. 5.

a exibição do documentário no Teatro Waldemar Henrique.<sup>34</sup> Este é um dos exemplos de eventos que visa contato da produção com pessoas que estão fora do circuito universitário.

Retomando a discussão do cinema que ultrapassa as fronteiras do hegemônico, na 4ª edição do Festival Internacional Amazônica de Cinema de Fronteira – FIA-CINEFRONT (2018), a prof.<sup>a</sup> Edna Castro foi homenageada. Conforme a programação oficial do festival:

Professora da Universidade Federal do Pará, Edna Maria Ramos de Castro foi a primeira mulher paraense a dirigir um filme sobre a realidade de vida e luta de populações pobres na fronteira amazônica. Alimentados pelos conteúdos de suas pesquisas acadêmicas, seus filmes se tornaram clássicos do cinema paraense e do cinema de fronteira: “Marias das Castanhas” (1987) e “Fronteira Carajás” (1992), filmes que colocam em debate a realidade vivida por populações pobres e a integração da Amazônia à um projeto de desenvolvimento nacional. Filmes e realidade que serão trazidos ao debate pela diretora no 4º FIA CINEFRONT.

Por colocar em debate a vida das populações amazônicas, as produções de Castro são vistas como clássicos do cinema paraense e de fronteira. Mas o que é cinema de fronteira? O festival objetiva a propagação, através de mostras e debates, de produções cinematográficas que abordam a realidade de regiões periféricas e fronteiriças, homenageando realizadores “cujo conjunto de suas obras represente contribuição cinematográfica para reflexão da realidade vivida nas ‘fronteiras-periferias’ de nossa sociedade, na Amazônia e no mundo”, para demonstrar por meio do audiovisual que

existe uma dinâmica social própria que envolve vida, trabalho, cultura, modos singulares de existir e de se relacionar com o mundo e com o meio em que se vive, independentemente daquilo que é engendrado pelos interesses dos chamados “centros”. É em nome do “desenvolvimento econômico” dos “centros” que as periferias – fronteiras – são drasticamente impactadas.

O conceito de cinema de fronteira é próximo ao cinema periférico: a noção de refletir a realidade da vivência desses povos que estão à margem dos centros de desenvolvimento, ou seja, em regiões periféricas e fronteiriças, com o objetivo de construir uma memória, além de chamar a atenção para a existência de uma dinâmica social independente. Andrea França<sup>35</sup> historiciza o conceito de cinema periférico: compartilhar o conceito nos dias de hoje consagraria o discurso que “vê nesse cinema a expressão geográfica de territorialidades miseráveis e à margem da ordem capitalista global, a expressão da própria situação coletiva de atraso e opressão, situação essa que forneceria a base histórica para a construção (potencial) de uma arte política”, o que reduz o cinema a enunciados sócio históricos, quando deveria pensar a cultura como misturas e hibridismos, e não como territórios cristalizados: ou seja, numa perspectiva transcultural, diante da atual integração da produção midiática.

---

<sup>34</sup> Diário do Pará, 8 de junho de 1990. Caderno A, p. 10.

<sup>35</sup> FRANÇA, Andrea. Cinema de terra e fronteiras. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Papirus Editora, 2015, p. 395.

Assim, busca-se entender essa produção através do conceito de transculturalismo<sup>36</sup>. O prefixo trans, que significa “para além de”, remonta à necessidade de ir além do conceito tradicional de cultura, enxergando-a diante de seus fluxos transformacionais, hibridismos e diversidades. Diante disso, as referências de estudos pós-coloniais e decoloniais auxiliam tanto na prática como na análise crítica das narrativas imagéticas e audiovisuais, para entender de que maneira o chamado “cinema periférico”<sup>37</sup> se relaciona com essa narrativa.

É nesse sentido que se historiciza o conceito de cinema de fronteira, reconhecendo a importância de eventos como o FIA-CINEFRONT, cuja protagonista é a produção audiovisual periférica, mas compreendendo a urgência de pensá-lo para além das “fronteiras” culturais e em formas, segundo França, “translocais” de pertencimento. Ao conceituar a obra de Castro como cinema de fronteira, o evento dá visibilidade ao cinema com as características supracitadas (que apresenta a vivência de lugares de fronteira/periferia cujas dinâmicas ocorrem “independentemente” do centro). Porém, é necessário pensá-lo para além desse conceito, visto que a produção é tangenciada por influências, por exemplo, europeias, diante da sua pesquisa realizada na França e escolhas estéticas, que partem de centros culturais como São Paulo – local de origem da diretora Simone Raskin e da produtora do filme. Numa perspectiva decolonial, vemos a produção periférica para além de “fronteiras culturais” e os diversos atravessamentos entre as dinâmicas, que sim, são singulares, mas não isoladas.

Um “poema documental”: é assim que Negrão<sup>38</sup> descreve o filme, consolidando a modificação de representação feminina a partir dos anos 70 e 80: “a estética mudou, a dramaticidade estava dada pelo rosto delas e não mais mediadas por lembranças de homens”<sup>39</sup>. O documentário não faz uso de *voice-over* (narração sobre); apenas as vozes das mulheres, dando seus depoimentos de vida. A escolha desse recurso tem como consequência a impressão de realidade nos relatos e conversas entre elas, de forma com que a voz dessas mulheres parece guiar a narrativa. No entanto, é preciso lembrar que um filme possui um roteiro base, e é posteriormente montado na fase de pós-produção. Dos depoimentos foram

---

<sup>36</sup> WELSCH, Wolfgang. Transculturality: The puzzling form of cultures today. *Spaces of culture: City, nation, world*, p. 194-213, 1999.

<sup>37</sup> “Nos anos 1960, falava-se em ‘cinema periférico’ quando se queria levar em conta a experiência histórica do país de origem, quando se pretendia ver em certos filmes uma contrapartida estética e política para o impasse do subdesenvolvimento no Terceiro Mundo, perceber na linguagem do homem oprimido a imagem do “colonizado” [...]. O cinema periférico, ou o Terceiro Cinema (Solanas 1995), remetia a uma geografia específica, a uma situação econômica de atraso e opressão que constituía a base sobre a qual nasceria uma arte política comprometida e transformadora.” In: FRANÇA, Andrea. *Cinema de terra e fronteiras*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Papirus Editora, 2015, p. 395.

<sup>38</sup> NEGRÃO, Keyla. Depois do super-homem, a mulher maravilha? Produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense. In: OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de (Org). *Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes*. Belém: UFPA/CNPq, 2004. Disponível em: < <https://cinematecaparaense.wordpress.com/fontes/cinema-na-amazonia/>>. p. 87.

<sup>39</sup> Ibidem.

cortadas informações como que perguntas foram realizadas a elas para que fizessem os relatos, ou se as conversas entre elas foram espontâneas ou não. Fica evidente que a espontaneidade fora um elemento objetivado, de forma que a voz do documentário fosse consagrada como a voz dessas mulheres.

Nos primeiros minutos, a trajetória das próprias castanhas se confunde com as das mulheres: estão sendo transportados para o outro lado do rio. A atmosfera inicial – o idílico das matas amazônicas, ao som de pássaros e pequenas embarcações, o embalo dos rios – é oposta ao que se verá mais a frente, dentro das fábricas. O relato da “primeira Maria” tem início. Não sabemos o seu nome, pois não é informado, assim como o das outras que virão a falar. Vinda do interior (também não informa de onde, ou nada que a individualize) conta que resolveu vir sozinha – pois o marido a abandonou – com os filhos para Belém. O relato conecta a história que está prestes a ser contada com a vinda de outras ribeirinhas para a cidade: muitas em busca de melhores condições de vida, embora tivessem medo e saudade, como citado por ela. A vinda para Belém foi “parece um sonho”:

“Eu já tô aqui há dezesseis anos. Meus filhos já estão todos grandes. As meninas já têm marido, umas. Outras tão solteiras, tão comigo. Depois elas ficaram moças, estão trabalhando em fábrica, quatro filhas, trabalhando em fábrica de castanha. Na safra da castanha. E eu tomo conta dos filhos, dos netos. É a minha safra também.”  
(Marias da castanha, 1987)

Essa fala se relaciona com uma das principais problemáticas mostradas no documentário: a dupla jornada. Além do trabalho nas fábricas de castanha, muitas possuem filhos, cuja criação correntemente depende apenas delas. Tanto na imagem quanto no áudio, é constante a presença infantil: são veiculadas imagens de crianças no colo das mulheres ou brincando, e ouvimos suas vozes ao fundo dos depoimentos.

Outra questão muito presente é o processo de desenvolvimento do que é hoje o bairro do Jurunas. O documentário em sua narrativa coloca essas mulheres como sujeitos ativos nesse processo, através da “invasão da Radional”, como chamado por elas e pelos jornais do período<sup>40</sup>. Relatam que o terreno foi ocupado pelas moradoras e moradores, e as tentativas de desapropriação pelos “soldados”, de forma violenta. A forma como é representada essa conversa entre quatro Marias é casual: sentadas em uma mesa, conversam sobre os acontecimentos que desaguarão na conquista de suas casas. A câmera se posiciona como uma observadora da história das comadres, caracterizada pela frase: “a senhora se lembra, vizinha [...]?”. A observação é comum em vários momentos: ao fazerem

---

<sup>40</sup> Embora também usem termos como “ocupação” e “posse”, são encontradas notícias que falam da “situação de invasão em que se encontra a área da Radional” (Diário do Pará, 31/05/85); “área de invasão conhecida como Radional II” (O Liberal, 11/10/89). Relatado por Manoel Ribeiro, morador da área, na notícia de O Liberal de 27 de novembro de 1989: “Antes da invasão essa área já era conhecida como Radional. ‘Era chamada assim por causa das antenas da Rádio Clube, que ficavam bem próximas a esse terreno’, recordou Manoel.”

seus afazeres domésticos, durante o trabalho fabril. A intenção é naturalizar os eventos registrados pela câmera, o que decorre no documentário visto como “a descrição do cotidiano dessas mulheres”, como aparece nos jornais. É recorrente a utilização de termos como luta, vencer, e ganhar ao falarem sobre o processo de ocupação das terras. Dessa forma, apesar de utilizarem o termo “invasão”, ao assistirmos a conversa supostamente casual entre essas mulheres através do olhar de Castro e Raskin, é presente nas Marias a consciência da luta que por elas foi empregada para a conquista dessa terra.

Há uma incerteza sobre a época em que as ocupações da área têm início, mas é sabido que a luta corria durante as gravações do documentário e posteriormente ao lançamento. Jornais relatam como moradores e moradoras lutam para conseguir o título de posse assistência devida ao bairro, de infraestrutura precária ou inexistente. Enquanto o Diário do Pará menciona que essa luta urbana começa em meados de 1985<sup>41</sup> (embora apresente notícias a respeito em 84), O Liberal cita que os conflitos têm início em 71 e o processo de ocupação se inicia antes, já que nesse ano a área está saturada. Em 1986, ano em que são realizadas as filmagens, eles a conquista dos primeiros títulos de posse. Esses conflitos também aparecem em Marias da Castanha (1987) no discurso não verbal através de imagens refletem as condições de vida das operárias: moram em barracos de madeira, sem saneamento básico e com salários precários. Queixas a respeito desse último aparecem quando questionam o valor recebido pelos serviços. As mulheres encarregadas de quebrar a castanha recebem por peso, sendo necessário obter 18 caixas de castanha por semana para conseguir um salário mínimo.

Jane Felipe Beltrão<sup>42</sup>, que realiza excelente pesquisa sobre a relação entre trabalho e corpo com castanheiras, descreve detalhadamente o processo de quebragem desde sua chegada até as bancas das quebradeiras, onde com o auxílio de uma máquina manual, a castanha é quebrada e alocada em uma das quatro caixas: castanha inteira, em pedaços, castanha podre e cascas, processo que aparece em grande parte do documentário. Após a separação, apenas as castanhas inteiras são pesadas, de forma que a quebradeira receba de forma proporcional ao peso apenas dessa parte, embora as outras também sejam aproveitadas pela fábrica. No documentário, as mulheres reclamam o recebimento devido ao trabalho que realizam, expondo a injustiça no pagamento parcial. Uma das Marias chega a

---

<sup>41</sup> “A luta no Jurunas começou em meados de 1985 quando os moradores pressionaram o governo para libertar a “Radional II”, que até então, tinha como proprietária a Polícia Militar do Estado, sem que nenhuma benfeitoria fosse feita, encontrando-se portanto, completamente ociosa.” (Diário do Pará, 25/05/1987).

<sup>42</sup> BELTRÃO, Jane Felipe. Mulheres da castanha: um estudo sobre o trabalho e o corpo (dissertação). Trabalhadoras do Brasil. Brasília: Universidade de Brasília, 1979.

afirmar que é a falta de pagamento devido é o maior desgosto de trabalhar na fábrica. Anita Eleonora Fonteles de Lima<sup>43</sup> caracteriza esse processo como “mais valia absoluta”.

O beneficiamento da castanha é sendo constituído de outras etapas além da quebragem, muitas também executadas por mulheres, como crivagem e inspeção, processos que não aparecem de forma constante no documentário. Beltrão aponta que a quebradeira goza de certo reconhecimento dentro da fábrica, pois é indispensável ao processo de beneficiamento, o que auxilia no entendimento dos motivos pelos quais esse processo é privilegiado na narrativa.

Para além das entrevistas, o documentário também utiliza recursos visuais e da edição para passar mensagens. Um exemplo é uma montagem de cenas das operárias nas fábricas, executando seu serviços com as castanhas é serviços de casa como cozinhar, lavar e passar roupas, lavar louças, costurar, junto com imagens das crianças. Essa transição fábrica/trabalho doméstico denuncia a dupla jornada de trabalho a que essas mulheres estão sujeitas. Outro exemplo é o trabalho masculino nas fábricas, que não é citado, mas aparece na narrativa visual de forma bem distinta da maneira da figura feminina: carregando pesos, lidando com pesado maquinário, transportando castanhas em carrinhos de mão. É nítida a separação entre o trabalho masculino e feminino dentro do espaço fabril. Beltrão afirma que o trabalho masculino não é com as castanhas, mas um trabalho de “carregá peso”<sup>44</sup>. Os homens estão em setores como o depósito, secagem, cozimento, e serviços de contato direto (separação, crivagem, inspeção, quebragem) são dedicados às mulheres. A lógica vigente é que o trabalho direto com a castanha é feito tradicionalmente por mulheres.

Outro recurso visual utilizado é o *close-up* (plano próximo) nos rostos, mãos, pés, nos seus colos com crianças e em elementos das casas, como televisões, móveis e fotografias antigas, trazendo a sensação de intimidade e detalhe: ao aproximar-se da mulher, conseguimos ver sua pele escura, as manchas de suor em suas costas; ao aproximar-se dos seus rostos, é possível ver seus traços indígenas e negros, suas marcas de expressão. Ao aproximar-se dos elementos de suas casas, são apresentadas as condições de vida dessas mulheres de baixa renda, apontando dimensões de suas “identidades”.

Além disso, as operárias estão propensas a adquirir diversas doenças diante da insalubridade do serviço. Uma das Marias relata que após o fim da safra, “15% das tarefistas tá todo mundo com problema de peito” por submeter-se ao vapor das castanhas quentes recém-cozidas. Para além dos respiratórios, Beltrão descreve inúmeros problemas de saúde

---

<sup>43</sup> LIMA, Anita Eleonora Fonteles de. As operárias da castanha e a construção do seu cotidiano em Belém (monografia). Belém: Universidade Federal do Pará, 1990.

<sup>44</sup> BELTRÃO, Jane Felipe. Mulheres da castanha: um estudo sobre o trabalho e o corpo (dissertação). Trabalhadoras do Brasil. Brasília: Universidade de Brasília, 1979. p. 22.

que elas desenvolvem<sup>45</sup>. Nas palavras de Beltrão, “falar do trabalho na castanha é falar das condições de trabalho que implicam em longas jornadas, acidentes, doenças, etc. Enfim, da destruição do próprio corpo.”<sup>46</sup> Outro depoimento recorrente é o da maternidade solo<sup>47</sup> ou monoparentalidade. Uma das Marias relata que “80% das mulheres são sozinhas e com muitos filhos”, ou seja, inteiramente responsáveis pela criação e sustento das crianças – dificultado pela ausência de uma creche fabril, que “por lei, devia ter”. Uma delas atribui a si o papel da maternidade e da paternidade: “[...] eu sou pai e sou mãe dos meus filhos”. Esses relatos desembocam na vida dessas mulheres para além do trabalho fabril. As Marias começam a falar de suas sociabilidades e liberdades:

“[...] e é melhor a gente morar sozinha. A gente sai, eu saio, chego a hora que eu quero [...], se eu quiser chegar no outro dia eu chego, não dou minha satisfação da minha vida a ninguém. Agora eu sou muito diferente, muito mesmo, do que eu era antes quando eu vivia com meu marido. Eu não sou mais aquela pessoa que eu era, sou de confiança, sou uma pessoa forte mesmo, eu saio, eu aproveito a minha liberdade que Deus me deu.” (Marias da Castanha, 1987)

Elas discorrem sobre os aspectos positivos em ser chefe de seu lar: poder sair, dançar, beber, arrumar namorado... e esses momentos são representados. O lazer e a diversão aparecem como elemento da identidade da “Maria da Castanha”: quando elas estão se arrumando para sair, dançando e flertando em uma festa estão dizendo, através do olhar de Castro e Raskin, que apesar dos duros labores nas fábricas e dentro de suas casas, aqui estamos, e podemos nos divertir. O retorno ao trabalho é simbolizado pelas Marias saindo de seus lares ao amanhecer, uniformizadas, se dirigindo à fábrica. Não há mais depoimentos orais, apenas suas imagens. O silêncio das Marias dá espaço para o retorno a rotina fabril. O ruído de uma sirene encerra o filme. Nas partes finais, chamam a atenção dois elementos: embora não tenham sido nomeadas individualmente ao longo de seus depoimentos, são creditadas como participações 14 mulheres, grande parte com o nome Maria. É importante lembrar que cerca de 50 mulheres foram entrevistadas, implicando que a construção final do documentário contou com imagens e depoimentos de 14 dessas. O segundo elemento é a colocação final:

No momento em que encerrávamos a finalização desde filme, morria na fábrica, sem assistência, Maria Justina, 52 anos, quebradeira de muitas safras. É esta a

---

<sup>45</sup> Aleijamento, reumatismo, sinusite, problemas de visão, varizes, perda de unhas, dor nos rins, fígado, bexiga, útero, falta de ar, cegueira e “doidice da cabeça/leseira”. In: Idem, pp. 42-43.

<sup>46</sup> Idem, p. 22.

<sup>47</sup> O termo maternidade solo surge em contraponto a “mãe solteira”, desvinculando maternidade ao estado civil. No entanto, existe uma série de termos que podem ser utilizados, sendo uma discussão ainda presente. Angela Marin e Cesar Augusto Piccinini discutem a questão da família uniparental através do uso da expressão “mãe solteira” na literatura: “Na antropologia, os estudos de Fonseca (1997, 2002) se destacam ao examinar a questão da maternidade solitária. A autora rejeita o termo mãe solteira por esse carregar conotações de julgamento moral que seriam de pouca relevância [...]” MARÍN, Angela; PICCININI, Cesar Augusto. Famílias uniparentais: a mãe solteira na literatura. *Psico*, v. 40, n. 4, p. 12, 2009. p. 426.

primeira vez que as operárias e os operários da castanha entram em greve e reivindicam melhores condições de trabalho. (Marias da Castanha, 1987)

Em 28 de novembro de 1986, dia seguinte ao fato, noticia-se no Diário do Pará que “a greve dos motoristas de ônibus causou uma vítima fatal”<sup>48</sup>, pois Maria Justina precisou locomover-se a pé da Terra Firme, onde residia, para a fábrica. Ao mesmo tempo em que culpabiliza a paralisação dos motoristas pela morte, atribui à fábrica Jorge Mutran Exp. Ltda. o comportamento adequado, evidenciando que a firma se dispôs a ajudar, paralisou os trabalhos e se responsabilizou pelos gastos funerários, discurso que vai diretamente contra o do documentário. A respeito desse impasse, entra uma notícia posterior, também do Diário do Pará, de 7 abril de 1987, que aponta uma denúncia proferida por testemunhas do caso ao gerente da fábrica, que teria se negado a prestar socorro à vítima e disponibilizado um revólver para ameaçar às funcionárias que se indignaram com a situação e reivindicavam ajuda<sup>49</sup>.

Maria Justina dos Santos falece sem amparo de seus patrões, mas com o apoio incondicional de suas companheiras, ameaçadas de morte ao exigir o mínimo de dignidade à sua colega de trabalho. A veiculação da notícia no jornal indica que as mulheres foram a frente com a denúncia, abrindo um inquérito policial. O reconhecimento do Estado é importante pois atesta o acontecimento de maus tratos sofridos pelas operárias no espaço fabril, para além das explorações cotidianas relatadas. O documentário também afirma que as operárias e operários se unem após a fatalidade para realizar, pela primeira vez, uma paralisação de suas atividades. As informações veiculadas no documentário e no jornal, embora não levem a nenhum apontamento direito de uma melhoria nas condições de trabalho dessas operárias, implicam a agência direta no contexto em que se encontram. Lima<sup>50</sup> que sim, houve vitórias da paralisação, que durou 4 dias e garantiu às operárias uma pequena porcentagem referente aos subprodutos da castanha, as podres e os pedaços, que antes nada recebiam<sup>51</sup>.

Desde se levantar contra ameaça de morte com uma arma até as suas sociabilidades representadas no documentário, beber e dançar nos períodos de folga, além de cuidar dos filhos e da casa sozinhas: as Marias da Castanha se apresentam – ou são apresentadas a

---

<sup>48</sup> Diário do Pará (PA), 28 de novembro de 1986, caderno 2, p.1.

<sup>49</sup> Diário do Pará, 7 de abril de 1987.

<sup>50</sup> LIMA, Anita Eleonora Fonteles de. As operárias da castanha e a construção do seu cotidiano em Belém (monografia). Belém: Universidade Federal do Pará, 1990.

<sup>51</sup> Dentre outras reivindicações estavam: “posto médico [na fábrica] e melhorias das condições de trabalho: salários, melhor pagamento de cozimento da castanha que impeça-a de ficar dura e quebrar, modificação do horário de entrada da 4:00 hora para as 6:00 horas, creche e não demissão da comissão de negociação. [...] A reivindicação quanto ao auxílio creche foi vitoriosa. No entanto vinculada a valores fixos” (pp. 58-59). Em 88 ocorre o Encontro de Mulheres Castanheiras, surgimento do Movimento de Mulheres de Castanha e uma segunda greve. Para além das paralisações e as lutas sindicais, as operárias possuíam outras formas de reivindicar direitos ou protestar, como o bate-latas, e as participações de operárias da castanha na denúncia de problemas no trabalho fabril ocorriam desde 1932. In: *Ibidem*, p. 60.

nós por Castro e Raskin – por meio das nuances do dia-a-dia, mas estão envoltas em uma complexidade muito mais ampla de agência do que o sistema estrutural em que estão imersas.

Marias da Castanha se consagra como uma importante produção audiovisual amazônida, cujos desdobramentos nacionais e internacionais foram evidentes. Sua representação das mulheres operárias da fábrica de castanha perpassa por sociabilidades foras do espaço fabril, apontamentos em consonância com as novas abordagens historiográficas e sociológicas que se configuram a partir dos anos 70, dando luz à sujeitos antes marginalizados. Reivindica uma identidade social: a da Maria da castanha, mulher que nasce da totalização dos sujeitos (ou sujeitas) ali apresentados, parte da ilustração das suas vivências numa perspectiva de não-individualidade, no que abdica da narração e adota apenas a voz das mulheres, que não são individualmente diferenciadas, consagrando um discurso geral. Conforme Castro, a trajetória dessas mulheres é mais social do que individual.

Na reivindicação dessa identidade coletiva, Castro e Raskin estabelecem pautas significativas nas lutas urbanas travadas por essas mulheres, como suas péssimas condições de trabalho e de vida diante do abandono estatal, e suas redes de solidariedade, que ao encerrar com o falecimento de Maria Justina, estabelece a agência das trabalhadoras e trabalhadores ao realizar sua primeira paralisação. Essa agência, sabemos, é muito anterior à paralisação e ao documentário, conforme as pesquisas de Castro, e se executa de diversas maneiras diante da obstinação de mulheres como as Marias Justinas, Marias do Carmo, Marias da Conceição, e não-Marias também. É significativo o surgimento do interesse em relatar essas agências em pesquisas e no audiovisual.

O período de renovação das temáticas abordadas pelas ciências humanas e sociais também pauta a agência feminina em outros âmbitos, como produções à margem dos processos hegemônicos do cinema, e as encabeçadas por mulheres. Marias da Castanha se consagra como uma produção amazônida, de temática amazônida e de realização por uma mulher amazônida. Seu apoio estatal, sua pesquisa de base da tese em Paris, sua produção e co-direção paulistas são elementos que partem da lógica da integração e distribuição da produção da mídia, levando a discutir o termo cinema de fronteira e entendendo a importância de reivindicar a cultura audiovisual amazônica como uma única, proscrita diante de uma conjuntura mais ampla – logo, pensar o cinema periférico numa perspectiva transcultural, culturas como elementos híbridos que se entrelaçam e dão origens a novos espaços de ação.

Estudos que investiguem como a produção audiovisual paraense de mulheres se deu após esse período são necessários, pois um marco inicial não expressa desenvolvimento progressivo. Nesse sentido, a existência de workshops, leis de incentivo e eventos que estimulem a produção de novas audiovisualidades são importantes para o estímulo dessa

produção<sup>52</sup>. Jorane Castro, filha de Edna Castro, lançou o longa-metragem “Para ter onde ir” em 2018. Simone Bastos, paraense radicada em Florianópolis, estreou seu curta “Epílogo” na Short Film Corner (Canto de Curta Metragem), mostra paralela ao Festival de Cannes. Entre os desafios enfrentados por mulheres que trilham esse caminho, o caminho é mais árduo para “o outro do outro”<sup>53</sup>: a mulher negra. O curta “É coisa de preta” (2017) da paraense Joyce Cursino reivindica a presença de realizadoras negras, discutindo os desafios atravessados pela mulher negra no audiovisual<sup>54</sup>. Mulheres indígenas, mulheres que estão fora do circuito dos grandes centros, que não participam da circulação de capital, também são grupos que estão atravessados por várias problemáticas ao adentrar na produção audiovisual.

Luzia Miranda Álvares, crítica de cinema, professora e pesquisadora da área, constata a pouca presença de mulheres paraenses no audiovisual, mas consagra a ebulição da área<sup>55</sup>. As barreiras estruturais que favoreceram sujeitos hegemônicos a tomar conta das produções das ciências humanas, sociais e da produção audiovisual começam a ser repensadas e aos poucos colhem-se os frutos dessa renovação. Evidentemente, a resistência feminina não tem início a partir de suas representações nas telas, ela vem de longa data, encontrando formas de persistência diante das estruturas machistas, racistas e classistas impostas pela colonização e colonialidade, como atestado pela (r)existência das mulheres em situações de exploração nos ambientes fabris. A força de manter-se de pé foi, e talvez ainda seja atribuída à sua “condição” feminina. Para reverter essa ordem, é preciso ir mais a fundo.

## **FONTES UTILIZADAS**

MARIAS DA CASTANHA (Edna Castro e Simone Raskin, 1987)

---

<sup>52</sup> Como o I Workshop de Realização Cinematográfica Paraense (1999), que contou com oficinas que resultam no curta Shot da Bôta (Flávia Alfinito, 1999) e o prêmio Estímulo para Produção de Curta-Metragem, realizado pela Fundação Cultural do Município de Belém (Fumbel) que premiou três roteiros, como o Quero ser anjo (Marta Nassar, 2000) (PARANHOS, Alna Luana Mendes; ALVES, Moema de Bacelar. A produção paraense de curtas e a prática de ensino. XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Fortaleza, 2009, p. 3). Em âmbito nacional destaca-se o Concurso de Curta-Metragem realizado pelo Ministério da Cultura, que premiou dois selecionados da região Norte, sendo um destes Jorane Castro por Mulheres choradeiras (2000).

<sup>53</sup> “Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o “outro” do outro.” KILOMBA, Grada. Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism. p.124.

<sup>54</sup> O curta foi premiado no Festival paraense Osga de vídeos universitários, além de participar das Mostra de Cinema Negro (ÉGBE) em Pernambuco e a Mostra Lugar de Mulher é no Cinema, da Bahia. Em: Mulheres diretoras começam a vencer barreiras no machista mundo do cinema. O Liberal, 8 de março de 2019.

<sup>55</sup> Ibidem.

Correio Braziliense (1988); Correio de Notícias (1987); Diário do Pará (1986); (1987); (1988); (1989); (1990); Jornal do Comércio (1988); O Liberal (1988); (1989); Tribunal da Imprensa (1987); (1988)

## **BIBLIOGRAFIA UTILIZADA**

AMÉRICO, Guilherme de Almeida. VILLELA, Lucas Braga Rangel. O Cinema na perspectiva da História Social: uma reflexão teórico-metodológica. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina, 2013.

BELTRÃO, Jane Felipe. Mulheres da castanha: um estudo sobre o trabalho e o corpo (dissertação). Trabalhadoras do Brasil. Brasília: Universidade de Brasília, 1979.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011.

FARIA, Marina Sartório. A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro (dissertação). Universidade Federal da Bahia, 2013, p. 55.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. DEVIRES-Cinema e Humanidades, v. 2, n. 1, p. 86-101, 2016.

LIMA, Anita Eleonora Fonteles de. As operárias da castanha e a construção do seu cotidiano em Belém (monografia). Belém: Universidade Federal do Pará, 1990.

LYRA, B. Cinema periférico de bordas. In: Revista Comunicação, Mídia e Consumo, v. 6, n. 15. São Paulo, 2009.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Jornada Internacional de Cinema da Bahia: espaço de reflexão e resistência (1972-1975). O olho da história: revista de história contemporânea. Salvador. Copyright-2004. pg, v. 8, 2004.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. História e documentário. São Paulo: FGV, 2012.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. O olho da história, v. 3, 1996.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de (Org.). Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes. Belém: CNPq, 2004.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso Sopcom, 2009.

PEREIRA, Ana Catarina. Quando elas começam a filmar: feminismos, cinema e direitos humanos. Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos, v. 3, n. 2, p. 193-215, 2015. P. 201.

SILVA, Ramiro Quaresma da. O site cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual: uma cartografia de vivências cinematográficas. Programa de pós-graduação em artes, 2015.

Trajetória acadêmica e interdisciplinariedade: reflexões sobre a (des)construção das matrizes conceituais do desenvolvimento na Amazônia. Entrevista Edna Maria Ramos de Castro. Revista Terceira Margem Amazônia, vol. I n. 2-3. p. 233.

WELSCH, Wolfgang. Transculturality: The puzzling form of cultures today. Spaces of culture: City, nation, world, p. 194-213, 1999.