



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Comunicação Social
Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade

Alexandre Sócrates Araujo de Almeida Lins

A Amazônia no Cinema Paraense:

Tensões entre o global e o local

Salvador

2007

Alexandre Sócrates Araujo de Almeida Lins

A Amazônia no Cinema Paraense:

Tensões entre o global e o local

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, pela Faculdade de Comunicação Social. Instituição: Universidade Federal da Bahia. Área de concentração: Cultura e Identidade. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lindinalda Silva Oliveira Rubim.

Salvador
2007

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação(CIP)
Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa, Salvador-BA

Lins, Alexandre Sócrates Araújo de Almeida

L759a A Amazônia no cinema paraense: tensões entre o global e o local / Alexandre Sócrates Araújo de Almeida Lins; orientadora, Lindinalva Silva Oliveira Rubim. – 2007

197 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação Social, Salvador, 2007.

1. Estudos culturais. 2. Análise cinematográfica. 3. Estudos sobre representação. 4. Cultura Amazônica. I. Universidade Federal da Bahia II. Rubim, Lindinalva Silva Oliveira, Orient. III. Título.

CDD 20° ed.:306.0509811

Alexandre Sócrates Araujo de Almeida Lins

A Amazônia no Cinema Paraense:

Tensões entre o global e o local

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, pela Faculdade de Comunicação Social. Instituição: Universidade Federal da Bahia. Área de concentração: Cultura e Identidade. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lindinalda Silva Oliveira Rubim.

Data de aprovação

Salvador, de de 2007.

Banca Examinadora

Orientadora

Lindinalva Silva Oliveira Rubim
Doutora em Comunicação Social
Universidade Federal da Bahia

Marinyze das Graças Prates de Oliveira
Doutora em Comunicação e Culturas Contemporâneas
Universidade Federal da Bahia

Rita de Cássia Aragão Matos
Doutora em Comunicação e Culturas Contemporâneas
Universidade do Estado da Bahia

À minha noiva, aos meus pais, irmã e
amigos.

AGRADECIMENTOS

À minha noiva Sheila, pelo incentivo e, principalmente, pela compreensão.

À minha sempre professora e amiga Keyla Negrão, pela ajuda na elaboração do pré-projeto que culminou no ingresso da pós-graduação.

À Capes, pela concessão da bolsa que possibilitou a realização deste trabalho.

Aos meus pais e irmã; a Carlos Acciolly e família; à minha orientadora Linda; aos meus colegas de curso, em especial ao amigo Juracy Marques; e ao professor Milton Moura.

“A história dos grandes acontecimentos do mundo não
é mais do que a história dos seus crimes”

Voltaire

RESUMO

Esse trabalho busca refletir sobre o que se convencionou chamar de identidade amazônica no Pará, através da produção cultural local recente. O estudo objetiva evidenciar a dimensão social e agonística dos múltiplos discursos elaborados no processo de constituição da idéia de região amazônica. A análise dos filmes – “Chama Verequete” (2002), de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira, "Açaí com Jabá" (2002), de Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Waleriano Duarte, e "Dezembro" (2003), de Fernando Segtowick – constatou que suas narrativas, além de estabelecerem relações com o discurso hegemônico, que identifica a cultura cabocla como a mais representativa do Estado e da região, também refletem as tensões entre o local e as práticas globalizadas contemporâneas. Para pensar a cultura como expressão de disputas por poder nos utilizamos das contribuições de autores como Michael Foucault, Mikhail Bakhtin, H. Bhabha, Renato Ortiz, João de Jesus Paes Loureiro, entre outros.

Palavras Chaves: Cultura; Amazônia; Cinema, Região; e Poder.

ABSTRACT

This study reflects about amazonian identity in Pará, through the recent local cultural production. The research evidence the social dimension of the multiple speeches elaborated in the constitution process of Amazon region idea. The analysis of the films – “Chama Verequete” (2002), by Luiz Arnaldo Campos and Rogério José Parreira, “Açaí com Jabá” (2002), by Alan Rodrigues, Marcos Daibes and Waleriano Duarte, and “Dezembro” (2003), by Fernando Segtowick - evidenced that its narratives, beyond establish relations with the hegemonic speech, that identifies caboclo culture as most the representative of Pará and region, also reflect the tensions between the local and the global practices contemporaries. To think the culture as expression of fights for power, we use authors as Michael Foucault, Mikhail Bakhtin, H. Bhabha, Renato Ortiz, João de Jesus Paes Loureiro, among others.

Keywords: Culture; Amazonian; Cinema, Region; and Power.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	17
Das Amazonas à Amazônia	17
A plurisignificação da Cultura	26
As manifestações do espírito na Amazônia	45
MÚSICA.....	45
ARTES PLÁSTICAS	48
LITERATURA DA AMAZÔNIA.....	51
Construindo o discurso hegemônico atual	59
A idéia de região amazônica	70
CAPÍTULO II	75
Cinema e Amazônia: uma abordagem sócio-histórica	75
O cinema na Amazônia	77
Cinema e crítica social	86
Produção fílmica recente	89
Cinema e Estado	91
Olhares estrangeiros sobre a Amazônia	96
CAPÍTULO III	106
O texto fílmico	106
Os procedimentos de análise	107
CHAMA VEREQUETE	111
Análise:.....	133
AÇAÍ COM JABÁ	139
Análise:.....	153
DEZEMBRO	157
Análise:.....	174

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	180
Análise de produtos culturais.....	180
REFERÊNCIAS.....	189
ANEXO A – ALGUMAS DATAS IMPORTANTES PARA A REGIÃO AMAZÔNICA.....	193
ANEXO B – PROGRAMAÇÃO PUBLICADA NOS JORNAIS DE BELÉM NA VIRADA DE 1896 PARA 1897.....	194
ANEXO C – FICHA TÉCNICA DO FILME “CHAMA VEREQUETE”.....	195
ANEXO D – FICHA TÉCNICA DO FILME “AÇAÍ COM JABÁ”.....	196
ANEXO E – FICHA TÉCNICA DO FILME “DEZEMBRO”.....	197

INTRODUÇÃO

As últimas décadas do século XX se caracterizaram pela intensificação dos processos de integração econômica, cultural, social e espacial das sociedades humanas. Esse conjunto de mudanças, no contexto da derrocada do socialismo e da busca do capitalismo por mercados globais, recebeu o nome geral de *globalização*, fenômeno que não deixou de fora as periferias capitalistas, como a Amazônia. Ocorre que o encontro entre uma cultura relativamente isolada dos padrões modernos de sociabilidade¹, e uma cultura “de mercado” gerou uma série de situações conflitantes que obrigaram as populações envolvidas a tomarem posicionamentos frente questões de cunho identitário.

Com o intuito de identificarmos os posicionamentos dos sujeitos frente aos conflitos decorrentes do encontro entre o “global” e o “local” resolvemos analisar a produção artística paraense, entendida aqui como expressão da subjetividade e de posições políticas, através da linguagem. Com isso constatamos a dificuldade de estabelecer onde se inicia o local e acaba o global, e vice-versa.

Nossa preocupação com a discussão identitária, assim, buscou compreender temas como: a motivação da produção cultural de um grupo de artistas; o porquê deles colocarem determinados elementos em primeiro plano; discutir se a arte deve ter um compromisso social, ou ainda, se esta deve exaltar a cultura de uma região, através de movimentos regionalistas; entender como se forma a idéia de região; descobrir por que alguns símbolos têm maior capacidade de representar uma nação do que outros e, mais ainda, por que alguns símbolos só adquirem *legitimidade* de “nacionais” quando chegam a determinadas regiões ou quando são enunciadas a partir de determinadas instâncias; desvendar por que todo lugar possui um discurso² hegemônico sobre si próprio que é aceito pela grande maioria de sua população como sendo representativo de sua *identidade*.

¹ Não estamos dizendo aqui que a cultura amazônica foi pura. Longe disso. Apenas que da metade do século XX pra cá ela está mais exposta a signos e práticas modernas. Assim, consideramos que a cultura amazônica é, desde antes da colonização, uma cultura híbrida. Vale dizer que hibridização são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras” (CANCLINI, 2006: 19).

² Nos baseamos na noção foucaultiana de discurso. “Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência” (FOUCAULT, 2002: 135). “No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva”

Para responder a essas perguntas, necessário se faz a busca do sentido da palavra identidade. Aqui ela corresponde à busca de um vínculo social, algo que estimule e crie laços de solidariedade entre as pessoas. A cultura é um campo privilegiado onde o ser humano busca elementos que dê a sensação de pertencimento em um mundo repleto de referências estéticas. Pode-se traçar um paralelo entre a cultura e o papel que a religião desempenha na sociedade para Durkheim. Para o autor francês, a religião consegue dar uma cimentação às tensões internas de um corpo social. Em seu estudo sobre “As formas Elementares da Vida religiosa”, ele mostra que em todas as sociedades a religião desenvolve o papel de coesão social e como quase todas as instituições sociais modernas nasceram da religião:

(...) a verdadeira função da religião não é nos fazer pensar, enriquecer nosso conhecimento, acrescentar às representações que devemos à ciência, representações de outra origem e de outro caráter, mas nos fazer agir, nos ajuda a viver. O fiel que comungou com seu deus não é apenas homem que vê verdades novas que o incrédulo ignora: é homem que pode mais. Ele sente em si força maior para suportar as dificuldades da existência e para vencê-las. Está como que elevado acima das misérias humanas, porque está elevado acima de sua condição de homem; acredita-se salvo do mal, aliás, sob qualquer forma que se conceba o mal. O primeiro artigo de qualquer fé é a crença na salvação pela fé (...) Se a religião gerou tudo o que existe de essencial na sociedade, é porque a idéia da sociedade é a alma da religião (DURKHEIM, 1989: 493 e 496).

No período em que os povos da Terra viviam mais isolados uns dos outros, a religião era um fenômeno cultural local e vetor de identidade regional. Após o fim do século IV, quando o Cristianismo se torna religião oficial de Roma, já se pode perceber a religião também como forma de identificação universal, e não apenas característica de um lugar.

Seguindo o processo de contato cada vez mais intenso entre os povos, mais acentuadamente após a Revolução Comercial, por volta do século XV, temos as grandes navegações e, conseqüentemente, um choque de civilizações cada vez mais constante e de proporções nunca dantes imaginadas, em vista que tais encontros colocaram frente a frente seres humanos de continentes distantes com características, tanto fenotípicas quanto culturais, severamente distintas. A situação do Brasil, como ex-colônia portuguesa, e da Amazônia brasileira, como região periférica desta nova nação tropical, também não está a salvo desse jogo político que marca a busca por uma identidade³.

A partir da derrocada do ciclo da borracha na Amazônia (início do século XX), e mais acentuadamente a partir dos anos 60, percebemos que a produção cultural da Amazônia

(FOUCAULT, 2002: 43). FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Baeta. 6ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

³ Ainda que através de nosso estudo tenhamos percebido que a noção de *identidade* deve ser substituída pela de *identificação*, ou *identificações*, pois a cultura é algo dinâmico, situacional e profundamente tenso.

reivindicou uma singularidade, com contornos bem definidos, que a distinguiria do resto do país.

A idéia de fazer um trabalho que refletisse o sentido hegemônico da produção cultural amazônica, mais especificamente da paraense, nos ocorreu pela reincidência de temas abordados pelos artistas locais: mitos, lendas, floresta, rios, danças típicas, referências à culinária, etc. Os artistas paraenses de outrora, até a primeira década do século XX, tinham como referência para os seus trabalhos, as formas artísticas estrangeiras, notadamente européias. Assim, há a passagem de um discurso artístico sobre a Amazônia calcado nos cânones europeus, para uma romantização e exaltação da cultura cabocla, entendida aqui como modo de vida das populações ribeirinhas. Um dos objetivos desta pesquisa é, portanto, entender como esse discurso sobre a cultura cabocla atingiu um status de legitimidade dentro do Estado e como a produção cinematográfica local recente se posiciona frente a ele. É importante observar que na nossa percepção a cultura cabocla, atualmente, é usada como vetor de identidade regional, apesar da Amazônia ser povoada por populações muito diversas.

É possível que o ponto decisivo para a realização deste trabalho tenha sido o impacto do filme curta-metragem, “Dias”, de Fernando Segtowick. A película – uma das três vencedoras do Prêmio Estímulo da Prefeitura de Belém, em 1999 - reproduz imagens da Amazônia através de uma Belém urbana, com problemas sociais que acometem pessoas de qualquer cidade moderna. Não há naquele filme qualquer compromisso visível com o regionalismo. Tal opção não deixa de produzir um contraponto significativo com os demais filmes vencedores⁴, já que os mesmos ocupam-se da cultura popular, das lendas, etc, temáticas que resgatam o Pará tradicional.

O olhar cinematográfico de “Dias” trata de uma realidade urbana, que me é familiar. No entanto, algumas experiências de infância vividas no contexto da Amazônia ribeirinha e o fato de mais tarde ter sido aluno do professor Paes Loureiro fizeram com que eu me voltasse para o outro lado do rio, o que acolhe a vida cabocla.

A produção intelectual de Paes Loureiro é atenta a uma cultura que não parte de uma razão instrumental, ao contrário disso, tem no imaginário poetizante estetizador, sua forma de auto explicar-se e inserir-se na paisagem.

A posição de Loureiro é fundamental para o jogo das identificações amazônicas, pois há um claro choque de civilizações, pela maneira como a Amazônia vem sendo integrada ao resto do Brasil. Esse “processo civilizatório” questiona a convivência da sabedoria popular

⁴ “Chama Verequete” e “Mulheres Choradeiras”.

com o processo de racionalização moderno. Pretendemos analisar, assim, como o processo de criação artística local vem abordando esses dilemas. Tais temas já foram tratados em trabalhos que realizamos anteriormente. Neste sentido, essa dissertação dá continuidade a esse interesse, só que agora partimos do pressuposto de que o cinema local, através da sua produção recente, coloca-se como um objeto de estudos de identidades ao expressar múltiplos aspectos da vida amazônica nas suas arquiteturas audiovisuais.

Assim, os filmes selecionados para o estudo representam, cada um a seu modo, possíveis formas de narrar a Amazônia, região que passa por constantes transformações que o discurso cultural hegemônico já não dá conta de representar. Podemos dizer que eles foram escolhidos seguindo uma pré-narrativa construída a partir das seguintes hipóteses: “Chama Verequete” (2002), de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira, dialoga com a representação do discurso hegemônico, ou seja, àquele que reapropria o caboclo como vetor de identidade regional; “Açaí com Jabá” (2002), de Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Waleriano Duarte, seria a relativização do “paraensismo” pela via do humor; e “Dezembro” (2003), de Fernando Segtowick seria a ruptura total com o “paraensismo”, mostrando a face urbana da Amazônia, através de uma Belém moderna.

Dessa forma, buscamos investigar como esses filmes trabalham o que se convencionou chamar de cultura paraense, ou amazônica. Tomamos esse conceito de cultura amazônica aqui, a partir da mediação produzida pela obra *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*, do poeta, escritor e professor universitário, João de Jesus Paes Loureiro. O conceito de mediação, utilizado aqui, toma como referência os estudos de Néstor García Canclini⁵ e Jesus Martín-Barbero, quando, respectivamente eles assinalam que mediação configura-se como um “modo de interpelação dos sujeitos e de representação dos vínculos que dão coesão à sociedade”.

A opção pelo livro de Loureiro se dá pelo fato deste dar ênfase a um aspecto da cultura amazônica, a *cultura cabocla*, entendida aqui como um modo de vida do *homem que vem do mato, da floresta, independente da questão racial, mas fruto predominante da mistura entre brancos e índios*⁶. Paes Loureiro sustenta que é o imaginário, e não a razão instrumental, que preside o sistema cultural caboclo, como forma de inserção no mundo e de explicar os

⁵ Ver: CANCLINI, Néstor García. “Pistas para entre-ver meios e mediações” (prefácio). In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2001.

⁶ Conceção que Paes Loureiro pega emprestado de Câmara Cascudo. Para mais detalhes ver: CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1974.

fenômenos não compreendidos. O livro, assim, defende que a cultura cabocla, ou ribeirinha, é a mais representativa da Amazônia.

Esse discurso hegemônico sobre a cultura da região⁷ foi construído durante a segunda metade do século XX, período de discriminação da cultura interiorana, ou cabocla, em detrimento da ideologia do progresso trazida por uma “intervenção brasileira”⁸. Incomodados com a perda de poder político nas decisões dos rumos da região, os políticos/intelectuais/artistas locais reapropriaram-se do caboclo, como ícone de uma identidade regional. Desde então a cultura cabocla passou a fazer parte do discurso populista do poder público, da mídia e do turismo como a mais representativa da região amazônica e como símbolo de um modo de estar no mundo diferente do que é estabelecido pelos centros capitalistas do país.

A tese desta dissertação é que a perspectiva de Paes Loureiro, assim como a do regionalismo como um todo, são vetores do que Fábio Castro conceitua como a *Moderna Tradição Amazônica*, que nas palavras do próprio autor é “esse conjunto de enunciados, alegorias e conceitos (...) para caracterizar seu caráter alegórico, ou seja, a proposição de atribuir-se, inventar-se uma tradição” (HORACIO-CASTRO, 2005a: 2).

Defendemos que toda narrativa sobre um povo, ou uma cultura, expressa contradições e disputas por uma atribuição de significado que se pretende abarcador de uma extensa realidade. Com base nesse pressuposto, fica claro que o processo cultural é eminentemente político, e como tal nunca consegue contemplar todos os segmentos da sociedade que pretende representar. O ato de narrar na região amazônica⁹ da metade do século XX para cá é profundamente influenciado pela *Moderna Tradição Amazônica*, ou seja, tem como referência a *cultura cabocla* como forma de conquistar legitimidade. Isso é visível em diversas manifestações artísticas locais que, seja através de palavras ou imagens, citam a floresta, os rios, as lendas e os mitos, elementos ícones dessa cultura.

Ocorre que se o olhar generoso para com a cultura cabocla é libertador no sentido de valorizá-la, e defendê-la de teorias racistas, atualmente o outrora discurso marginal hoje é hegemônico. Embora seja uma hegemonia relativa, já que a cultura cabocla não é enunciada pelo próprio caboclo. Ela é reapropriada e refuncionalizada pelas classes dominantes e sufoca

⁷ Esse movimento regionalista inspirou a tese de Paes Loureiro. A obra, atualmente, tornou-se fonte de inspiração sistematizada do paraensismo.

⁸ A partir da década de 60 com os grandes projetos desenvolvimentistas implementados pela ditadura militar.

⁹ Considerando narração aqui no sentido amplo, incluindo, portanto, a narrativa fílmica.

outras formas de narrar a Amazônia que vêm de um *lugar de fala* não autorizado. O conceito *lugar de fala* aqui empregado consiste na:

(...) posição relativa que o enunciador ocupa numa ordem institucional que o habilita a dizer determinadas coisas, de determinada maneira e que lhe interdita de falar de outras. O lugar de fala é o lugar que o locutor ocupa numa cena, sob o fundo da qual locutor e alocutário estabelecem uma espécie de contrato implícito de trocas simbólicas de enunciados (MARQUES, 1999: 16).

Para atingirmos os objetivos propostos:

- No capítulo I discutimos a idéia de região amazônica e o caráter político desse termo (região); refletimos ainda sobre as múltiplas acepções da palavra cultura e as manifestações desta no Brasil e na Amazônia paraense;

- No capítulo II, por sua vez, apresentamos um panorama das produções cinematográficas feitas no Pará para reforçar o caráter político de cada enunciação. Essa estratégia visou mostrar como todo filme traz consigo as marcas do contexto em que foi produzido e expressa pontos de vista diferentes sobre uma mesma realidade;

- No capítulo III são analisados três filmes curtas-metragens paraenses tendo como parâmetro o discurso hegemônico que situa a cultura cabocla como *a* cultura amazônica. Em outros termos, explicitamos as estratégias de construção de sentido operadas pelos filmes, sempre observando o posicionamento de cada um frente ao referido discurso hegemônico.

Ao final pudemos constatar a proficuidade da metodologia que se utiliza da análise de produtos culturais para estudar uma dada sociedade (no nosso caso a paraense). O caráter fragmentário e descontínuo do significante fílmico pôde nos levar a fazer associações com uma concepção situacional de sujeito. Em outras palavras, os indivíduos que vivem na Amazônia não possuem uma única identidade. Na consciência individual, bem como no interior de grupos, convivem/negociam múltiplas identificações que se expressam com maior ou menor força de acordo com a situação em que estes são colocados. Estudando a enunciação cultural, portanto, identificamos o breve instante que o indivíduo se constitui em sujeito para dar respostas a um dado contexto.

Dessa maneira, constatamos que quanto mais vozes se expressam no cenário cultural paraense, maior é a possibilidade de demonstrarmos a diferença cultural que compõe este Estado. Fazer cultura, portanto, é fazer política, no sentido amplo do termo. Abandonamos, assim, uma concepção de *cultura amazônica* para irmos ao encontro de um *universo cultural amazônico*. Defendemos, assim, que é necessário deixar de perseguir um discurso hegemônico que pretenda representar o local para construir uma sociedade aberta às minorias culturais.

CAPÍTULO I

Das Amazonas à Amazônia

Buscaremos mostrar, aqui, como os conceitos de *região* e *identidade*, só ganham sentido se forem vinculados a uma dimensão política, já que ambos emergem em contraposição a uma alteridade que pretensamente ameaçaria o enunciador. São construções sociais que buscam adquirir coesão social para responder a algum contexto hostil. Mas para que compreendamos como se formou o que hoje se denomina Amazônia, pensamos ser necessário fazer algumas incursões pela história desse território e pelas diversas concepções que a ele podem estar vinculadas.

Talvez a primeira coisa a dizer é que, assim como os povos europeus, os primeiros habitantes da Amazônia também mantinham diferenças entre si. Os índios amazônicos, quando da chegada dos europeus, eram:

(...) formados por diversas etnias indígenas, entre as quais podemos destacar alguns grupos, conforme a família lingüística a que pertenciam: os Aruak; os Karib; os Tupi; os Jê; os Katukina; os Pano; os Tukuna; os Xiriana e os Tukuna. Cada um destes grupos congregava diversas tribos, ocupando toda a vastidão da planície amazônica, particularmente a região da várzea. No século XVI, por exemplo, na Amazônia brasileira havia um total de dois milhões de índios, sendo que 950 mil viviam nas áreas de várzea, cuja extensa territorial de 65 mil quilômetros quadrados compreendia uma densidade demográfica de 14,6 habitantes por quilômetro quadrado (NETO, 2001: 12).

Como bem disse o escritor paraense Benedito Monteiro:

Não é possível escrever a história do Pará sem se referir à Amazônia. Assim como não é possível escrever a história da Amazônia sem conhecer a história do Pará. Isto porque até o século XVIII, o Estado do Pará incluía todo o território amazônico, descoberto e conquistado da foz do Amazonas até o extremo oeste, não respeitando a linha imaginária do Tratado de Tordesilhas.¹⁰

A Amazônia, como bem sabemos, é uma região que extrapola as fronteiras do que veio a se tornar o Brasil. A região engloba países como o Equador, Peru, Venezuela, Colômbia, Bolívia, Guiana, Guiana Francesa e Suriname. Como se pode ver, a maioria dos países que a compõem tem o espanhol como língua. É que Portugal e Espanha disputavam

¹⁰ MONTEIRO, Benedito. História do Pará. Belém: Delta/O Liberal, 2001. pp.11.

territórios na América do Sul. Assim foram fundadas as cidades colonizadas pelos espanhóis: Quito (1534), Lima (1553), Caracas (1566) e Bogotá (1583). *Santa Maria de Belém do Grão-Pará* (1616) foi a porta de entrada para a colonização portuguesa na Amazônia.

A maior extensão territorial contínua da Amazônia ficou sob jugo português porque anos antes da União Ibérica¹¹, os dois países haviam resolvido dividir o território sul americano através do Tratado de Tordesilhas (1494). O acordo, no entanto, não tinha mais sentido quando da união dos reinos. Dessa forma, os portugueses, com ajuda dos índios, expandiram a oeste a ocupação, com o consentimento espanhol, já que a região era alvo da cobiça de outras nações européias. Foi assim que, após o término da União Ibérica, em 1640, os territórios passaram a ser de Portugal. Mas foi somente após o Tratado de Madrid, em 1750, que os espanhóis reconheceram o domínio português sobre o atual oeste amazônico. Nessa região, hoje se localizam os estados do Amazonas, Rondônia, Roraima e mais tarde, através da assinatura com a Bolívia do Tratado de Petrópolis¹² (1903), o hoje Estado do Acre.

Falar de Amazônia ainda provoca muita confusão tendo em vista a diversidade de idéias que essa palavra suscita, seja pelo imaginário alimentado pela floresta, ou ainda pela grande quantidade de acordos e leis que fazem essa idéia estar em constante mutação (ver ANEXO A).

A primeira acepção do termo foi dada pelos navegadores espanhóis Francisco Orellana e Gonçalo Pizarro, quando estes – saindo de Quito, em 1539 - foram atacados por mulheres montadas a cavalo, próximo ao Rio Negro (afluente do atual Amazonas), em 24 de junho de 1541. Eles às associaram às lendárias guerreiras Amazonas da Capadócia (na Ásia Menor), batizando o rio como Rio das Amazonas, atual Rio Amazonas. Amazônia, assim, vem de Amazonas e nomeia toda a região banhada pelo maior rio do mundo em comprimento (6.868km) e seus mais de 1.000 afluentes. Este nasce no Peru e deságua no Oceano Atlântico, ao redor da Ilha de Marajó, no Pará.

Como se pôde ver através do episódio que deu nome à região, antes dos colonizadores portugueses, o vale amazônico foi habitado pelos espanhóis e posteriormente por holandeses, ingleses e franceses. Como estratégias de expulsar os outros europeus, a expedição de Francisco Caldeira Castelo Branco, iniciada em 25 de dezembro de 1615, percorre o Rio Pará, braço do Rio Amazonas, e adentra a baía de Guajará, desembarcando em uma ponta de terra

¹¹ Os dois países ibéricos estiveram sobre o mesmo reinado, de 1580 a 1640, conhecido como União Ibérica, sob direção da coroa espanhola.

¹² Em 17 de novembro de 1903, o Brasil, tendo a frente o Barão do Rio Branco, arranhou uma solução diplomática para ficar com uma área de quase 200.000 km², que era rica em seringais. O Estado brasileiro pagou 2 milhões de libras esterlinas, entregou áreas do Mato-Grosso e prometeu construir uma estrada de ferro, Madeira-Mamoré, numa extensão de 400 km, que daria uma saída de mar a Bolívia.

da margem direita da baía. Ali construíram um forte de madeira chamado de Forte do Presépio e, no dia 12 de janeiro de 1616, fundam a cidade de *Nossa Senhora de Belém*, que dá início à colonização portuguesa na região. A localização estratégica permitia que os lusos tivessem efetivo controle da navegação que ligava o rio-mar com o oceano.

O início da colonização portuguesa na Amazônia foi marcado pela quantidade insuficiente de mão-de-obra branca e pela dificuldade de utilizar o índio como escravo, pois este, mesmo dominado fisicamente, muitas vezes não compreendia e muito menos aceitava a imposição cultural branca. A economia extrativista, que dependia do conhecimento da floresta para ser bem realizada; as condições geográficas e ambientais; a escassez de colonos; além do preço elevado do escravo negro no mercado fizeram com que fosse necessário apostar na luta ideológica, com vistas a convencer o índio à “colaborar” com o projeto português para a Amazônia.

Para tentar resolver estes impasses, o reino lusitano incentivou a vinda de várias ordens missionárias: franciscanos, mercedários, carmelitas e jesuítas (sendo estes últimos os mais importantes do período) para fins de catequese e convencimento à empreitada militar lusitana contra os outros europeus. Tal fato foi importante para o sucesso da colonização, pois muitos índios passaram a aderir aos costumes e interesses lusos. A invenção da língua geral pelos jesuítas, o Nheengatu (ie’engatú = “língua boa”, resultado da fusão de línguas indígenas com o português e o espanhol), e a adoção portuguesa de alguns aspectos da cultura indígena foi fundamental para que os lusos vencessem a guerra contra os outros europeus no domínio do território. A Amazônia, como se pode ver, sempre precisou ser tratada de forma diferente pela coroa portuguesa, devido as suas especificidades:

Quando o governo de Portugal percebeu que a Amazônia era um território com características distintas das demais regiões brasileiras e que não tinha vocação para a plantation, passou a incentivar o trabalho de catequese (...) Assim, na colonização do norte, a ideologia ganha destaque como instrumento de dominação da terra e das gentes (...) Os missionários promoviam os descimentos, expedições que subiam os rios para convencer os índios a descerem de suas aldeias no rumo das missões. (...) Para essa tarefa, os missionários contavam com a ajuda de índios da própria tribo abordada. Esses índios que já haviam sido “trabalhados” nas missões, funcionavam como propagandistas das “vantagens” da vida nos aldeamentos missionários. A música e o teatro eram estratégias pedagógicas adotadas no intuito do convencimento. Muitas vezes, os índios migravam para as missões como forma de se proteger do ataque dos colonos. Neste caso, as missões eram uma questão de sobrevivência. (...) de acordo com Maria Valéria Rezende, “Quando os índios aceitavam partir de suas terras para perto do mar, os missionários lhes davam roupas para que se vestissem e mandavam que queimassem as casas e roças de sua aldeia para que eles não tivessem a tentação de desistir e voltar para lá” (ALVES FILHO, 2000: 28 e 29).

Mesmo com a catequese, a colonização do gentio foi marcada por muita luta na região. Dos europeus entre si (portugueses x franceses, holandeses e ingleses) e entre estes e os índios. Alguns povos indígenas eram aliados dos portugueses, outros dos demais europeus e, conseqüentemente, inimigos dos portugueses, ao passo que alguns não estavam dispostos a cooperar com qualquer interesse branco. A forma de dominar o gentio provocou divergência entre os portugueses. Os colonos desejavam aprisionar e escravizar o índio e não consideravam este como um ser humano. Já os Jesuítas achavam que a melhor forma de conseguir a adesão destes era a catequese. Os religiosos ensinavam técnicas de artesanato e plantio (tabaco, cana-de-açúcar, algodão). Também usavam a mão-de-obra dos índios para a coleta de cacau e drogas do sertão. Além disso, os padres os ocupavam em atividades domésticas. Para os índios, o convívio com os missionários era, sem dúvida menos violento (ao menos fisicamente), do que com os colonos, por isso os religiosos recebiam menor resistência deles.

Mas consolidado o domínio português, os aliados de outrora se tornaram *personas non gratas* na Amazônia. Para que a região pudesse dar mais lucro à coroa portuguesa era necessário que a mão-de-obra fosse mais produtiva e, tendo os jesuítas seu próprio método de convívio com os índios, o Estado acabava ficando em segundo plano quanto às diretrizes aplicadas na formação de sua mão-de-obra. Os padres eram proprietários de fazendas, além de serem fundadores de vários povoados que se tornaram cidades, o que lhes dava muito poder. Assim, em 1759, o Marquês de Pombal, ministro do rei português D. José I, tratou de expulsar os missionários da região para solidificar a exploração econômica aos moldes da coroa.

O período pombalino marca uma nova fase na colonização amazônica. Se o estado dentro do estado, caracterizado pelos missionários, mostrava-se demasiadamente perigoso, era, no entanto, relativamente eficaz do ponto de vista da coesão entre índios e os interesses portugueses. Além disso, o assédio internacional e a escassez de população branca, ainda se constituíam problemas graves à consolidação da exploração da região. Com a saída dos missionários, outra estratégia de integração econômica da Amazônia aos interesses da metrópole fazia-se urgente. Nesse período, Pombal visitava Londres e Viena e observou de perto as ações que davam a supremacia econômica do período à Inglaterra. A partir de então, passou a propor modificações na conduta com a colônia brasileira para que Portugal saísse da condição de atraso em relação aos seus concorrentes comerciais. Os fatores apontados como causas eram: a permanência de uma estrutura agrária e semifeudal na sociedade lusitana, o que resultava na preservação do domínio social e político da nobreza fundiária e do clero; a

existência de uma burguesia incipiente e sem força política; o desenvolvimento de um liberalismo conservador, colonialista e tradicionalista. Para mudar esse quadro:

(...) a política pombalina traçada para a Amazônia procurava superar os obstáculos colocados à sua colonização, através da execução de um projeto que visava transformar o índio em colono. Assim, Pombal formulou uma política indigenista que objetivava emancipar os índios, retirando-os da tutela das ordens missionárias e procurava integrá-los à população branca. Nesse esforço de fazer do índio colono, a estratégia-chave foi a implantação do Regime do Diretório (...) Transformar o índio em colono implicava em reconhecer-lhe a condição de pessoa, logo vê-lo como portador de direitos naturais, situação esta incompatível com a condição de escravo. Por isso, o primeiro passo seria transformá-lo em homem livre, estabelecendo proibições legais à sua escravização pelos colonos ou por quem quer que fosse (...) reconhecendo-lhes os direitos pertinentes a cidadãos portugueses, transformando-os em trabalhadores assalariados e colonos, e desenvolvendo estratégias para levá-los a interiorizar os interesses portugueses, no sentido de vê-los como os seus próprios interesses (...) uma dessas estratégias foi (...) tornar obrigatório o ensino da língua portuguesa nas aldeias, pois os jesuítas mantinham o uso da língua geral indígena – o nheengatu – inclusive na celebração das missas, procurando, assim, dificultar o contato dos colonos portugueses com os índios (SOUZA JÚNIOR, 2001: 38).

O Regime do Diretório previa uma laicização da administração das povoações indígenas existentes no Estado do Grão-Pará e Maranhão. Para tirar Portugal da situação de nação retardatária na modernidade européia, foram implantadas reformas econômicas, além de um re-ordenamento nas áreas da cultura e da educação. Aos moldes de Inglaterra e França do período, as ciências aplicadas foram utilizadas para a formulação de uma política de base científica para o Estado. Segundo o espírito da época, a ciência experimental era considerada condição para o progresso. O chamado *Diretório* teve esse nome, pois os colonizadores consideravam a cultura indígena demasiadamente rústica para os parâmetros da modernidade. Os índios precisavam, assim, da tutela branca para integrarem-se ao projeto colonial luso para a Amazônia. Dessa forma, elegia-se um Diretor que nomeava o Governador, e Capitão General do Estado. No Diretório, mesmo com a expulsão dos missionários, a religião ainda era fator importante de coesão social. Um dos principais objetivos da vida religiosa era levar os índios à “civilização” pelo cristianismo. A proibição do nheengatu e a instituição do ensino da língua portuguesa também foram fatores importantes para aproximar os índios da cultura do colonizador.

Além disso, o Estatuto do Diretório recomendava que os Diretores, tanto em público como em particular, honrassem e estimulassem a todos aqueles índios, que fossem juízes ordinários, vereadores, principais ou ocupassem outro posto. É que mesmo assumindo funções técnicas e intelectuais, eles eram alvos de preconceitos dos colonos, sendo obrigados a desempenhar trabalhos braçais. Para a coroa, os índios só se sentiriam iguais aos

portugueses se se sentissem diferentes das classes subalternas. Foi dessa forma que o Estatuto do Diretório previu uma forma de tratamento diferenciado para negros e índios, para que estes últimos pudessem se sentir privilegiados em relação aos primeiros. O Estatuto do Diretório determinava que os Diretores proibissem que se chamasse de *Negros* aos índios. O termo, até então, era a atribuição dada ao conjunto de indivíduos despossuídos – índios forros, índios escravos, homens brancos pobres e mestiços da Amazônia colonial. Como se vê, o trabalho sempre significou violência e morte para os índios, negros e mestiços da região.

Mesmo com o esforço do Diretório, as relações entre colonos e autoridades locais sempre foram difíceis. Devido à ausência de mulheres brancas, a saída foi incorporar as índias à sociedade colonial. Essas últimas foram catequizadas, feitas de esposas e ensinaram o plantio da mandioca, além do uso das ervas locais. O homem índio, por sua vez, foi utilizado nas guerras e no desbravamento de novas terras. Sobre a união mestiça vale saber que:

Branco e negro não cruzavam a valer na Amazônia. Uma legislação severa proibia as relações amorosas entre ambos, tachando de infames os brancos que delas participavam. Branco e índio, ao contrário, mestiçaram intensamente. O alvará de 4 de abril de 1755 e instruções posteriores mandaram preferir, para os cargos públicos, os que casassem com mulher indígena. Como incentivo maior, a Fazenda Real fornecia, aos que constituíssem o lar com uma índia, um machado, uma foice, uma enxada, uma peça de Bretanha, um ferro de cova e sete varas de linhagem ou estopa¹³

A partir daí, a mão-de-obra de índios e mestiços foi largamente utilizada. A ideologia do Estatuto do Diretório, no entanto, não conseguia fazer com que os índios aderissem completamente aos valores lusos e, muito menos, do sentimento de solidariedade que estes possuíam para com os negros. O auge desse sentimento de identidade entre povos que se sentiam violentados física e culturalmente eclodiu com o movimento da Cabanagem. Como bem disse o historiador paraense José Alves de Souza Júnior:

Contraditoriamente, a destribalização dos indígenas, iniciada pelos missionários com os descimentos e intensificada pelo Regime do Diretório, contribuiu para aproximar as tribos indígenas existentes na Amazônia, pois os aldeamentos reuniam indivíduos de grupos diversos. O convívio nas fortalezas e nos mocambos com outros elementos sobre quem recaía a pecha de “vadios” transformou tais lugares em espaços de socialização e troca de experiências descobertas como comuns, possibilitando a construção de uma identidade de interesses que inúmeras vezes se exteriorizou em ações de resistência coletiva (SOUZA JÚNIOR, 2001: 51).

A escravidão do negro africano na Amazônia não foi tão significativa como em outras regiões brasileiras. Os escassos recursos dos colonos dificultaram a importação de mão-de-

¹³ REIS, Arthur César Ferreira. “Seringal e Seringueiro”. Belém: Difusão Editorial, 1978.

obra negra, que só foi realizada com maior vigor pela Companhia de Comércio de Grão-Pará e Maranhão, no século XVIII, que “nos seus 22 anos de existência, (...) chegou a introduzir 12.587 escravos negros (...) vindos, principalmente de Angola, Mocimbo do Congo, Benguela, Cabinda, Moçambique, Costa da Guiné, Mali ou Mandinga, Bijogó, entre outras localidades (...)”¹⁴.

Além do número reduzido de negros, em relação ao total da população, muitos se engajaram na Revolução Cabana de 1835. A historiografia chegou a reconhecer alguns deles como heróis. Isso pode ser constatado no texto de Benedicto Monteiro (2001): “Manoel Barbeiro e Patriota, em Belém; Negro Belizário, no Baixo-Amazonas; Cristóvão, em Benfica; e, no Marajó, o líder Coco, que comandava a região. Os historiógrafos estimam que mais de 500 negros se incorporaram à revolução”. A presença dessa etnia hoje não é tão visível porque a derrota da Cabanagem também foi uma limpeza étnica. O saldo foi de cerca de 30 mil mortos, ou, um quinto da população paraense de então pelas tropas do Brigadeiro Soares D’Andrea.

A inclusão da Amazônia aos interesses mercantis, portanto, acontece desde o século XVI, momento em que a colonização portuguesa se intensifica. Ali se inicia a ideologia do comércio e do lucro na região que era rica em drogas do sertão e madeira e onde, séculos depois, se descobriu ouro, borracha e minérios.

Mas é a partir da metade do século XIX que a Amazônia integra-se completamente aos ideais modernos, notadamente a partir do Ciclo da Borracha. Os primórdios desta fase começam com medidas do governo imperial, que introduz a navegação a vapor na bacia do Amazonas e a abertura do rio a embarcações internacionais entre 1850 e 1870. A precisão dessa informação é dada por Ana Maria Daou, em seu *A Belle Époque Amazônica*: “No dia 7 de setembro de 1867, passa a vigorar o decreto que abriu os rios Amazonas, Tocantins, Tapajós e Madeira à navegação mercante universal” (DAOU, 2000: 14).

O isolamento que sempre marcou o cotidiano da província do Grão-Pará e do Amazonas, começava, assim, a ser rompido. Filhos de famílias ricas locais passaram a realizar seus estudos na então capital da república, o Rio de Janeiro, ou mesmo na Europa, em países como França, Portugal, Alemanha e Inglaterra. Nesse período, os navios abasteciam a região de produtos importados, trazendo uma sensação de modernidade pelo consumo. Tanto a economia, como a cultura, ficaram sob grande influência européia. O dinheiro advindo da borracha - amplamente utilizada para a confecção de sapatos, garrafas, revestimento de

¹⁴ MONTEIRO, Benedicto. História do Pará. Belém: Delta / O Liberal, 2001. pg. 94.

tecidos, luvas para a assepsia médica, preservativos, e, principalmente, para a fabricação de pneus automotivos, a partir da vulcanização realizada por Goodyear (1839) - começou a promover mudanças arquitetônicas e urbanísticas em Belém e Manaus já na década de 1890.

Naquele momento pode-se dizer que houve uma aproximação social e cultural com a Europa, pois a matéria prima da região proporcionava inovações na “vida dos povos civilizados”. Tal fato provocava orgulho nas elites amazônicas, pois, ao menos uma vez, sentiam-se no centro das decisões do mundo.

Em nenhuma outra periferia do capitalismo, como na Amazônia, a ideologia da Belle Époque, ou a crença de que a ciência e o progresso material pudessem prover o bem estar da humanidade, teve tanto êxito. Os Teatros da Paz (Belém, 1876) e Amazonas (Manaus, 1896) são partes da herança arquitetônica deixada na região por esse surto econômico que se estendeu até o início do século XX, quando os ingleses desenvolverem o plantio da seringueira. Isso foi possível porque eles enviaram, de Santarém (PA), sementes da *Hevea brasiliensis*, ao Jardim Botânico de Kew, Inglaterra, em 1876. Ali a seringa foi cuidadosamente estudada e aclimatada para o cultivo no Sudeste Asiático. Foi dessa forma que em 1908 aconteceu o fim do monopólio amazônico na produção de borracha silvestre. Economicamente nostálgico, o fim da Belle Époque seria muito importante para Belém porque é a partir desse momento que se inicia uma fase de valorização da chamada “cultura popular”, fato que veremos mais à frente.

Anos mais tarde, na segunda metade do século XX é que o governo brasileiro, já como sistema republicano passa a traçar estratégias com vistas à integração da vasta área ao resto do país. Assim, surgem definições como *Amazônia Legal*, instituída através da Lei 1.806, de 06.01.1953, o mesmo ano de criação da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA), para fins de planejamento econômico. A classificação é política e leva em consideração aspectos naturais, que extrapolam a clássica divisão das macro regiões do IBGE. A Amazônia Legal engloba os Estados da macro região Norte (Acre, Amazonas, Amapá, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins), e mais o Estado do Mato Grosso (macro região Centro-Oeste), e parte do Maranhão, a oeste do meridiano de 44° (macro região Nordeste). A SPVEA dá lugar a Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM), pela Lei 5.173 de 27.10.1966 e finalmente à Agência de Desenvolvimento da Amazônia (ADA), pela Medida Provisória 2.157-5, de 24.08.2001. Atualmente o governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva discute a recriação da SUDAM.

Observamos, assim, que a Amazônia, principalmente após a decadência do ciclo da borracha, é considerada uma região economicamente periférica do Brasil. Pode-se dizer que,

em âmbito nacional, esta sofre uma colonização cultural e econômica por parte da república brasileira. Desde então, as populações tradicionais de modo de vida ribeirinho, vêm convivendo com esse sentimento de pertença a algo maior: a “brasilidade”. Pois o isolamento da região, que durante muito tempo manteve maior contato com Portugal do que com o resto do Brasil, vem, paulatinamente, sendo superado por uma crescente integração ao resto do país, tanto por meio da dotação de infra-estrutura, como, por exemplo, a construção de estradas como a Belém-Brasília (BR-010), na década de 50; da BR-230, mais conhecida como Transamazônica, na década de 70; da BR-316, que liga o Pará ao Nordeste; da Santarém-Cuiabá (não concluída até hoje), como também, por meio de uma intervenção centralista na região por meio de projetos desenvolvimentistas, a partir dos anos 60 pela ditadura militar brasileira. Dessa forma, o povoamento com a abertura de estradas, é severamente distinto da ocupação mais antiga, contígua às margens dos rios e com cultura de origem cabocla.

Com a Belém-Brasília, por exemplo, surgiram, no sul e sudeste do Pará, diversas cidades¹⁵ com população estimada, em 2001, em cerca de meio milhão de habitantes. Já a rodovia Transamazônica teve grande impacto, principalmente na Mesorregião do Sudoeste Paraense¹⁶. Mas, além disso, a estrada fortaleceu economicamente e demograficamente cidades mais antigas como Altamira e Itaituba, criadas em função do Rio Xingu e Tapajós. Esses novos municípios contam com moradores dos estados vizinhos, Maranhão e Goiás, além de pessoas do Centro-Oeste, Nordeste, Sul e Centro-Sul que vieram trabalhar na pecuária, garimpo e ocupar terras. Após a abertura dessas estradas O crescimento demográfico, do estado foi singular, como nos mostra Benedicto Monteiro:

Basta confrontar o crescimento da população do Pará entre os anos de 1872 a 1950, antes, portanto, da construção das rodovias, com os anos entre 1960 a 1996, para verificar a desproporção dessa variação populacional. Em 1872, o Pará contava com 275.237 habitantes e em 1950, atingia apenas o número de 1.123.273, isto é, houve um aumento da população de apenas 848.036 habitantes em quase 80 anos. Já de 1960 a 1996, a população paraense variou de 1.538.193 para 5.332.187, isto é, houve um crescimento de 3.793.994 habitantes em apenas 36 anos. Em 1991, a população rural era de 2.353.672 e a população urbana era de 2.596.388 habitantes. Dessa população, 2.798.149 eram considerados alfabetizados, 1.439.121 eram considerados analfabetos e 712.790 eram crianças de 0 a 5 anos de idade. Isto é, enquanto no resto do Brasil houve um crescente êxodo rural do interior para os centros urbanos, aqui no Pará deu-se um fenômeno inverso, pois as populações que povoaram os 38 municípios recém-criados a partir da década de 60, praticamente foram dos centros urbanos para o interior a fim de povoar o “vazio demográfico” do Pará (MONTEIRO, 2001: 64 e 65).

¹⁵ Paragominas, Bom Jesus do Tocantins, Dom Eliseu, Rondon do Pará, Ulianópolis, Concórdia do Pará, Aurora do Pará, Tailândia, Garrafão do Norte, Ipixuna, Mãe do Rio, Nova Esperança do Piriá, Santa Luzia do Pará e Abel Figueiredo.

¹⁶ Foram criados municípios como Jacareacanga, Novo Progresso, Rurópolis, Trairão, Brasil Novo, Pacajá, Senador José Porfírio, Uruará e Vitória do Xingu.

A enorme diferença cultural - em parte pela nova e heterogênea composição populacional - é tão grande no Pará que existem movimentos políticos que lutam para desmembrar o Estado em três territórios distintos¹⁷. O Pará ficaria reduzido ao que hoje corresponde à sua região nordeste, com apenas 60 municípios, dos atuais 143. Coincidentemente ou não, esse pequeno Pará que resultaria das separações é o de povoação mais antiga e que, atualmente, tem capacidade política de se auto-intitular como sendo todo o Pará. Melhor dizendo: são as manifestações culturais do nordeste do Pará e Ilha do Marajó que foram apropriadas pelo Estado como vetores de identidade regional.

Além da abertura de estradas, outra estratégia do Estado brasileiro moderno de ocupação amazônica, deu-se através dos chamados Grandes Projetos como: o de exploração mineral como o executado na Serra dos Carajás (PA); a construção de hidrelétricas, a exemplo da de Tucuruí (PA), que não supre a energia de toda a Amazônia, diga-se de passagem; a exploração de manganês na Serra do Navio (AP)¹⁸, além da Zona Franca de Manaus (AM), que impõe interesses econômicos diversos que não trouxeram melhoria de vida efetiva para a população local. Outro fator de quebra desse isolamento foi a consolidação de uma indústria cultural brasileira que reforça um discurso de brasilidade atribuindo papéis/estigmas à região na narrativa do nacional (tema que trataremos adiante).

A plurisignificação da Cultura

Trataremos agora de mostrar a instabilidade do conceito de cultura. Para isso mostraremos como as acepções de cultura variam de acordo com o contexto em que estão

¹⁷ Existe atualmente na Câmara dos Deputados projetos para criação do Estado do Tapajós (oeste do Estado), Estado do Carajás (Sudeste do Estado) e Território Federal do Marajó.

¹⁸ Após descobrir uma importante jazida de manganês no Território Federal do Amapá, em 1946, o governo federal brasileiro realizou uma licitação para explorá-la. A disputa foi ganha pela empresa ICOMI - Indústria e Comércio de Minérios. Em 1953, o presidente da república aprovou o contrato e autorizou o início das atividades de exploração. Anos mais tarde, em 1992, foi fundada, oficialmente, o município de Serra do Navio, através da lei n.º 007/92 para abrigar os funcionários da ICOMI. Esta empresa exploraria o manganês amapaense por 50 anos, ou seja, até 2003. Entretanto, como a reserva ficou esgotada antes do tempo previsto, a empresa deixou o local. Enquanto a sede do município foi administrada pela ICOMI, a vila foi modelo de organização e eficiência em todos os setores. Com a saída da empresa e de sua parceira norte-americana a Bethlehem Stell, a Serra do Navio, riquíssima em fauna e flora ganhou uma paisagem nova: as favelas. A cidade passou a ter uma infraestrutura que lembra uma pequena cidade do sul do país, mas com uma população paupérrima. A criação da cidade amapaense é um caso emblemático dos grandes projetos que não serviram para melhorar a qualidade de vida da população amazônica, mas que, ao contrário, só visavam lucro fácil, extraindo riquezas da região e provocando intenso impacto ambiental.

inseridas. Essa desconstrução da solidez do conceito não tem o objetivo de buscar uma verdade sobre o que seria ou deveria ser “a cultura”, apenas busca demonstrar seu caráter ideológico.

Para começar a investigação sobre o conceito de cultura, necessário se faz um recuo histórico até a Grécia arcaica e clássica, quando foram iniciadas as reflexões sobre as manifestações do espírito¹⁹. Para os gregos, o equivalente à atual palavra latina cultura era o termo *paidéia*, (derivada da palavra *paidos* - criança), que significava algo como ‘criação, ou educação de meninos’. *Paidéia*, assim, era o ideal de cultura adquirida através da apreensão de um conjunto de valores ligados à liberdade e à nobreza. Ao jovem eram dirigidos ensinamentos aristocráticos legados pelas gerações passadas que o tornariam digno de ser um indivíduo *Kalos Kagathos* ("Belo e Bom"). Entre os conteúdos ensinados estavam a ginástica e a música, e, posteriormente, a gramática. Mas a partir do século V a.C., a palavra amplia ainda mais sua significação e passa a exigir além da educação do homem, a formação do cidadão para que este pudesse viver na polis. Segundo Platão: (...) a essência de toda a verdadeira educação ou *paidéia* é a que dá ao homem o desejo e a ânsia de se tornar um cidadão perfeito e o ensina a mandar e a obedecer, tendo a justiça como fundamento. (JAEGER, 1995: 147).

Como se pôde observar, mesmo em um período histórico distante, já se operava uma mudança substancial para o significado do termo. Assim, mais do que o cultivo individual, a educação grega confere relevo às dimensões *social e política* da vida. *Paidéia* ficou sendo o ideal educativo da Grécia Clássica. Não se tratava mais de uma educação no tempo de juventude, mas de um ideal de formação humana constante. Sob essa perspectiva, a apreensão do conhecimento poderia proporcionar um desenvolvimento cada vez maior das potencialidades do cidadão.

Esse período da história humana é importante, dentre outros motivos, porque surgem ali muitas das dicotomias que hoje se apresentam através de distinções binárias como “selvagens” x “civilizados”, “erudito” x “popular”, a partir da tradição socrática, divulgada por Platão. Nesse contexto, a busca pelo conhecimento passou a apresentar uma dicotomia entre a esfera do *inteligível*²⁰ e do *sensível*²¹. O modo de pensar começou, assim, a se organizar em categorias que pressupunham uma hierarquia, pois se pensarmos que toda classificação implica, necessariamente, em uma qualificação chegaremos a conclusão de que a

¹⁹ Ao menos do ponto de vista do que se convencionou chamar de Civilização Ocidental.

²⁰ O conhecimento em si, apreendido através do intelecto, sendo este da esfera do universal e imutável

²¹ Cconhecimento empírico, a partir da apreensão dos objetos pelos sentidos, sujeito a opiniões diferentes.

oposição entre o inteligível e o sensível, pressupõe um juízo de valor, onde a primeira forma de conhecer adquire uma primazia sobre a segunda. As opiniões humanas seriam apenas cópias incompletas, simulacros, de seu modelo perfeito do mundo (metafísico) das idéias. O simulacro escaparia à lei e ao controle, pois ele é da ordem do híbrido, do mestiço, aquilo que é partido, múltiplo, que inclui um lugar, um ponto de vista. Na Grécia Clássica de Platão, os artistas eram considerados pessoas perigosas porque produziram imagens e textos, que, por serem expressões da subjetividade, não condiziam à verdade em si, sendo uma forma de engano.

Vale ressaltar que além de uma discussão metafísica, estava implícito um medo político do artista, visto que o resultado de sua prática profissional – a obra de arte – suscitava múltiplas interpretações do social e assim, instabilidade política à República.

Na Antiguidade Greco-Latina até a metade do Renascimento, o processo de criação artística era visto como expressão de vontade divina, pois o homem era apenas uma via de concretização do belo, uma espécie de médium.

No Renascimento deu-se uma mudança de status do artista. Ele deixou de ser visto como artesão, que tinha no domínio da técnica sua principal característica, e passou a ser considerado como humanista, em outras palavras, sua criação se dava a partir de um saber adquirido, através de várias disciplinas científicas, e, portanto, humanas. É nesse momento que se inicia, de forma mais visível, um longo processo de mercantilização da cultura. As obras deixam de ser avaliadas pelo seu custo real (número de figuras a serem pintadas, quantidade de cores a serem usadas, tempo para realização da obra, etc.) e passam a valer pela perícia ou talento do artista que as executa. O valor de troca prevalece sobre o valor de uso da obra. Tal mudança proporciona uma relativa independência econômica ao artista. Além de proporcionar o aparecimento da figura do “gênio criativo” legitimando a importância desse profissional na sociedade.

O artista, agora humanista, passa a ser cobiçado por um mercado composto por descendentes da nobreza e burgueses esclarecidos. Outra consequência desse processo foi o surgimento de um corpo de produtores e mecenas de bens simbólicos. Está aí o germe da sociedade de consumo de bens culturais que mais tarde consolidar-se-ia na *indústria cultural*.

Com a ascensão do capitalismo e do modo de vida burguês, consumir as expressões humanistas da arte era uma forma de distinção social, de não fazer parte da massa inculta. É assim, já sob a égide do pensamento iluminista, que a palavra cultura passa a refletir um

processo de lutas ideológicas. Sobre esse tema, trazemos aqui a teorização feita por Raymond Williams²², que Terry Eagleton utiliza em “A Idéia de Cultura”:

Partindo das suas raízes etimológicas no trabalho rural, a palavra começa por significar algo como <<civilidade>> tornando-se, no século XVIII, mais ou menos sinônima de <<civilização>>, na acepção de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material (...) Enquanto sinônimo de <<civilização>>, <<cultura>> fez parte do espírito geral do Iluminismo, com seu culto do autodesenvolvimento progressivo e secular. Civilização era em boa parte uma noção francesa – então, como hoje, os franceses julgavam-se detentores do monopólio da civilização – e designava simultaneamente o processo gradual de auto-aperfeiçoamento e o utópico telos (fim, objetivo) para o qual se dirigia. Porém, enquanto a palavra francesa <<civilização>> incluía normalmente a vida política, técnica e social, a <<cultura>> alemã, tinha uma conotação mais estreitamente religiosa, artística e intelectual. Também podia designar o refinamento intelectual de um grupo ou de um indivíduo, e não da sociedade como um todo. <<Civilização>> minimizava diferenças nacionais, ao passo que <<cultura>> as realçava (EAGLETON, 2003: 20 e 21).

As noções citadas acima – cultura como civilização e modo de vida - foram gestadas em um momento de consolidação dos Estados nacionais – a Alemanha como é hoje só se unifica na passagem do século XIX para o XX. Naquele período a maioria de sua população estava concentrada no meio rural, e a região era governada pela aristocracia. A noção de civilização francesa, por sua vez, está baseada nos valores da Revolução Francesa, que concebe o Estado a partir do contrato social, da aceitação de leis comuns para os cidadãos, ou seja, do modo de vida democrata-liberal que conhecemos hoje. A concepção francesa era vista com muito otimismo no final do século VIII, entretanto...

(...) no final do século XIX, <<civilização>> adquiria igualmente uma ressonância imperialista, o que bastava para desacreditá-la aos olhos de certos liberais. Era, conseqüentemente, necessário encontrar outra palavra para designar a vida social não como era quanto deveria ser, e os alemães adotaram a palavra francesa culture para esse fim. Kultur (em alemão no original <<cultura>>) ou Cultura converteu-se, assim, no nome da crítica romântica e pré-marxista, da primeira fase do capitalismo industrial (EAGLETON, 2003: 22).

O prestígio de cultura, na acepção alemã, tem início na medida em que a sociedade ocidental vê que os valores trazidos pela interpretação de cultura enquanto <<civilização>> não foram capazes de tirar o mundo de seu estado de escassez. A promessa iluminista de bem estar geral, advinda do cultivo de valores civilizados, mostrava-se, através de mudanças

²² WILLIAMS, Raymond. Keywords, Londres, 1976

radicais e dolorosas, homogeneizante em vários aspectos, que sufocavam os modos de vida de outros países.

Assim:

Nascido em pleno Iluminismo, o conceito de cultura ataca agora, com edipiana ferocidade, os seus progenitores. A civilização era abstrata, alienada, fragmentada, mecânica, utilitária, escrava de uma fé cega no progresso material; a cultura, em contrapartida, era considerada holista, orgânica, sensível, autotélica, evocativa. O conflito entre cultura e civilização fazia, assim, parte de um declarado debate entre tradição e modernidade. De certa forma, porém, esta era uma falsa guerra (...), pois a cultura correria em socorro da própria civilização que desdenhava. E, deste modo, embora os fios entre os dois conceitos se entrecruzassem, a civilização acabou por transformar-se em algo totalmente burguês enquanto a cultura seria simultaneamente patricia e populista. Tal como Lorde Byron, representava de um modo geral um tipo radical de aristocracia, caracterizado por uma simpatia afetiva pelo Volk (povo) e um arrogante desprezo pelo Burgher (burgês). (EAGLETON, 2003: 23 e 24)

É justamente a partir dessa acepção alemã, que a palavra cultura começa a ter o significado moderno de cultura enquanto modo de vida, com características específicas. Mas ainda assim, a princípio, a noção de <<cultura>> era relegada aos povos primitivos, ou seja, aos povos considerados dominados, menos afeitos ao racionalismo ocidental, enquanto a antiga noção de cultura como civilização ficou associada à <<alta cultura>>, às <<belas artes>> ou à <<cultura erudita>>.

No Brasil, após a chegada da família Real, em 1808, e, mais especificamente com a Missão Artística Francesa em 1816, as expressões artísticas barrocas, tanto na arquitetura como nas pinturas e esculturas passaram a soar como atrasadas, devido a seu caráter religioso e semi-popular. Estas deveriam ser superadas pela modernização supostamente trazida pelo estilo neoclássico. Isso ficou claro, no fim do século XIX em cidades como Belém e Manaus. Nestas cidades, as elites da borracha redesenharam linhas de ruas, praças, igrejas, museus e prédios públicos para os padrões belle époque. Belém chegou a perseguir o título de *Paris N'América*, com as reformas empreendidas pelo intendente Antônio Lemos, que governou a cidade de 1897 a 1912.

Inspirado no urbanista francês Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) que acabara de realizar profunda reforma na capital francesa (1851-1870), Lemos montou uma equipe de engenheiros e arquitetos que dividiram a capital paraense em bairros comerciais, residenciais, industriais e de serviços. Como instrumento jurídico para tais mudanças o político se apoiava

em um autoritário Código de Postura Municipal, aprovado pela Câmara de Vereadores²³, que excluía os pobres das áreas consideradas nobres.

Sob a gestão de Lemos foram construídos, em Belém, o mercado do Ver-o-Peso, o quartel dos bombeiros, o asilo e o necrotério público. Além disso, deu-se início a construção da rede de esgotos para a cidade; transformaram os largos em praças ajardinadas; ampliaram a largura das ruas e um avançado plano de arborização importou frondosas mangueiras da Índia para atenuar o sol de mais de 30° da Amazônia. Fizeram parte também das ações do novo gestor a mudança da iluminação pública, que passou a ser elétrica e com ela, o advento dos bondes, um meio de transporte moderno e mais eficaz do que a antiga tração animal. O que se pode perceber é que a visão de cultura que foi perseguida naquele período, está diretamente vinculada a valores reconhecíveis da *cultura como civilização*.

Para uma melhor compreensão do conceito de cultura acreditamos que não se pode prescindir das valiosas contribuições oferecidas pelo campo da Antropologia. Segundo Rocque de Barros Laraia, a primeira definição do termo, do ponto de vista antropológico, foi elaborada por Edward Tylor, no primeiro parágrafo de seu livro *Primitive Culture* (1871). É este pensador quem funde os dois modos de encarar a cultura, em outro verbete, *culture*:

No final do século XVIII e no princípio do seguinte, o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor (1832-1917) no vocábulo inglês *Culture*, que “tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem”. Com essa definição Tylor abrangia em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à idéia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos (LARAIA, 2006: 25).

Na concepção de Tylor, a cultura seria mais um fenômeno natural, com causas e regularidades, podendo ser objeto de estudo. O estudioso busca apoio nas ciências naturais de seu tempo para argumentar que a diversidade das culturas humanas seria resultado da desigualdade de estágios existentes no processo de evolução. Essa interpretação foi claramente influenciada pelo impacto do livro *Origem das espécies*, de Charles Darwin. Obra que defende um evolucionismo unilinear²⁴.

²³ Trechos do código são citados no filme “Chama Verequete”, um dos objetos de estudo deste trabalho.

²⁴ A abordagem unilinear considerava que cada sociedade seguiria o seu curso histórico através de três estágios: selvageria, barbarismo e civilização. Em oposição a essa teoria, e a partir de Franz Boas, surgiu a idéia de que cada grupo humano desenvolve-se através de caminho próprio, que não pode ser simplificado na estrutura

Mas em reação ao evolucionismo, ou *método comparativo* como era então chamado, surge uma corrente antropológica que busca uma interpretação multilinear da história. Franz Boas (1858 - 1949), com *The Limitation of the Comparative Method of Anthropology*, lançou as bases para essa nova forma de pensar a cultura. Esta obra contesta a validade científica das comparações de modos de vida tão distintos e não considera que deva haver um modelo único de civilização a ser seguido, com estágios definidos etnocentricamente pelos europeus. Para Boas,

São as investigações históricas (...) que convém para descobrir a origem deste ou daquele traço cultural e para interpretar a maneira pela qual toma lugar num dado conjunto sociocultural. Em outras palavras, Boas desenvolveu o particularismo histórico (ou a chamada Escola Cultural Americana), segundo a qual cada cultura segue os seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou. A partir daí a explicação evolucionista só tem sentido quando ocorre em termos de uma abordagem multilinear (LARAIA, 2006: 36).

Outro antropólogo importante para o entendimento dos processos culturais é Alfred Kroeber. Ele contraria a visão hegemônica corrente até o século XIX, da supremacia do cultural sobre o biológico. Ele defende que embora os seres humanos tenham funções vitais ou instintos em comum, as formas de satisfazê-los variam de uma cultura para outra. No seu artigo *O Superorgânico* (in *American Anthropologist*, vol. XIX, nº 2, 1917), Kroeber argumenta que a cultura é o meio pelo qual o homem adapta-se aos diferentes ambientes ecológicos. Baseado nesta compreensão, ele diz que ao adquirir cultura, a melhoria da qualidade de vida humana passou a depender, cada vez mais do aprendizado:

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (LARAIA, 2006: 45)

Isso expressaria que a distinção do homem para os outros animais, portanto, seria a capacidade de transmitir seus conhecimentos através da linguagem às gerações futuras. Tal visão reconhece a existência de um patrimônio simbólico que passa de geração a geração, de forma que os mais jovens não precisem partir do zero quando se depararem com questões de sobrevivência, ou mesmo de caráter ético, existencial, etc. Como observou Laraia:

tríplice dos estágios. Esta possibilidade de desenvolvimento múltiplo constitui o objeto da abordagem multilinear (LARAIA, 2006: 114).

A comunicação é um processo cultural. Mais explicitamente, a linguagem humana é um produto da cultura, mas não existiria cultura se o homem não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema articulado de comunicação oral (LARAIA, 2006: 52).

Como se pôde observar, os símbolos têm papel importante para a compreensão do conceito de cultura. Além das interpretações descritas acima, existe àquela que pensa as culturas como sistemas simbólicos. Esta corrente desenvolveu-se nos EUA, principalmente através das contribuições do antropólogo americano Clifford Geertz. Este pensador empreende a definição de homem baseado na de cultura. Dessa forma, então, não existiria um ideal de homem a ser perseguido, como no Iluminismo,

A cultura deve ser considerada como (...) “um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instituições (...) para governar o comportamento”. Assim, para Geertz (...) “todos nascemos com um equipamento para viver mil vidas, mas terminamos no fim tendo vivido um só!” (LARAIA, 2006: 62).

Ainda segundo Geertz, os etnógrafos não deveriam atentar apenas para os modelos conscientes de uma comunidade, pois os símbolos e significados não estão nas cabeças das pessoas, individualmente. Ao contrário disso, só podem ser conhecidos quando habitam o imaginário coletivo dos atores de um sistema cultural. Estudar a cultura, sob essa ótica, é estudar um código de símbolos partilhados pelos membros de uma coletividade. O papel da Antropologia seria, então, buscar interpretações desse código cultural intersubjetivo, que tem uma lógica própria e não pode ser tomado como parte de uma estrutura universal, como pretendia Lévi-Strauss.

Na Filosofia foi Nietzsche o influenciador desta tradição que ao invés de buscar explicações definitivas, interpreta os fatos da história de forma mais relativista. Em “A Origem da Tragédia”, o autor diz que a ciência origina-se da vontade do homem em fugir da suprema e única verdade: a vida não tem controle e não existe um conhecimento em si que garanta uma forma do viver totalmente segura, ou que dê conta de explicar a realidade social, ou mesmo os fenômenos naturais. Além disso, ele recupera a importância da arte na sociedade. Na sua compreensão, esta, melhor do que a moral cristã - que também deveria ser mostrada como parte do mundo das aparências - seria mais apta a fazer com que os homens se dessem conta dos limites da razão. Radicalizando esse ponto de vista o autor afirma que “só é justificada a existência do mundo como acontecimento estético”²⁵.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Ensaio de uma Autocrítica. (In) A origem da tragédia: proveniente do Espírito da Música. São Paulo: Madras, 2005.

Para o filósofo, não se pode separar o conhecimento entre sensível x inteligível; mente x corpo. Não existe uma metafísica, que traga os sentidos em si das coisas. A produção do conhecimento, sob essa perspectiva, reflete, necessariamente, poder e juízos de valor, pois está ligada a grupos concretos e é histórica.

Na Sociologia Moderna foi Max Weber quem deu início a uma abordagem compreensiva ou interpretativa da cultura. Ele conseguiu superar a concepção de que a sociedade deveria ser considerada como um fenômeno *sui generis* (Durkheim), uma entidade transcendente, e distinta dos indivíduos, na qual o estudo sociológico conseguiria encontrar suas leis invariantes que a definiriam. Ao contrário disto, para Weber a Sociologia deveria buscar a compreensão da ação social que orienta os sujeitos através da História. Suas causas econômicas, políticas e religiosas. Só assim seria possível interpretar adequadamente as ações sociais que resultam no funcionamento e desenvolvimento de cada sociedade. Essas ações a que se refere dizem respeito a toda conduta humana vinculada a um sentido subjetivo atribuído pelo sujeito(s), em relação a *outrem*. O “sentido” a que Weber se refere não é algo em si, mas sim condicionado pelo contexto. Portanto, a Sociologia weberiana considera que não se pode prescindir da análise da ação do indivíduo. Segundo ele, essa (ação) pode ter diferentes motivações. Em algumas ocasiões, a ação racional é presidida pela vontade de alcançar um objetivo concreto, em outras busca defender um valor. As ações também podem ser afetivas, ou seja, são reações emocionais do indivíduo quando submetido a um contexto. Além disso, a ação pode ser de cunho tradicional, ou presidida pelos costumes, hábitos, tradições, crenças enraizadas na vida do sujeito.

Não por acaso lançamos nosso olhar também para estes dois últimos pensadores (Nietzsche e Weber), no sentido de que suas reflexões reforçam a pertinência da nossa opção de filiar este trabalho a essa corrente interpretativa que não tem a pretensão de encontrar uma verdade universal como explicação do social. Assim, para analisar os filmes que elegemos como objeto de estudo, necessário se faz a compreensão de como se deram os embates culturais no Brasil e particularmente na Amazônia.

Conhecer a história cultural de uma região, dessa forma nos dá bases para que possamos fazer uma análise mais profunda de um produto cultural como um filme, por exemplo. Assim, ao deparar-se com uma informação, seja ela através da imagem, ou não, o pesquisador deve ficar atento porque ali podem estar implícitos inúmeros significados sócio-históricos.

Se o termo cultura é de complexa apreensão, e para sua compreensão se faz necessário a visão de uma pluralidade, tendo em conta que traz consigo lutas políticas por estabilização

de sentido, podemos dizer que termos como *cultura brasileira* e *cultura amazônica* não fogem a essa regra, sendo mais adequado enunciá-los no plural. A condição colonial nos colocou diante do desafio de construir uma narrativa hegemônica de nação, ou região, sob a ótica dos valores de uma cultura transplantada. Penso ser significativo elucidativo nos termos um pouco na teorização de Alfredo Bosi acerca das palavras que possuem relações com o verbete cultura no livro *Dialética da Colonização*.

As palavras cultura, culto e colonização derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. *Colo* significou, na língua de Roma, eu moro, eu ocupo a terra, e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo (...) *Colo* é a matriz de colônia enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar (...) Tomar conta de, sentido básico de *colo*, importa não só em cuidar, mas também em mandar. (...) Se passo agora do presente, *colo*, com toda a sua garra de atividade e poder imediato, para as formas nominais do verbo, *cultus* e *cultura*, tenho que me deslocar do aqui-e-agora para os regimes mediatizados do passado e do futuro (...) Para o passado. Como o adjetivo deverbal, *cultus* atribuía-se ao campo que já fôra arroteado e plantado por gerações sucessivas de lavradores (...) *Cultus* é sinal de que a sociedade que produziu o seu alimento já tem memória (...) queria dizer não só o trato da terra como também o culto dos mortos, forma primeira de religião como lembrança, chamamento ou esconjuro dos que já partiram (...) A esfera do culto, com sua constante reatualização das origens e dos ancestrais, afirma-se como um outro universal das sociedades humanas juntamente com a luta pelos meios materiais de vida e as conseqüentes relações de poder implícitas, literal e metaforicamente, na forma ativa de *colo* (...) De *cultum*, supino de *colo*, deriva outro particípio: o futuro, *culturus*, o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar (...) O seu significado mais geral conserva-se até os nossos dias. *Cultura* é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional, marcado do processo (...) O vetor moderno do titanismo, manifesto nas teorias de evolução social, prolonga a certeza dos ilustrados e prefere conceituar cultura em oposição à natureza, gerando uma visão ergótica da História como progresso das técnicas e desenvolvimento das forças produtivas. *Cultura* aproxima-se, então, de *colo*, enquanto trabalho, e distancia-se, às vezes polemicamente, de *cultus*. O presente se torna mola, instrumento, potencialidade de futuro. Acentua-se a função da produtividade que requer um domínio sistemático do homem sobre a matéria e sobre outros homens. Aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior. Em certos regimes industriais-militares essa relação se desnuda sem pudores. Produzir é controlar o trabalhador e o consumidor, eventualmente cidadãos. Economia já é política em estado bruto. Saber é poder, na equação crua de Francis Bacon. (BOSI, 1992: 11, 12, 13,15,16 e 17)

Assim, a colonização portuguesa no Brasil trouxe a noção de *colo*, com a grande leva de colonos que aqui chegaram para cultivar os espaços divididos pelo Rei de Portugal. Dali surgiu o choque de interesses entre estes e os jesuítas. Os primeiros determinados a subjugar os nativos, tornando-os seus escravos, e os religiosos tentando implantar uma política de catequização do gentio, e inculcar uma nova mentalidade sobre o trabalho. Os sermões do padre Antônio Vieira aos membros da corte lusitana são exemplos de como a experiência de colonizar o Brasil poderia servir como uma mudança da ética do trabalho português, que

abandona a valorização do *ócio* e vai à direção do *negócio*. Segundo o religioso, para que a empreitada colonizadora desse certo seria necessário um esforço de todos, incluindo aí os nobres e os membros do clero. À frente de seu tempo, Vieira preocupava-se com o destino de Portugal, pois constatava que era a ética protestante que vinha ditando o ritmo do processo mercantil de então, através de ingleses e holandeses.

A noção de *Cultus* tratada por Bosi aponta que o encontro inusitado entre índios, colonos portugueses, padres jesuítas e, mais tarde, negros africanos e colonos europeus gerou uma memória comum, um sentimento de pertença a uma cultura única.

Já o termo *culturus* e sua noção de projeto, pode ser traduzido à *cultura como civilização*, já que este aproxima cultura à educação, mais particularmente a um recorte do que deve ser ensinado. Refere-se à forma de como a colônia deve ser dominada, e que modelo de socialização deve ser imposto.

É com a independência, do Brasil no século XIX, e/ou principalmente, após a proclamação da república, que políticos e intelectuais começam a buscar uma identidade brasileira. Para que a jovem nação desse certo no plano simbólico foi necessário inventar uma narrativa nacional eficaz o bastante para criar um sentimento de coesão social e, assim, fazer emergir um projeto de futuro para o Brasil. Ocorre que essa procura por uma identidade nacional não é algo simples. É que a diferença cultural do povo que compõe a nação faz com que a tentativa de se construir um projeto hegemônico seja sempre um processo tenso. Usando terminologias de H. Bhabha (1998), essa “escrita da nação” é um processo ambivalente onde lutam lado a lado forças do pedagógico e do performático²⁶.

Falar de identidade, assim, é falar de movimentos políticos de grupos bem definidos que buscam dar sua interpretação do nacional e tentam fazer com que o Estado direcione suas ações no sentido proposto. Sobre este tema, o da identidade nacional, Renato Ortiz (2005) observa que:

²⁶ O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, (...) como um momento de vir a ser por si próprio, encapsulados numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por autogeração. O performativo intervém na soberania da autogeração da nação ao lançar uma sombra entre o povo como imagem e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro do Exterior. No lugar da polaridade de uma nação prefigurativa autogeradora “em si mesma” e de outras nações extrínsecas, o performativo introduz a temporalidade do entre-lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a “individualidade” da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [It Self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural (BHABHA, 1998: 209 e 210).

(...) a problemática da cultura brasileira tem sido, e permanece, até hoje, uma questão política. (...) a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro (...) creio que é o momento de reconhecermos que toda identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária) o que elimina, portanto, as dúvidas sobre a veracidade ou falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. O “pessimismo” de Nina Rodrigues, o “otimismo” de Gilberto Freyre, o “projeto” do ISEB são as diferentes faces de uma mesma discussão, a da relação entre cultura e Estado. Na verdade, falar em cultura é falar em relações de poder. Quando os intelectuais do ISEB afirmam, por exemplo, que não existe um pensamento brasileiro anterior ao modernismo, o que de fato eles estão fazendo é introduzir um corte arbitrário na história. Eles selecionam um evento para orientar politicamente uma luta ideológica contra um outro grupo social, que até então possuía o monopólio da definição sobre o Ser nacional – os intelectuais tradicionais. Não resta dúvida de que o estudo dos escritores do século XIX mostra a existência de um pensamento autóctone, brasileiro. O que me assusta é seu caráter profundamente conservador. Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado (ORTIZ, 2005: 8 e 9).

Aproveitando o contexto das independências nacionais na América Latina, um dos primeiros movimentos de caráter identitário no Brasil, foi o Romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar:

O primeiro quartel do século XIX foi, em toda a América Latina, um tempo de ruptura. O corte nação/colônia, novo/antigo exigia, na moldagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o pólo brasileiro, que enfim levanta a cabeça e dizia o seu nome; de outro, o pólo português, que resistia à perda do seu melhor quinhão. Segundo esse desenho de contrastes, o esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo por excelência em face do invasor; o *americano*, como se chamava, metonimicamente, *versus* o europeu (BOSI, 1992: 177).

Como observa Bosi, ao contrário do tom político e dualista de nativo x invasor que dominou as letras do resto da América Latina, o romantismo de Alencar era assimilacionista, ou seja, tratava da incorporação do índio à sociedade lusitana como algo inevitável, gesto “nobre”, um verdadeiro *mito sacrificial* nas palavras do autor de *Dialética da Colonização*:

O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua *Iara*, “senhora”, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio. No desfecho do romance, em face da catástrofe iminente, o fidalgo batiza o indígena, dando-lhe o seu próprio nome, condição que julga necessária para conceder a um selvagem a honra de salvar a filha da morte certa que os aimorés tinham condenado aos moradores do solar (...) A conversão, acompanhada de mudança de nome, ocorre igualmente com o índio Poti, de *Iracema*, batizado como Antônio Felipe Câmara, o futuro herói da resistência aos holandeses. E Arnaldo, o sócio rústico de Peri de *O Sertanejo*, é agraciado com o sobrenome do capitão-mor durante este diálogo edificante. É o

senhor colonial que, nos três episódios, outorga, pelo ato da renomeação, nova identidade religiosa e pessoal ao índio e ao sertanejo. Quanto aos aimorés, que são os verdadeiros inimigos do conquistador no Guarani, aparecem marcados pelos epítetos de *bárbaros, horrendos, satânicos, carniceiros, sinistros, horríveis, sedentos de vingança, ferozes, diabólicos*. (...) Creio que é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar (...) São todas obras cujas tramas narrativas ou dramáticas se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas: o índio, a índia, a mulher prostituída, a mãe negra. A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas. Paradoxalmente: O Guarani e Iracema fundaram o romance nacional (BOSI, 1992: 177, 178 e 179).

A figura do índio belo e forte de Alencar, não conseguia esconder (e talvez nem fosse esse o caso) a apologia ao colonizador e uma crônica inverossímil da ocupação do primeiro século. Como nos explica Bosi, o mito alencarino teve dupla função: de exaltar populistamente o índio - sem considerar sua cultura, pois as virtudes atribuídas a Peri, por exemplo, eram aquelas que figuravam no imaginário romântico europeu - para em seguida seduzi-lo e integrá-lo à sociedade dos brancos (lusitana). O mito ali seria:

(...) uma instância mediadora, uma cabeça bifronte. Na face que olha para a História, o mito reflete contradições reais, mas de modo a convertê-las e a resolvê-las e figuras que perfaçam, em si, a *coincidentia oppositorum*. Assim, o mito alencarino reúne, sob a imagem comum do herói, o *colonizador*, tido como generoso feudatário, e o *colonizado*, visto ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem (BOSI, 1992: 180).

Quanto ao Romantismo de Gonçalves Dias, Bosi (1992) diz:

(...) estava mais próximo, no tempo e no espaço, do nativismo exaltado latino-americano. Talvez a familiaridade do maranhense com entre brasileiros e marinheiros que marcou nas províncias do Norte nos anos da Independência explique a aura violenta e aterrada que rodeia aqueles versos de primeira mocidade (BOSI, 1992: 185).

Nascido em 1823, de uma união mestiça, filho de um comerciante português com uma mestiça cafuza, Dias conviveu desde pequeno com as tensões locais anti-lusitanas, que vão de 1822 a Balaiada (1838-1841). Para ele o conflito de civilizações era tratado em tom de tragédia indígena. O autor sabia o que era ser mestiço no Brasil, pelas ações de preconceito que experimentou, chegando a ser impedido de casar com a mulher amada devido à sua ascendência.

O modo dos dois escritores lidarem com o destino das populações conquistadas daria o tom do que viria ser um dos grandes problemas nacionais: o problema da “raça”, ou melhor dizendo, etnia. Mas o Romantismo de Alencar e Gonçalves Dias começa a entrar em declínio

por volta de 1870. Os motivos que levaram a isto foram a influência européia, no Brasil, do Positivismo de Augusto Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer. Mesmo com pontos distintos, essas teorias tinham em comum o evolucionismo histórico dos povos. É curioso notar que justamente quando, na Europa, o conceito de raça começa a mostrar-se inadequado para tratar de sociedades humanas, sendo este mais pertinente ao ramo da zoologia, as interpretações raciológicas tornam-se moda no Brasil.

Refletindo a condição do negro como escravo e, praticamente, a única mão-de-obra para trabalhos braçais - já que os brancos desempenhavam quase sempre funções técnicas ou intelectuais - a incorporação do negro à condição de cidadão brasileiro não fora tratada pelo Romantismo.

O tabu sobre a questão da cidadania negra só foi rompido após a abolição. O desafio agora era transformar a massa de ex-escravos em trabalhadores assalariados. Mas as elites intelectuais viam a mestiçagem de forma negativa. Assim como na Biologia de então, que dizia que as hibridações seriam infrutíferas - tese que foi descartada pelos estudos de Mendel, em 1870 – o ideal nacional era de um branqueamento para atingir a evolução social. Segundo o evolucionismo, as características dos mestiços seriam: a apatia, a imprevidência e o desequilíbrio moral.

Assim como discutimos anteriormente as teses de Edward Tylor que compartilhavam de uma interpretação evolucionista das sociedades, no Brasil, esse modo de tratar as culturas desfrutou de grande prestígio entre intelectuais do século XIX como Nina Rodrigues²⁷, Euclides da Cunha²⁸ e Sílvio Romero²⁹, como bem nos mostrou Renato Ortiz, em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (2005).

Por influência dos trabalhos de Franz Boas, as interpretações sobre a sociedade brasileira deixaram de ser predominantemente calcadas no determinismo biológico e no conceito de raça, indo ao encontro de um tratamento propriamente cultural. Para ser mais exato, foi através de Gilberto Freire, em seus estudos nos EUA, que uma interpretação mais culturalista do “nacional” chegou ao Brasil. O autor pernambucano sistematizou o mito das três raças que está na origem do estado moderno brasileiro, capitalista e republicano. *Casa Grande & Senzala* (1933) surgiu para sepultar de vez as interpretações raciológicas, que não eram capazes de propor mudanças para o país mestiço e deu novo fôlego ideológico ao

²⁷ Estudos médicos e tradições africanas.

²⁸ Movimentos messiânicos e influência do meio sobre o social.

²⁹ Manifestações literárias.

governo brasileiro, agora sob ímpeto centralista da Revolução de 30, para tentar trabalhar de forma positiva o problema da mão-de-obra.

Mas é bom que se observe que ao contrário de Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, que são pensadores do universo da então recém inaugurada Universidade e São Paulo...

(...) Gilberto Freyre representa continuidade, permanência de uma tradição, e não é por acaso que ele vai produzir seus escritos fora desta instituição “moderna” que é a universidade, trabalhando numa organização que segue os moldes dos antigos Institutos Históricos e Geográficos. Não há ruptura entre Sílvio Romero e Gilberto Freyre, mas reinterpretação da mesma problemática proposta pelos intelectuais do final do século (...) bastava trocar o conceito de raça pelo de cultura. (...) Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (ORTIZ, 2005: 40 e 41).

A era Vargas, nos anos 30, dessa forma, beneficiou-se do mito das três raças, pois ao tratar a mestiçagem como um fator positivo fez com que a massa dos ex-escravos se sentisse respeitada, assimilando a ideologia do trabalho.

Anos mais tarde, em 1955, a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) deixou de pensar a cultura de um ponto de vista antropológico e passou a se utilizar de aportes teóricos das Ciências Sociais e da Filosofia. Para estes pensadores, a independência brasileira em relação a Portugal não teria resultado na constituição de um povo ou em uma nação, já que a condição de colônia deixaria uma herança de alienação, ou uma importação de valores estrangeiros. Nesse sentido, pode-se dizer que os isebianos passam a pensar a cultura como projeto de futuro. Para aqueles pensadores, cultura significava as objetivações do espírito humano e um vetor de transformação sócio-econômica.

Assim, o desenvolvimentismo dos isebianos poderia ser traduzido como um tipo de humanismo porque restituiria à nação sua essência e devolveria ao homem colonizado à dimensão humana. O ISEB tenta criar um projeto nacionalista em um contexto de Estado desenvolvimentista, que abre a economia brasileira ao capital estrangeiro. É interessante ponderar também que a consolidação da categoria de nação ali encobria as diferenças internas do povo. Ao contrário de pensadores neo-marxistas que pregavam uma mudança social pela

via revolucionária, o ISEB apontava que a saída para o Brasil era de cunho reformista. Para eles a existência de uma Sociedade Civil brasileira fazia com que estes pensadores se considerassem representantes do povo, mesmo que o seu lugar de fala fosse das classes médias. Não havia, assim, um projeto de ruptura à estrutura social vigente.

Uma outra forma de pensar a cultura surge nos anos 60 com os Centros Populares de Cultura (CPC), vinculados à União Nacional dos Estudantes (UNE), que funcionaram de 1962 a 1964. Formados por intelectuais marxistas, sua ideologia era “uma radicalização à esquerda da perspectiva isebiana”, como define Ortiz (2005). Como o próprio nome dos centros indica, a discussão do popular era vital para os intelectuais do CPC, pois para eles o desenvolvimento capitalista não era visto como via de alcançar um humanismo libertador do povo brasileiro, sendo necessário o despertar da consciência de classe.

Assim, enquanto para intelectuais tradicionais como Gilberto Freyre a noção de *cultura popular* recupera a idéia de tradição, daquilo que sobrevive ou como memória coletiva, para os intelectuais do CPC é sinônimo de *conscientização*. Vale fazer uma distinção aqui, pois se na Europa, as burguesias associaram o folclore à cultura popular ou cultura das classes subalternas, que representaria o atraso, em oposição à cultura erudita que irradiaria progresso, o mesmo não se deu no Brasil. Aqui o estudo do folclore foi cooptado pelas camadas tradicionais de origem agrária em contraponto ao movimento centralista do Brasil moderno representado pela Revolução de 30. Assim:

Quando Ferreira Gullar afirma que a expressão “cultura popular” designa um fenômeno novo na vida brasileira, de um certo modo o autor afirma que a noção se desvincula do caráter conservador que lhe era atribuído anteriormente. Rompe-se, desta forma, a identidade forjada entre folclore e cultura popular. Enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de “cultura popular” é definida em termos exclusivos de transformação. Critica-se a posição do folclorista, que corresponderia a uma atitude de paternalismo cultural, para enfim implantar as bases de uma política cultural segundo uma orientação reformista-revolucionária (...) De forma mais sucinta, Ferreira Gullar compreende a “cultura popular” como a “tomada de consciência da realidade brasileira”. O conceito de cultura popular se confunde, pois, com a idéia de conscientização. (...) O termo se reveste, portanto de uma nova conotação, significa, sobretudo, função política dirigida em relação ao povo. Quando os agentes do CPC se referem às “obras de cultura popular”, eles não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura (ORTIZ, 2005: 71,72).

O papel dos intelectuais do CPC, dessa forma, seria o de organizar a cultura popular, dita combativa, em contraposição à cultura alienada das classes dominantes. São pensadores que se pretendiam porta-vozes do povo. Ortiz (2005) observa que devido à ênfase na

instrumentalização dos bens artísticos, o elemento estético foi praticamente banido. A consequência disso foi um invariável distanciamento público autor.

A máxima de Carlos Estevam “fora da arte política não há arte popular” não somente empobrece a dimensão estética, como distancia os intelectuais dos interesses populares, posto que todo o aspecto não imediatamente político é eliminado. É interessante notar que para Carlos Estevam, o lúdico, o religioso, o estético são aspectos secundários da existência; eles exprimem, na realidade, uma perda de “horas-homem” revolucionários, pois agiriam, segundo o autor, como entrave ao desenvolvimento da ação política (ORTIZ, 2005: 73).

Ortiz (2005) observa que com a temática do imperialismo cultural, notadamente o norte-americano, que passou a se impor como forma de dominação sobre os outros povos do mundo, o folclore deixa de ser para os intelectuais dos CPC's uma forma de alienação e torna-se autenticidade nacional. Do lugar de falsa cultura desloca-se para o de independência nacional. Em meio à influência da música estrangeira, a autenticidade da música folclórica representaria essa aura perdida do Brasil. O CPC assim acaba se reconciliando com a perspectiva folclorista, que havia negava antes.

Com o golpe de 64 as ideologias do ISEB e do CPC ficam sufocadas, mas o Estado autoritário sabia da necessidade de forjar uma ideologia que o sustentasse no poder. Foi assim que, em 1965, foi formada uma comissão para elaborar um Plano Nacional de Cultura. O órgão que deliberaria essas novas regras seria o Conselho Federal de Cultura (CFC), instituído em 1966. Foi nesse contexto, de modernização do Estado, que o governo militar buscou a legitimação ideológica junto aos intelectuais tradicionais, paradoxalmente contrários às mudanças que vinham ocorrendo desde 30:

São (...) membros e um grupo de produtores de conhecimento que pode ser caracterizado como de intelectuais tradicionais. Recrutados nos Institutos Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras, esses intelectuais conservadores e representantes de uma ordem passada irão se ocupar da tarefa de traçar as diretrizes de um plano cultural para o país (...) é importante compreender que, para o Estado, sua incorporação permite estabelecer uma ligação entre o presente e o passado. Ao chamar para seu serviço os representantes da “tradição”, o estado coloca ideologicamente o movimento de 64 como continuidade, e não como ruptura, concretizando uma associação com as origens do pensamento sobre cultura brasileira (...) (ORTIZ, 2005: 91).

O CFC retomou o conceito de um Brasil mestiço, mas a ênfase aí já não era mais racial, mas sim sobre a heterogeneidade, ou diversidade cultural que comporia o Brasil. Assim como o discurso *pedagógico* do nacional³⁰, o Estado militar brasileiro forjou a noção de um

³⁰ Que já mostramos neste trabalho através da teorização de Bhabha (1998).

país que tinha como principal característica a unidade na diversidade. E essa diversidade seria o símbolo da democracia nacional.

Os elementos branco, negro e índio apontam neste sentido para uma dimensão que desde a obra de Gilberto Freyre vinha sendo colocada como pluralidade étnica, cultural e física. Brasil: pluralidade de culturas, diversidade de regiões. O discurso retoma a perspectiva do regionalismo como “filosofia social” quando Arthur Cezar Ferreira Reis (segundo presidente do Conselho) fala, por exemplo, sobre a importância da Amazônia no contexto cultural³¹. Ele, na verdade, retoma argumentos de Gilberto Freyre sobre o Nordeste. A região é uma das partes desta diversidade que define a unidade nacional (...) A idéia de pluralidade encobre, no entanto, uma ideologia de harmonia, característica do modelo de pensamento de Gilberto Freyre (...) No entanto, para Gilberto Freyre diversidade significa unicamente diferenciação, o que elimina *a priori* os aspectos de antagonismos e de conflito da sociedade. As partes são distintas, mas se encontram harmonicamente unidas pelo discurso que as engloba. Num certo sentido, o pensamento de Gilberto Freyre é tomista, pois elimina qualquer possibilidade de superação (...) Daí a ênfase na análise recair sobre os aspectos “positivos” das culturas, seja, as suas contribuições (a música, a língua, a cozinha) para uma cultura sincrética (ORTIZ, 2005: 92, 93 e 94).

A ideologia conservadora da diversidade, no entanto, encobria as relações de poder entre as etnias, do branco sobre o índio e o negro; e do centro sul sobre o norte e o nordeste brasileiros. A cultura brasileira sob àquela ótica seria o conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo. Refletindo essa idéia de região como palco onde se encenam as diferenças, e como espaço onde a modernização viria para homogeneizar tudo, a cultura popular passou a ser tratada pelo CFC como patrimônio a ser preservado. Assim a política cultural nacional passa por um processo de valorização dos chamados bens culturais – museus, patrimônio histórico, arquivos e folclore.

Descendente da decadente elite açucareira nordestina, Gilberto Freyre considerava que o estado moderno nacional era estranho à história brasileira de unidade na diversidade. Assim como ele, os intelectuais tradicionais defendiam o que chamavam de humanismo e propalavam uma visão de mundo regionalista contra o modernismo dos tecnocratas, uma nova fração de classe que surgia no seio da intelectualidade nacional, mais preocupada com a consolidação da indústria de bens culturais. Assim, mais acentuadamente a partir da década de 70, os intelectuais no poder encampam uma luta silenciosa entre economicismo versus humanismo.

O paradoxo da ideologia do CFC é que seu discurso se configurava como contraposição ao desenvolvimento do capitalismo moderno, sendo que esses intelectuais

³¹ REIS, Arthur Cezar Ferreira. “A participação da Amazônia no Contexto Cultural”, *Cultura*, nº. 4, outubro de 1967.

tradicionais estavam a serviço do estado desenvolvimentista que tanto criticavam. Ortiz (2005) diz que eram pensadores fora da base material de sua sociedade.

Assim, o Estado busca cada vez mais suporte nos tecnocratas administradores, mais preocupados com a gestão comercial da cultura do que nas implicações simbólicas e ideológicas decorrentes dela. É elaborada uma nova interpretação do termo popular que deixa de ser expressão folclórica, ou arte engajada e passa a ser identificado com o que é mais consumido. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INC) é um marco da despolitização do conceito de cultura no Brasil, porque desde então o mercado torna-se o sinônimo de cultura. Não se trata de um fenômeno nacional, mas do espírito de uma época. Enquanto os intelectuais tradicionais defendiam a qualidade e a preservação do patrimônio, os novos administradores valorizavam o consumo e a distribuição dos produtos culturais. Democracia, nesse novo contexto, é igual a consumo. Os intelectuais administradores usaram o argumento do acesso à cultura para legitimar os novos rumos da política cultural nacional. O patrimônio, antigo símbolo de defesa da ideologia tradicional se submete ao lucro, agora sob a égide do turismo. Enfim, a partir da década de 70 o Brasil assiste a consolidação de um mercado de bens culturais.

A verdade é que nunca existiram sérias contradições entre uma cultura puramente artística e a mercadológica no Brasil. Historicamente foi a modernização capitalista que proporcionou maior autonomia ao campo das artes por aqui. Exemplo disso é que só depois da chegada da Família Real Portuguesa no país, em 1808, a produção das letras passa a ser maior, com o advento da imprensa. Foi dessa forma que, anos mais tarde, na virada do século vinte a literatura entre nós foi divulgada através da imprensa, e já no século XX, os atores do teatro trabalharam no rádio e televisão.

É pertinente a observação de Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira* (2001), quando afirma que o movimento moderno se antecipa às condições materiais da sociedade brasileira.

Eu diria que a noção de modernidade está “fora de lugar” na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização. Não é por acaso que os críticos literários têm afirmado que o Modernismo da década de 20 “antecipa” mudanças que irão se concretizar somente nos anos posteriores (...) o descompasso é um elemento da sociedade brasileira periférica, o que nos leva a indagar o que diferencia nosso Modernismo dos outros (...) Eduardo Jardim, quando estuda o Modernismo brasileiro, considera que ele pode ser dividido em duas fases. Na primeira que vai de 1917 a 1924, os participantes são marcados por uma preocupação eminentemente estética; eles tentam romper com o passadismo e absorver as conquistas das vanguardas européias. No segundo período ocorre uma reorientação, e eles se voltam para a elaboração de um projeto de cultura mais amplo. A questão da brasilidade se transforma assim no centro da atenção dos

escritores e vai gerar vários manifestos como Pau-Brasil, Antropofágico, Anta. Ao Brasil real, contemporâneo, os modernistas contrapõem uma aspiração, uma “fantasia” que aponta para a modernização da sociedade como um todo. As perspectivas, é claro, serão orientadas politicamente segundo os grupos e as frações que compõem o movimento, mais à esquerda com Oswald de Andrade, à direita com Plínio Salgado. O que importa, no entanto, é perceber que por trás dessas contradições existe um terreno comum quando se afirma que só seremos modernos se formos nacionais. Estabelece-se, dessa maneira, uma ponte entre a vontade de modernidade e a construção da identidade nacional. O Modernismo é uma idéia fora do lugar que se expressa como projeto (ORTIZ, 2001: 32, 34 e 35).

A forma como a modernização chegou ao Brasil - criando as condições mínimas para a expansão da atividade intelectual, por exemplo, - faz com que essa seja encarada com bons olhos pelos mais diferentes setores. A modernização, assim, teria sido necessária para a consolidação do nacional, e condição para superar o subdesenvolvimento. Restaram, dessa forma, poucas críticas aos seus efeitos.

Recorre-se mais uma vez a Ortiz (2001), quando este observa que só os intelectuais tradicionais se opuseram à modernização, através da dicotomia tradicional x moderno. Podemos dizer, portanto, que guardadas as respectivas diferenças, a modernização foi e nos parece que continua sendo um valor comum à quase todas as correntes do meio intelectual e artístico nacional.

As manifestações do espírito na Amazônia

Por conta da imensidão desse objeto – as manifestações do espírito ocorridas na Amazônia desde a colonização – optamos por utilizar poucas fontes escritas, mas que nos trouxessem um quadro amplo de como os vários tecidos sociais empreenderam a caminhada artística no Pará. Dentre os trabalhos, cito os papers do Laboratório de Sociomorfologia da Universidade Federal do Pará, redigidos sob coordenação do professor Fábio Castro.

MÚSICA

Refletindo a presença dos missionários em solo amazônico no período colonial, o ensino da música foi uma das estratégias eficazes a favor da evangelização do gentio. O jesuíta italiano João Maria Gorzoni foi um dos incentivadores dessa forma de expressão

artística. Ele viveu em Belém de 1659 à sua morte, em 1711. No século XVIII, em 1724, foi criado o coro da igreja de Nossa Senhora das Graças, futura catedral de Belém. Sua administração coube aos irmãos, Lourenço e Antônio de Potfliz, que prosseguiram a tarefa de Gorzoni, dispensando uma educação musical formal a centenas de índios convertidos e também ao núcleo populacional branco da cidade. Como nos mostra Fábio Castro, em seu *Fontes, raízes e tecidos da «identidade» amazônica: A cena cultural belemense, de seus primórdios ao modernismo (2005d)*:

Nessa primeira metade do século XVIII a música religiosa constituiu a atividade cultural mais próxima daquilo que, nas sociedades européias de então, seria considerado uma « criação do espírito ». O que se comprovou com a apropriação e diversificação dessa prática musical pelo corpo social híbrido que compunha a base da sociedade local: a música de catequese foi reconvertida para outros focos de interesse, conformando a base de bailados, autos e cantigas populares. Pode-se, com efeito, dizer que a base dos saberes caboclos era dada pelo sincretismo do conhecimento religioso erudito com os conhecimentos indígenas tradicionais (HORÁCIO-CASTRO, 2005d:3).

Castro (2005d) mostra que a instituição do canto vocal e gregoriano foi um marco na cultura musical do Estado que contribuiu para a formação de platéia de gosto europeu. Lembrando que este período foi rico em transformações urbanas e culturais empreendidas pela política pombalina, com vista a integrar a Amazônia ao resto do território brasileiro. Assim, em 1763 começa a funcionar a primeira casa de ópera em Belém, que perdura até 1817, quando se intensifica a crise do modelo econômico extrativista adotado desde 1755.

O século XIX, por sua vez, é marcado pela construção de edificações voltadas para o “cultivo” do espírito em Belém, capital do Pará. Naquele momento foi inaugurado o Teatro Providência, no Largo das Mercês, em 1821. Esse templo da cultura erudita, no entanto, seria fechado em 1878, por ocasião de um incêndio. Quanto à vida cultural popular, esta se realizava nas periferias da cidade, nos terreiros de dança, com os arraiais, teatros, coros e bailes.

O maior e mais bem acabado espaço cultural dedicado às artes chamadas eruditas, em Belém, surgiria em 1878, com a inauguração do Teatro de Nossa Senhora da Paz. A edificação reflete a euforia dos ventos da belle époque amazônica erguida com o comércio da borracha. Naquele período, a vida cultural erudita da cidade chegou a ser tão intensa que diversos espetáculos de companhias líricas européias passaram a fazer suas estréias em Belém. O público paraense passou a buscar conhecimento, formando *clubes líricos* destinados ao debate musical, promoção de palestras e de concertos. Além disso, cresceu a demanda pelo

aprendizado de música, fato que levou o governo a apoiar os estudos musicais de jovens paraenses na Europa:

É o caso, dentre outros, de Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885), José da Gama Malcher (1843-1921), Alípio César, Paulino Lins de Vasconcellos Chaves (1880-1948) e Octávio Meneláu de Campos (1872-1928), que retornaram a Belém e aí apresentam peças e óperas de sua autoria. O caminho inverso foi percorrido por jovens europeus e brasileiros, que se transferiram para Belém, atraídos pela demanda musical criada na cidade, como foi o caso do italiano Ettore Bosio, chegado em 1893 e do ilustre maestro Carlos Gomes que, após diversas temporadas na cidade, aceitou o convite para dirigir o Conservatório Paraense – batizado em seguida com o seu nome -, inaugurado em 1895 (HORÁCIO-CASTRO, 2005d:3 e 4).

A primeira casa destinada à cultura popular local foi o Teatro Chalet, inaugurado em 1872, no bairro de Nazaré, palco das festas em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, padroeira do Estado. O espaço abrigou inúmeras encenações do chamado *teatro nazareno*, que era vinculado às festividades religiosas dedicadas à santa até a primeira metade do século XX. Após isso, a consolidação de uma indústria cultural nacional dispersou os artistas que trabalhavam nesse circuito itinerante de feiras e festas populares. Nas palavras de Castro, “suas fontes cênicas constituem-se como um híbrido entre a farsa dramática, gênero essencial do teatro luso-brasileiro do século XIX e o auto popular paraense”³².

Com a decadência da economia seringueira as expressões de cultura erudita ficaram seriamente comprometidas. O gosto neoclássico financiado com o dinheiro da borracha entra em declínio e espaços como o Teatro da Paz deixaram de ser palcos privilegiados das turnês européias.

A estagnação econômica daria espaço para a emergência da chamada música popular, com destaque para a música carnavalesca e de orquestra, executada em salões de dança. Mas o grande salto quantitativo para a consolidação das oportunidades de visibilidade dos artistas populares se daria com o aparecimento da editoria musical Guajarina e da Rádio Club do Pará, a primeira emissora amazônica e a quarta a ser implantada no território brasileiro, em 1928.

A década de 30 foi marcada pela ascensão do carnaval e a consagração dos salões de dança como espaços de encontros sociais e audição de sucessos musicais. A Rádio Club, particularmente, foi a grande aliada desse cenário ao patrocinar o carnaval em Belém:

³² Op. Cit pg. 4.

(...) fundamentalmente de rua, como em todo o Brasil, à época, com destaque para os “cordões”, tradicionais da cidade - de Pretinhos, Marujos e Roceiros - ; para o curso de automóveis conversíveis e, a partir da década de 1930, também para as escolas de samba. Em 1934 foi fundado o “Rancho Não Posso Me Amofiná” no bairro do Jurunas e, no ano seguinte, a escola de samba mais importante desses anos, a “Tá Feio”, no bairro da Campina. Em 1946 surgiu o “Império de Samba Quem São Eles”, também na Campina e, em 1952, ainda nesse bairro, a escola “Boêmios da Campina” (HORÁCIO-CASTRO, 2005c: 7).

Castro (2005c) observa que apesar das oportunidades abertas aos artistas com a Rádio Club, a profissionalização não foi efetiva porque a rádio dificilmente pagava cachês. Assim, diversos artistas locais migraram para o sudeste onde se consolidava uma indústria cultural eficaz. Dentre estes se destaca Waldemar Henrique (1905-1995), que no Rio de Janeiro alcançou relativo sucesso no rádio e no cinema onde compôs trilhas musicais de seis filmes. Ao retornar ao Pará, em 1966, dirigiu o Teatro da Paz por 16 anos. Sua obra caracteriza-se pela tematização do universo amazônico. Entre as composições mais conhecidas figuram, por exemplo, *Tamba-tajá*, *Uirapuru* e *Foi boto, sinhá!*

ARTES PLÁSTICAS

No campo das artes plásticas o desenvolvimento foi tardio em Belém, compensado no futuro pelo papel destacado que teria na reflexão sobre a identidade amazônica. Se o período colonial foi marcado pela influência dos cânones europeus na arquitetura, no urbanismo e na música, o quadro não se modifica no campo das artes visuais. As referências ao local nas pinturas, durante o ciclo do látex, se limitaram a um academicismo centrado no retrato da figura humana, não poucas vezes com referências aos ideais classicistas e românticos.

No começo do século XX, o prefeito Antônio José de Lemos tinha o projeto – não implementado - de fundar uma escola de belas artes em Belém³³, aos moldes do conservatório musical³⁴ da cidade. Havia, durante o ciclo do látex, uma política cultural “oficialista” e “academicista”, mais preocupada em assimilar os modelos europeus do que em imprimir um modo próprio de pintura ou de promover uma discussão estética que levasse a cabo às

³³ CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Pinakothekhe, 1983, p. 143.

³⁴ Criado em 24 de fevereiro de 1895 pelo então governador Lauro Sodré, o Instituto Estadual Carlos Gomes (hoje Fundação), é o terceiro estabelecimento de ensino musical criado no Brasil. O maestro brasileiro ainda chegou a dirigir o instituto, mas faleceu a 16 de setembro de 1896, de câncer na garganta.

questões de identidade regional. Assim, o cenário das artes plásticas locais era marcado por expressões isoladas e sem uma tradição reflexiva.

É possível que a primeira experiência nas artes plásticas que reflete uma busca identitária, no Pará, acontece com Theodoro Braga (1872-1953). Formado em Direito pela faculdade de Recife, também estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e em 1889 foi estudar em Paris. Ao voltar para Belém em 1905, a convite de Antônio Lemos, pinta a tela *Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará* e logo se torna o pintor oficial da oligarquia lemistá³⁵. Após a decadência dessa, em 1912, embora tenha mudado para São Paulo, produz obras de inspiração amazônica, como as telas *Muiraquitã* (1920) e *Fascinação de Iara* (1921), bem como suas experiências de representação em cerâmica dos motivos artesanais indígenas da Amazônia – sobretudo provenientes das cerâmicas Marajoara e Tapajônica.

Braga estabeleceu contato com o movimento modernista e passou longas temporadas no Rio de Janeiro, onde sua obra chama atenção, por trazer importantes referências regionais, indo ao encontro de uma das vertentes dos modernos. Em parceria com os modernistas, Braga expôs vasos com elementos decorativos, inspirados nas antigas cerâmicas marajoara, no Salão Nacional de Belas Artes, realizado no Rio de Janeiro em 1927.

Isso indica a vinculação dos artistas paraenses com o movimento de 22, sem que as artes no Estado vivessem o clima modernista. Castro (2005c) conta que a primeira experiência com esse modernismo só acontece em 1937, através de uma exposição remissiva do movimento, organizada pelo pintor paraense Waldemar Costa, que havia se instalado alguns anos antes em São Paulo.

Até então, Belém só havia tido contato com a obra de Ismael Nery, artista nascido na cidade, porém com formação fora do estado³⁶. Só em 7 de setembro de 1929, realizou uma exposição no Palace Theatre, de obras com a influência do movimento surrealista em Belém. Mas, acostumada com uma arte calcada nos padrões do belo ao modelo clássico, de gosto conservador e burguês, a cidade não reagiu de forma positiva àquela manifestação artística e a considerou:

uma coleção de “derrotados sociais”, dentre melancólicos, suicidas, traidores e traídos, homossexuais masculinos e femininos e muitas mulheres tristes. Ismael Nery foi o primeiro pintor surrealista no Brasil, notando-se que a primeira exposição oficialmente surrealista, ainda de acordo com acordo com Walter

³⁵ Grupo político liderado por Antônio Lemos (1843-1913).

³⁶ Mudou-se para o Rio ainda criança, nos idos de 1900. Na década de vinte estudou em Paris onde tomou conhecimento do Manifesto Surrealista de 1924.

Zanini³⁷, somente teria lugar no Rio de Janeiro, em 1967 (HORÁCIO-CASTRO, 2005c:10).

No entanto, Castro (2005c) chama atenção que embora Nery seja visto como um artista moderno, realizando algumas inovações sob a perspectiva estética, sua pintura mantinha uma postura internacionalista ao contrário do sentido hegemônico do movimento modernista brasileiro.

Só nos anos 40 surge a primeira tentativa de imprimir um padrão próprio de pintura com o *Grupo do Utinga*, assim denominado, porque freqüentavam a floresta com este nome, situada nos arredores de Belém. O objetivo destes artistas era fazer experiências com a pintura de paisagem e a luz do sol. Destacam-se no grupo Ruy Meira e Benedito Mello, dentre vários outros. O ambiente que promovia a troca de experiências entre os artistas desenvolveu uma reflexão abstracionista anos mais tarde. Além disso, eles que acabam por fundar outros espaços de reflexão das artes plásticas como o Club das Artes Plásticas da Amazônia e a Faculdade de Arquitetura do Pará.

É curioso notar que, diferente de cidades como Rio e São Paulo que estavam envolvidas em um debate de concretistas versus neo-concretistas, a pintura abstracionista no Pará esteve a serviço de uma reflexão nativista como observa Castro:

É por meio do abstracionismo que serão empreendidas as experiências de textura e composição que conformarão os princípios da moderna tradição amazônica. (...) Por que o abstracionismo? Por que o interesse dos pintores belenenses nessa escola de todo modo diferente da movimentação em vigor nas artes plásticas brasileiras? Cremos que a explicação para essa questão está, em primeiro lugar, na experiência de « encontro com a paisagem amazônica » promovida pelo Grupo do Utinga e, em segundo lugar, na sensação paradoxal, ambivalente, no mal-estar de longa duração deixado pela exposição de Ismael Nery de 1927 (HORÁCIO-CASTRO, 2005c:14).

No entanto, em 1949 é que o Salão de Belas Artes do Pará abriu espaço para uma ala de pinturas modernas. Quanto à pintura abstrata, essa somente adquiriu mais força entre os paraenses dez anos depois, com a exposição individual de José Pires de Moraes Rego, totalmente dedicada a essa forma de pintura.

Os pintores abstracionistas além de empreenderam diversos estudos sobre formas e texturas, trouxeram uma reflexão poética sobre a representação da paisagem amazônica. O objetivo deles era a decomposição dos elementos que formam a natureza. Assim, essa seria

³⁷ ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 vols., p. 563.

representada por manchas; a paisagem por determinadas texturas; o indivíduo por cores, etc. São destaques na pintura abstrata no Pará nomes como Benedito Melo e Roberto de La Rocque Soares.

Com a observação da regularidade da paisagem regional, Mello desenvolveu uma experiência pictórica fundamental para as artes plásticas amazônicas. O abstracionismo converteu essa paisagem ao verde, cor básica e onipresente da Amazônia que, trabalhada com a espátula em predominância ao pincel, pôde ser desenvolvida como um estudo sobre a profundidade. Esse gênero pictórico se forma em 1960 e se consolida nos anos 1970 no Pará.

LITERATURA DA AMAZÔNIA

Para refletir sobre o sentido hegemônico das construções identitárias amazônicas, não se pode prescindir do estudo dos tecidos literários locais. Foram os escritores, políticos e jornalistas, que começaram a ocupar-se de tal problemática, já que a música, a arquitetura e o teatro do período colonial até o ciclo da borracha estavam impregnados pelos modelos europeus. Como reflete Castro:

(...) se a música e o teatro constituem, historicamente, elementos de grande fluidez para a prática artística de Belém, eles não chegam, no entanto, a promover uma reflexão objetiva a respeito da identidade amazônica, tal como o faz, por sua natureza, a literatura (HORÁCIO-CASTRO, 2005d:7).

Penso ser oportuna a distinção feita pelo filósofo e ensaísta paraense Benedito Nunes entre *literatura amazônica* e *literatura da Amazônia*. Ele assinala que prefere falar, em uma literatura “da Amazônia” e não em literatura “amazônica”, denominação que incluiria uma perspectiva regionalista. Segundo o pensador: “ao falar em literatura ‘da Amazônia’, estou me referindo apenas a uma origem, uma procedência e nada além disso (...) Não faz mais sentido pensar, hoje, em literatura regionalista. O regionalismo tem data certa: nasceu romântico, foi batizado pelo naturalismo e foi crismado em 30, pelos modernistas. Depois, se tornou crônico e, por fim, anacrônico”³⁸.

³⁸ Ler: “Benedito Nunes ensina o caminho de volta”. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/castel06.html>. Acesso em 10.01.2007.

As letras amazônicas - no sentido que buscamos aqui, como uma reflexão sobre a cultura local – tiveram início na segunda metade do século XVIII, com as obras poéticas do português Henrique João Wilkens³⁹, e do paraense, Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (1764-1811). Ambos viviam na cidade de Barcelos⁴⁰.

Deste último destacam-se os sonetos “A Maria Bárbara” e “A Um Passarinho”, além de “Os pastores do Amazonas”. A poesia de Aranha tem por característica versos árcades e barrocos, e é prenunciadora do Romantismo.

No que fora e é ainda hoje o Estado do Pará, foram as epístolas morais e políticas proferidas ao público por D. Romualdo Antônio de Seixas (1787-1860), arcebispo da Bahia e deputado pelo Pará e Bahia entre 1826 e 1844, que trouxeram à tona uma reflexão sobre o tema da identidade nacional e, por conseguinte, regional. Como nos mostra Castro (2005d), entre as mais conhecidas destaca-se a intitulada: “Epístolas aos revolucionários do Pará”, com a qual conclamou os paraenses a abandonarem a idéia de secessão e unirem-se ao Brasil, de 1836.

Outra importante figura dessa discussão identitária em solo paraense foi o jornalista Felipe Patroni (1794-1866). Bacharel em Leis pela Universidade de Coimbra, Patroni foi importante nos acontecimentos da adesão do Pará à independência e esteve envolvido com o grupo político que ajudaria a consolidar o movimento cabano⁴¹.

Além de sua atividade política o jornalista - foi deputado pelo Grão-Pará às Cortes de Lisboa, em 1821 – e entrou para a história amazônica ao tornar-se o introdutor da imprensa na região, com a fundação do jornal *O Paraense*, em 1822.

Na segunda metade do século XIX⁴² se inicia na literatura uma corrente chamada *paraensismo* - ou *literatura sertaneja*. Os principais poetas do período são Juvenal Tavares (1850–1907), Vilhena Alves e Severiano Bezerra de Albuquerque. Suas obras marcavam-se pela preocupação em assinalar a paisagem amazônica, construindo-a sob o influxo de um espírito romântico – e, assim, com a preocupação em definir uma identidade, em encontrar uma essência (HORÁCIO-CASTRO, 2005d: 8).

Por esse período, além dos poetas românticos e parnasianos, surgem dois grandes nomes das letras locais: Inglês de Souza (1853-1918) e João Marques de Carvalho (1866-

³⁹ É da autoria de Wilkens o poema épico *A conversão e reconciliação do Gentio-Muhra (A Murhaida)*. O texto trata do triunfo da fé católica sobre os gentios habitantes das margens do Rio Madeira.

⁴⁰ A partir de 1850 a cidade passou a fazer parte do Estado do Amazonas.

⁴¹ A Cabanagem (1835-1840) foi um movimento liderado por setores favoráveis à independência do Brasil, mas que foram alijados do poder tão logo teve início o império brasileiro. A revolta contou com ampla participação popular (índios, negros e mestiços pobres) e chegou a tomar a cidade de Belém.

⁴² Refletindo as expressões do romantismo brasileiro.

1910). Mesmo pouco conhecidas nacionalmente, a obra de Souza é marco do início do naturalismo no Brasil. O autor desenvolveu a série *Cenas da Vida do Amazonas*, do qual fazem parte *O cacaulista* (1876), *Cenas da vida do Amazonas : História de um pescador* (1876), *O coronel sangrado* (1877), *O missionário* (1891) e *Contos amazônicos* (1892). Para Inglês de Sousa, o ímpeto da natureza se contrapunha aos artifícios da vida hipócrita e preconceituosa das sociedades da época. As histórias de seus livros se desenvolvem em pequenas cidades amazônicas e, ao contrário da idealização romântica, procura traçar um quadro realista de tais sociedades. Mesmo tendo saído do Pará ainda na juventude para estudar em São Paulo, o autor constrói seus escritos com a memória da infância e adolescência sobre a exploração do trabalho no campo e as disputas políticas do Estado.

Já *Hortênsia* (1888), de Marques de Carvalho, é considerado o primeiro romance totalmente ambientado em Belém. Polêmico, o livro trata do relacionamento incestuoso entre um casal de irmãos. Hortênsia é uma jovem pobre que trabalha dignamente como enfermeira no hospital da Santa Casa de Misericórdia para sustentar a família. Mas refletindo a força do meio sobre os seres humanos – aos moldes do naturalismo - ela se desregra moralmente à medida que vai se distanciando da cidade e penetrando no subúrbio e se reencontra com o irmão, alcoólatra.

Castro (2005d) observa que o final do século XIX também foi marcado pela influência do pensamento de José Veríssimo (1857-1916), personagem que centralizará o debate sobre as identidades amazônicas. Veríssimo fez os primeiros estudos em Manaus (AM) e Belém (PA), mas em 1869 transfere-se para o Rio de Janeiro para estudar na Escola Central, hoje Escola Politécnica. Volta para o Pará em 1876 por motivo de saúde e se dedica ao magistério. Militou também no jornalismo, e foi o fundador da *Revista Amazônica* (1883-84).

Em suas freqüentes idas a Europa, Veríssimo, defendia a literatura nacional e o homem amazônico. Em Paris, no ano de 1889, participa do X Congresso de Antropologia e Arqueologia Pré-Histórica, onde faz uma comunicação sobre o homem de Marajó e a antiga história da civilização amazônica. Nesse período escreveu ensaios de caráter sociológico como *Scenas da vida amazônica* (1886) e *A Amazônia* (1892). Quando volta a morar no Rio de Janeiro, anos mais tarde, dedica-se à crítica literária e ajuda a fundar a Academia Brasileira de Letras (1897).

Como mostram esses exemplos, a questão da identidade amazônica não é uma temática exclusiva do século XX. Portanto, essa não é uma discussão recente:

(...) e nem pertencente, exclusivamente, às gerações entre 1970-2000. Bem mais antiga, ela remonta aos anos 1860-80. Sugerida por Inglês de Souza, através de seu

desejo de retratar o « homem regional », ela centralizará o debate intelectual de Belém nos anos 1890-1910, quando se discutia a importação de mão-de-obra para a economia seringueira. Seu momento mais importante foi o debate público havido entre José Veríssimo e o jornalista Vicente Chermont de Miranda, nos quais se tematizou a diferença entre uma mão-de-obra « cabocla », já conhecedora do espaço amazônico e as mãos-de-obras, « estrangeiras », representadas pelos « arigós », como então se chamava, pejorativamente, os imigrantes nordestinos ou pelos fluxos de imigrantes portugueses e espanhóis, trazidos para o Pará em massa a partir do governo Lauro Sodré (1889-91) (HORÁCIO-CASTRO, 2005d: 9).

Castro (2005d) ainda observa que, o ciclo do látex assinala um boom literário com dois períodos bem definidos, o primeiro entre os anos de 1879 e 1885 e o segundo entre 1897 e 1912. A primeira fase foi marcada pela disputa entre dois grupos. Um liderado por João Marques de Carvalho e Paulino de Brito (1858-1919)⁴³. Eles publicavam suas produções no jornal *A Província do Pará* e, a partir de 1887, na revista literária *A Arena*. O segundo grupo, por sua vez, tinha à frente figuras como Olímpio Lima e Acrísio Mota⁴⁴. Era menos institucionalizado e publicava com menos frequência nos demais jornais da cidade.

O “segundo momento”, entre 1897 e 1912, coincide com a chegada ao poder de Antonio José de Lemos, que além de ter sido prefeito de Belém era proprietário do jornal *A Província do Pará*. Muitos artistas foram aliciados pelo referido político que objetivava fazer de Belém uma referência no campo das artes. O modelo a ser implantado era o europeu, notadamente o neoclássico francês. Isso denota que não era qualquer expressão artística que recebia apoio. As expressões artísticas tradicionais, assim, eram tangenciadas desta proposta. No início do século XX, mais exatamente em 1903, escritores locais fundam a Academia Paraense de Letras, reflexo de grande efervescência do debate literário local.

O ciclo do látex foi marcado pela dicotomia entre duas correntes literárias: a naturalista e a parnasiana. Ambas tinham por característica, a vontade de descrever a paisagem amazônica. As diferenças eram que, enquanto na primeira a natureza era representada por rompantes de furor, a segunda era marcada por uma paisagem idílica. Exemplo dessa última expressão são os versos de Acrísio Motta (1866-1907), defensor feroz do vocabulário amazônico, que se esforçou por introduzir termos indígenas na sua poesia, ora parnasiana ora romântica.

⁴³ Contava ainda com as presenças de Frederico Rhossard, Amado de Campos, Bertino Miranda, Pontes de Carvalho e Heliodoro de Brito.

⁴⁴ Além de Eustachio de Azevedo, Leopoldo Souza, Manoel Barreiros Lima, João Nilson, Marcos de Carvalho e Guilherme de Miranda

O parnasianismo amazônico dialoga com um romantismo de poucos conflitos e, por vezes com o simbolismo, místico e onírico, como pode ser visto, sobretudo, na obra de Paulino de Brito. Traços demarcados na análise feitas pelos estudiosos sobre o assunto:

A natureza humana tende a ecoar na natureza geográfica, a imiscuir-se nela, sugerindo a unidade de ambas. Talvez por isso, na literatura do período, o conflito não advém da natureza humana e não se consume na natureza humana, não advém de um drama de existir ou não, de fazer ou não, de ser ou não, tão marcante no espírito romântico europeu, mas sim da ebulição interna, regional, dos elementos circundantes ao homem: o rio que transborda, a tempestade repentina, o labirinto da floresta, a solidão, sem que isso seja, necessariamente, uma metáfora de um estado de espírito que seja tenso ou intranquilo ao homem local. Assim, a Amazônia apresentada como « inferno » natural, como impulso incontrolável da natureza, mescla-se à Amazônia idílica apresentada como « paraíso », numa enunciação dicotômica que marca toda a topografia literária belenense, desde a segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX (HORÁCIO-CASTRO, 2005d: 11).

Curiosamente, a literatura do período do látex que mais conseguiu se fixar no imaginário nacional fugia do espírito alegre e esperançoso da belle époque. É que muitos migrantes iam à região em busca do paraíso, mas encontravam uma floresta densa, quase impenetrável, de clima extremamente quente, repleta de mosquitos transmissores de doenças como a malária, etc. Além disso, o trabalho ofertado era quase sempre em péssimas condições. Assim, não tardou que o paraíso se transformasse em inferno, *Inferno Verde* (1904) como diz o título do livro de Alberto Rangel⁴⁵.

Romantizando ou criticando, os estilos literários de então tinham em comum a fixação pela retratação da natureza. Assim, a busca pelo pitoresco sempre dava o tom das narrativas, mesmo quando os narradores eram da região. O debate literário do século XIX buscava nas características geográficas, ou na natureza a fonte da identidade amazônica, mesmo que esta variasse de *inferno e paraíso*.

Foi com as gerações de 1930 e 1940 que surge a preocupação de empreender um padrão narrativo sobre o local. Sob a inspiração do modernismo paulista, os escritores paraenses passam a buscar valores próprios, não especificamente centrados nas características da natureza. Se o tom do modernismo paulista foi nacionalista (unidade na diversidade), o paraense seria regionalista. Ainda assim, a primeira geração modernista no Pará, que desponta com os anos 30:

não supera essa importância conferida à natureza amazônica como fonte de identidade (bem como a moderna tradição amazônica igualmente não a superará), mas empreenderá um esforço consistente de renovação da linguagem, com o qual

⁴⁵ RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Milão, 1904, com prefácio de Euclides da Cunha.

revela dimensões do homem amazônico antes não discutidas. O interesse pela pesquisa cultural, muitas vezes concebida enquanto pesquisa folclórica, mas também enquanto pesquisa etnográfica, caracterizará ainda essa primeira geração moderna. Além disso, alguns artistas da geração empreenderão um exercício de universalização do homem ou da paisagem amazônica pelas tintas do realismo, um exercício com o qual estabelecerão novas possibilidades de caminho, novas soluções e também novos enigmas para o pensamento nativista (HORÁCIO-CASTRO, 2005c: 2).

Assim, após a estagnação econômica e o decréscimo da atividade literária com o fim do ciclo do látex, a literatura dos anos 30 e 40 é marcada por uma busca de identidade amazônica calcado num modernismo de matiz regionalista. Os autores buscam nas fontes populares, seja nas referências caboclas, indígenas ou africanas uma identidade para essa cultura local. Outra característica comum ao grupo é que eles não são oriundos das classes abastadas. Quase todos lidam com a literatura de forma amadora e sobrevivem de outros trabalhos.

Bruno de Menezes (1893-1963) foi a figura central do primeiro modernismo paraense. De origem humilde, descendente de escravos negros, Menezes viveu sua infância no bairro do Jurunas, periferia de Belém. Fez o curso primário no Grupo Escolar José Veríssimo e aos 10 anos era aprendiz de encadernador, tornando-se aos 17, gráfico. Sua facilidade com a escrita o levou a revisão de textos em jornais de Belém. Seu primeiro soneto *O Operário* foi publicado em 1913. Como o próprio nome indica, o texto trazia uma reflexão de cunho socialista⁴⁶.

Sua obra mais conhecida é *Batuque*, obra pioneira na ampliação de questões identitárias na região por considerar a cultura negra como uma das matrizes culturais amazônicas. Ele destaca desde a harmonia musical, aos modos de vestir, comer, andar dançar e amar dos descendentes de escravos na Amazônia.

Bruno de Menezes é considerado representante da nova intelectualidade paraense. Agora não mais a burguesa, habitante das áreas nobres da cidade, mas filha da classe trabalhadora e moradora de áreas periféricas. Seu ideal de renovar a poesia no Pará o leva, na juventude, a formar com outros companheiros o grupo “Vândalos do Apocalipse” e, mais tarde, o grupo “Peixe Frito”, deste último participaram Dalcídio Jurandir e Jacques Flores,

⁴⁶ O artista publicaria ainda o livro *Crucifixo* (1920) e *Bailado Lunar* (1924), considerada obra precursora do modernismo no Pará. Em 1923 fundou a revista *Belém Nova*, dedicada à divulgação do movimento modernista brasileiro. Publicou ainda textos de crítica literária; estudos folclóricos, a novela *Maria Dagmar* (1950); um romance – *Candunga* (1954) e livros de poesia como: *Poesia* (1931); *Batuque* (1931); *Lua Sonâmbula* (1953); *Poema para Fortaleza* (1957); e *Onze Sonetos* (1960).

entre outros poetas da sua geração, que tinham em comum a simplicidade nos costumes: freqüentavam bares, festas populares, religiões afro-brasileiras, etc. Sua produção intelectual caracterizava-se pela influência dos discursos socialistas e comunistas, mais atenta às transformações que as vanguardas européias e brasileiras (modernistas), vinham trazendo ao mundo da poesia. Os escritores de sua geração:

Desprezam solenemente os hábitos europeus e os excessos ridículos do ciclo do látex, são marcados pelos discursos socialista e comunista e desejam, antes de tudo o mais, *dizer a verdade*, revelar a verdade, encontrar as referências do mundo despindo-as em sua verdade semântica, cultural, ideológica, social. Dessa maneira, confrontando a roupagem européia a um realismo anti-determinista, começa a se delinear a « identidade » amazônica tematizada por gerações seguintes (HORÁCIO-CASTRO, 2005c:6).

Castro (2005c) aponta que outra expressão do primeiro modernismo paraense foi o poeta Jacques Flores (1898-1962), pseudônimo de Luis Teixeira Gomes. Oficial de polícia na vida “prática”, ele foi colaborador de diversas revistas e jornais. Seus livros desenhavam um painel satírico da população amazônica. O humor de suas obras é leve, polido, ao procurar confrontar os hábitos populares amazônicos às imposições da modernidade.

Se Bruno de Menezes teve o mérito de trazer a africanidade para a discussão da identidade regional, outros autores da época trouxeram dimensões diversas da identidade amazônica, como Eneida de Moraes com a Belém mestiça e Abguar Bastos com o folclore indígena. Mas foi através das obras de Dalcídio Jurandir (1909-1979) que o realismo amazônico mais completo foi alcançado. Tal autor fez uma síntese ampla da sociedade amazônica através dos romances: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941); *Marajó* (1947); *Três casas e um rio* (1958); *Belém do Grão-Pará* (1960); *Passagem dos inocentes* (1963); *Ponte do Galo* (1971); *Os habitantes* (1976); *Chão de lobos* (1976); e *Ribanceira* (1978). Seus livros apresentam uma:

Amazônia profunda, complexa, mestiça, rural como urbana, marcada pela floresta, mas não *determinada* pela floresta (...) Nesse ciclo romanesco, traça um painel social amplo da Amazônia, representando seus universos rurais e urbanos por meio de dezenas de diferentes personagens e um tema recorrente: a exclusão, seja do homem em relação ao universo e à sociedade, seja da população cabocla da região amazônica em relação à sociedade nacional brasileira. Um ciclo romanesco que poderia ser visto como uma « obra de síntese » (...) como a tentativa de reunir a complexidade humana e social do homem amazônico sem reduzi-lo de suas contradições, sem pretender explicá-lo ou transfigurá-lo em sua tipicidade, sem, enfim, reduzi-lo de sua condição humana, superior como se sabe, embora não o saibam os discursos mais fechados sobre a identidade, à condição regional, ou local. (HORÁCIO-CASTRO, 2005c:6)

Se a primeira geração modernista no Pará, de 1930 e 40, buscou um padrão de narrativa local, sem, no entanto, superar um caráter regionalista em suas obras, tal efeito não pode ser associado à maioria das produções da segunda geração modernista paraense, dos anos 50, diria Castro (2005c). A primeira das peculiaridades desse grupo é que embora ele fosse constituído por duas faixas etárias, comungavam de valores comuns. Enquanto os mais velhos estavam por volta dos 40 anos, os mais novos, em média, tinham 20 ou 30 anos. Da primeira faixa destaca-se o professor de literatura Francisco Paulo Mendes (1910-1999), e os poetas Ruy Barata (1920-1990), Paulo Plínio Abreu (1921-1959). Entre os outros estão o filósofo e ensaísta Benedito Nunes (1929-), o jornalista e escritor Haroldo Maranhão (1927-2004), os poetas Mário Faustino (1930-1962), Max Martins (1927-), e Cauby Cruz.

Em comum - todos, a despeito da diferença de idade - buscavam o universalismo, o apreço pelos clássicos da literatura mundial, a coerência entre saber e agir. Nessa geração, o interesse pelo nativo amazônico é condicionado pela abertura ao universal e ao moderno, entendidos aqui como a atualização do que vinha acontecendo na literatura pelo resto do mundo, da qual Belém não tinha acesso.

Aproveitamos aqui para destacar duas figuras importantes dessa segunda geração modernista: os amigos Benedito Nunes e Haroldo Maranhão. O primeiro dedicou-se ao ensino desde os 22 anos de idade, após se formar em Direito. Foi um dos fundadores da Faculdade de Filosofia do Pará, depois incorporada a UFPA⁴⁷. Como os títulos já indicam, a produção de Nunes se abre para o universal, que apresenta-se como um valor a ser perseguido.

Haroldo Maranhão foi criado no seio de uma família de jornalistas. Seu avô, Paulo Maranhão, era o proprietário do jornal Folha do Norte⁴⁸. Haroldo foi figura importante para a segunda geração modernista, pois incentivava a leitura dando grande visibilidade à literatura no jornal de sua família, além de ser um fervoroso agitador cultural.

Foi assim que entre 1946 e 1952 editou o Suplemento Literário da Folha do Norte, publicado aos domingos e editou a revista “Norte”, entre 1952-53, que circularia por apenas

⁴⁷ Publicou os livros: *Passagem para o poético* (1968) - Filosofia e Poesia em Heidegger; *O Dorso do Tigre* (1969) - ensaios literários e filosóficos; *João Cabral de Melo Neto* (1974) - Col. Poetas Modernos do Brasil; *Oswald Canibal* (1979); *O tempo na narrativa* (1988); *Introdução à Filosofia da Arte* (1989); *O drama da linguagem* (1989) - Uma leitura de Clarice Lispector; *A Filosofia Contemporânea* (1991); *No tempo do niilismo e outros ensaios* (1993); *Crivo de papel* (1998) - ensaios literários e filosóficos; *Hermenêutica e poesia* (1999) - O pensamento poético; *Dois Ensaios e Duas Lembranças* (2000); *O Nietzsche de Heidegger* (2000); *Heidegger e Ser e Tempo* (2002).

⁴⁸ Jornal fundado por Paulo Maranhão, a “Folha do Norte” rivalizou com *A Província do Pará* pela atenção dos leitores até 1969, quando encerrou suas atividades.

três números. O escritor também fundou a Livraria D. Quixote, convertida num espaço de encontro para a sua geração.

Observe-se que a maioria das obras de Maranhão⁴⁹ foi publicada nos anos 80, quando ele já morava no Rio de Janeiro. Assim, o espírito universalista que trazia de seus contemporâneos das décadas de 40 e 50 soava extemporâneo ao sentido hegemônico impresso pela intelligentsia⁵⁰ paraense. É que nos oitenta, predominava, no Pará, uma visão regionalista da cultura.

Como se pode ver através da descrição de alguns episódios marcantes da vida cultural amazônica - mais especificamente a belenense - mais do que “identidade”, existem identidades amazônicas que mudam de acordo com a configuração sócio-histórica vigente, ou seja, os tecidos que as alimentam e que as rejeitam. Destaco aqui que o ingrediente político talvez seja mais eficaz para explicar a diferença de potência que cada movimento artístico teve e tem de representar um dado período histórico ou uma região. O conceito de *hegemonia* nos seria útil aqui, entendido no sentido gramsciano do termo como “a capacidade de um grupo social de assumir a direção intelectual e moral sobre a sociedade, sua capacidade de construir em torno de seu projeto um novo sistema de alianças sociais, um novo ‘bloco histórico’”. (MATELART, A e MATELART, M, 1999: 108).

Construindo o discurso hegemônico atual

Vimos que o Modernismo, no Pará, teve interesses e ritmo próprios. A primeira geração buscou respostas para as inquietações identitárias voltando-se para dentro, aos múltiplos aspectos da “amazoniedade”; a segunda tentou abrir-se para o mundo, “cultivando-se” através da leitura dos textos clássicos formadores da humanidade. Ambas, no entanto,

⁴⁹ Escreveu os livros: *A Estranha Xícara* (1968), *Chapéu de Três Bicos* (1975), *Vôo de Galinha* (1980), *A Morte de Haroldo Maranhão* (1981)/Prêmio União Brasileira de Escritores - SP, *O Tetranelo Del Rey — O Torto: suas idas e vindas* (1982)/Prêmio Guimarães Rosa (1980), *Hors Concours do Prêmio Fernando Chinaglia* (1981), *As Peles Frias* (1983)/Prêmio Instituto Nacional do Livro, *Flauta de Bambu* (1983)/Prêmio Nacional Mobral de Crônicas e Contos, *Os Anões* (1983)/Prêmio José Lins do Rego, *A Porta Mágica* (1983)/Prêmio Vértice de Literatura, em Coimbra (Portugal), *Jogos Infantis* (1986), *Rio de Raivas* (1987), *Senhores & Senhoras* (1989), *Cabelos no Coração* (1990), *Memorial do Fim* (1991).

⁵⁰ “Grupo social cuja tarefa específica consiste em dotar uma dada sociedade de uma interpretação do mundo”. Ver: MANNHEIM, Karl. *Sociologia do conhecimento*, vol. I. São Paulo, Res Editora, 1968 [1956].

foram marcadas por um isolamento dos grandes centros, sejam eles nacionais ou internacionais. A partir dos anos 60, no entanto, esse quadro começou a mudar.

Vale dizer que o processo de “colonização interna” em relação à Amazônia não é novo. Ele foi intensificado pela adesão do Pará à Independência em 1823. Ocorre que até o fim dos anos 50 do século XX, a distância geográfica, agravada pela falta de estradas e a ausência de um “plano de desenvolvimento” fazia com que economicamente, a região fosse mera fornecedora de produtos extraídos da floresta sem grande regularidade e/ou expressividade. As atividades comerciais eram dominadas por empresários locais. Isto resultava que seus movimentos artísticos-políticos-intelectuais se construíram com relativa autonomia exatamente pelas condições enumeradas acima que dificultavam os processos de intercâmbio com as demais regiões.

Na virada dos anos 50 para os 60 a região também foi marcada pela emergência dos meios de comunicação eletrônicos que deram nova feição à cultura popular. Em 1954 surgiu a Rádio Marajoara, segunda emissora radiofônica do Estado, que passou a concorrer com a pioneira, Rádio Club, fundada em 1928. A nova emissora, instalada no bairro de Nazaré, contava com um auditório com mais de mil lugares, orquestra e casting local. Uma terceira emissora de radio, a “Difusora”, surgiu no começo dos anos 1960.

Em 1961 nasce a primeira emissora de televisão de Belém, a TV Marajoara, canal 2. Refletindo as tendências do capitalismo monopolista nacional e mundial, Rádio e TV Marajoara, além do jornal *A Província do Pará* (comprado nos anos 40) pertenciam ao grupo brasileiro Diários Associados. Essa configuração do universo midiático daria a tônica do que viria a ser, no futuro, a programação “nacional”, que tem como característica um centro produtor e selecionador de conteúdo, detentor do maior tempo de programação e que escolhe o que deve chegar aos lares da nação, independentemente das diferenças regionais que possam existir.

O surgimento dos meios eletrônicos de comunicação na Amazônia teve efeitos distintos. Num primeiro momento, quando da instalação, deram oportunidades de emprego e de expressão aos artistas locais, mas com a crescente interferência dos centros de produção/edição de conteúdo “nacionais” na programação “local”, esse quadro mudou radicalmente:

Os anos 1960 foram essenciais para a gestação da moderna tradição amazônica. E isso por promoverem essa aproximação entre a produção cultural e os novos espaços midiáticos. Até certo momento esses espaços crescerão bastante, com a produção de uma programação local, mas tenderão a diminuir à medida que o

mercado publicitário expandia-se pelos suportes mediáticos, permitindo a uniformização nacional das campanhas e à medida também em que o estado militar brasileiro passava a impor a uniformização da programação televisiva, por meio de seus investimentos em telecomunicações e de seu apoio à Rede Globo de Televisão. Essa aproximação, ou essa síntese, engendrou produtos culturais marcantes, como a música brega. (HORÁCIO CASTRO, 2005c:22)

A economia mundial nos anos 50 também passava por transformações profundas que afetariam a Amazônia. Áreas que sempre foram exploradas pelas grandes metrópoles – países africanos e asiáticos – como fornecedoras de matérias primas, começam a apresentar esgotamento dos recursos e, além disso, viviam a experiência das descolonizações. Os grandes conglomerados, dessa forma, buscavam regiões onde houvesse abundância de recursos naturais; incipiente legislação ambiental e trabalhista; mão-de-obra barata; e um potencial mercado consumidor para seus produtos. O Brasil de então era governado por Juscelino Kubitschek (1956-1961), que engendrou um modelo de substituição de importações, centrado na indústria nacional. O plano intelectual, por sua vez, como já foi visto, era palco das ideais isebianas.

Poucos anos antes, em 1953, a Amazônia começaria a viver uma verdadeira revolução rumo a uma estruturação mais moderna de sua sociedade, com a criação, pelo governo federal, da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA), órgão que incentiva o planejamento da região. Entre as suas propostas figuravam o incentivo ao extrativismo vegetal, à pecuária, à exploração de recursos minerais, etc. A magnitude das implementações de instituições modernas engendradas pelas equipes da SPVEA, pode ser observada na entrevista da professora Clara Martins Pandolfo citada pelo historiador Armando Alves Filho em *Pontos de História da Amazônia, volume II (2000)*⁵¹.

Se essa primeira intervenção do Estado brasileiro contou com expressiva participação de pesquisadores e autoridades locais, o mesmo não se pode dizer das ações levadas a cabo

⁵¹ A criação da SPVEA constitui a primeira experiência no país – e uma das poucas até então existentes no mundo – de institucionalização de um programa governamental visando valorizar uma região (...) Assim, no campo da pesquisa, foram realizados os primeiros inventários florestais por peritos da FAO (agência da ONU para agricultura e alimentação), conjuntamente com técnicos locais (...) Foi também patrocinado financeiramente pela SPVEA o primeiro grande levantamento aerofotogramétrico, numa época em que essa técnica ainda engatinhava no Brasil (...) Na formação de recursos humanos, a SPVEA forneceu bolsas de estudos a estudantes universitários da região para especialização no exterior, principalmente na área de geologia, e também, em convênio com a Universidade Federal do Paraná, providenciou a formação dos primeiros engenheiros florestais da Amazônia (...) Construíram-se escolas, hospitais e centros de pesquisa. É dessa época a criação da Universidade Federal do Pará e da antiga Escola de Agronomia, hoje Faculdade de Ciências Agrárias do Pará*. A SPVEA contribuiu para a construção da primeira sede do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA), em Manaus (ALVES FILHO, 2000: 47⁵¹).

pelo governo militar, que extinguiu a SPVEA para criar a SUDAM, em 1966. As decisões foram tomadas pela chamada “Operação Amazônia”, que tinha por objetivo inserir a região nos quadros da economia mundial como produtora de açúcar, juta, arroz, madeira, oleaginosos e carne bovina. Data desse momento, a criação da denominação “Amazônia Legal” para efeito de programas de incentivos.

Ao contrário das ações da SPVEA, as estratégias dos militares para a ocupação da Amazônia foram marcadas pela adoção de diretrizes e prioridades estabelecidas por escalões superiores do governo (no centro-sul), que diziam atender a interesses nacionais e, em verdade, estavam a serviço de poucos setores do capital. Os intelectuais locais, por exemplo, não chegaram a ser consultados sobre a forma de “desenvolver” a região. Nesses anos, grupos nacionais e multinacionais adquiriram grandes extensões de terras para fins especulativos.

Empresas de automóveis e pneus foram atraídas pelo novo modelo empreendido com a abertura de estradas como a Belém-Brasília, Transamazônica, etc. O governo brasileiro, por meio de incentivos fiscais, estimulou a implantação das grandes propriedades que resultaram na expulsão de populações tradicionais da área formadas por índios, posseiros e pequenos agricultores. Atualmente, os desterrados engrossam os sem-terra, no campo, e as periferias das cidades amazônicas.

Em 1970, o governo federal implantou o Plano de Integração Nacional (PIN), que previa projetos rodoviários, programas de colonização, investimentos na agropecuária e projetos de exploração mineral. Além disso, em continuidade da política de incentivos aos latifúndios, foi promulgado o Decreto-Lei nº 1.164, de 01.04.71 subtraindo aproximadamente 70% do território paraense para domínio federal. Desde então se verificou uma intensificação do desmatamento, principalmente para criação de áreas de pasto.

Os insucessos do PIN associados às pressões da causa ecológica que começavam a ganhar força internacionalmente fizeram com que, por volta de 1976, o governo precisasse rever modelos de ocupação destinados à região. Entre as inadequações dos projetos destacam-se fatores como: o esgotamento das terras por técnicas de plantio inadequadas à realidade da floresta; dilapidação dos recursos naturais com desmatamento, poluição dos rios; investimentos em rodovias, substituindo os rios, tradicionais vias de escoamento da produção local; desarticulação da antiga economia regional, de caráter extrativista, que não resultou em crescimento do mercado de trabalho; falta de acompanhamento e fiscalização dos projetos que obtiveram financiamento da SUDAM, fato que favoreceu mais à especulação que a produção; fortalecimento do latifúndio, e conseqüentemente, da violência no campo.

No plano internacional, o cenário era de crescente globalização dos mercados e do neo-liberalismo, que colaborou para que populações à margem da modernidade vissem nas propostas de identidade local, um caminho para a contraposição ao mercado.

Assim, essa nova presença “brasileira” em solo amazônico não se deu sem choques entre a ideologia moderna, de cunho materialista, em contraponto ao *modo de vida caboclo*, voltado para a existência, encarado como preguiçoso, sem ambição, empecilho para a integração da região ao resto do país. Essa mentalidade é influenciada pelas teorias decorrentes do chamado “determinismo climático” e “teorias raciais” surgiram no século XIX, como já discutimos. Para defender-se dessa tentativa de homogeneização e combater o ataque à auto-estima do modo de vida local, emerge a necessidade de uma identidade. Assim surge a Moderna Tradição Amazônica:

compreendida como um fenômeno de vitalismo social e como um tecido intersubjetivo de negociação de sentidos (...) enquanto processo intelectual de referenciação de uma “identidade” amazônica. Essa *moderna tradição amazônica* constitui uma representação social coerente e disseminada, hoje, pelo espaço amazônico. Ela manifesta-se, centralmente, no campo artístico-intelectual da cidade, constituindo uma representação reificada de o que seria uma « identidade » amazônica. No entanto, pode-se ver como, progressivamente, ela vai ganhando espaço na mídia, sendo também incorporada pelo discurso político e, dessa maneira, vai se tornando assimilável, por uma vasta parcela do conjunto social local (HORÁCIO-CASTRO, 2005a: 9).

Nesse contexto de modernização imposta pelo estrangeiro, os intelectuais e a classe política idealizaram o passado e o homem amazônico, como faria o romantismo de outrora: “Diante da pressão da fronteira, institui-se a dimensão mítica do espaço – resimboliza-se o espaço, a história, constitui-se tipos ideais capazes de estabelecer vínculos de pertencimento” (HORÁCIO-CASTRO, 2005a: 6).

Isso não significa, necessariamente, que tenha havido um movimento organizado em prol de uma identidade amazônica, mas antes que, juntos, esses discursos de artistas, políticos e intelectuais formam um *vitalismo social*:

(...) um processo de envolvimento de indivíduos que não, necessariamente, interagem em comum, numa circunstância amplexa de colaboração indireta (...) cuja ilusão de unidade é dada pela simultaneidade das muitas vozes que, diferentes, por vezes opostas entre si – o que não deixa de ser uma composição dramática da cena social -, enunciam concomitantemente uma mesma deixis (HORACIO-CASTRO, 2005a: 2, 12 e 13).

Foi nesse contexto de intervenção “brasileira” em solo amazônico que emerge a trajetória intelectual do poeta, escritor, professor e político paraense João de Jesus Paes Loureiro, grande expoente da Moderna Tradição Amazônica⁵².

Paes Loureiro pertence a uma geração que nos anos 60 tinha por volta de 20 anos, quando a sociedade estava marcada pelo debate público de idéias e pela utopia de um mundo melhor embalada pela tautologia da revolução eminente. No Brasil, essa euforia esteve representada pelas idéias isebianas (emancipação nacional pelo desenvolvimento econômico) acolhidas também pelos CPC’s da UNE que defendiam uma cultura engajada, despertadora da consciência de classe. No plano internacional, revoluções na América Latina e África só alimentavam ainda mais a esperança juvenil por mudanças no País e, naquele momento os jovens centravam a ênfase das suas demandas nas “reformas de base”, que viriam libertar o Brasil do absurdo estágio de subdesenvolvimento.

O então jovem poeta Paes Loureiro, vivia sob o contexto de uma polêmica que colocava em lados opostos duas vanguardas. O filósofo e ensaísta paraense Benedito Nunes, analisa tal impasse em “O Nativismo de Paes Loureiro” (2001):

a estética, tendo à frente os concretistas, que defendiam, como livre direito à inovação, sancionado pelo desenvolvimento histórico das artes, e de ressonância internacional, sua revolucionária desconstrução do verso; e a política, de orientação esquerdista, que reclamava do poeta, proscrito desse domínio, qualificado de burguês e elitista, num prévio compromisso com a missão emancipadora a que deveria servir, como força auxiliar dos movimentos de massa, a utilização de formas artísticas tradicionais, que se reputavam as mais populares. Dessa última diretriz derivavam os CPS’s e, em poesia (...) a idéia da série dos cadernos *Violão de Rua*, o último dos quais acolheu o “Canto Angustiado”, escrito na forma tradicional e popular da redondilha maior. Poesia de compromisso político e de empenho didático, esse “Canto” ensina o plantador de cana-verde das “terras de Abaetetuba”, região natal do poeta, a reconhecer no traçoeiro trabalho que o escraviza, um meio de libertação social (NUNES, 2001: III,IV).

Nunes (2001) observa, ainda, que Paes Loureiro foi influenciado pelo poeta Mário Faustino⁵³, engajado politicamente, sem, no entanto, permitir a instrumentalização de sua arte. Preocupado em ensinar a história da tradição ocidental e, ao mesmo tempo, despertar um espírito crítico dos acontecimentos nos mais jovens, Faustino publicou no *Suplemento*

⁵² Como já expliquei anteriormente, não se trata de dizer que o autor expressa melhor o “espírito” desta, mas tão somente que ele tem um percurso biográfico que o proporcionou institucionalizar algumas de suas concepções, sendo figura chave para o debate contemporâneo da cultura amazônica.

⁵³ Mário Faustino nasceu Teresina (PI), mas viveu em Belém desde os 10 anos. Foi jornalista, tendo trabalhado em A Província do Pará, onde escrevia artigos sobre literatura e cinema e colaborou no Suplemento Literário da Folha do Norte. Fez parte da Revista Encontro, com Haroldo Maranhão e Benedito Nunes. Ainda bem jovem, aos 19 anos, transferiu-se para a Folha do Norte. Sua obra mais conhecida é *O Homem e sua Hora* (1955). Viveu no Rio de Janeiro, de 1956 a 1959, onde foi professor da Fundação Getúlio Vargas e trabalhou no Jornal do Brasil. De 1959 a 1961 trabalhou na ONU, em Nova York. Em 1961 retornou ao Rio onde morreria em 1962, aos 32 anos.

Dominical do Jornal do Brasil, de 1956 a 1959, uma página denominada Poesia-Experiência. Composta de diversas seções, entre as quais, *Diálogos de Oficina*, onde a poesia criticava os problemas sociais.

Ainda nesse texto, Nunes (2001) fala do Manifesto da Poesia de Vanguarda (1963), que marcaria a poesia de Paes Loureiro. Esta experiência se opunha à arte instrumental soviética e reconhecia a “necessidade de novas formas e processos para o desenvolvimento e avanço da poesia brasileira visando estimular a consciência do povo na luta pela sua emancipação”. Tratava-se de uma arte poética engajada e renovadora, ao mesmo tempo estética e politicamente revolucionária, bastante próxima, na opinião de Nunes (2001), com a primeira fase do Poeta Paes Loureiro do livro *Tarefa* (1964), diferente do poema *Canto Angustiado aos Plantadores de Cana*, publicado em 1962, na série Violão de Rua do CPC, que apresenta um tom mais tradicional e popular.

Já na segunda fase da obra de Loureiro, Nunes (2001), reconhece as marcas de um “fazer novo da lírica trovadoresca galaico-portuguesa”, com versos de configuração espacial, experimentalismo, e por uma profunda hesitação entre os temas políticos e regionais. Data desse período o livro *Epístolas e Baladas* (1968). Mais adiante, *O Remo Mágico* (1975), segundo Nunes (2001), sugere a retomada do filão regional, continuado em *Porantim* (1978), *Deslendario* (1981) e *Altar em Chamas* (1983). Tais obras seriam, segundo o filósofo paraense, o início da terceira e atual fase de Paes Loureiro:

(...) balizada por uma visão amazônica do mundo, internacionalmente construída, ao encontro da primeira geração modernista paraense. É quando o anterior compromisso político – que vincula, a despeito da diferença estética, os versos de 62 aos de 64 – passa por verdadeira metamorfose (NUNES, 2001: IX).

Nunes (2001) explica que os poetas da década de 40 haviam deixado vacante esse legado regional, do qual boa parte da obra de Bruno de Menezes (1893-1963) seria representante, tanto pelo léxico como pelo ritmo de *Batuque* (1931). Sobre essa tradição de literatura amazônica, ele observa que não só os autores locais contribuíram para sua consolidação. Ele lembra da incorporação, na prosa e na poesia, dos costumes, falares, formas dramáticas e ritmos populares (*Boi-Bumbá* e *Pássaros*), que se fizeram durante a “investida antropofágica”:

(...) derradeiro lance do aguerrido modernismo paulistano, após a viagem de Mário de Andrade o “Turista Aprendiz”, às plagas amazônicas, e da permanência, em Belém, de Raul Bopp, daqui saído com o borrão do mitopoético *Cobra Norato*, com o qual dialoga, em *O Remo Mágico*, “*A História Luminosa e Triste da Cobra Norato ou Pesadelo Amazônico*”. (NUNES, 2001: VIII)

Entretanto, o filósofo afirma que ao reabrir essa herança inaproveitada, Paes Loureiro não se limitou a recontar lendas, ele trata do encantamento, da itinerância mágica do real ao surreal, num traço que singularizaria o ciclo amazônico anunciado em *O Remo Mágico*. A obra expõe a ambígua identidade dos mitos, entre ser e não ser. As entidades mitológicas são personagens que só existem a partir do imaginário alheio.

Sobre a mudança do caráter das obras de Loureiro, Nunes (2001) afirma:

O seu juvenil compromisso político não desaparece, mas sofre uma metamorfose: transforma-se no valor afirmativo de resistência da palavra poética, o que pressupõe, como base da buscada visão amazônica do mundo que o sustenta, com a dimensão de um projeto existencial, não mais sancionado pela necessidade histórica, o engajamento do poeta e de sua obra à região – engajamento enquanto enraizamento (...) de ambos, obra e poeta, à terra. (NUNES, 2001: X).

O Nativismo de Paes Loureiro, segundo Nunes (2001) seria marcado pelo uso regional da língua portuguesa, através de peculiaridades léxicas e pelo aspecto sexual da natureza. Nessa fase, a obra do poeta paraense expressa um *humanismo etnográfico*:

(...) chegamos ao ponto em que também se completa a metamorfose do compromisso político do poeta antes referida, pois que o acabado perfil de seu nativismo, já desvencilhado do humanismo revolucionário da década de 60, enquadra-se no *humanismo etnográfico* – o terceiro humanismo, sucessor do Clássico e do Iluminista, de que falou Lévi-Strauss, acorde com o fundo mítico da humanidade cabocla e indígena. Humanidade da várzea e da floresta, que é o verdadeiro sujeito dessa lírica, regional, mas não regionalista, e que, mesmo nos livros posteriores ao ciclo, enfeixado em *Cantares amazônicos* (1985), *Pentacantos* (1984), *O Ser aberto* (1991) e *O Artesão das águas* (1993), incorpora o rio, o *riverrun* amazônico (NUNES, 2001: XIII).

Dito isso, foi assim que, após diversos livros de poesia e de intensa atividade política no Pará⁵⁴, Paes Loureiro defendeu em dezembro de 1994, na Paris V, Sorbonne, França, sua tese de doutoramento *Cultura Amazônica: uma poética do Imaginário*, depois publicada.

O conteúdo da obra reflete o posicionamento da Moderna Tradição Amazônia ao se configurar como uma resposta às intervenções centralistas na região, e ao advogar em defesa das populações caboclas que teriam seu modo de viver violentado pela cobiça capitalista que chegou à região:

O sentido de identidade que perpassa transversalmente as reflexões que compõem este trabalho é o de auto-reconhecimento, auto-estima, consciência do próprio valor, conjugados a consciência da própria inserção no conjunto da sociedade

⁵⁴ Secretário municipal de Educação e Cultura de Belém; Superintendente (e criador) da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretário de Cultura do Pará, Secretário de Educação do Pará e criador do Instituto de Artes do Pará.

nacional e, mais amplamente, na sociedade dos homens. A sociedade amazônica tendo consciência de si mesma, reconhecendo-se com relação inter-humana, inter-social e, ao mesmo tempo, com a natureza e a história. (LOUREIRO, 1995: 33).

Paes Loureiro argumenta que a cultura amazônica, entendida como cultura cabocla, apresenta sua maior riqueza na esteticidade nutrida pelo devaneio. Segundo ele, o homem amazônico, o caboclo, se insere na paisagem por meio de um reencantamento do mundo:

Uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. Uma cultura que, através do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda. (...) Uma cultura de profundas relações com a natureza, que perdurou, consolidou e fecundou, poeticamente, o imaginário (até o final dos anos 50) destes indivíduos isolados e dispersos às margens dos rios (...) Nesse contexto, isto é, no âmbito dissonante em relação aos cânones urbanos, o homem amazônico, o caboclo, busca desvendar os segredos do seu mundo, recorrendo predominantemente aos mitos e à estetização (...) Entende-se aqui, por uma cultura amazônica aquela que tem sua origem ou está influenciada em primeira instância, pela cultura do caboclo (LOUREIRO, 1995: 26, 27 e 30).

O escritor mostra que a crescente intervenção “brasileira” na floresta gerou disputas pela terra e suas riquezas naturais. Assim, o que se passou a observar foi a migração da população interiorana para Belém, na segunda metade do século XX. Nessa viagem, o imaginário do interior se chocava com a realidade da cidade. Ele argumenta que a busca por melhores condições de vida não se resumia aos proventos materiais, dado que as pessoas também se alimentariam de sonhos, e necessitariam expressar seu modo de vida. No entanto, o encontro com a cidade grande tangencia a cultura cabocla, já que aos poderes públicos parece que ela não importa, restando como palco da sua expressão apenas as franjas periféricas dos centros urbanos onde as classes populares estão alocadas:

A identidade da cultura cabocla, como ocorre também com relação a outras culturas, tem a ver com o registro de determinadas matrizes de pensamento e de comportamentos que estão secularmente registrados na memória social dos grupos humanos e que gozam da condição de durabilidade e persistência no tempo; constituem-se nos elementos fundadores da cultura e, ao mesmo tempo, dos elementos que acabam por conferir-lhe força e peculiaridade. E é, justamente graças a essa força interior, de origem mais que secular, que os caboclos das cidades ainda conservam traços fundamentais de sua cultura. Mas nelas, em especial nas maiorias, embora procurem adaptar-se a um habitat onde, parece evidente as condições de vida diferem significativamente daquelas vividas anteriormente no mundo rural, enfrentam os estereótipos a eles conferidos: ignorantes, incapazes de assimilarem os padrões de modernidade que a cidade oferece, sem ambições pessoais, de fala típica e ridícula, interioranos, primitivos, aos quais se adita a omissão dos poderes públicos. Apesar disso, a cultura cabocla tornou-se a expressão das camadas populares das cidades, fundindo-se, assim, numa só argamassa cultural a da cultura popular. E nisto reside uma das contradições fundamentais da cultura cabocla: ela é dominante no sentido de pertencer à camada social que abrange a maior parte da população, mas é também

marginal, na medida em que é rejeitada ou não reconhecida pelos poderes instituídos e geralmente ignorada pelas políticas públicas (LOUREIRO, 1995: 30, 31, 33, 34).

Fica claro, portanto, que a construção do conceito de cultura amazônica em Paes Loureiro e em filmes como “Chama Verequete”, procuram se diferenciar das outras formas de cultura, notadamente à moderna, ou letrada. Uma necessidade acima de tudo *política*, que busca através da negação do outro descobrir a si próprio, pois “o conceito de ‘identidade’ só teria sentido se observado em sua função política, ou seja, como estratégia de afirmação de um ‘próprio’ em relação a um ‘outro’” (HORACIO-CASTRO, 2005a: 7).

As preocupações políticas de Paes Loureiro, dessa ameaça do “outro” podem ser observadas, quando, num primeiro momento, ele aponta as condições sociais da modernidade como o motivo do esfacelamento do que poderia ser chamado de a “aura” da cultura cabocla:

Cultura que tende a ficar despedaçada no ar dessa história de cobiças da riqueza da terra, agravada nas últimas décadas, dos conflitos resultantes no extermínio ou dizimação de tribos, morte por encomenda, poluição dos rios, assassinato de cidades, voracidade do consumismo e das grandes extensões de florestas irremediavelmente queimadas. (...) A idéia não é a de fazer deste estudo uma expressão etnocentrista de uma determinada cultura, nem de exaltar a excelência de uma cultura que, supostamente, deveria permanecer imobilizada no tempo. Mas, de discutir e contestar a idéia de uma cultura inferior e pobre – a cultura popular da Amazônia, revelar sua originalidade, apresentar sua riqueza, compreender seus traços essenciais e dominantes. (LOUREIRO, 1995: 16 e 41).

Entretanto, ainda que entendamos a utilidade política do conceito de identidade, iremos substituí-lo pela noção de identificação. É que a idéia de identidade traz consigo uma presunção de totalidade de sentido, que poderia ser entendida em uma ordem simbólica, circular, coerente em si mesma. Essa noção vem da tradição platônica de nomear as coisas e de assim, hierarquizá-las, para então estabilizá-las. Uma ordem alegórica, ao contrário:

(...) equivaleria a um movimento permanente, mas dúbio, estigmatizado pela percepção do processo verbal de nomeação do sentido. Assim, alegoria viria de allos (outro) agorein (falar de), falar sobre o outro, e não sobre o si mesmo, numa operação que demarca espaços lacunares como espaços constituintes (HORACIO-CASTRO, 2005b: 3).

A alegoria, assim, seria um processo de negociação a partir da diferença, do encontro com o outro. Ela está inscrita em uma temporalidade e na consciência de que é formada por processos de linguagem, que são passíveis de serem desconstruídos por uma prática filológica. Afinal não se pode perder de vista que o processo de “dar nome às coisas” esconde

modos de ver o mundo. Seguindo esse raciocínio, a identidade equivaleria à ordem do símbolo, enquanto que a identificação à alegoria. Assim, Castro argumenta que “a subjetividade alegorizante é capaz, tanto quanto uma subjetividade ontológica – simbólica - de construir vínculos de « identidade » social” (HORACIO-CASTRO, 2005a: 11).

Ao analisarmos a perspectiva adotada por Paes Loureiro, da cultura amazônica como cultura cabocla, devemos ter em mente que todo encontro entre “diferentes” pressupõe uma negociação. Esse conceito, identidade, só deve ser usado se for considerado a partir de quem enuncia e em que contexto isso se dá. A própria cultura cabocla vem sendo influenciada há muitos anos. Podemos citar duas matrizes culturais distintas (entre muitas outras) que aos nativos da Amazônia se misturaram - os jesuítas e os nordestinos – e que, certamente, reinventaram esse modo caboclo de ser.

Apesar de estar claro que Paes Loureiro não pretende ser etnocêntrico, nem fazer uma exaltação da cultura cabocla ao extremo, o que seria fatídico, já que experiências semelhantes geraram movimentos como o nazismo, sua obra demonstra uma ponta de ressentimento com a perda da “aura” da cultura cabocla, um certo saudosismo. Assim, ainda que em alguns momentos Loureiro aponte para um dinamismo dessa cultura cabocla, ele a auratiza tratando-a como algo puro, ou que, ao menos, mantém um núcleo mesmo diante da influência de outros contextos. A confirmação dessa interpretação poderá ser percebida quando Paes Loureiro escreve que a Amazônia é o:

Signo de uma natureza tida como única, original e irrepitível, em contraposição com uma época de reprodução da natureza (...) é necessário compreender-se que algumas formas artísticas da cultura amazônica, mesmo originárias de fontes perdidas na memória coletiva, assumiram características de uma arte regional, de arte popular, capazes de manterem suas significações mesmo transferidas para outros contextos sócio-culturais (LOUREIRO, 1995: 61 e 299).

Assim como Paes Loureiro, o Pará possui um vasto movimento cultural de cunho regionalista, como forma de resposta às sucessivas tentativas de homogeneização cultural impostas pelos modos de vida europeu, americano e “brasileiro”. Essa disputa pelo poder de enunciar um discurso considerado legítimo, é uma constante em todas as sociedades como nos lembra Foucault:

(...) suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (...) Se os

discursos devem ser tratados, antes, como conjuntos de acontecimentos discursivos, que estatuto convém dar a esta noção de acontecimento que foi tão raramente levada em consideração pelos filósofos? Certamente o acontecimento não é nem substância nem acidente, nem qualidade, nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se como efeito de e em uma dispersão material. (FOUCAULT, 2005: 8, 9, 57 e 58)

Se sabemos que o discurso regionalista é eminentemente político - pois aos moldes do romantismo mexe profundamente com o sentimento de auto-estima do povo - não podemos deixar de denunciar a insuficiência dele quando apropriado pelo poder público contemporâneo na região. A prática de tratar a cultura cabocla como instrumento de identidade regional acaba sendo oportunista porque a população cabocla só é acolhida simbolicamente, já que a política de emprego, moradia e saúde para quem assim é designado não se mostra tão atrativa. Isto pode ser facilmente constatado nas periferias e prisões de Belém e Manaus e em outras cidades amazônicas. Afinal, a quem é concedida uma autoridade social de enunciar este caboclo. Ele próprio? Certamente não. O caboclo que é enunciado nas obras culturais é o reelaborado pela elite política local.

A idéia de região amazônica

Discutir o regional, obviamente, nos traz seu outro, o nacional. Mas, afinal, por que algumas manifestações culturais possuem a capacidade de representar o país e outras não? Por que regiões como a amazônica precisam ter sua cultura exibida nos centros autorizados do discurso brasileiro para serem lembradas como nacionais? A narrativa da maioria dos programas televisivos atuais, por exemplo, sempre se refere à Amazônia como “lá”, o que supõe que o Brasil é um outro distante.

A explicação para essa diferença de capacidade de se dizer e ser reconhecido como nacional ou regional é política, pois a cultura reflete relações de poder. Compreender a emergência e a consolidação dos projetos hegemônicos de cada grupo social seria então a chave para a identificação dos papéis: regional/nacional. No Brasil moderno dois momentos são representativos dessa tentativa de imposição de homogeneização (pedagógica no vocabulário de Bhabha) por determinado lugar à sociabilidade nacional: a revolução de 1930

e suas conseqüências sobre as oligarquias regionais; e a construção de Brasília. A nova capital, estrategicamente colocada no centro do país, com o alardeado propósito de ser um instrumento eficaz para a integração do território, na verdade, servia, sobretudo, ao propósito de controle das regiões nacionais.

Para a Amazônia, particularmente o Pará, a revolução de 30 não teve efeitos centralizadores tão severos. Seu tom foi dado pelo interventor populista Magalhães Barata⁵⁵ que, mesmo acumulando muitos poderes, enfrentou ferrenhos adversários locais. Além disso, a distância geográfica e cultural em relação ao resto do país deixava a Amazônia relativamente isolada do resto do Brasil.

O Pará manteve durante muito tempo, mesmo depois da independência, um contato maior e mais freqüente com Lisboa do que com as capitais da colônia/nação brasileira. É possível que só a partir de Brasília tenha havido, efetivamente, uma capital brasileira reconhecida pelo Pará. Provavelmente isso aconteceu porque só depois do advento da nova capital houve presença efetiva de um “centro brasileiro”, marcado pelas ações dos órgãos de fomento ao seu desenvolvimento (SPVEA e SUDAM). Além disso, a emergência da indústria cultural nacional fez com que os paraenses passassem a compartilhar dos referenciais simbólicos “nacionais”.

O auto-reconhecimento efetivo da Amazônia como *região* de uma *nação*, portanto, se acentua como resposta política às ações intervencionistas. Os porta-vozes desse contra-ataque simbólico local foram os membros da Moderna Tradição Amazônica.

Bourdieu destaca que:

A etimologia da palavra região (*regio*), tal como a descreve Emile Benveniste, conduz ao princípio da di-visão, ato mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço, mas também entre as idades, os sexos, etc.) *Regere fines*, o ato que consiste em <<traçar as fronteiras em linhas retas>>, em separar <<o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro>>, é um ato *religioso* realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o *rex*, encarregado de *regere sacra*, de fixar as regras que trazem à existência aquilo por elas prescrito, de falar com autoridade, de pré-dizer no sentido de chamar ao ser, por um dizer executório, o que se diz, de fazer sobrevir o porvir enunciado. A *regio* e as suas fronteiras (*fines*) não passam do vestígio apagado do ato de autoridade que consiste em circunscrever a região, o território (que também se diz *fines*), em impor a definição (outro sentido de *finis*) legítima, conhecida e reconhecida, das fronteiras e do território, em suma, o princípio de di-visão legítima do mundo social (BOURDIEU, 2002: 113, 114).

⁵⁵ Magalhães Barata (1886 - 1959). Nascido em Belém, o militar é considerado o maior líder populista paraense na história republicana. Militar de carreira, Barata chegou a tornar-se General. Com a vitória de Getúlio Vargas na Revolução de 1930, foi designado para ser Interventor Federal do Pará. Ocupou o cargo três vezes, de 1930 a 1934; de 1943 a 1950; e, finalmente de 1955 a 1959. Morreu no cargo.

Longe de ser compreendida através do campo religioso, a região tem no plano do político a sua face mais explícita. Assim, para definir a região acreditamos ser necessário a evocação de um poder, travestido de autoridade. Ocorre que essa aquisição de autoridade não se consegue pela imposição de força física. Diferente disso, ela só pode ser legítima se conquistada através do *poder simbólico*: “(...) esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2002: 7 e 8).

Dessa forma, a explicação para que muitos manifestos regionalistas sejam empreendidos com sucesso deve-se ao fato de muitos deles serem idealizados pela *intelligentsia* de cada região, pois estas possuem as competências culturais necessárias para elaborar, argumentar, convencer, contrapor o discurso pedagógico da nação.

Nesse sentido, concordamos com Bourdieu quando este diz que:

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto reconhecida e legítima, que a ignora (BOURDIEU, 2002:116).

Ele explica que o “combustível” do regionalismo é o *estigma*. É este que, quando percebido socialmente, cria um ambiente favorável para que um grupo possa se proclamar como legítimo representante dos estigmatizados. Foi assim que a Moderna Tradição Amazônica partiu dos estigmas atribuídos aos caboclos pelo “centro” do país, reapropriando-os dessa vez, de maneira positiva. Sobre o estigma, diz Bourdieu:

O estigma produz a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma, constituindo assim em emblema (...) e que termina na institucionalização do grupo produzido (mais ou menos totalmente) pelos efeitos econômicos e sociais da estigmatização. É, com efeito, o estigma que dá à revolta regionalista ou nacionalista, não só as suas determinantes simbólicas, mas também os seus fundamentos econômicos e sociais, princípios de unificação do grupo e pontos de apoio objetivos da ação de mobilização (...). Se a região não existisse como espaço estigmatizado, como <<província >> definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao <<centro>>, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência (...) (BOURDIEU, 2002: 125, 126).

É interessante notar que Bourdieu ressalta a importância da ciência social incluir a *representação do real* como parte do *real*. Em outras palavras, mais do que tentar desconstruir o discurso regionalista, expondo sua evidente fragilidade, o pesquisador precisa

compreender que a transformação coletiva da representação coletiva resulta na mudança efetiva da realidade. Dessa forma, o intento de estipular um sentido para a identidade configura-se como tentativa de manipular as imagens mentais, e de assim tentar criar sensação de unidade cultural e de pertencimento a esta cultura. Essa busca de coesão é fundamental em toda e qualquer sociedade. O discurso moderno da nação, aliás, usou do mesmo expediente, como diz Bhabha (1998)⁵⁶. Assim:

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo (BOURDIEU, 2002:113).

O tema do estigma e das lutas pela modificação de imagens mentais torna-se cada vez mais complexo na atualidade, pois a velocidade da multiplicação dos meios de comunicação não é acompanhada pela modificação das concepções dos que produzem conteúdos. Dessa forma, apesar da grande quantidade de textos e imagens, o conteúdo destes, ou melhor, o ponto de vista sobre estes, não difere de forma significativa. Assim, a construção de uma “identidade nacional” também se dá através da fixação de estereótipos construídos pela indústria cultural nacional e reflete uma tendência mundial que, cada vez mais, busca uma unificação do mercado de bens culturais e simbólicos. O que é definido como “a cultura” nacional é a expressão final de um processo de hegemonia cultural e econômica. A questão do que se chama a identidade, está assim, nos dias atuais, fundamentalmente, sendo formatada no plano da mídia. No contexto brasileiro, vale reproduzir a citação de Ortiz (2001), abaixo:

Com a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma. Vimos que a consolidação da televisão no Brasil se associava à idéia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional; vincula-se, desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais. A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo (ORTIZ, 2001: 164 e 165).

⁵⁶ Ver BHABHA, H. “DissemiNação: O Tempo, a Natureza e as Margens da Nação Moderna”. In O Local da Cultura. Belo Horizonte. Ed.UFMG, 1998.

Dessa forma pode-se dizer que a construção identitária que não está na mídia também não existe no plano nacional. Mas, segundo Bourdieu, não basta existir como diferente no plano midiático, é necessário, antes de qualquer coisa, ter o direito de afirmar a diferença:

(...) o mercado dos bens simbólicos tem as suas leis, que não são as da comunicação universal entre sujeitos universais (...) na lógica propriamente simbólica da distinção – em que existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer unificação, que *assimile* aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre outra, da negação de uma identidade por outra. (BOURDIEU, 2002: 129).

Em resumo, a cultura está impregnada de relações de poder e o estudo desta pode nos ajudar a compreender melhor a sociedade da qual fazemos parte.

CAPÍTULO II

Cinema e Amazônia: uma abordagem sócio-histórica

A representação da Amazônia feita pelos filmes curtas-metragens realizados em 2000 – objeto de análise deste trabalho – se inscreve no contexto da discussão identitária sobre o local/ regional. É importante observar que não se pretende legitimar a imagem como verdade porque sabemos tratar-se de um simulacro do real. Uma representação deste. Uma construção, seleção, recorte do retratado, um discurso sobre o real, ou seja, uma forma de conhecimento dele.

É importante observar que, em se tratando de cinema, a heterogeneidade de significantes representada pela multiplicidade de códigos que compõe cada filme pede a definição de um tipo de análise, caminho a ser seguido de modo a alcançar êxito nos objetivos propostos. Assim, não explicitar os objetivos da análise ao se deparar com o objeto fílmico, provavelmente, provocaria um esforço inútil para quem escreve (querendo tratar de “tudo” aquilo que o filme suscita), e por consequência, pouca eficiência. A abordagem escolhida para este trabalho, bem entendido, é sócio-histórica. Com base nessa opção, pode-se dizer que um filme:

(...) é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão e a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes) (...) No sentido em que Umberto Eco o entende, é possível utilizar o filme com intuito de analisar uma sociedade (...) Nosso propósito será mais de interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso (VANOYE, 1994: 54,55).

Sob a perspectiva sócio-histórica queremos demonstrar como os filmes direcionam o olhar para algumas perspectivas do real e, dessa forma, se valem de estratégias para eleger determinados elementos em detrimento de outros. Estes (filmes) podem ser compreendidos se levarmos em consideração a posição do sujeito enunciativo em um dado tempo e espaço. A

interpretação sócio-histórica, portanto, como vimos acima com Vanoye (1994), sempre considera que um filme fala do presente e remete às condições de produção. Vanoye (1994) afirma:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é *encenada*. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo”, etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. Ela aparece, se acompanharmos as propostas de Pierre Sorlin, colocando em evidência: os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais (VANOYE, 1994: 56).

Com base nesta compreensão partimos do pressuposto que a representação através da imagem expressa lutas por sentido. Nesta perspectiva, cada um dos filmes em questão encena as concepções artísticas e, inevitavelmente, políticas sobre a Amazônia, já que o produto fílmico é resultado do contexto no qual foi produzido. Em alguns casos isso se manifesta através da tematização de preocupações de uma geração, em outros as imagens dão pistas da configuração cultural dominante que se expressa no modo de interpretar dos personagens, no figurino, na trilha sonora, etc. A própria forma de utilizar os recursos da narrativa cinematográfica já deixa pistas das influências estéticas que marcam o diretor.

Para exemplificar como os três curtas se inserem no texto maior, sobre a discussão identitária regional - assim como fizemos com os tecidos literários, musicais, plásticos, - faremos uma breve descrição de algumas das realizações cinematográficas acontecidas no Pará para que se compreenda melhor que tipo de arranjo os cineastas que filmaram a Amazônia fizeram, na busca do típico, ou “essencial” amazônico. Só assim poderemos entender a intertextualidade⁵⁷ e dialogia⁵⁸ implícitas nos textos fílmicos dos curtas a serem analisados. Em outras palavras, a produção dos cineastas paraenses mais jovens, ainda que,

⁵⁷ O termo *intertextualidade* foi utilizado a partir de Júlia Kristeva e teve origem nos estudos literários de Mikhail Bakhtin e sua visão dialógica e polifônica da linguagem. Refere-se, fundamentalmente, ao modo pelo qual se estabelecem o diálogo e a interatividade entre os textos. Dessa forma, pode-se dizer que dentro de um texto existem (implicitamente) outros textos, pois é um produto sócio-histórico e não resultado de um “gênio criativo” e isolado.

⁵⁸ Noção complementar a de intertextualidade, o termo dialogia (também de Bakhtin) sugere que o sentido de um texto só se efetiva quando da relação entre escritores e leitores. Em outras palavras, ambos (leitores e escritores) só produzem sentido a partir de experiências anteriores de outros textos e contextos. Assim, ao emitir um enunciado nunca se fala nada em vão, ou a partir do nada, mas ao contrário, sempre se está dando resposta a algo anterior.

inconscientemente está dando respostas a outras imagens da Amazônia que eles se acostumaram a ver no cinema (ou mesmo na TV).

Sobre a história do cinema local, não trataremos aqui de forma detalhada, visto que já existem obras publicadas com esses objetivos⁵⁹. Desse modo realizaremos uma edição dos fatos. Privilegiaremos, assim, os produtos, ou seja, os filmes gerados pelas diferentes gerações de cineastas do Estado.

O cinema na Amazônia

O cinema surgiu no final do século XIX, através dos aparelhos dos irmãos Lumière, na França, e de Thomas Edison, nos Estados Unidos. Os inventores, cada um a seu modo, fizeram aperfeiçoamentos em seus inventos até atingirem melhor qualidade técnica já no início do século XX. A partir de então, aquelas máquinas de captar e projetar imagens passaram a provocar um maravilhamento no público, pois se beneficiavam da impressão de movimento proporcionada pelo fenômeno da *persistência retiniana*. Foi a partir dessa “falha” do olho humano que àquelas projeções de fotografias ligeiramente modificadas, na frequência de 16 ou 24 quadros por segundo, passaram a produtoras de uma nova forma de entretenimento: o cinema.

Como conta Veriano (1999), no Brasil...

(...) acredita-se que o primeiro aparelho de filmar e projetar a chegar ao Sul (e ao país como um todo) foi o Omniographo, do grupo Lumière, em 1896. Novos trabalhos mudaram a afirmativa de que os pioneiros de filmagem, por aqui, tenham sido os Segretto, especialmente Paschoal, italiano que antes de pisar no Rio já filmava, do navio em que viajara, a Baía de Guanabara. Segundo uma pesquisa de Jorge Cappelaro, o pioneiro teria sido Henri Pailiie, possivelmente de nacionalidade francesa. Isto no que se refere à exibição. Filmetes rodados em Petrópolis, em 1897, geram controvérsias quanto à autoria. Vieram a provar, apenas, que o cinema brasileiro é só um ano mais novo que o norte-americano (conta-se pela primeira projeção de Edison) (VERIANO, 1999:11).

⁵⁹ As obras *Cinema no Tucupi (1999)* e *Fazendo Fitas: Memória do Cinema Paraense (2006)*, ambas do médico e crítico de cinema, Pedro Veriano, cumprem esse papel. Os livros, aliás, são nossas fontes de pesquisa sobre a história do cinema local.

Já sobre a história do cinema paraense sabe-se que “em Belém, chegou primeiro o Vitascope, de Edison. Foi em 29 de dezembro de 1896, no Theatro da Paz, um programa que não obteve muita repercussão e que depois seria severamente criticado em Manaus por sua deficiência técnica” (VERIANO, 1999: 11).

A respeito das projeções em Vitascope de 1896 – que duraram até o dia 3 de janeiro do ano seguinte -, Veriano (1999) diz que tiveram um público “razoável” (ver ANEXO B). O crítico relata ainda que as sessões de cinema do início de século em Belém não foram bem recebidas por conta das deficiências técnicas. Mas à medida que os aparelhos eram aperfeiçoados nos grandes centros e chegavam à cidade, a popularidade dessa nova forma de entretenimento aumentava.

Nunca é demais lembrar que o cinema do início do século era severamente distinto do atual⁶⁰. As projeções costumavam ser encaradas como parte do hall de atrações de um teatro popular, como num *vaudeville*⁶¹, ou mesmo circo. A linguagem dos primeiros filmes, no mundo todo, foi muito influenciada pelos espetáculos de lanterna mágica⁶² e pelas histórias em quadrinhos.

Assim, mesmo apresentando as imagens em movimento como maior inovação, o “primeiro cinema” não movia a câmera em busca de novos ângulos e muito menos se propunha a contar uma história aos moldes de um romance. Os filmes eram curtos. Em muitos casos seu conteúdo trazia pequenas esquetes, constituídas geralmente de um único plano, não havendo, assim, preocupação com uma continuidade narrativa. Essas características predominaram de 1900 a 1908.

Até então, o status da nova atração estava longe de aspirar à condição de arte segundo os padrões modernos. As exibições eram associadas a truques de ilusionismo, como números de mágica, que deveriam encantar os olhos, maravilhando o público com as imagens em movimento, mas sem maiores pretensões artísticas. Nesse período histórico, grande parte da elite econômica e da intelectualidade considerava o cinema uma diversão popularesca, mero entretenimento, não podendo, assim, ser elevado à condição de arte. Dessa forma, podemos

⁶⁰ Para mais detalhes sobre os primeiros passos do cinema, ler: COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

⁶¹ Teatro de variedades surgido nas últimas décadas do século XIX, na França, caracterizado por apresentações curtas e de caráter cômico.

⁶² Lanterna Mágica - Criada pelo alemão Athanasius Kirchner, na metade do século XVII, baseia-se no processo inverso da câmara escura. É composta por uma caixa cilíndrica iluminada à vela, que projeta as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro.

entender o porquê de muitas das primeiras exibições cinematográficas terem acontecido em festas populares, feiras, arraiais, etc.

Foi assim que em 17 de outubro de 1903, com um aparelho Biograph, da indústria Edison, foram mostradas imagens da *pororoca*⁶³, de uma tourada e da tarantela por ocasião do Arraial de Nazaré.

Nesse mesmo ano, Elpidio de Britto Pontes alugava o Theatro Chalet, no largo de Nazaré - onde mais tarde seria edificado o Cinema Moderno (atualmente um parque de diversões) - para exibições cinematográficas. As projeções faziam parte das atrações do Arraial que, tradicionalmente, sucede a procissão em homenagem à padroeira do Estado do Pará.

Dois anos depois, mais uma vez no Arraial de Nazaré, foram exibidas imagens pelo Cinematographo Lumière. Veriano (1999) diz que as filmagens e projeções, provavelmente, foram operadas pelo italiano Nicola Parente. Ele veio da Europa com o aparelho francês e fez imagens do Rio Amazonas no início do século. Parente fixou moradia no município de Abaetetuba (PA) onde montou uma loja de fotografia e constituiu família. Em 1911, morreu vitimado por uma explosão provocada pela manipulação de carboreto.

Na virada do século, o dinheiro da borracha ajudou a consolidação do cinema em Belém. Tanto a exibição como a filmagem. Exemplo disso foi o investimento que o industrial da borracha, o espanhol Joaquim Llopis, fez ao construir as primeiras salas exclusivamente dedicadas à exibição de filmes na cidade: o Politheama e o Odeon. O empresário foi à Espanha contratar o cinegrafista Ramon de Baños⁶⁴. O objetivo era realizar documentários que mostrassem ao público o funcionamento dos negócios de Joaquim, desde a retirada do látex das árvores pelos seringueiros até o beneficiamento. Baños, além de ser cinegrafista, era projecionista e dava manutenção às máquinas. Aproveitando que detinha um conhecimento

⁶³ Fenômeno natural característico da Amazônia brasileira. Ocorre em vários pontos da região por conta do encontro dos afluentes do Rio Amazonas com o Oceano Atlântico, gerando grandiosas ondas que invadem as margens dos rios.

⁶⁴ Filmografia de Ramon de Baños: 1911 – Viagem de Lisboa ao Pará; Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré; O Círio; Dia de Finados em Santa Isabel; Filmes curtos publicitários para a indústria local; 1912 – Concurso Hípico; Fim de Secção; Manufactura de cordeleira y arpilleras” (usando pela primeira vez “spot lights”); Reportagem do avião Giano Gianfelice; Funeral do Barão do Rio Branco (Funda a firma Raymond de Baños y Cia); Festival de Natação e Remo; “Revolução” (documentário com uma parte dramática reconstituindo a deposição de Antônio Lemos⁶⁴); A Moda; Exposição de Pintura do barcelonês Luis Granet, fundador da Sala Mercê em Barcelona (expondo em Belém) ; e 1913 – Documentário do Departamento de Indústria, Agricultura e Comércio do Brasil sobre o Rio Amazonas. No referido documentário de 1913, Ramon de Baños contraiu malária e acabou voltando para a Espanha, onde filmou até 1953 e veio a falecer em 1980.

raro na época, o cinegrafista criou a firma Pará Filmes, em Belém, onde produzia um cine-jornal quinzenal, o “Pará Filmes Jornal”, que era projetado nos cinemas de Joaquim.

Ainda sob os últimos impulsos do dinheiro do látex, na segunda década do século XX, Belém chegou a ter 12 cinemas. As projeções aconteciam nos mais variados espaços e ocasiões. Desde salas de bairros, com telas feitas com lençóis brancos esticados, como em projeções volantes, que em outubro iam ao arraial de Nazaré. Até a primeira década do século XX, o cinema ainda era uma diversão voltada para as classes populares. A elite de Belém estava mais acostumada a frequentar peças teatrais, exposições e óperas.

Em 1912 houve uma mudança de costumes em prol do cinema, pois naquele ano começou a funcionar o Cine Olympia, a primeira casa de luxo dedicada à exibição de filmes. Os responsáveis pela construção do prédio, os empresários Antônio Martins e Carlos Augusto Teixeira, também eram proprietários de dois pontos turísticos e culturais: o Grande Hotel e o Palace Theatre, localizados próximos à Praça da República e ao Teatro da Paz, espaços muito frequentados pela elite de então. O Olympia, portanto, comporia esse cenário belenense dedicado às artes e ao lazer.

Não se pode falar de cinema no Pará sem lembrar o Cine Olímpia⁶⁵. Isso porque a sala acompanha as mudanças na sociedade paraense e no cinema há muitos anos⁶⁶. Com o Olímpia já construído o Pará viveu o início da decadência do ciclo do látex e o fim da oligarquia lealista. Nesse período as pessoas frequentavam as sessões em trajes formais, de acordo com a última moda francesa. O cinema também entrou para a história paraense como o primeiro a exhibir um filme falado: “Alvorada do amor” (Love Parade/EUA, 1929), de Ernest Lubitsch em 30 de novembro de 1930. O imponente Olímpia dos primeiros tempos também conheceria a crise mundial do cinema de projeção e de rua, no início do século XXI, quando chegou a ser temporariamente fechado.

Para refletirmos sobre a produção de imagens cinematográficas, e discutir como elas lidam com o tema da identidade amazônica, na nossa compreensão, faz-se necessário tratar da experiência dos cinegrafistas paraenses das décadas de 40, 50 e 60. Essa época foi marcada pelo uso do cinema como atividade econômica divulgadora de empreendimentos comerciais,

⁶⁵ A grafia do nome Olympia passou a adotar o “i” no lugar do “y” nos anos 30.

⁶⁶ O Cine Olímpia ainda funciona hoje (2007). É o mais antigo no Brasil ainda em atividade. Chegou a ficar fechado de fevereiro a dezembro de 2006, mas atualmente funciona como um centro de valorização do audiovisual e também abriga outras expressões artístico-culturais locais e nacionais. O agora Espaço Municipal Olympia é financiado pela Prefeitura de Belém, administração Duciomar Costa, por meio da Fundação Cultural do Município de Belém (Fumbel) e de entidades voltadas ao audiovisual como Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas (ABDeC) e de Associação de Críticos Cinematográficos do Pará (APCC). O espaço foi alugado junto ao grupo Severiano Ribeiro, proprietário do prédio desde 1946.

ações políticas e acontecimentos sociais. Os filmes ali eram instâncias privilegiadas de visibilidade social, onde os ricos e poderosos da sociedade paraense de então eram vistos pela população. Os cinegrafistas documentavam assuntos e os exibiam na forma de cinejornais, espécies de antecessores dos telejornais atuais. Essa prática foi muito comum no período anterior à chegada da televisão no Pará (em 1961) e nos anos imediatamente posteriores.

Além dos cinejornais, sabe-se que a maioria da produção da época era documental, sem qualquer preocupação em dramatizar o conteúdo. Além disso, o período viu surgir empresas que filmavam conteúdos pagos. Milton Mendonça e sua Juçara Filmes ficaram famosos dos anos 40 aos 60. Seu estúdio filmava e revelava em 16 mm, preto e branco. Além de cinejornais e dos conteúdos sob encomenda, Mendonça também chegou a filmar um documentário de 20 minutos sobre o primeiro contato dos índios Assurinis com o homem branco, embarcando numa expedição do SPI (Serviço de Proteção do Índio), atual FUNAI.

Outro estúdio da cidade era o Amazônia Filmes, de Líbero Luxardo que também produzia cinejornais. Nas décadas de 40 e 50, ele produziu o “Amazônia Jornal”. Sobre o conteúdo, Veriano (2006) diz que o cinegrafista produziu alguns filmes sobre ciência médica e uma espécie de homenagem ao seu chefe político: “Os Funerais de Magalhães Barata” (1959). Eram registros muito simples de acontecimentos.

Talvez a falta de preocupação estética daqueles empreendimentos seja explicada pelo caráter explicitamente comercial a que serviam. A maioria do conteúdo dos cinejornais da época consistia em matéria paga como nos informa Veriano (2006): “Por aí se limitava o tipo de jornalismo (...) as reportagens de Luxardo, como de seu colega Milton Mendonça, visavam a feitos de políticos locais ou festejos de clubes & pessoas físicas”.

Note-se que até a década de 60, o que havia no Pará eram cinegrafistas e não cineastas, pois estes ainda não haviam produzido nada no cinema da linguagem clássica ou griffithiana⁶⁷. As hoje jornalistas Aline Monteiro e Márcia Carvalho, no site *Cinema Pará* (desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Universidade Federal do Pará, em 2000), observam que até esse período:

⁶⁷ O americano D.W. Griffith é considerado o pai do cinema caracterizado pela continuidade narrativa. Sob influência dele e do modo americano de fazer filmes, por volta de 1915, o cinema consolidou-se como uma “fábrica de sonhos”, paradoxalmente caracterizada por uma extrema racionalização na produção. Hollywood seria a expressão máxima desse processo. A sétima arte deixava, assim, de estar sob influência do teatro e passava a utilizar linguagem própria, fato proporcionado pela mobilidade da câmera. Dessa forma, diversos ângulos e perspectivas passaram a ser explorados para que após o processo de montagem o cineasta pudesse contar uma história com começo, meio e fim. A partir de então, os filmes passaram a se inspirar nos romances do século XIX, e para isso tentavam ser o mais claros possíveis. Cuidados com a montagem e com o continuísmo tentavam fazer esquecer o caráter descontínuo do significante fílmico.

(...) o cinema ainda não tinha ganho linguagem no Estado. Era o tempo do documental, da televisão feita com equipamento de cinema. Ou do cinema na televisão, com o programa de crítica cinematográfica feito por Acyr Castro e Edwaldo Martins no extinto Canal 2, o Telecine. Exceto por iniciativas isoladas, como a de Pedro Veriano, que desde os anos 50 produziu vários curtas experimentais em 16 milímetros, o que existia eram os cinejornais, documentos importantes de uma história paraense e do desenvolvimento comunicacional.⁶⁸

Além dos cineastas citados, o período contou com a figura expressiva de Fernando Melo. Seu laboratório de revelação em 16 milímetros funcionou como uma escola para futuros cineastas que aprenderam com ele a manusear uma câmera e fazer uso da linguagem cinematográfica a favor da criatividade.

Outro personagem de destaque naquele momento é o cinegrafista Rubens Onetti. Ao lado de Milton Mendonça, ele produziu o “Fox Jornal”, um cinejornal exibido antes dos filmes nos cinemas. O “noticiário” abordava grandes temas de interesse local e era distribuído para todo o Brasil pelo financiador do projeto, o grupo Severiano Ribeiro. “No ano de 1957, Rubens participou da produção de todos os documentários em 35 mm sobre a Amazônia exibidos em Belém”⁶⁹. Quando a TV Marajoara iniciou suas atividades em 1961 a experiência de Onetti em 16mm fez com que ele se tornasse um profissional muito importante no mercado, dado a sua especialização na bitola utilizada pela mídia televisiva.

As experiências mais ousadas do cinema paraense, no entanto, seriam realizadas pelo paulista Líbero Luxardo, que mudou-se para o Estado em 1939, aos 31 anos, depois de fazer filmes em Mato Grosso. Chegou para filmar o I Congresso Amazônico de Medicina e ficou. Filho de um fotógrafo de Sorocaba, Luxardo abriu um estúdio na Avenida Nazaré, em Belém, e passou a fazer curtas metragens. Não demorou muito e tornou-se amigo íntimo de Magalhães Barata e logo cinegrafista oficial do político e do partido deste, o PSD. O cineasta também enveredou pela vida política, tornando-se duas vezes (1947 e 1950) deputado estadual pela referida legenda.

Apesar da carreira política, Líbero entraria mesmo para a história local como o primeiro cineasta a realizar um longa-metragem paraense⁷⁰. Curiosamente, somente após a morte de Magalhães Barata (1959) Líbero, já um homem conhecido na sociedade paraense, filmou “Um Dia Qualquer”. O filme era uma homenagem a Belém, cidade que ele escolhera para morar. A história pretendia mostrar as aventuras e desventuras de vários personagens na

⁶⁸ Para mais detalhes, ler: **Cinema na TV**. Cinema Pará. Disponível em: <http://br.geocities.com/cinemapara2004/>. Acesso em: 10.01.2007.

⁶⁹ **Rubens Onetti**. Cinema Pará. Disponível em: <http://br.geocities.com/cinemapara2004/onetti.html>. Acesso em 10.01.2007.

⁷⁰ Levando em consideração que a iniciativa envolveu atores e técnicos do Estado.

capital paraense. Para tanto, a narrativa misturava temporalidades, bem ao estilo Nouvelle Vague.

O roteiro gira em torno do drama de um homem, tão somente apresentado como Carlos (Hélio Castro), que fica desnordeado após a morte da mulher amada, Maria de Belém (Lenira Guimarães). A trama se inicia com o enterro desta, mas se desenvolve em forma de flashbacks, através das memórias de Carlos até, finalmente, mostrar as circunstâncias da morte de Maria de Belém. Juntos, o casal faz um tour pela Belém dos anos 60, marcada em pontos como: o Museu Emílio Goeldi; o Forte do Castelo; a ilha do Mosqueiro; as Praças da República e Batista Campos, etc. Os dois personagens fazem parte da classe média local e são extremamente católicos. Acompanham a procissão do Círio e freqüentam as missas na cidade. Através das lembranças de Carlos, são engendradas histórias paralelas que ensaiam discussões morais acerca de uma disputa de forças entre o bem e o mal. À medida que a cena da morte de Maria de Belém se aproxima, o tom das micro-narrativas se torna mais sombrio. Dentre elas estão: um beato que anuncia o fim do mundo; uma jovem que quase é estuprada; o falso coroinha que furta jóias da Catedral da Sé; etc. As ações e as falas dos personagens sugerem que algo de muito ruim está por acontecer. Após o casamento dos protagonistas, Maria de Belém fica grávida de Carlos. Ocorre que ela acaba sendo vítima fatal de uma briga de grupos rivais em uma festa de boi bumbá, durante as festas de São João. Desolado, Carlos passa a vagar pelas ruas de Belém e acaba sendo atropelado e morto por um carro do corpo de bombeiros.

Cercado de muita expectativa, “Um dia Qualquer” foi um sucesso de público, quando estreou no cinema Nazaré. O filme, que percorria diversos pontos da cidade, agradou ao público, ficando 15 dias em cartaz no Olímpia. O mesmo não aconteceu com a crítica. Grande parte dos comentários foi negativa e referiam-se, especialmente, aos diversos erros de continuidade do filme assim como a fraca atuação dos atores, que eram amadores. No início do projeto, Líbero pretendia contratar técnicos experientes, como o diretor de fotografia Ruy Santos, veterano do cinema nacional. Problemas de orçamento, no entanto, fizeram com que seu amigo Fernando Melo assumisse esse posto. Da equipe regional, participou o maestro paraense Waldemar Henrique cujas músicas foram utilizadas na trilha sonora do filme.

Na tela, as imagens mostravam uma Belém urbana, classe média. Os personagens utilizavam linguagem literária. Como bem observou Veriano (1999), Líbero era um cavalheiro, “um gentleman cuspidor da belle époque não se sabe a que traquinagens de máquina do tempo”. A Belém de “Um Dia Qualquer” privilegiava o drama de um casal de

classe média. “Aliás, a Belém do olhar de Líbero era específica desta classe. A sua feição de cavalheiro inviabilizava qualquer pesquisa sobre gente do subúrbio (...)”, completa Veriano (1999). A identidade estética que o “cineasta da Amazônia”⁷¹ buscava em seus filmes trazia muito de sua personalidade. Líbero chegou a escrever livros e, inclusive, ocupou uma cadeira na Academia Paraense de Letras. Seu vocabulário rebuscado foi transposto para as telas.

“Marajó, Barreira do Mar” (1964), segundo filme de Líbero, tinha o objetivo de ser uma homenagem ao povo marajoara. O cineasta era fascinado pela arte e história dos antigos povos da ilha. A obra narra o romance entre o capataz de fazenda Roberto (Eduardo Abdelnor) e Cecília (Lenira Guimarães), uma jovem professora, misturado à história de um “búfalo sagrado” que surge do campo para invadir e aterrorizar as casas dos caboclos marajoaras. A história ganha mais mistério quando um pesquisador viaja de Belém para a fazenda no intuito de analisar os vestígios de um suposto cemitério indígena. O filme estreou no Olímpia, mas foi um fracasso de público e crítica.

A terceira aventura cinematográfica do cineasta, “Um diamante e cinco balas” (1966) foi financiado por comerciantes do município de Marabá, no sudeste do Pará. Com este, Líbero filma o primeiro “western amazônico”. A história narrava a saga de um aventureiro que desafiava pistoleiros de facções diversas, que vendiam ilegalmente pedras preciosas. Perseguido pelos rivais, ele foge em um táxi aéreo com apenas um diamante, um revólver e cinco balas. O diamante pagaria o piloto e as balas serviriam para qualquer “eventualidade”. Atores conhecidos nacionalmente como Luís Linhares (Bandido da Luz Vermelha, de Rogério Sganzerla) e Maria Gladys, conhecida por fazer novelas na TV, participaram do elenco. “Um diamante e cinco balas” não agradou sequer aos financiadores. O crítico Pedro Veriano (1999) diz que era uma trama sem emoção, com roteiro e montagem apressados, fato que prejudicou a compreensão do público sobre o sentido do filme.

⁷¹ Título semelhante a esse, dessa feita “O Cineasta da Selva” é atribuído, em Manaus, a Silvino Santos. O português Silvino Simões Santos Silva, nascido em Portugal em 1887, foi descoberto pelo seringalista da Amazônia peruana Júlio Cezar Arañam, acusado de assassinar índios e que, por isso, precisou defender-se em Londres. Considerou que a descoberta do cinematógrafo poderia ser um instrumento de defesa. E financiou uma viagem de Silvino a Paris, para que ele aprendesse diretamente nas oficinas dos irmãos Pathé e nos laboratórios dos Lumière. Retornando ao rio Putumayo, Silvino rodou o filme que mostrava os seringais de Araña (1912), mas a película acabou no fundo do mar, junto com o navio que levava aos EUA, durante a Primeira Guerra. Silvino Santos estabeleceu-se em Manaus e seu segundo filme também se perdeu. Mas ele viria a conhecer o sucesso de pioneiro, consagrando-se como desbravador de talento e autor de algumas das mais importantes perseverantes. É famosa uma imagem em que Silvino aparece em seu laboratório de cinema em plena selva, improvisado no tronco de uma samaumeira. Mais amazônico impossível. Silvino Santos faleceu em Manaus em 14 de maio de 1970. Filmografia de Silvino Santos: 1912 - Filme rodado no Rio Putumayo; 1918 - Amazonas, o Maior Rio do Mundo; 1921 - No País das Amazonas; 1922 - Documentação cinematográfica da Exposição da Independência; 1923 - Terra Encantada; 1924 - Documentação cinematográfica da Intervenção Federal no Estado do Amazonas, no episódio do golpe de Ribeiro Júnior; 1924/25 - No Rasto do El-Dorado; e 1925/27 - Terra Portuguesa. (O Liberal, 28 de março de 2006).

“Brutos Inocentes” (1973), último longa de Líbero no Pará, foi financiado em parte pela Embrafilme. Ao contrário dos filmes anteriores, era a cores e a trilha sonora estava a cargo do cantor e compositor paraense Paulo André Barata.

O filme narra a história do seringueiro Inácio (Rodolfo Arena), que é explorado pelo regime de semi-escravidão do seringal administrado pelo terrível capataz João (Zózimo Bulbul). Ambientado na Amazônia ribeirinha, o filme encena o contexto de vida dos seringueiros no início do século XX. O filme faz refletir que por trás da riqueza e fartura da Belle Époque amazônica existia a situação de miséria dos seringueiros, homens que moviam a economia gomífera.

No filme, os trabalhadores eram roubados por João, que alterava a balança para subvalorizar o produto extraído. Além disso, o pouco que ganhavam não dava para nada, pois o armazém do seringal era o único local onde os trabalhadores podiam comprar produtos para si. Assim, ao invés de ter lucro, os seringueiros estavam quase sempre em débito com o seringalista. Os que se atreviam a protestar eram alvo de violência.

Inácio pretende se livrar daquela situação vendendo uma grande quantidade de borracha que pagaria suas dívidas. O objetivo dele é ir a Belém tratar de sua filha Joana, surda-muda após trauma resultante de uma tentativa de estupro que culminou com a morte da mãe da jovem, que a defendeu dos agressores. O filme retrata também a religiosidade amazônica, mostrando missas em igrejas simples, próximas aos rios.

Quando finalizado, o filme ficou pequeno (menos de 60 minutos) e como corria o risco de ser considerado um média-metragem, teve várias interferências de Fernando Melo e na montagem, em São Paulo. Para obter o certificado de longa emitido pelo Instituto Nacional de Cinema, Líbero improvisou, adicionando após “Brutos Inocentes”, outra história: o curta “A Promessa”. Assim, foram convocados às pressas Fernando Melo e atores locais. Essa nova história mostrava o drama de um casal de caboclos que se surpreendia com o nascimento de um filho negro. A explicação, segundo uma lenda (inventada por Líbero), era que se uma grávida olhasse para o eclipse da lua na hora do parto, o bebê nasceria escuro. Preocupados, os dois foram ao Círio com o objetivo que Nossa Senhora de Nazaré “clareasse” o menino. O ponto alto do curta é quando o padre ergue a imagem da virgem em direção ao povo e, aos olhos dos pais, o menino vira branco.

“Brutos Inocentes” obteve relativo sucesso. Ficou uma semana em cartaz no Cine Palácio. É considerado pela crítica o melhor filme⁷² do cineasta, possivelmente pelo fato de

⁷² “Brutos Inocentes” foi elogiado isoladamente, pois “A Promessa” foi considerado uma piada racista de extremo mau gosto.

contar com mais recursos, e apresentar um olhar mais crítico em relação à situação social do homem ribeirinho.

No fim da vida, Líbero ainda chegou a escrever outro roteiro para um longa, intitulado "Maldição", que nunca foi filmado. Em 1986, o então secretário de Estado de Cultura, Acyr Castro, um dos maiores críticos de seus filmes, o homenageou batizando a sala de cinema da Fundação Tancredo Neves de "Cine Líbero Luxardo". Castro, aliás, foi o financiador do sepultamento do "cineasta da Amazônia", que morreu pobre em 1980.

Cinema e crítica social

Os anos 70 apresentaram uma extensa produção de cinema no Pará, dessa vez em bitola Super-8mm, mais barata e acessível que 16mm e 35mm. O cenário da época, como foi visto antes, era o da formação da Moderna Tradição Amazônica. Em um país ainda sob comando de uma ditadura militar, fazer cultura era, necessariamente, envolver-se e posicionar-se, sobre questões políticas (no sentido mais tradicional do termo).

Desde os anos 50 havia um ambiente de debate de filmes em Belém provocado pela ação dos Cineclubes⁷³. Nesses encontros, gerações de cinéfilos puderam assistir clássicos e raridades da sétima arte que não se encontravam no circuito comercial. Além disso, o espaço para crítica de cinema nos jornais era grande.

No plano sócio-econômico, vivia-se o auge da "ocupação" da região pela ideologia do progresso brasileiro. Ainda que críticos aos projetos desenvolvimentistas idealizados pela ditadura, os intelectuais paraenses estavam alijados das decisões sobre os rumos do Estado. Assim, se a produção de material pró-desenvolvimentismo era farto e de grande visibilidade, o mesmo não se podia dizer da contra-informação. Ou seja, poucas imagens chegavam ao grande público mostrando o outro lado, dessa feita um olhar mais crítico e problematizador dos problemas ecológicos e sociais decorrentes dos grandes projetos econômicos. Vale lembrar que nos primeiros anos da década de 70 a produção de TV aberta ainda era incipiente e monitorada pela censura.

⁷³ "O primeiro cineclubes local chamou-se 'Os espectadores' e foi fundado por Orlando Teixeira da Costa, em 1955" (VERIANO, 1999: 43). Nos anos 60, por sua vez, o principal cineclubes da cidade era o da APCC (Associação Paraense de Críticos Cinematográficos), entidade fundada em 1962.

De uma forma geral, o cinema da “geração Super-8” se caracterizou por experimentações mais artísticas e menos comerciais (filmes independentes na maioria dos casos) que àquelas realizadas pelo cinema dos primeiros tempos amazônicos, até mesmo pelo baixo custo. O hermetismo das tramas era outro fator que inviabilizava uma veiculação mais massiva.

Entre os cineastas que começaram sua trajetória nesse período, destaca-se o jornalista Januário Guedes. Suas primeiras incursões pelo cinema se deram na bitola 16mm. Assim realizou “Procissão”, de 10 minutos que trazia imagens do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, “Siriá” que tratava do ritmo popular, de mesmo nome, característico da região norte do Brasil. O curta foi exibido em 1974, na mostra de filmes etnográficos do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro. Ainda nesta bitola iniciou a realização de “Os Pecados do Lago Arari”, projeto que o cineasta deixou incompleto e “Chão, Terra, Lugar de Morar”, documentário que como o próprio nome indica, trata da questão da moradia.

Em Super-8, Guedes realizou o documentário “Festa de São Pedro na Vigia”, “Um Breve Alento” e “As Aulas da Academia”, no gênero ficcional, além dos híbridos (documentários-ficção) “Os Funcionários Prestam uma Homenagem Espontânea a Sua Exa” e “Visitação de Alcântara”.

“Ver-o-Peso” (1984) é seu trabalho mais conhecido. Ali divide a direção com Peter Roland e Sônia Freitas. O filme foi o resultado prático do curso de cinema oferecido pela hoje extinta Embrafilme e Semec (Secretaria Municipal de Educação e Cultura). A obra mostra, através de um mendigo filósofo, o dia-a-dia da maior feira livre paraense. Outro documentário de Guedes foi “Paranatinga, Nativo de Câncer” (homenagem ao cantor e compositor Ruy Paranatinga Barata, pai de Paulo André Barata).

Januário Guedes expressa, no cinema, as inquietações da Moderna Tradição Amazônica a qual nos referíamos no segundo capítulo deste trabalho. As temáticas eleitas por ele se inscrevem no âmbito da cultura popular, valorizando-a, ou discutem os problemas das classes populares. Ligado aos movimentos sociais, envolvido nos anos 60 e 70 na luta contra a ditadura, algumas das obras do cineasta refletem a influência da concepção de cultura do CPC da UNE no Pará. Seu cinema visava mostrar a condição de exploração pela qual o povo era submetido.

Outro que faz parte da história do cinema paraense é Francisco Carneiro. “Chico” Mou, como é mais conhecido, dedica-se ao cinema desde a sua infância⁷⁴. Realizou filmes ficcionais em 16 mm como "Quimera" e em Super-8 produziu "Eu Faço, Tu Fazes". Sua carreira profissional, no entanto, só começaria, de fato, no clássico do cinema sobre a Amazônia: “Iracema, Uma Transa Amazônica”, de Jorge Bodansky. Além de ter sido assistente na direção de fotografia (a cargo de Orlando Senna), Chico fez também uma participação como ator.

Após esse trabalho continuou trabalhando com fotografia de cinema em São Paulo. Em 1979, foi assistente de som de Hector Babenco no filme “Pixote”. Ainda na década de 70, muda-se para Moçambique, para dirigir o Instituto de Cinema daquele país. No Brasil, realiza, com equipamento digital em (2001), o média metragem “Os Promesseiros” que narra a viagem, de canoa, de três homens em direção a Belém para a festa do Círio de Nazaré. Partindo do rio Apeú, a cada parada distribuem presentes e reencontram amigos. O filme pretende mostrar a situação social do homem ribeirinho. Quatro anos depois, lança o documentário “Casa do Gilson, Nossa Casa”⁷⁵, durante a Mostra Curta Pará Cine Brasil.

O já citado João de Jesus Paes Loureiro também fez suas incursões pelo cinema. Realizou em Super-8mm “Círio Outubro 10” e "O Forte", este último em Macapá no gênero documentário-ficção. Iniciou “Cobra-Norato”, em alusão à lenda amazônica⁷⁶ e o “O menino e o papagaio”, de 1964, que teve a ajuda de Pedro Veriano e Acyr Castro no roteiro, mas ambos não chegaram a ser concluídos porque Loureiro seria preso meses depois pelo regime ditatorial. Também se aventurou pelo Super-8mm o escritor Vicente Cecim, com “Sombras”, “Sem Comentários”, “Matadouro” e “Rumores”.

Outros profissionais, de diversas áreas, fizeram experimentações no cinema independente, nos anos 70, mas lamentavelmente, boa parte dessa produção foi perdida pela ação do tempo.

Na década seguinte, a produção cinematográfica diminui no Estado. Além de “Ver-o-Peso”, de Januário Guedes, destacam-se “O carro dos milagres”, de Moisés Magalhães e o documentário “Maria das Castanhas”, de Edna Castro, ambos inspirados pelo Círio de Nazaré.

⁷⁴ O pai do cineasta, Manoel Carneiro Pinto Filho, o “seu Duca”, tinha cinemas em Castanhal, cidade do nordeste do Pará, e pelo interior do Estado, inclusive em Serra Pelada e Icoaraci (distrito de Belém). Fora do Pará possuía salas em cidades como Imperatriz (MA) e Macapá (AP).

⁷⁵ O nome “Casa do Gilson, nossa casa” é uma homenagem ao Bar do Gilson, tradicional casa de shows de chorinho, no bairro da Condor, em Belém.

⁷⁶ Lenda de cobra amazônica gigante que se disfarça de navio para enganar os incautos no intuito de levá-los para o fundo do rio. Raul Bopp chegou a lançar um livro de poesias chamado “Cobra Norato” (1931).

Produção filmica recente

Desde os anos 90 a produção cinematográfica no Pará caracteriza-se por uma crescente profissionalização, tanto no sentido do domínio da técnica, quanto no que diz respeito a uma racionalização dos procedimentos com vistas a se adequarem aos altos custos da sétima arte.

Se até a década de 80 a figura do diretor canalizava quase todos os olhares dos que se envolviam com o cinema⁷⁷ no Pará, o mesmo não se pode dizer do fim dos anos 90. Desde então, o que se observa é um crescente interesse por uma função que é símbolo da presença capitalista dentro do ambiente cinematográfico: a produção.

Os altos custos das filmagens em película e a exigência de prestações de contas detalhadas sobre os gastos com os filmes financiados com dinheiro público (através da política de editais, leis de incentivo fiscal, etc) fez com que o meio cinematográfico encarasse a atividade de forma menos romântica e cada vez mais pragmática. As complicações resultantes de posturas amadoras (no sentido comercial) como as de Líbero Luxardo, desaconselhavam filmagens sem planejamento. Os problemas dos filmes do pioneiro do cinema paraense só reforçaram a tese de que a falta de pré-produção poderia inviabilizar qualquer roteiro, por melhor que ele fosse, e, conseqüentemente, desencorajar investidores.

Assim, os cineastas do fim dos anos 90 produzem um cinema que além de perseguir qualidade estética, pretende apresentar-se como um “bom produto” a ser financiado, ou seja, os profissionais de cinema tentam mostrar às empresas que o investimento num filme configura-se como uma estratégia publicitária, já que a marca do patrocinador se associa ao projeto cultural. Desde então, os produtores tentam dar garantias de retorno aos investidores, argumentando sobre a visibilidade do filme na imprensa especializada local, além dos efeitos do contato com o público, por ocasião da projeção⁷⁸.

⁷⁷ Em parte ainda pela influência do chamado “cinema de autor” praticado principalmente pelas vanguardas européias como resposta ao cinema narrativo e mercadológico de Hollywood.

⁷⁸ Prova disso é que além de uma equipe de produção cuidando dos custos, muitos produzem material de divulgação e praticamente todos os filmes mais recentes contratam um assessor de imprensa.

Seguindo uma tendência nacional⁷⁹, para os novos realizadores, a atividade cinematográfica deve atingir um maior grau de complexificação na divisão das tarefas para que gere empregos e se torne um setor da economia local. Em outras palavras, lidam com a atividade de forma mais comercial.

Sobre esse contexto, destaca-se a figura da produtora executiva Márcia Macêdo, personagem importante na cena da retomada da produção cinematográfica paraense. Márcia trabalhou como produtora no curta-metragem "Antônio Carlos Gomes"; foi coordenadora de Produção da série "Lendas Amazônicas"⁸⁰ e em 1998, esteve à frente da criação da Central de Produção - Cinema e Vídeo na Amazônia.

O nome da produtora está associado a vários projetos cinematográficos locais da virada dos anos 90 para os 2000. Ela fez a produção executiva de filmes locais como: "Dias" (2001), "Chama Verequete" (2002), "Severa Romana" e "Alice?"⁸¹. Márcia também foi idealizadora do projeto "Caravana da Imagem", que percorreu os municípios paraenses de Bragança, Vigia e Santarém, de agosto de 2005 a março de 2006. Durante esse período foram exibidos filmes em praças, realizaram-se seminários, oficinas de produção, roteiro e direção, além da produção de três vídeos documentários feitos pelos moradores. Vale ressaltar que todos esses projetos tiveram patrocínio de grandes empresas locais e nacionais.

No início dos anos 2000, além da produção de filmes ter aumentado, houve a criação de festivais dedicados ao audiovisual, em Belém. Dentre eles as edições do Festvídeo Belém (2000 e 2001), organizadas por Afonso Gallindo, Eliana Pires e Laurenir Peniche. Esse evento teve como característica a apresentação de trabalhos mais experimentais, com direito a vídeos universitários de vários lugares do Brasil.

Atualmente, Belém possui dois eventos na área: o Festival de Belém do Cinema Brasileiro,⁸² que desde 2004 configurou-se como um dos projetos mais ambiciosos do país na divulgação de filmes brasileiros; e a Mostra Curta Pará Cine Brasil, também realizada desde 2004, pela empresa Central de Produção - Cinema e Vídeo na Amazônia. Além de possibilitarem a exibição da produção local e a troca de experiências com outros cineastas

⁷⁹ Cidades como Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre além de pertencerem a regiões mais ricas, estão entre as que mais produzem filmes, justamente por disporem de profissionais mais qualificados para lidar com custos.

⁸⁰ "Lendas Amazônicas" (1998), de Ronaldo Passarinho Filho e Moisés Magalhães. Projeto que inicialmente seria uma série de curtas metragens, mas que foram transformados em um longa. Foi ampliado de 16mm para 35mm

⁸¹ Estes dois últimos filmados em 2003, mas ainda sem estréia confirmada. Informação atualizada até janeiro de 2007.

⁸² Organizado pela atriz Dira Paes e pelo produtor e cineasta Emanuel Freitas.

brasileiros, os eventos citados também foram importantes no processo de qualificação da mão-de-obra local, pois reservam parte de suas programações à oferta de oficinas de prática e produção cinematográfica.

Experiência singular no tocante à qualificação dos profissionais locais foram as oficinas de preparação para o filme “Araguaia – a Conspiração do Silêncio”, de Ronaldo Duque. Naquela oportunidade, março de 2002, foram realizados cursos nas áreas de: produção; fotografia; som direto; figurino e adereços; maquiagem; direção de arte; e preparação de atores, no Instituto de Artes do Pará (IAP). Ao todo, 200 alunos participaram desta qualificação. Alguns, inclusive, trabalharam no filme.

Cinema e Estado

Do período de criação da União Soviética, passando pela propaganda nazista, e nos momentos críticos de guerras, o cinema sempre foi utilizado como estratégia ideológica do Estado em busca do convencimento de seu povo. Ao movimento do Estado em direção ao povo há, também, o contrário: o movimento da sociedade, ou de grupos desta, em direção ao Estado com vistas a fazer com que este encampe determinada concepção hegemônica de nação ou região. Em outras palavras, pode-se dizer que a luta pelo estabelecimento daquilo que fará ou não parte da “identidade” ou projeto de um povo é, também, o reflexo da luta dos artistas e intelectuais para influenciar as ações do Estado. É dessa maneira que determinados governos privilegiam alguns setores artísticos/intelectuais em detrimento de outros. Capitalista por excelência, a atividade cinematográfica de regiões mais periféricas apresenta maior impulso quando conta com apoio do Estado.

No Pará, essa situação não seria diferente. Foi provavelmente nos anos 60 que teve início a relação entre cinema e Estado, com o governo estadual patrocinando parte da realização de “Um dia Qualquer”, de Líbero Luxardo. Mas as relações se estreitaram ainda mais nos anos 70. Em 1972 a Prefeitura de Belém, através da Secretaria Municipal de Cultura⁸³ promoveu um concurso de roteiros sobre o Círio. O trabalho vencedor foi “O círio em 3 tempos”, escrito pelos irmãos Euclides e Walter Bandeira. A idéia deles era mostrar, na

⁸³ Sob direção do jornalista e crítico Edwaldo Martins.

tela, imagens que representassem o passado, presente e o futuro da procissão. Do projeto à realização, sabe-se que o trabalho acabou restringindo-se ao presente. Dessa iniciativa surgiu o curta: “O Círio”.

Veriano (2006) conta ainda que naquela década a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) financiou a filmagem de “Landi, o arquiteto régio do Grão-Pará⁸⁴”, de Mário Carneiro e “Waldemar Henrique Canta Belém”, de Miguel Faria Jr. O período foi tão efervescente que em 1976, a coluna Panorama, publicada em O Liberal, da crítica Luzia Miranda Álvares⁸⁵ patrocinou um festival de cinema amador. Nessa época Luzia era diretora da agência regional da Embrafilme. O Festival trouxe ainda produções do Amazonas e do Acre. Naquela oportunidade, destacaram-se “Malditos Mendigos”, de Vicente Cecim, “História de uma Pudicícia”, de Chico Carneiro, e “Búfalos de Marajó”, do médico e pecuarista Roberto Lobato da Costa, esse último feito em Super 8mm.

Nos anos 2000, o apoio do Estado às produções cinematográficas também foi um fator importante no impulso ao “boom” do cinema paraense. Marca dessa ação estatal foi a criação do Prêmio Estímulo para Produção de Curtas Metragens promovido pela Prefeitura de Belém, gestão Edmilson Rodrigues⁸⁶, em 1998. Na época, os três roteiros vencedores receberam, cada um, R\$ 22 mil reais. O restante da verba necessária foi captada junto à iniciativa privada, fato que envolveu vários setores da economia local.

Mas longe de ter sido uma súbita ação de amor à sétima arte empreendida pelo poder público, a criação do edital foi fruto da chegada ao poder de vários intelectuais e artistas ligados, historicamente, ao Partido dos Trabalhadores (PT) e ao cinema. Dessa parceria entre prefeitura e cineastas, nasceriam três filmes: “Dias” (2001), “Quero Ser Anjo” (2001) e “Chama Verequete” (2002).

Outros editais nacionais também incentivaram a produção local, como o Concurso de Curta-Metragem do Ministério da Cultura, de 1999. Naquele ano, os paraenses contemplados foram “Açaí com Jabá” (2001), de Alan Rodrigues, Marcus Daibes e Waleriano Costa; e “Mulheres Choradeiras” (2000), de Jorane Castro. Cada filme recebeu R\$ 40 mil.

Em 2004, além do incentivo aos filmes de ficção, o Ministério da Cultura passou a financiar a produção de documentários, através do projeto Doc TV. A iniciativa também

⁸⁴Homenagem a Antônio José Landi, arquiteto italiano que morou no Pará no século XVIII e deixou diversas construções importantes na capital paraense.

⁸⁵ Integrante da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos, professora universitária e esposa de Pedro Veriano.

⁸⁶ Arquiteto formado pela UFPA, Edmilson Rodrigues foi deputado estadual pelo Partido dos Trabalhadores (PT), em dois mandatos. Ainda pelo PT foi eleito prefeito de Belém, também duas vezes (1997-2000 e 2001-2004). Em setembro de 2005 se desfilou do PT e ingressou no PSOL.

prevê a exibição dos filmes em rede nacional pelas TV's educativas. “Êretz Amazônia”, do diretor Alan Rodrigues, foi o primeiro dos documentários premiados na seleção regional voltada para os projetos paraenses. Na segunda edição, em 2005, foram selecionados “O Homem do balão extravagante ou As Tribulações de um Paraense que quase voou”⁸⁷, de Horácio Higuchi, e “A Descoberta da Amazônia pelos Turcos Encantados”⁸⁸, de Luiz Arnaldo Campos. A terceira edição do Doc TV, por sua vez, selecionou os projetos “Chupa-chupa – A história que veio do Céu”⁸⁹, de Roger Elarrat, e “Serra Pelada - Esperança não é sonho”, de Priscila Brasil.

Um dos momentos altos da produção cinematográfica atual aconteceu quando os curtas do I Prêmio Estímulo ficaram prontos e foram exibidos nos cinemas do Circuito Cinearte⁹⁰. Naquele momento, uma euforia tomou conta dos cineastas e cinéfilos paraenses. A visibilidade proporcionada pela divulgação na imprensa - associada à boa presença de público – fez com que, gradativamente, os empresários locais se associassem cada vez mais aos projetos, dando esperanças de um futuro pólo de cinema no Pará.

Daí em diante observou-se a continuidade da produção de alguns cineastas. Fernando Segtowick, por exemplo, realizou “Dias”, filme de 1999 que narra os dramas individuais de vários moradores de Belém. Os personagens não se conhecem, mas no fim da trama, por força do acaso, acabam vivendo juntos uma experiência traumática. A proposta foi trazer à tona realidades distintas do mesmo espaço urbano e debater temas como a gravidez na adolescência, o desemprego, o término de relacionamentos, etc, além de enfatizar o lado urbano da Amazônia. “Dezembro”, segundo trabalho do cineasta, teve o roteiro financiado pelo Ministério da Cultura em 2001 e estreou no I Festival de Belém do Cinema Brasileiro, em junho de 2004. Ele fez ainda “Imagens Cruzadas” (2005), documentário em vídeo digital, resultado de uma Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará (IAP). O projeto desenvolveu oficinas de introdução à linguagem audiovisual em quatro bairros diferentes de Belém. A partir daí, jovens de realidades diversas produziram

⁸⁷ Documentário que conta as descobertas do inventor paraense Júlio Cezar Ribeiro de Souza, um dos pioneiros da aviação mundial, pois criou, no fim do século XIX, um dos primeiros sistemas de dirigibilidade de balões.

⁸⁸ Documentário que trata do universo místico do Tambor de Mina, expressão de religiosidade afro-indígena na Amazônia.

⁸⁹ Documentário sobre os misteriosos acontecimentos ocorridos na década de 70, na Ilha de Colares, nordeste do Pará. Parte da população local acredita ter tido sido vítima de extraterrestres que sobrevoavam a localidade. Na época, a Aeronáutica chegou a mandar equipes ao local.

⁹⁰ O Circuito Cinearte foi criado pelo ex-banqueiro e cinéfilo mineiro Alexandrino Moreira, que chegou ao Pará na década de 60. Foi um grande incentivador dos extintos cineclubes e em 1978 fundou duas salas de cinemas: Cinema 1 e Cinema 2, na travessa São Pedro. Em 1987, numa área que fora lanchonete dos referidos cinemas, criou o Cinema 3. Com a criação do shopping Castanheira, em Belém, criou os cinemas Castanheira 1 e 2, em 1994. Quatro anos mais tarde criaria os cinemas Doca 1 e 2, no hoje extinto shopping Doca Boulevard. Em 2006, com a crise de público do cinema de rua, o Cinearte chegou ao triste fim de ter todas as suas salas fechadas.

mini-documentários sobre a capital paraense. A experiência pôde mostrar a multiplicidade de concepções que cada grupo tem de si e da realidade que os cerca.

Jorane Castro, diretora do curta “Mulheres Choradeiras”, de 2000 (baseado no conto homônimo do jornalista e professor Fábio Castro) é outra cineasta da nova geração com produção extensa. A experiência dela com o audiovisual também é acadêmica, pois além de ser graduada em Comunicação Social pela UFPA, Jorane formou-se em Estudos Cinematográficos pela Universidade Paris 8 e fez cursos em Cuba, na Escuela Internacional de Cine y TV “San Antonio de Los Baños”. Antes de “Mulheres Choradeiras”, Jorane já havia realizado dois curtas metragens em 16 mm: “Fronteira Carajás” (1992), de 22 minutos, onde trata do cotidiano dos moradores das áreas atingidas pelo Programa Grande Carajás, no Pará e no Maranhão; e “Post-Scriptum” (1995), de 15min, onde mostra um homem que grava o seu cotidiano em vídeo.

Mais recentemente, Jorane foi contemplada pelo edital do Itaú Cultural - Rumos Cinema e Vídeo e fez o documentário “Invisíveis Prazeres Cotidianos” (2004), onde traça um retrato de Belém, a partir do ponto de vista dos blogs de jovens da cidade. O filme, de 26 minutos, faz um jogo entre a sensação de identidade da cidade, construída, historicamente, através da distância geográfica e cultural dos centros capitalista do país, e as novas narrativas sobre Belém, construídas sob o aparato das novas tecnologias da comunicação.

Outro documentário um pouco mais longo (52 minutos) de Jorane foi “Lugares do Afeto” (2006), onde trata do universo do fotógrafo paraense Luiz Braga⁹¹. O mais novo trabalho da cineasta é “Quando a chuva chegar” previsto para o primeiro semestre de 2007, também fruto de um edital do Ministério da Cultura.

Outra produção dos anos 2000 foi “Era uma Vez Carol”, de Emanuel Freitas, roteiro premiado pelo projeto Curta Criança, do Ministério da Cultura, de 2004, garantindo um prêmio de R\$ 60 mil. Trabalho ainda não finalizado.

Dando continuidade a política de editais, a Prefeitura de Belém lançou o II Prêmio Estímulo para a Produção de Curtas Metragens, em 2002. Os contemplados foram: “Alice?”⁹²,

⁹¹ Arquiteto por formação, o paraense Luiz Braga (1956-) iniciou sua trajetória profissional com a fotografia em 1975. Até 1981, desenvolveu trabalhos em preto e branco. Depois produziu trabalhos em cor, explorando a visualidade popular amazônica. Foi premiado em 1991 com o “Leopold Godowsky Color Photography Awards”, pela Boston University. Em 1996, Braga desenvolveu o trabalho “Amazônia Intimista” resultado da Bolsa Vitae de Artes. Já participou de mais de 70 exposições, entre individuais e coletivas, tanto no Brasil e no exterior, e tem fotografias que compõem coleções do Centro Português de Fotografia, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do Museu de Arte de São Paulo, entre outras.

⁹² O filme trata da vida de Alice, uma adolescente grávida que é abandonada pelo namorado e se descobre em meio às responsabilidades, decepções e cobranças que a empurram precocemente ao mundo dos adultos. Inspirado na obra e na polêmica biografia de Lewis Carroll, autor de “Alice no País das Maravilhas”.

de Rubens Shinkai e “Severa Romana”⁹³, de Bio Souza, Sue Pavão e Rael Helyan. Cada filme recebeu R\$ 24 mil, mas foram orçados em R\$ 76 mil e acabaram finalizados com apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultural - Tó Teixeira – com o patrocínio da Caixa Econômica Federal.

Os filmes paraenses, tradicionalmente, tratam de assuntos considerados locais. Sobre o Círio, por exemplo, além dos que já citamos, foram realizados: “As Filhas da Chiquita”⁹⁴(2006), de Priscilla Brasil; “Marias e Josés de Nazaré” (1999), documentário da jornalista Úrsula Vidal que conta aspectos inusitados da maior manifestação de fé do povo paraense; e “Naza” (2003), de Sílvio Figueiredo e Fernando Miceli, que também se preocupa em mostrar a festa religiosa e o universo simbólico que a cerca.

Mais recentemente, filmes de animação também tratam de temas locais, como “A Onda - Festa na Pororoca” (2005)⁹⁵, de Cássio Tavernard e “Cadê o verde que Estava Aqui”⁹⁶ (2006), de Biratan Porto.

Outro exemplo da apropriação do universo simbólico regional é o curta de 15 minutos “Matinta Perera” (2004), do jornalista Jorge Vidal. Inspirado em famosa lenda amazônica, o vídeo substitui os personagens lendários por protagonistas da realidade urbana e social de Belém. Filmado com equipamento digital, a produção foi caprichada, envolvendo diversos profissionais locais, com direito a toda estrutura de um trabalho feito em película.

Outro trabalho recente que aborda um tema do universo amazônico é o curta “A Origem dos Nomes” (2005), de Marta Nassar, (diretora de “Quero ser Anjo”). O filme narra a origem do ritual de nomeação dos índios Kayapó-Xikrin, do grupo lingüístico Jê, que vivem no Sul e Sudeste do Pará.

⁹³ “Severa Romana” conta a história da dona de casa que se tornou uma “santa popular” após ser assassinada por um militar que tentou estuprá-la. O roteiro representa a cidade histórica de Belém e usa a linguagem ficcional para tratar de uma temática universal: violência e religiosidade. A ficção da tela é uma adaptação do texto do dramaturgo paraense Nazareno Tourinho.

⁹⁴ Documentário de 52 minutos que conta a história da “Festa da Chiquita”, maior manifestação profana paralela ao Círio de Nazaré. O evento é o mais tradicional encontro gay da Amazônia. Ocorre no mesmo dia, hora e rua da procissão do Círio há 28 anos, no segundo domingo de outubro. Em 2004, a “Festa da Chiquita” foi incluída pelo IPHAN, no processo de tombamento do Círio como patrimônio imaterial da humanidade.

⁹⁵ Animação em digital/35mm, de 12 minutos, que conta a história de uma festa que os bichos organizam no fundo do rio para esperar a passagem da Pororoca. Enquanto isso, na superfície, dois surfistas do sul tentam a aventura de “domar” a onda da pororoca.

⁹⁶ Animação em digital/35mm, de 12 minutos, feita a partir do livro homônimo do cartunista Biratan Porto. Todo feito por profissionais paraenses, o filme é uma história ecológica que busca provocar uma reflexão ecológica, ou seja, resgatar o verde que ignoramos no dia-a-dia de nossas vidas.

Olhares estrangeiros sobre a Amazônia

Muito falamos aqui da narração da Amazônia, feita através de imagens, pelos paraenses. Em alguns momentos até utilizamos o termo “cinema paraense”. Caberia aqui perguntar se existiria, de fato, um cinema que pudesse ser tomado como de propriedade paraense. Para ilustrar essa questão trazemos o exemplo do filme “Araguaia – a Conspiração do Silêncio⁹⁷”, do diretor brasileiro Ronaldo Duque, que morou no Pará dos 3 aos 15 anos de idade. Além dele e do também paraense Norton Nascimento, o filme contou com um elenco de apoio formado por paraenses de diversos segmentos da sociedade local, desde alunos da Escola de Teatro da UFPA, atores de teatro amador e moradores do município de Marituba⁹⁸, onde foi filmado parte do filme. Mas se o diretor e os atores principais do filme são de outros Estados, o filme ainda poderia ser considerado como paraense?

Pensamos que aqui vale o mesmo raciocínio que o filósofo paraense Benedito Nunes empreendeu para a Literatura no Pará, ou seja, não existe um cinema paraense (perspectiva regionalista), mas um cinema feito no Pará. “Conspiração do Silêncio” e vários outros filmes foram feitos por cineastas de fora da Amazônia, mas tiveram a região como tema e cenário. Traremos aqui “Iracema, uma Transa Amazônica” e “Bye, Bye Brasil”, pois são dois filmes que retratam a “ocupação” (tanto no sentido físico como ideológico) da região por interesses estrangeiros, abordagem comum, portanto, à empreendida pela Moderna Tradição Amazônica como vimos.

Quero conhecer a Transamazônica

A grande crônica da evolução

Quero enxergar a grande floresta

Transformada em festa para o meu irmão

Alô brasileiro, de todo quadrante

⁹⁷ Filme sobre o mistério em torno dos acontecimentos ocorridos na chamada “Guerrilha do Araguaia”, conjunto de operações militares ocorridas durante a década de 70 envolvendo grupos revolucionários contra as forças de repressão do Regime Militar. O movimento revolucionário foi organizado pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB). As ações ocorreram na fronteira dos estados de Goiás, Pará e Maranhão. O nome da Guerrilha se refere às margens do Rio Araguaia, próximo às cidades de São Geraldo e Marabá, no Pará, e de Xambioá, no norte de Goiás (região onde atualmente é o norte do Estado de Tocantins). Na Guerrilha do Araguaia participaram em torno de setenta guerrilheiros. A maior parte se dirigiu àquela região em torno de 1970.

⁹⁸ Localizado na região metropolitana de Belém.

*Chegou o instante da grande arrancada
Vamos desbravar, cultivando a terra
Quem planta não erra
A hora é chegada!*⁹⁹

“Iracema – Uma Transa Amazônica” (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, tornou-se um clássico do cinema sobre a região. Elogiado pela crítica local, o filme é um ótimo documento da Amazônia da década de 70. Desmatamento indiscriminado, grilagem de terras, queimadas, venda ilegal de madeiras nobres, prostituição infantil e trabalho escravo. Esse é o pano de fundo da história do caminhoneiro Tião “Brasil Grande” (Paulo César Pereio) e da jovem Iracema (Edna de Cássia), no Pará do ano de 1974. A película constitui um excelente registro histórico do auge do projeto de integração da Amazônia ao resto do Brasil, na década de 70 pelo governo militar. Projeto ambicioso, a BR-230, mais conhecida como Transamazônica, visava integrar a região nordeste ao norte do Brasil, povoando a Amazônia.

Àquela época, o governo fazia promessas aos colonos de todo o país que se tornassem os pioneiros da Transamazônica, pois ali seriam donos de terras férteis, e teriam amplo apoio para escoar sua produção. A primeira promessa mostrou-se falsa, pois, como nos expressa a reportagem do jornalista Fernando Morais (2003), no seu livro *Cem quilos de Ouro e outras histórias de um repórter*: “equipes do Ipean – Instituto de Pesquisas Agropecuárias do Norte – entregaram laudos demonstrando que só havia alta fertilidade em cerca de 3,6% das terras ao longo da Transamazônica”.

O pior para os colonos é que este estudo só saiu após a “inauguração” da estrada, realizada em 25 de agosto de 1972, na cidade de Altamira, no Pará, pelo então presidente Médici. Desde então, o Instituto de Colonização e Reforma Agrária (Incra) vem tentando organizar as terras da Amazônia, marcadas pela indeterminação da validade dos títulos fundiários e pela violência de madeireiros e grileiros que expulsaram os colonos pioneiros das regiões com maior riqueza natural.

Esse tipo de situação é mostrada no filme de Bodansky, em uma seqüência que o caminhoneiro Tião “Brasil Grande” chega a um restaurante de beira de estrada, Ali, dois lavradores assustados contam que os fazendeiros compravam a lei os expulsando das terras.

⁹⁹ Música composta na época da abertura da estrada pelo governo militar. A autoria e/ou os intérpretes não são informados nos créditos do filme.

Curiosamente, foi nessa área (onde foi gravada esta cena) que anos mais tarde, em 17 de abril de 1996, aconteceu o massacre de Eldorado dos Carajás, com saldo de 19 trabalhadores sem-terra assassinados pela Polícia Militar. O Estado do Pará, aliás, ainda é palco de inúmeras execuções por conta da disputa pela madeira. A vítima mais ilustre dos últimos tempos foi a missionária norte-americana Dorothy Stang, assassinada no início de 2005, na região conhecida como Terra do Meio¹⁰⁰.

“Iracema...” foi financiado por um programa de TV alemão, do canal ZDF¹⁰¹. A obra chegou a ser reproduzida na Alemanha para ser trabalhada no ensino popular, sobre a questão ambiental. O filme foi exibido primeiro na Alemanha que no Brasil, pois foi censurado pelo governo brasileiro, só sendo liberado e distribuído em solo nacional no ano de 1981. As imagens das queimadas e do desmatamento chocaram os europeus. Bodansky afirmou que elas foram as primeiras a exibir o problema sofrido pela região, fato que alarmou os ambientalistas do mundo todo.

No Brasil, o contexto para a realização de um filme com essa pretensão crítica não era dos melhores. O Estado do Pará – onde foi filmado “Iracema...” - vivia a Guerrilha do Araguaia e as terras próximas à Transamazônica eram consideradas como Área de Segurança Nacional, o que aumentava o risco de uma abordagem militar e de confisco dos equipamentos do filme. Uma das locações era justamente a cidade Marabá, palco dos acontecimentos. Ocorre que naquela época, 1974, como mostra cenas extras do próprio DVD, a guerrilha já estava quase dominada pelo governo militar.

Mesmo sendo um “estrangeiro” na Amazônia, Bodansky conseguiu captar com grande perspicácia a vida da região, a começar por colocar o programa de rádio *Alô Interior*, da Rádio Marajoara, no início de seu filme fazendo a cobertura sonora das imagens da vida da população ribeirinha. É que até pouco tempo atrás, o rádio era a única forma de comunicação nas regiões mais afastadas da Amazônia.

O que faz de Iracema inovador é a estratégia de não utilizar um roteiro fixo. O diretor dava apenas noções do que queria que fosse tratado nos diálogos, o que foi feito

¹⁰⁰ Terra do Meio: região paraense que fica localizada nos municípios de Porto de Moz, Prainha e adjacências, marcada pela extração ilegal de madeira nobre, principalmente o mogno que é abundante na região. Ela é separada pela Transamazônica e por territórios indígenas. Situada entre os rios Xingu e Tapajós, a Terra do Meio é uma das maiores áreas relativamente preservadas de floresta amazônica na Amazônia Oriental. A região possui mais de oito milhões de hectares, com uma riqueza biológica extremamente relevante, abrigando diversas espécies de animais como onças, jacarés, macacos e tamanduás, entre outras espécies. Os maiores estoques remanescentes de mogno estão concentrados nesta região e nas terras indígenas adjacentes. Fonte: MMA.

¹⁰¹ Ganhou vários prêmios: Prix George Sadoul (França); Grimme – Preis (Alemanha); Encômio Taormina (Itália); Jeune Cinéma (Cannes-França, 1976); Melhor Filme 78 (ACCMG, Associação dos Críticos de Cinema de Minas Gerais); e vencedor do Festival de Brasília de 1980.

magistralmente por Pereio, na pele de um chofer de caminhão. O estilo provocativo e seu biotipo verossímil de carreteiro conseguiram arrancar boas entrevistas das pessoas da região. Se nem todas foram espontâneas (por estarem sendo filmadas), também não se pode dizer que fogem completamente ao que é o modo de ver as coisas pelo ponto de vista local, posto que o diretor não pedia que as perguntas fossem respondidas de uma maneira preestabelecida. Quase tudo era gravado na primeira tentativa.

Iracema implode a dicotomia entre documentário e ficção ao fazer um registro dos principais problemas da região, em meio à história dos dois personagens. Com pouco equipamento e uma equipe fixa de apenas oito pessoas em uma Kombi, o filme é considerado uma obra prima do cinema nacional, ao ser ao mesmo tempo ficcional e documentário de um dos períodos mais repressores da história nacional. Se não fosse a possibilidade de finalizá-lo e editá-lo em solo alemão, talvez não tivéssemos esse registro extraordinário do Pará da década de 70 e sua crescente integração ao território nacional, sob pena de enorme destruição da natureza.

Edna de Cássia é uma revelação do filme. Novata na arte da interpretação, ela foi encontrada por Bodansky em um programa de auditório de rádio em Belém. Foi escolhida por ter um biotipo tipicamente indígena. A jovem apresentou um desempenho de veterana, conseguindo encarnar com muita competência a vida de uma garota de 15 anos, que veio do interior do Estado para passar o Círio em Belém e que acaba caindo na prostituição. Mesmo sendo uma estreante, Edna foi eleita a melhor atriz do Festival de Brasília de 1980.

A personagem Iracema representa o povo caboclo da região amazônica. Sua trajetória ilustra bem isso. A chegada a Belém, o fascínio pela vida noturna, a inadequação aos códigos da modernidade; a entrada na prostituição e o conflito interno pela não aceitação de sua etnia indígena. Sobre esta última observação, cito aqui o diálogo entre Iracema e Tião Brasil Grande. Após parar o caminhão na beira de um lago, o chofer pede para que ela tire a maquiagem do rosto:

Tião: “Limpa essa meleca da tua cara”.

Iracema: “Por quê? Toda mulher usa”.

Tião: “Mas é uma porcaria”.

Iracema: “Porcaria nada”.

Tião: “Ainda mais uma índia usando”.

Iracema: “Eu não sou índia não!”.

Tião: “Que que tu és? Tu é branca?”

Iracema: “Sou”.

Tião: “Filha de inglês (sic)?”

Iracema: “De inglês não, mas de brasileiro”.

O mal estar acerca da auto-aceitação da etnia indígena extrapola a personagem Iracema e chega até a própria Edna. Isso acontece em uma seqüência em que a personagem está chorando em um restaurante, na PA-70, após servir dois lavradores locais. É que Bodansky pediu para que Edna servisse dois índios que apareceram para comer no local (detalhe: os dois usavam muitas roupas, com direito a óculos escuros para não serem reconhecidos como índios). Edna se nega a servi-los, porque não gostava de índios, não se reconhecia como índia. Sobre o episódio ela diz: “Eu estava chorando porque eu não queria servir os índios. Eu não queria ser índia”¹⁰². Na escala social da Amazônia o índio está em último, como bem observa Bodansky no documentário. O índio é o atraso, o que precisou ser superado para que se erijisse uma nova sociedade pretensamente moderna na Amazônia.

Tião “Brasil Grande”, por sua vez, é o representante do discurso oficial da ditadura militar. Ele reproduz as promessas de que a Amazônia seria integrada ao resto do país e que as estradas seriam a forma de escoar a produção. Ele repete slogans da ditadura como: “Ninguém segura esse país”. Tião também usa um adesivo no para brisa de seu caminhão com a frase “Brasil: ame-o, ou deixe-o”, e veste uma camiseta com os dizeres: “Transamazônica, o gigante da Selva”. As imagens do filme, no entanto, fazem o papel de desconstrução do discurso do caminhoneiro. Tudo mostrava que a estrada fora um erro. Na busca da integração ao resto do país, a Amazônia ficava cercada pela pobreza dos colonos, pelo trabalho escravo (que existe até hoje), pela prostituição infantil, pelo desmatamento, pelas queimadas, pelos índios mortos e pelas empresas que se instalavam na região com incentivos fiscais, mas que pouco empregavam a mão-de-obra local com bons salários.

Tudo isso são mostras de que a própria elite amazônica estava e está à parte do processo de integração da região ao Brasil. No final do filme a imagem dos dois personagens ilustra perfeitamente a metonímia que eles encarnam. Tião, o caminhoneiro gaúcho que vendia madeiras de lei proibidas, troca de atividade e passa a vender gado, outra atividade que vem crescendo na Amazônia, derrubando áreas enormes de floresta para a criação de pastos. Ele surge com boa aparência e roupas novas. Já Iracema é a imagem da decadência. Mesmo ainda jovem está com o corpo debilitado, perde a beleza do início da trama, está entregue a própria sorte na beira da estrada e sem perspectivas de melhoria de vida.

¹⁰² Entrevista concedida por Edna de Cássia em *Mais uma vez Iracema*: documentário de 45 min, dirigido por Jorge Bodanzky (parte integrante do DVD do filme).

“Bye Bye Brasil” (1979), de Cacá Diegues, retrata duas facetas que figuravam no imaginário social brasileiro sobre a Amazônia: a de Eldorado, do lugar em que qualquer um pode fazer fortuna facilmente, por conta da abundância de recursos naturais e, principalmente, de paisagem intocada, do lugar onde a civilização ou progresso ainda não chegaram.

Na trama do filme, essas formas de pensamento são reforçadas pela falta de oportunidade de trabalho vivida pelo povo brasileiro. No fim da década de 70 já havia passado a fase do chamado “milagre brasileiro”, a economia nacional estava em recessão e a esperança em um futuro melhor parecia cada vez mais distante. Da seca em alguns pontos do Nordeste às cidades “inchadas” no sudeste, todos buscavam uma alternativa, um recomeço. Foi nesse período que se pensou que a reinvenção da sociedade brasileira poderia passar por um “paraíso” distante, “vazio” e desconhecido: a Amazônia.

Assim como a expansão para o Oeste empreendida pelos norte-americanos na primeira metade do século XIX, a Amazônia também alimentou os sonhos de milhares de brasileiros por uma vida melhor, a partir da abertura de estradas nos anos 60 e 70. Foi nesse contexto que a “Caravana Rolidei” chefiada pelo mágico e “vidente” Lorde Cigano (José Wilker) viajou milhares de quilômetros para chegar a Altamira, uma das cidades amazônicas por onde passa a rodovia Transamazônica, recém inaugurada naquele momento. Cigano estava confiante no relato de um caminhoneiro que conhecera o município paraense na época da abertura da estrada.

Reproduzimos, abaixo, o diálogo que aconteceu na mesa de um restaurante de beira de estrada, em meio a uma disputa de queda de braço entre o chofer e Andorinha (Príncipe Nabor), terceiro membro da caravana Rolidei, espécie de homem músculos:

Caminhoneiro: “Altamira!”

Lorde Gigano: “Como é que se chama...?”

Caminhoneiro: “Altamira é o centro da Transamazônica. Tem gente do Brasil inteiro indo para lá para trabalhar na estrada e depois comprar terra...O abacaxi lá é do tamanho de uma jaca...As árvores são do tamanho de um arranha céu”.

Lorde Gigano: “Que exagero!”

Caminhoneiro: “Não, tô falando sério. Tem minério, pedra preciosa, tudo ali à flor da terra. Floresta Amazônica...nunca ouviu falar?!”

Lorde Gigano: “Já! Mato puro né? E os índios? Tem muito índio lá?”

Caminhoneiro (sorrindo): “Tinha. Mas a maioria o pessoal já acabou com eles. Tinha vez que o pessoal enchia o saco. Aí perdia mesmo a paciência. Aí pegava um avião e jogava uma banana de dinamite em cima da aldeia dos índios. Aí a cabocada saía toda pelo meio do mato. Mão na cabeça, pensando que era o fim do mundo. Depois que fizeram a estrada lá virou lugar de branco. Dinheiro para todo mundo. Todo mundo é rico”.

Lorde Cigano: “Morando no meio do mato eles não devem ter muito onde gastar tanta riqueza né?”

(...)

Altamira, assim, parecia o lugar ideal para a excursão mambembe da decadente Caravana Rolidei. No imaginário de Cigano, a cidade seria um lugar onde as pessoas teriam dinheiro, mas a modernização - e suas derivações como a televisão - ainda não teriam chegado. Essa expectativa, no entanto, é frustrada logo na entrada do município, ao constatarem que as “espinhas de peixe”¹⁰³ - maiores inimigas dos velhos espetáculos de rua - estavam por toda parte. A Altamira do fim da década de 70, dessa forma, frustrou o sonho de uma Amazônia “pura”, ainda livre da padronização cultural imposta pelos meios de comunicação. Os índios dali vestiam roupas de brancos e escutavam rádio.

Na integração da floresta ao resto do país se encenavam conflitos e negociações entre a cultura branca (nesse momento representada pela ideologia do Estado brasileiro) e a indígena. Sobre esse contexto, vale citar, abaixo, a conversa dos índios com a nordestina Dasdô (Zaira Zambeli), esposa do sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior), na boléia do caminhão da caravana, em direção ao núcleo urbano de Altamira.

Índia: “Você é do Brasil?”

Dasdô: “Como do Brasil?”

Índia: “Eu Kroari, mãe do cacique”.

Jovem cacique: “Meu pai tá perguntando como vai o presidente do Brasil?”

Dasdô: “Sei lá!”

Apesar de curto, esse diálogo é muito rico, porque Dasdô e aqueles índios representam os despossuídos que tentam se acostumar a uma nova realidade, de um Brasil que se moderniza. Dasdô é uma dona de casa do interior do nordeste que viaja rumo ao desconhecido, atrás de seu marido, o sonhador Ciço, que àquela altura estava apaixonado pela dançarina Salomé (Betty Faria). Provavelmente para ela, a pergunta da índia não fez sentido algum. Afinal, ainda que diferente, a mulher índia à sua frente moraria, para todos os efeitos, no mesmo país que ela. No momento seguinte, quando os índios perguntam sobre o presidente do Brasil, eles querem saber sobre o “grande cacique brasileiro” que estava promovendo todas aquelas mudanças por ali. Dasdô, por sua vez, que vivia em uma pequena cidade nordestina, longe, portanto, das benesses da modernidade proporcionadas pelo Estado nacional, também não fazia a mínima idéia da vida do chefe da nação. Alienados das esferas de decisão,

¹⁰³ Apelido dado pelo grupo às antenas de TV.

portanto, índios e migrantes pobres sobreviviam como podiam em um contexto de racionalização performática, de intensificação da exploração da natureza e da mão-de-obra humana.

Outra seqüência que chama a atenção em “Bye Bye Brasil” mostra uma conversa entre Lorde Cigano e uma espécie de agente que recruta trabalhadores para uma Fábrica de papel¹⁰⁴. Ao fundo um cartaz com a foto da fábrica, com os dizeres: *A Fábrica Flutuante*. Embaixo da foto vem escrita a frase: “Si escreva aqui, para oportunidade de trabalho” (sic). No momento que Cigano olhava fixamente para a foto da imponente construção no meio da selva, o agente lhe aborda dizendo:

Agente: “Isso é uma moderníssima fábrica de papel. A maior do mundo. Trazida do Japão assim, inteirinha. Pelo mar e pelo rio aqui pra perto de Santarém. Nós estamos contratando gente para trabalhar lá. Você pode até escolher o setor: a lavoura, serviços gerais, ou cortando madeira para a fábrica. Estão interessados?”

Lorde Cigano: “Não!”.

Agente: “Coisa de gringo bicho. Paga bem e em dia. Luxo e conforto. Se você estiver afim é só dar o número ali pro meu assistente e embarcar amanhã no avião da companhia que vem buscar vocês”.

Lorde Cigano: “Avião?”

Agente: “Não precisa de nenhum documento”.

Jovem cacique que chegara a Altamira na caravana de Cigano: “Com licença seu moço”.

Agente: “Atende esse aí moreno. Índio é mais barato viu?”

Depois de perderem tudo (inclusive o caminhão) em uma aposta mal sucedida, Cigano, Salomé, Ciço e Dasdô partem de Altamira em direção a Belém. Na capital do Estado, as mulheres teriam que virar prostitutas para pagar as contas. Porém, quando Dasdô encontra seu primeiro cliente, Ciço se arrepende e decide seguir um antigo conselho de Salomé: tentar a vida em Brasília.

¹⁰⁴ A fábrica de papel em questão é o que ficou conhecido como “Projeto Jarí”. Em 1967 o empresário norte-americano Daniel K. Ludwig adquiriu a empresa Jari Indústria e Comércio de empresários portugueses e um brasileiro, com uma área de 1.734.606,01 hectares na região do Jarí (fronteira entre o Pará e o Amapá), criando em seguida a Jari Florestal e Agropecuária Ltda. O objetivo era produzir celulose de alta qualidade e papel, a partir de áreas reflorestadas. Em 1978, uma moderníssima fábrica de celulose e uma usina termelétrica com capacidade para 55MW saiu dos estaleiros da Ishikawajima, em Kure, no Japão, sobre duas plataformas flutuantes, que foram rebocadas até Munguba no rio Jari, tendo atravessado o mar da China, os oceanos Pacífico, Índico e Atlântico, subindo o rio Amazonas até a sua confluência com o Jari. A intenção original era plantar uma espécie asiática, aclimatada na África, a *gmelina arbórea*, mas esta apresentou problemas de adaptabilidade aos solos amazônicos e susceptibilidade ao ataque de fungos. As espécies que melhor se adaptaram às condições locais foram o pinus e o eucalipto. Desde 2000, a holding brasileira Saga Investimentos e Participações administra o empreendimento.

Nesse meio tempo, Cigano recebe uma proposta de um contrabandista local para se meter em um negócio “mais grosso”:

Contrabandista: “Eu tô em Belém, mas não sou daqui não. Sou de Manaus. Tu já ouviu falar né? Manaus...Zona Franca...Pois é, de vez em quando eu trago uns bagulhos pelo rio. Arrumo uns compradores. Foi por isso que eu arranjei esse emprego aqui, temporariamente. Assim eu fico perto do porto, faço amizades e encontro clientes. Até que eu encontre um negócio mais grosso. Aí eu deixo essa vida e vou viver feito magnata”.

Lorde Cigano: “Negócio mais grosso por aqui é...”

Contrabandista: “Minério! Eu tenho uns contatos no interior. Agente passa o minério pros gringo aqui por Belém”.

Lorde Cigano: “Contrabando...”

Contrabandista: “Tô precisando de um sócio corajoso. Tu vai nessa?”

Lorde Cigano: “Não é o meu ramo”.

Contrabandista: “Que isso cara...o minério é o futuro da Amazônia!”

O tempo passa e os personagens conseguem melhorar de vida, cada um a seu modo. Ciço obteve sucesso tocando sua sanfona em Brasília. A filha dele, Altamira¹⁰⁵ ou “Mirinha”, já o acompanhava na banda, juntamente com Dasdô. O trio passou a desfrutar de sucesso junto à comunidade nordestina do Planalto Central. No meio de um dos shows, Ciço escuta o anúncio da caravana Rolidei e corre para a porta da casa de Shows. Ali encontra Salomé e Lorde Cigano. Os dois agora estão em um caminhão novo, repleto de luzes néons. Ciço fica maravilhado ao ver o veículo e as roupas elegantes de seus ex-companheiros.

Lorde Cigano: “Tino Comercial Sanfoneiro! Depois que vocês foram embora, a Salomé teve que se virar ainda por uns tempos, mas aí me meti num negócio mais grosso. Sabe como é que é né? Umas transas com minérios...”

Salomé: “Contrabando mesmo!”

Lorde Cigano: “Eu fiz fortuna e botei Salomé para dançar em boate de granfino”.

Salomé: “Agora agente vai pra Rondônia”.

Ciço: “Rondônia?!”

Lorde Cigano: “Of Course! Estão abrindo uma estrada lá no meio do mato”.

Salomé: “Vamos fazer show para os índios. Eles nunca viram nada parecido”.

(...)

O casal convida Ciço para ingressar na aventura, mas ele diz estar satisfeito com a vida que leva. O pragmatismo leva Cigano e Salomé a desistirem de direcionar o conteúdo da caravana para um sentido mais artístico. O caminhão, repleto de prostitutas, seria, certamente,

¹⁰⁵ Lorde Cigano deu o nome de Altamira à filha de Ciço e Dasdô, pois a menina nasceu na carroceria do caminhão, no meio da floresta amazônica quando todos iam rumo à referida cidade.

uma grande atração no meio do mato repleto de homens construindo uma estrada. O fim da antiga “Caravana Rolidei”, que dá lugar à Caravana Holiday (com y no fim, após Lorde Cigano ouvir sugestão de um ‘gringo’ que conhecera em Belém) é também o fim da inocência e o agonizar de um país rural e ingênuo que dá espaço a um Brasil capitalista e moderno.

CAPÍTULO III

O texto fílmico

Analisar um filme não é tarefa das mais fáceis. Anne Goliot-Lété, na Introdução de *Ensaio Sobre a Análise Fílmica (1994)* explica que o texto fílmico, ao contrário do escrito, não possui significantes homogêneos, pois é formado por uma pluralidade de códigos, o que configura um enorme obstáculo de ordem natural ao analista. O texto fílmico em si é, portanto, “impossível de se encontrar”¹⁰⁶. Não há, assim, como o pesquisador citar uma pequena parte de um filme (como faria com um trecho de um romance literário), sem que tenha que fazer várias ressalvas de que mesmo em um brevíssimo *plano*¹⁰⁷, vários códigos estão agindo simultaneamente.

Para analisarmos um filme é necessário:

(...) transpor, transcodificar aquilo que nele pertencesse ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.) do fílmico (montagens das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons). Foi possível observar algumas análises perseguindo em vão o mito de uma descrição exaustiva do filme. Empreendimento evidentemente fadado ao fracasso. Se a complexidade do objeto-filme de fato conduz à colocação com rigor do problema de sua descrição pela linguagem e do que a ela se integra, sua natureza de pluralidade de códigos proíbe pensar em qualquer “reprodução verbal” (GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 10,11).

Como a citação acima indica, mesmo que destinássemos nossa atenção a um código diferente a cada exame técnico do filme, ainda assim, no final, não teríamos condições de fazer a análise “total” da obra.

No intuito de resolver tal dilema, Goliot-Lété (1994) sugere que a abordagem parta dos eixos de análise da pesquisa, ou seja, hipóteses colocadas antes de ver o filme. Para que isso aconteça é necessário que o analista esteja previamente familiarizado com a temática que o filme aborda, pois somente assim ele poderá ter bases de comparação entre aquilo que já conhece sobre o tema e a nova representação feita pelo filme.

¹⁰⁶ Afirmação que Anne Goliot-Lété credita a Raymond Bellour, em “Le texte introuvable”. In *L’analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.

¹⁰⁷ Porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte.

Essa estratégia, explica Goliot-Lété (1994), é mais eficaz do que perseguir (em vão) uma descrição “total” do texto fílmico. Ela alerta que isso, porém, não quer dizer que o analista não deva estar aberto a reformular o que havia pensado anteriormente durante a análise mais cuidadosa do filme.

Assim, é somente depois de definir os eixos de análise e levar as hipóteses à comprovação que a imensa gama de informações fílmicas poderão ser direcionadas para algum lugar. Não existe, portanto, análise total. Todas são históricas e condicionadas ao contexto em que são produzidas. Apresentam, portanto, características diferentes dependendo do público/finalidade/meios a que são destinadas.

Os procedimentos de análise

Goliot-Lété (1994) explica que o estudo de um filme pede uma desconstrução deste, para, em seguida, se fazer uma reconstituição, esta última produto de uma síntese interpretativa. Assim, ao invés de pensar no objeto como um todo coerente, o que se busca na análise é mostrar as estratégias de construção de sentido realizadas isoladamente, para, posteriormente, as conectarmos num trabalho de síntese conceitual:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, (...) decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista (...) desconstrução equivale à descrição. Já reconstrução corresponde ao que se chama com frequência a “interpretação” (GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 15).

A análise, vale dizer, é uma via de mão dupla, pois se o analista acrescenta elementos novos à obra através da reconstrução (interpretação), o filme também modifica o pesquisador.

É que uma experiência mais profunda com o objeto fílmico pode mudar ou ampliar a compreensão sobre este, além de acrescentar referências imagéticas ao imaginário do analista. O mais importante da análise, assim, é mostrar a arbitrariedade (que também opera através de uma racionalidade) das escolhas operadas pela obra, ou seja, por que dentre tantas possibilidades, a história foi contada de uma determinada maneira e não de outra. Assim:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme como for realmente rico, usufruí-lo melhor (...) Contudo, também existe um *trabalho* da análise, por pelo menos dois motivos. Primeiro, porque a análise *trabalha* o filme, no sentido em que ela o faz “mover-se”, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto. Em segundo lugar, porque a análise trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las (...) A análise vem relativizar as imagens “espontaneístas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens (...) (GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 12,13).

Goliot-Lété (1994) alerta que no primeiro contato com o filme, o que tende a prevalecer são as impressões, emoções e até intuições. Segundo ela, essas sensações dizem mais do espectador que do filme. Ela sugere que ao se deparar com o objeto, o pesquisador deve perseguir uma atitude analisante, em outras palavras, a análise deve ultrapassar as primeiras impressões e devem ser tidas como hipóteses a serem testadas quando da análise. A autora chega a fazer uma diferenciação entre o “espectador-analista” e o “espectador normal”:

Precisemos, contudo, a posição do “espectador-analista”, que se tem o costume, com razão, de opor ao espectador “normal”. De fato, se é, também ele, um “espectador desejante”, seu desejo (consciente) é, antes de mais nada, “compreender” o filme ou o fragmento escolhido a fim de estar em condições de elaborar um discurso a esse respeito. Analista e espectador “normal” não receberiam, portanto, o filme da mesma maneira, pois o primeiro busca precisamente distinguir-se de forma radical do segundo, não se deixar dominar como o último pelo filme (GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 18).

Uma das formas de desmascarar a espontaneidade da produção das imagens, como bem observa Vanoye (1994), é estar atento às influências estéticas que o filme traz consigo:

Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das *formas* fílmicas. Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em “escolas” estéticas, ou nelas se inspiram *a posteriori* (...) Um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição (VANOYE, 1994: 23,24).

O universo diegético¹⁰⁸ de um filme, mesmo quando se trata de um documentário, é uma realidade construída. O filme só passa a ter sentido para o espectador depois que seu conteúdo é trabalhado pelos recursos de expressividade, próprios da narrativa cinematográfica. Como explica Vanoye (1994), no filme...

(...), a contrapartida de diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música - a materialidade do filme. O lugar de encontro e da associação sutil conteúdo-expressão é evidentemente a narrativa, definida por Marc Vernet como “o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada”. É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe (...) Dessa maneira, só quando se articulam a um conteúdo os componentes expressivos do filme adquirem uma razão de existir (...) O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação (VANOYE, 1994: 41,42).

Vanoye (1994) explica que diante de um filme, o pesquisador poderá adotar pelo menos duas perspectivas analíticas. Pode realizar uma interpretação *semântica* ou *crítica*:

A interpretação *semântica* remete, com efeito, aos processos pelos quais o leitor dá sentido ao que lê ou ao que ouve quando se trata de um filme. A interpretação *crítica* já remete (segundo Eco) à atitude do analista que estuda por que e como, no plano de sua organização estrutural, por exemplo, o texto (literário ou fílmico) produz sentido (ou interpretações semânticas). Em outras palavras, a interpretação crítica (o termo *criticar* não comporta aqui conotação avaliativa, nada tem a ver, ou pouco tem a ver, com a crítica) interessa-se pelo sentido e pela produção de sentido, tenta estabelecer conexões entre o que se exprime e o “como isso se exprime”, conexões sempre conjecturais, hipóteses que exigem todo o tempo serem averiguadas pela volta ao texto (VANOYE, 1994: 52).

Nesse capítulo, ao abordar os curtas-metragens paraenses, adotamos dois tipos de análise: a *sócio-histórica* e a *crítica*. Dessa forma, tentaremos mostrar que nenhuma construção simbólica é feita ao acaso, mas, ao contrário, são respostas ao que já fora dito antes sobre o Pará e a Amazônia. O conteúdo dos filmes, portanto, só passa a fazer sentido quando damos atenção à posição do sujeito no contexto da sociedade em que o discurso foi produzido. Dessa forma, podemos dizer que o “mundo social” é o ponto de partida e chegada da análise. Desconstruir filmes, assim, é uma estratégia para entender o contexto em que

¹⁰⁸ O termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou “pós-supõe”), em todo caso, que lhe é associado (...) Esse termo apresenta a grande vantagem de oferecer o adjetivo “diegético” (quando o adjetivo “histórico” se revela inutilizável) e ao mesmo tempo uma série de expressões bem úteis, como “universo ou mundo diegético”, “tempo, duração diegéticas”, “espaço diegético”, “som, ruído, música diegéticas (ou extra-diegéticas)” (...) (VANOYE, 1994: 40, 41).

forma produzidos. Tentaremos também identificar a filiação estética dos cineastas para mostrar o modo como esses conteúdos são trabalhados.

Seguindo o raciocínio sugerido por Anne Goliot-Lété (1994), o trabalho também definiu eixos de análise (hipóteses) para a escolha dos filmes da recente produção de curtas-metragens paraenses. O parâmetro eleito foi o discurso atualmente hegemônico na região sobre a existência de uma *cultura cabocla* e que esta seria “a cultura amazônica”¹⁰⁹. Assim, cada filme foi selecionado tendo como referência o seu posicionamento estético, político, econômico e de gênero frente essa configuração identitária, ou seja, como cada um representa a Amazônia tendo em vista que a construção discursiva hegemônica apresenta sinais de desgaste frente a fatores como: a diferença cultural e étnica que compõe o Estado do Pará¹¹⁰ e a influência do modo de vida moderno.

Isso posto, observamos que os filmes foram escolhidos seguindo uma pré-narrativa construída a partir das seguintes hipóteses:

- “Chama Verequete” dialoga com a representação do discurso hegemônico, ou seja, àquele que reapropria o caboclo como vetor de identidade regional;
- “Açaí com Jabá” seria a relativização do “paraensismo” pela via do humor; e
- “Dezembro” seria a ruptura total com o “paraensismo”, mostrando a face urbana da Amazônia, através de uma Belém moderna.

¹⁰⁹ Refiro-me aqui às concepções identitárias da Moderna Tradição Amazônica já citadas neste trabalho no capítulo 2.

¹¹⁰ Fato que se acentuou com a criação de novos municípios paraenses, a partir da década de 50, quando da abertura de estradas.

CHAMA VEREQUETE¹¹¹

Resumo: Documentário poético sobre a vida de Augusto Gomes Rodrigues, ou simplesmente, Verequete, cantor e compositor de carimbó. O filme de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira (de 2002) mostra a trajetória de resistência da cultura popular na cidade de Belém, mesmo diante de sucessivos ataques por parte do poder público.

TIPOS DE PLANOS ¹¹²	O QUE SE VÊ	O QUE SE OUVE
1. Plano de detalhe na boca de homem negro.	Homem negro falando.	Voz masculina: “Serei combatido, não serei vencido / Serei combatido não serei vencido / Serei combatido / Não serei vencido. Com os poderes de Deus e da Virgem Maria”.
2. Travelling circular, bastante veloz. Pausa e tomada frontal, em plano próximo, em Verequete sentado.	INT DIA CASA Imagens borradas em movimento circular, extremamente rápido, mostram o rosto de pessoas mestiças em	Voz de Verequete cantando em off: “Chama Verequete ôô/ Chama Verquete ôô”. Chocalhos ao fundo e um leve batuque.

¹¹¹ Ficha técnica em anexo.

¹¹² **Plano:** porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte.

Ângulo de filmagem: tomada frontal; tomada lateral, plongée (filmagem de cima para baixo); contre-plongée (filmagem de baixo pra cima).

Fixo ou em movimento: câmera fixa; câmera em movimento. Tipos de movimento: travelling (movimento lateral acompanhando o objeto filmado com a câmera em uma espécie de carro que desliza sobre trilhos); movimento com a grua (filmagem feita a partir de estrutura metálica que permite a câmera filmar de uma altura acima do chão e ainda se locomover); câmera na mão, etc. O movimento também pode ser feito a partir de uma aproximação ou afastamento operado pela objetiva da câmera. Assim, o zoom in é quando a lente sai de um plano mais aberto em direção a um mais fechado, ao passo que o zoom out é o contrário desse movimento.

O plano-sequência, fixo ou em movimento, realiza a conjunção de um único plano e de uma unidade narrativa (de lugar ou de ação).

Escala (lugar da câmera em relação ao objeto filmado): plano geral (objeto inserido em um cenário maior), plano médio (homem em pé); plano americano (acima do joelho); plano próximo (cintura, busto); primeiríssimo plano (rosto); plano de detalhe (insert, pormenor).

	uma casa simples. A câmera gira como um dançarino de carimbó. A velocidade diminui e pára, enquadrando Verequete.	
3. Plano próximo em Contre-plongée. Câmera fixa.	EXT PRAIA DIA Dançarina de carimbó girando sua saia rodada colorida (azul, branca e vermelha). Jovem de pele morena, ela veste ainda uma blusa branca com a barriga de fora e tem broches vermelhos no cabelo.	Barulho de vento e mar.
4. Plano americano em Verequete sentado. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT NOITE CASA Parede pintada com gravuras de índios seminus num cenário amazônico, com direito a imagens de mangue e vitórias-régias. Verequete (em primeiro plano) está sentado em uma cadeira de palha, vestido com calça cinza, camisa social azul clara, de mangas compridas, e está usando chapéu de palha.	Voz de Verequete: “É lá, é lá, é lá, a maior ilha do nosso Pará / É lá, é lá, é lá, a maior ilha do nosso Pará / A Ilha do Marajó tem grande povoação, aonde nasceu o carimbó no tempo da escravidão / A Ilha do Marajó tem grande povoação, aonde nasceu o carimbó no tempo da escravidão (...)”
5. Plano geral. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA RIO No horizonte aparecem as ilhas, onde se vê apenas uma mata espessa e verde. No rio temos em primeiro plano a imagem de um barco de quatro andares e uma canoa atracada na margem esquerda. Na proa da embarcação, dançarinos evoluem ao som do carimbó.	Verequete cantando em off: “Eu vim, eu vim, eu vim, eu vim do Marajó (...)”

6. Plano geral (agora mais fechado no barco). Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT PORTO DIA Barco desembarcando em trapiche. Dançarinos continuam evoluindo ao som do carimbó na proa.	Carimbó tocado pelo conjunto, no barco.
7. Contre-plongée, em plano próximo. Mão ascendendo foguete em primeiro plano. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Mão acende o pavio de fogo de artifício. A pólvora rasga o céu e estoura no ar. Em segundo plano, no céu, bandeirinhas de São João penduradas por fios que estão presos aos postes.	Barulhos de fogos estourando no céu. Off: Ritmo do carimbó (instrumental) continua.
8. Contre-plongée, em plano americano, nas pessoas dançando. Movimento de travelling lateral para a direita.	EXT DIA RUA Pessoas dançam carimbó. Bandeirinhas no céu.	Off: Carimbó (instrumental) como trilha sonora.
9. Plano próximo em pessoas dançando (das pernas até as cintura). Câmera fixa. Tomada frontal.	EXT DIA RUA Pessoas dançam na rua de asfalto.	Off: Carimbó (instrumental) como trilha sonora.
10. Plongée nas pessoas dançando em plano próximo.	EXT DIA RUA Pessoas dançando.	Voz de Verequete em off: terminou a escravidão. Terminou a escravidão (...)
11. Plano próximo em Verequete. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Verequete de chapéu de Palha e camisa azul de mangas compridas. Atrás dele, casa de madeira pintada nas cores verde, amarelo, azul e	Voz de Verequete: “Terminou a escravidão, terminou a escravidão, e eles formaram o conjunto para fazer a alegria na aldeia dos índios, e o africano soube e veio visitar

	vermelho.	os índios, dar os parabéns de ter terminado a escravidão. Ai o conjunto tava tocando e o africano ficou espiando e depois entrou, cantou, que não tinha canto, era só o ritmo do conjunto. Ai torou até o dia amanhecer, quando o dia amanheceu o africano foi e falou para o índio: como foi para vocês fazerem esse conjunto, como é o nome do conjunto? É tudo de madeira, é tudo de pau e corda? Ai ele disse: o nome do nosso conjunto é Zabumba”.
12. Plano de detalhe, em Plongée, no tambor. Câmera fixa. Tomada lateral.	EXT DIA RUA Músico sentado no tambor batucando-o. Destaque para o instrumento, onde se lê: “Grupo Uirapuru do Verequete”.	Carimbó como trilha sonora.
13. Plano próximo em plongée. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Pessoas dançando. Em primeiro plano, senhora de meia-idade, mestiça de cabelos grisalhos, usando óculos e vestido azul.	Off: Carimbó como trilha sonora.
14. Plano americano em Plongée. Travelling lateral para a direita. Tomada frontal.	EXT DIA RUA Pessoas dançando na rua. Destaque para Verequete cantando com microfone na mão, no meio da multidão.	Voz da senhora em off: “Seu Verequete eu conheço há mais de 30 anos (...)”
15. Plano próximo em	EXT DIA RUA	Voz da senhora: Quando nós

<p>senhora. Tomada frontal. Câmera fixa.</p>	<p>Senhora (descrita no plano 13) dá entrevista. Ao fundo imagens da periferia de Belém, com casas simples e palco de madeira, montado na rua.</p>	<p>viemos para cá, Seu Verequete começou o carimbó dele aí. Agente corria vinha ver ele começar o carimbó, tocar. Para nós era uma alegria aqui nesse pedaço. Primeiro carimbó da história que nós conhecemos né? Foi seu Verequete. Começou o carimbó dele. Batia o tamborzinho agente corria pra cá, varava pelo quintal, e vinha preciar o carimbó do seu Verequete”.</p>
<p>16. Plano próximo em Plongée. Câmera na mão acompanha movimentos.</p>	<p>EXT DIA RUA Pessoas dançando na rua. Em primeiro plano, moça branca, loira, de vestido colorido (verde, roxo e amarelo).</p>	<p>Breve silêncio é seguido por veloz introdução de carimbó tocada com instrumento de corda.</p>
<p>17. Plano próximo em plongée. Câmera na mão acompanha movimentos.</p>	<p>EXT DIA RUA Pessoas dançando na rua. Em primeiro plano, mulher negra, magra, cabelo curto, vestindo blusa preta de alça. Ela rodopia com um papagaio na mão.</p>	<p>OFF: Carimbó como trilha sonora.</p>
<p>18. Contre-plongée que se inicia em plano americano e termina em plano médio. Destaque para as pernas das pessoas dançando.</p>	<p>EXT DIA RUA Pessoas dançando na rua. Em primeiro plano, homem moreno de short azul, sem camisa. Ele abre as pernas e curva seu tronco em direção ao chão, tentando pegar, com a boca, sua camisa vermelha. Pessoas ao</p>	<p>OFF: Carimbó como trilha sonora.</p>

	redor batem palmas para ele.	
19. Primeiríssimo plano no rosto de Verequete. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Verequete em frente de casa de madeira colorida. Veste chapéu de palha e camisa azul.	Voz de Verequete: “Eu morava na Pedreira e eu gostava lá de uma menina né? Quando foi um dia, ela me convidou para nós ir num batuque. Eu nunca tinha visto, não sabia como é. Aí foi, cheguei lá começou o batuque (...)”
20. Plano de detalhe nas mãos dos músicos batucando tambores. Tomada lateral. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Músicos mestiços batucando tambores coloridos (verde, azul, vermelho e amarelo).	Voz de Verequete em off: “(...) Aonde saiu essa (...)”
21. Plano próximo. Travelling circular para a esquerda.	INT NOITE CASA Músicos mestiços, sem camisa, com calças brancas e colares coloridos batucam tambores. Eles estão em uma casa de madeira. Ao lado destes, mulheres idosas com vestidos e turbantes brancos e colares coloridos. Ao fundo, imagens de “pretos velhos”.	Voz de Verequete em off: “(...) música (...)” Batuque ao fundo acompanhado de cantoria coletiva.
22. Plano próximo em rosto feminino. Tomada lateral. Câmera fixa.	INT NOITE CASA Senhora negra, gorda, dança sorridente. Ela usa turbante, roupas brancas e colar colorido (azul, verde, amarelo e vermelho). Ao fundo imagens referentes às entidades do Tambor de Mina.	Voz de Verequete em off: “(...) Chama Verequete”. Batuque ao fundo acompanhado de cantoria coletiva.

23. Plano próximo em filho se santo. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT NOITE CASA Homem branco (filho de santo) dança com colar colorido e roupa branca. Ao fundo, bonecos em tamanho natural de marujos, magos, dentre outros.	Voz de Verequete em off: “Até hoje é só o que falam (...)”
24. Plano de detalhe em tambor. Tomada lateral. Câmera fixa.	INT NOITE CASA Mãos de músicos batucando tambores. A maioria é formada por negros sem camisa, com calças brancas.	Voz de Verequete em off: “(...) É, Verequete, mudou o nome”.
25. Plano geral na casa. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT NOITE CASA Verequete de costas, no canto direito do plano, olha para os filhos de santo que dançam. Bonecos de pretos velhos ao fundo. Na parede, cartaz com a imagem de Nossa Senhora.	Voz de Verequete em off: “O meu nome é Augusto Gomes Rodrigues, mas é Verequete”. Cantoria e batuque ao fundo.
26. Plano de detalhe em vestido de mulher. Câmera fixa. Tomada frontal.	Mulher com vestido branco. Destaque para colar colorido (amarelo, vermelho e verde).	Batuque ao fundo acompanhado de cantoria coletiva.
27. Ponto de vista: rua. Zoom out, deixando a parte de dentro da casa pela janela. Plano geral passa a mostrar o exterior da casa de madeira. Tomada frontal.	Pessoas dançam dentro da casa. Senhora de turbante em primeiro plano. Câmera passa a enquadrar a Janela da casa e posteriormente o exterior da mesma. Luz da rua se apaga e a iluminação da moradia, através do contorno da janela, fica em destaque.	Batuque ao fundo acompanhado de cantoria coletiva.
28. Zoom in até fechar em plano próximo em homem	EXT NOITE RUA Imagens do bairro da Cidade	Ator negro, de fraque e chapéu pretos, diz:

<p>negro, vestido de fraque e chapéu pretos. Tomada frontal.</p>	<p>Velha, de arquitetura européia e costumes importados. Atores negros passam ao fundo carregando tochas de fogo enquanto outros dois, cada um em uma extremidade, carregam uma rede onde, possivelmente, encontra-se seu senhor. Em primeiro plano, ator negro, vestido de fraque preto. Ele diz:</p>	<p>“Fazedores de calundus, bárbaros fomentadores de furdunço. Escória da civilização. Para que Santa Maria de Belém esteja à altura de suas luzes e gloriosas origens, é preciso expurgar o primitivo de nossa cultura. Por isso o alcaide municipal decreta: Fica proibido sob pena de 30 mil réis de multa, fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade. Fazer batuque, ou samba, tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego durante a noite. Lei 1.023, de 5 de maio de 1880. Código de Posturas Municipais de Belém, capítulo XIX, artigo 107”.</p>
<p>29. Plano Médio. Câmera na mão acompanhando os movimentos dos dançarinos.</p>	<p>EXT DIA PRAIA Casal de dançarinos mestiços na beira da praia. Ela de saia azul e branca e blusa curta, branca, com colar colorido. Ele veste camisa florida e calça branca. Ambos descalços.</p>	<p>Carimbó de Verequete em off: “voou, voou / Passarinho do mar / voou, voou, passarinho do mar voou, voou (...)”</p>
<p>30. Plano geral. Tomada frontal. Câmera fixa.</p>	<p>EXT DIA ESTRADA Longe, Verequete caminha vestido de branco e chapéu em direção a câmara. Está na beira</p>	<p>Voz de Verequete em off: “Com 12 anos eu peguei minha liberdade (...)”</p>

	de uma estrada. Mato nas laterais.	
31. Plano seqüência. Inicia enquadrando Verequete em plano próximo. Câmera na mão acompanha caminhada de Verequete, em tomada lateral, até enquadrá-lo, de costas, em plano americano.	EXT DIA ESTRADA Verequete caminha. É visto de perfil. Ao fundo, vegetação tipicamente amazônica.	Voz de Verequete em off: “(..) Meu pai me deu minha liberdade. Eu ganhei o mundo(...)”
32. Plano próximo. Tomada lateral. Câmera fixa.	EXT DIA PERIFERIA Verequete observa uma feira popular ao fundo.	Voz de Verequete em off: “(..) Dai vim pra cá pra Belém e fiquei (...)”
33. Câmera na mão em plano de detalhe nas mãos de Verequete que colocam farinha num prato de churrasco. Depois câmera sobe e enquadra Verequete em Plano Americano.	EXT DIA RUA Mesa com utensílios de cozinha (vasilhas, pratos talheres e saleiro). Toalha branca estampada. Verequete está de calça cinza, camisa branca gola pólo e chapéu de palha. Ao fundo, casas simples, de madeira e alvenaria todas pichadas. Ele coloca farinha no prato de clientes.	Voz de Verequete em off: (...) “nessa luta do churrasco né? Trabalhava todo dia (...)”
34. Plano próximo. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Verequete coloca espetos com carne nos pratos. Clientes pegando pratos.	Voz de Verequete em off: “(..) mas eu anoitecia e amanhecia ali (...)”
35. Plano próximo em Verequete. Tomada	EXT DIA RUA Verequete dando os churrascos	Voz de Verequete em off: “(..) nunca parei de

lateral. Câmera na mão.	aos clientes.	trabalhar”.
36. Plano geral em boate. Tomada frontal. Câmera fixa.	INT NOITE BOATE Mesas de bar. Pessoas sentadas bebendo, outras em pé dançando. Ao fundo palco com ator que interpreta Verequete jovem, cantando.	Voz de Verequete em off: “(...) Aí eu tornei a levantar o carimbó novamente”. Verequete cantando em boate: “Viajando pela estrada eu caminhando só(..)”
37. Plano Americano. Tomada lateral. Câmera fixa.	INT NOITE BOATE Casal bem vestido dança ao som de carimbó.	Verequete cantando em off: (...) pensando no meu sucesso com o famoso carimbó.
38. Plano seqüência todo em plano próximo. Travelling lateral para a esquerda. Foco passa da mesa de homens bebendo até outra onde estão sentados o homem negro, de terno, e prostituta. Tomada lateral.	INT NOITE BOATE Mesa com cervejas e cinco homens sentados (o verdadeiro Verequete está entre eles). Em seguida aparece outra mesa com o homem negro do plano 28. Ele continua bem vestido, de terno e chapéu, agora acompanhado de uma prostituta negra com vestido vermelho que sorri. Em tom pedante, ele fala encarando a câmera e folheando um livro antigo.	Música ao fundo continua (agora em volume mais baixo). Ator negro fala: “Mundanas, mulheres de baixo costume, por causa da lascívia. Desordem pública, do incentivo à esbórnia, o intendente municipal decreta: (...)”
39. Primeiríssimo plano no rosto de homem negro. Tomada frontal. Câmera fixa.	Homem negro continua falando. Ele usa chapéu panamá, terno azul e camisa branca, com lenço no pescoço.	Ator negro fala: (...) “fica proibido fazer batuque ou samba, tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe a ordem. Lei 723, do ano de 1916. Código de Posturas Municipais de Belém”.

40. Plano próximo enquadrando o ator negro e a prostituta, sentados. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT NOITE BOATE Homem negro fecha com força livro antigo cheio de papéis amarelados. Poeira toma conta do ar.	Estrondo do fechar do livro.
41. Câmera na mão acompanhando movimentos dos dançarinos. Predomínio de plano próximo.	EXT DIA PRAIA Dançarina morena de carimbó rodopia na beira da praia. Ela veste saia branca e azul com blusa branca.	Voz de Verequete cantando em off: “Uma sereia do mar, do mar, do mar (...)”
42. Plano próximo em Verequete. Tomada frontal. Câmera fixa.	INT NOITE SALA Verequete sentado em um sofá vermelho carmin. Camisa pólo branca e chapéu de palha.	Voz de Verequete: “Eu estava em cima de uma ponte lá e chegou um camarada começou a conversar comigo, num demorou chegou o outro. Começaram a conversar, prosar pra li, quando apareceu a moça. Ai o rapaz olhou e disse: ô moça bonita. Ai começou. Eu tava dormindo, sonhando. Ai ele disse: não mexe com essa mulher rapaz, ela é encantada. Que! Conversa, é porque tu estás com ciúme. Tá com inveja. Ai ela teve ali junto com nós e saiu, foi embora, quando chegou lá na frente ela desceu. Desceu e o rapaz saiu atrás dela. Quando chegou lá que viu chamou ele, ai ela passou pra lá quando chegou disse: olha! Ai ela tava virada

		peixe e gente, ai eu cheguei lá olhei também. Ai ele disse eu vou lá, não vai que ela vai te levar, ai ele cai n'água, 'tchbeu' ela meteu braço por debaixo dele e passou na frente de nós e foi embora. E eu num gosto de cantar essa música, porque eu tenho medo. É feio. Eu canto ela meu corpo treme todinho. Agora é bonita. É bonita. Da cintura pra cima é um brinco!"
43. Contre-plongée em dançarina. Plano americano. Câmera fixa.	EXT DIA PRAIA Dançarina de carimbó rodopiando sua saia.	Voz de Verequete: "(...) Agente via benzinho ela mexendo com rabo aquelas palhetas grandes". Verequete cantando: "Uma sereia do mar, do mar, do mar".
44. Plano americano em Verequete. Tomada frontal. Câmera fixa.	INT NOITE SALA Verequete sentado em seu sofá vermelho carmin. Ao fundo, parede vermelha com quadro, folha de calendário e um chapéu preto pendurado. Iluminação vem da janela do lado direito projetando sombra no lado esquerdo de Verequete.	Voz de Verequete: "Um dia eu sai para verter água e me escondi lá detrás de um pau grosso né? E o pessoal dançando. Ai quando eu olhei tinha uma moça chorando. Não sei se era moça, sei que ela estava chorando. Ai eu virei meu rosto pro lado e era um cara que tava 'botando quente' em cima dela. Quando

		eu vi o galo cantou. O galo cantou e eu rimei a música lá (cantando a partir daqui): ‘Na Campina tem um galo/ Este galo é cantador / Ele canta à meia-noite e vai chorar quem tem amor/ Na Campina tem um galo/ Este galo é cantador / Ele canta à meia-noite e vai chorar quem tem amor. Ai o coro responde: Eu vou pra lá / Eu vou pra lá / Consolar essa morena que é pra ela não chorar’ ”.
45. Plano americano. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA QUINTAL Mulher cabocla magra de meia-idade (esposa de Verequete) escava tronco de madeira. Quatro garotinhas mestiças à observam, sorrindo. Casa de madeira ao fundo.	Barulho do metal talhando a madeira.
46. Plano próximo na esposa de Verequete. Tomada frontal. Câmera fixa.	Mulher fala serenamente enquanto segura objeto de metal com as mãos. Plantas ao fundo.	Voz da esposa de Verequete: “Eu passei a trabalhar com o carimbó, com tambor, depois que eu me meti com o Verequete há 22 anos atrás”.
47. Plano próximo, mais fechado que o anterior, na esposa de Verequete. Câmera fixa. Tomada frontal.	Esposa de Verequete falando. Plantas ao fundo.	Voz da esposa de Verequete: “Ele sempre foi um marido bom pra mim. É um bom pai. Nunca brigou comigo. Tem pequena discussão, mas todo casal tem”.

48. Plano de detalhe, em plongée, em mão talhando a madeira. Câmera fixa.	Tronco grosso sendo escavado no centro por ferramenta de metal na mão da esposa de Verequete. Ela acerta as bordas.	Barulho do talhe na madeira.
49. Plano próximo em esposa de Verequete. Tomada frontal. Câmera fixa.	Mesmos elementos visuais do plano 46.	Voz da esposa de Verequete: “O processo dele é demorado porque tem que cavar tudinho a madeira, plainar pra poder passar a lixa pra pintar”.
50. Plano de detalhe, em plongée, nas mãos batucando tambor.	EXT DIA RUA Homem mestiço, de calça jeans, sentado sobre tambor batucando-o. No canto direito, fios de microfone e perna (provavelmente do cantor).	Som de batuque e demais instrumentos de carimbó.
51. Plano próximo em Verequete. Tomada frontal. Câmera fixa.	INT NOITE SALA Verequete canta sentado em seu sofá.	Voz de Verequete cantando: “O galo cantou, me deu alegria / O galo cantou é sinar que vem o dia / O galo cantou, no romper “dorora”, o galo cantou e o Verequete vai embora / Menina quando tu fores me escrever no caminho senão achares “paperes” nas asas de um passarinho/ Do bico faço tinteiro, da língua pena parada, dos olhos letra miúda e o coração carta fechada (...)”
52. Ponto de vista: interior da casa. Plano geral na parte externa de uma	EXT DIA VILA A partir da janela de Verequete vemos o cantor caminhar entre	Voz de Verequete em off: “(...) o galo cantou, me deu alegria, o galo cantou é ‘sinar’

espécie de vila, a partir da janela da casa de Verequete. Ele à frente caminhando de costas para a câmera. Tomada frontal. Câmera fixa.	casas simples, de madeira, numa espécie de corredor. O chão é repleto de tábuas e lama.	que vem o dia, o galo cantou, no romper ‘dorora’ e o galo cantou e (...)”
53.	Escuro.	Voz de Verequete cantando em off: “(...) o Verequete vai embora”.
54. Plano próximo. Tomada frontal. Câmera fixa.	Escuridão começa a clarear. Cena em estúdio branco. Um microfone antigo no centro da tela. Da direita, surge o homem negro dos códigos de postura. Ele traz um jornal em suas mãos. Depois de encarar a câmera ele fala.	Voz de ator negro: “nota de falecimento. Conforme anunciado pela imprensa (...)”
55. Plongée em plano de detalhe na matéria de jornal. Câmera fixa.	Página de jornal segurada pela mão do ator que está no canto direito do plano. O título da matéria diz “O falecido Augusto Gomes Rodrigues”. A reportagem vem acompanhada com uma foto de Verequete sentado no sofá de sua casa. O texto da matéria está em letras menores.	Voz de ator negro em off: o compositor da rale, Augusto Gomes Rodrigues (...)
56. Plano próximo. Tomada frontal. Câmera fixa.	Homem negro veste camisa de botão branca. Ele faz expressão de indiferença ao ler o jornal.	“(...) vulgo Verequete, também conhecido como Rei do Carimbó, faleceu recentemente. Deixando assim de desassossegar as boas famílias da capital paraense

		(...)"
57. Primeiríssimo plano no rosto do homem negro. Tomada frontal. Câmera fixa.	Homem negro, com expressão de indiferença, encara a câmera e fala.	"(...) O rei morreu".
58.	Escuro	Silêncio.
59. Plano de detalhe na boca de homem negro. Tomada frontal. Câmera fixa.	Homem negro falando.	Voz masculina: "Serei combatido, não serei vencido / Serei combatido não serei vencido / Serei combatido / Não serei vencido (...)"
60. Plano próximo. Câmera na mão em tomada lateral.	EXT DIA RIO Canoa leva a imagem de São Jorge em seu cavalo. Flores brancas e vermelhas ao redor. Senhora mestiça canta. Ao fundo, o rio e a vegetação das ilhas amazônicas que ficam à frente de Belém.	Voz de homem negro (do plano anterior) em off: "(...) com os poderes de Deus e da Virgem Maria".
61. Câmera na mão em plano próximo focaliza mulher em primeiro plano. Tomada frontal.	EXT DIA RIO Senhora mestiça, em primeiro plano, canta olhando para o céu. Ela gesticula com os braços como se quisesse dançar. Índios a acompanham, remando a canoa.	Todos cantam, em coro: "Verequete da coluna / É rei do mar / Eu também sou da coluna / É rei do mar". Batuque ao fundo.
62. Plano geral. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Rua de piçarra no centro da tela. Chão alagado com sujeira e mato. Casas com arquitetura do período colonial nos lados direito e esquerdo. No horizonte, brincantes se	Canto em off: "Verequete da coluna (...)"

	divertem em um boi bumbá preto e amarelo.	
63. Plano próximo em pessoas dançando. Tomada lateral. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Caboclos sem camisa, com chapéus de palha e índios passam dançando pela rua, como em um desfile de carnaval. Na parede de uma casa, azulejos formam a imagem de São Jorge matando dragão.	Canto em off: “(...) É rei do mar (...)”
64. Plano médio em imagem de São Benedito, na proa de uma canoa. Câmera fixa. Tomada lateral.	EXT DIA RIO Canoa azul abriga imagem de São Benedito, com flores na base. Homens mestiços remam. Dois caboclos e uma mulher negra cantam. O rio e a paisagem das ilhas amazônicas ao fundo.	Canto em off: “(...) Eu também sou da coluna (...)”
65. Plano próximo em senhor. Tomada lateral. Câmera fixa.	EXT DIA RIO Senhor, caboclo, de bigode e chapéu de palha rema e olha para o horizonte. Vegetação das ilhas atrás dele.	Canto em off: (...) É rei do mar (...)”
66. Plano Médio. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Boi Bumbá em primeiro plano. Índias e caboclos pelas ruas da cidade velha. Chão de paralelepípedo.	Canto em off: “(...) meu tambor é da coluna(...)”
67. Câmera em plongée acompanha dança de casal.	EXT DIA RUA Casal dança. Ele de camisa vermelha e chapéu de palha. Ela de blusa branca e saia	Canto em off: (...) É rei do mar (...)”

	rodada verde. Chão cheio de papel picado.	
68. Ponto de vista do prédio. Plongée nos brincantes em plano geral.	EXT DIA RUA Boi Bumbá e índios vistos de cima. Chão de paralelepípedos tomado de papel picado.	Canto em off: “(...) Eu também sou da coluna (...)”
69. Close em rosto de Verequete. Câmera na mão. Tomada frontal.	EXT DIA RUA Verequete emocionado dançando com a multidão.	Canto em off: (...) “É rei do mar (...)”
70. Plano Médio em índios. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Índios dançando.	Canto em off: “Cabôco brabo...”
71. Contre-plongée em mulher.	Mulher dançando em primeiro plano rodopiando a saia. Prédio histórico ao fundo.	Canto em off: “Cuidado com...”
72. Plano próximo. Travelling lateral para esquerda. Tomada frontal.	EXT DIA RUA Índios em primeiro plano dançando. Multidão atrás.	Canto em off: “Cabôco brabo...”
73. Contre-plongée em plano próximo.	Casal de negros dançando em primeiro plano. Homem sem camisa com calça preta e vermelha. Mulher com vestido florido. Figurino aproxima-se do ritmo Lundu ¹¹³ .	Canto em off: “cuidado com...”
74. Plano próximo, tomada lateral, câmera na mão.	Verequete cantando no meio da multidão.	Voz de Verequete cantando: “Cabôco brabo...”
75. Contre-plongée e	EXT DIA RUA	Canto em off: “Cuidado

¹¹³ O lundu ou lundum é um ritmo musical e uma dança brasileira de natureza híbrida, criada a partir dos batuques dos escravos bantos trazidos ao Brasil de Angola e de ritmos portugueses. Da África, o lundu herdou a base rítmica, uma certa malemolência e seu aspecto lascivo, evidenciado pela umbigada, os reboçados e outros gestos que imitam o ato sexual. Da Europa, o lundu, que é considerado por muitos o primeiro ritmo afro-brasileiro, aproveitou características de danças ibéricas, como o estalar dos dedos, e a melodia e a harmonia, além do acompanhamento instrumental do bandolim. Uma modalidade do lundu, a dança de roda, ainda é praticada na Ilha de Marajó e nos arredores de Belém, no Estado do Pará.

estabilização em plano americano.	Dançarina morena gira sua saia rodada florida.	com..”
76. Plano médio em contre-plongée. Tomada lateral. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Dançarinos da Marujada de Bragança ¹¹⁴ em primeiro plano. Homem vestido com camisa branca, com lenço vermelho no pescoço. Mulher vestindo saia vermelha e blusa branca. Casarão amarelo antigo, ao fundo.	Canto em off: “Verequete da coluna”
77. Plano médio. Tomada frontal. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Em primeiro plano, dançarina de saia verde e blusa azul com barriga à mostra. Brincantes ao fundo, de chapéus de palha.	Canto em off: “É rei do mar”.
78. Plano próximo em Contre-plongée	Casal de dançarinos de azul. Ele de calça preta. Ela de saia branca e florida.	Canto em off: “Eu também sou da coluna”.
79. Plano próximo. Câmera na mão em movimento.	Dançarino de Lundu rodopia. Negro sem camisa com calça preta.	Canto em off: “É Rei do mar”.

114 Trata-se de um auto dramatizado, onde predomina o canto sobre a dança. A manifestação surgiu no período colonial, quando os senhores brancos atenderam ao pedido de seus escravos para organizar uma Irmandade em louvor a São Benedito. Em sinal de reconhecimento, os negros foram dançar de casa em casa para agradecer a seus benfeitores. A Marujada é constituída quase exclusivamente por mulheres, cabendo a estas a direção e a organização. Os homens são tocadores ou simplesmente acompanhantes. A Marujada de Bragança é estritamente caracterizada pela dança, cujo motivo musical único é o retumbão. A organização e a disciplina são exercidas por uma "capitão" e por uma "sub-capitão". É a "capitão" quem escolhe a sua substituta, nomeando a "sub-capitão", que somente assumirá o bastão de direção por morte ou renúncia daquela. As marujas usam blusa branca, toda pregueada e rendada. A saia, comprida e bem rodada, é vermelha ou branca com ramagens de uma dessas duas cores. A tiracolo levam uma fita azul ou vermelha, conforme ramagem ou o colorido da saia. Na cabeça usam um chapéu todo emplumado e cheio de fitas de várias cores. No pescoço usam um colar de contas ou cordão de ouro e medalhas. No dia 26 de dezembro, consagrado a São Benedito, há na casa do juiz da Marujada um almoço, do qual participam todas as marujas e pessoas especialmente convidadas. O jantar é oferecido pela juíza, na noite desse dia. A 1º de janeiro o juiz escolhido para a festa seguinte é o anfitrião do almoço desse dia. Durante o ágape é transmitido ao novo juiz da festa o bastão de prata com uma pequena imagem de São Benedito, que é o emblema do juiz, usado nos atos solenes da festividade. Fonte: <http://www.pa.sebrae.com.br/sessoes/servicos/cultura/marujada.asp>

80. Contre-plongée em Verequete. Câmera em movimento. Plano próximo. Tomada lateral.	Verequete canta com multidão ao redor. Pessoas jogam papel picado das janelas. Prédio amarelo antigo ao fundo.	Canto em off: “Meu tambor é da coluna”.
81. Zoom in. Inicia em plano médio e termina em plano próximo.	Mulher branca vestida com blusa, saião azul e Chapéu de palha. Mulher negra com vestido estampado azul e lenço na cabeça. Papel picado cobre o chão.	Canto em off: “É rei do mar”.
82. Plano médio em contre-plongée. Câmera fixa.	Pessoas dançando em direção ao palácio Antônio Lemos, sede da prefeitura de Belém. Mulheres de saias rodadas vermelhas, blusas brancas e chapéus com faixas coloridas em primeiro plano.	Canto em off: “Eu também sou da coluna...”
83. Plano médio em contre-plongée na multidão. Câmera fixa	INT DIA PALÁCIO Brincantes “invadem” Palácio Antônio Lemos. Em primeiro plano, negro com jaqueta azul, calça vermelha e chapéu azul com fitas coloridas amarradas. Boi bumba logo atrás. Prédio em branco e azul claro, no estilo neo-clássico. Escadaria larga. Janelas grandes.	Canto em off: “Cabôco brabo...”
84. Plongée do cortejo no centro do prédio. Encontro entre duas escadarias que levam a direções opostas. Tomada lateral. Câmera	Mestiço dançando no centro do prédio entre as duas escadas. Escada branca de mármore tapete vermelho no centro.	Canto em off: “cuidado com...”

fixa.		
85. Plano próximo. Câmera na mão em movimento.	INT DIA PALÁCIO Verequete dançando e cantando.	Canto em off: “ô cabôco brabo tu tá (drogado?)”
86. Plano próximo em Contre-plongée. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT DIA PALÁCIO Multidão dançando. Negro sem camisa, com colar em primeiro plano. Segundo andar e escadaria o fundo.	Canto em off: “Cuidado com flecha que eu quero flechar”.
87. Plano próximo. Tomada frontal. Câmera na mão em movimento.	INT DIA PALÁCIO Multidão dançando. Mulher jovem com blusa branca, saia verde e colar vermelho sorri e dança.	Canto em off: “Cabôco brabo...”
88. Plano próximo. Câmera fixa. Tomada frontal.	Mulher jovem de chapéu de palha, colar, blusa branca sem alça. Ela sorri para a câmera e dá um rodopio.	Off: “Cuidado com a flecha que eu quero flechar...”
89. Plano de detalhe em saia. Tomada frontal. Câmera fixa.	Saia azul requebrando.	Verequete cantando em off: “Oi”
90. Travelling lateral veloz em plano próximo.	Índios dançando	Verequete cantando em off: “Oi”
91. Plano de detalhe em saia. Tomada frontal. Câmera fixa.	Saia verde rodopiando	Verequete cantando em off: “Oi”
92. Plano próximo. Câmera fixa. Tomada lateral.	Caçador sorrindo dançando com espingarda. Vestido de uniforme, lenço vermelho no pescoço e chapéu de palha.	Verequete cantando em off: “Priiiiiiii!”
93. Plano próximo. Câmera fixa. Tomada frontal.	Negra vestindo roupa colorida rodopiando. Blusa sem alça.	Canto em off: “Haha”

94. Contre-plongée em plano próximo. Câmera fixa.	Homens de azul batucam pandeiros.	Canto em off: “Verequete da coluna”
95. Plano próximo. Tomada frontal. Câmera fixa.	Dançarinas morenas de blusas brancas.	Canto em off: “É rei do mar”
96. Plano próximo em plongée. Câmera na mão sob das pernas até o rosto dos índios.	Pés de índios dançando com penas verdes e brancas amarrados às pernas. Movimento para a rente e para trás. Índios sorrindo.	Canto em off: “Eu também sou da coluna. É rei do mar”.
97. Câmera na mão acompanha Verequete subir as escadas. Escala inicia em plongée (enquanto ele está em baixo), depois plano americano e contre-plongée. Zoom in até terminar em plano próximo no rosto de Verequete.	Verequete sobe as escadas do Palácio Antônio Lemos. Brincantes no fundo tapete vermelho no centro. No alto da escada uma cadeira o espera. Diversos homens e mulheres o esperam ao redor. Ele se senta. Duas garotas ao lado da cadeira o olham e sorriem. Verequete canta emocionado.	Canto em off: “Meu cabôco é da coluna é rei do mar. Ele também é da coluna. É rei do mar. Cabôco brabo...” Voz de Verequete cantando sozinho: “O carimbó não morreu /Está de volta outra vez / O Carimbó não morreu está de volta outra vez / O Carimbó nunca morre, quem canta o Carimbó sou eu”.
98. Câmera na mão acompanha movimentos dos dançarinos. Escala inicia em plano próximo, em seguida zoom out e plano médio.	EXT DIA PRAIA Casal dança na beira da praia.	Carimbó instrumental como trilha sonora.

Análise:

O filme presta uma homenagem a Augusto Gomes Rodrigues, mais conhecido como Verequete¹¹⁵, cantor paraense de carimbó¹¹⁶ que estava esquecido do grande público no final dos anos 90. Nascido em Quatipuru, no município de Bragança, nordeste do Estado, em 26 de agosto de 1916, Rodrigues projetou o carimbó em Belém, a partir de Icoaraci (distrito da capital). É autor de mais de 100 composições ao longo de 39 anos de carreira. O primeiro disco do cantor foi lançado em 1971. Em 2005 ele lançou seu 14º trabalho, o CD, “Verequete é o Rei”. A marca do artista é o chamado carimbó 'pau e corda', totalmente acústico. Muitas músicas de Verequete foram gravadas por vários artistas paraenses nos últimos anos, mas o autor não recebeu quase nada por seus direitos autorais. A dificuldade de viver de sua arte fez com que trabalhasse vendendo churrasco até idade avançada (como vemos nos planos 33,34 e 35). O filme contribuiu para o reconhecimento tardio do cantor¹¹⁷. No dia 8 de dezembro de 2006, recebeu das mãos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva a medalha de 'Ordem do Mérito Cultural', concedida a personalidades que contribuem com a cultura brasileira.

Muito mais que uma biografia do artista, “Chama Verequete” se propõe a ilustrar a trajetória da cultura e da religião mestiças na cidade de Belém. As locações e os atores escolhidos tentam mostrar a história de resistência dos modos de vida de povos com culturas fortemente marcadas pela oralidade e que não tem na racionalidade instrumental sua forma de se inserir no mundo.

Mestre Verequete funciona como uma espécie de figura metonímica. Ele encarna o caboclo interiorano que vem para capital em busca de melhores condições de vida e que traz consigo um imaginário fecundo. Assim como ele, o carimbó também se adapta às condições

¹¹⁵ O artista recebeu esse apelido ao freqüentar os rituais de Tambor de Mina-Nagô, religião afro-indígena existente na Amazônia desde a antiga província do Grão-Pará e Maranhão. O nome Mina deriva de negro-Mina de São Jorge da Mina, denominação dada aos escravos procedentes da costa situada à leste do Castelo de São Jorge da Mina, na atual República de Gana, trazidos da região das hoje Repúblicas do Togo, Benin e da Nigéria, que eram conhecidos principalmente como negros mina-jejes e mina-nagôs. Nas cerimônias de Mina cultuam-se entidades sobrenaturais chamadas de voduns, encantados ou invisíveis, divindades identificadas com forças da natureza que se agrupam por famílias. Toya Verequete é um vodum africano.

¹¹⁶ Ritmo que se caracteriza por receber influência das culturas indígena (instrumentos de corda, chocalhos, forma curvada de dançar); negra (introdução do canto, presença dos atabaques, sensualidade na dança feminina); e portuguesa (palmas e estalar de dedos que aludem às danças folclóricas lusitanas). “Alinha-se o Carimbó entre os bailados populares sem enredo verbal (...) que se estende por toda a zona atlântica do Pará, o Salgado, com incidência ainda no Marajó e Baixo Amazonas. A palavra carimbó designa o instrumento que é um tambor feito de tronco escavado, tendo em uma das aberturas um couro ou pele de animal” (LOUREIRO, 1995: 299 e 300).

¹¹⁷ Em 2006 ele passou a receber pensão especial no valor de R\$ 900,00 do Governo do Estado do Pará, através da Lei nº 6.863, aprovada na Assembléia Legislativa. Além de premiar o artista, o valor ajudará no tratamento das seqüelas decorrentes de um acidente vascular cerebral sofrido em 2001 (no período das filmagens).

de vida urbanas e passa a se mesclar com a cultura popular da periferia. O ritmo, assim, entrou na capital do Pará pela porta dos fundos, pelos prostíbulos, pelas ruas de bairros pobres e chega a ser proibido, a exemplo dos “batuques”¹¹⁸, como o filme bem mostra (plano 28) nas inserções de ator negro que lê trechos do Código de Posturas Municipais de Belém.

A escolha de um tema que trata a cultura como forma de resistência política reflete a trajetória biográfica de um dos diretores de “Chama Verequete”, Luiz Arnaldo Dias Campos¹¹⁹, admirador da cultura popular, em especial a afro-brasileira. Ele possui uma histórica militância nos movimentos sociais ligados à esquerda brasileira, sendo diretor de diversas campanhas eleitorais¹²⁰. Amigo pessoal do ex-prefeito de Belém, Edmilson Rodrigues, o cineasta esteve à frente da campanha eleitoral que elegeu o referido político em 1996 e 2000. Campos foi, inclusive, coordenador de Relações Internacionais da última gestão municipal.

Assim, é seguro dizer que a realização do filme se beneficiou de um contexto de valorização da cultura popular, pois além do roteiro de “Chama Verequete” ter sido aprovado por um edital municipal, a gestão de Rodrigues era abertamente favorável a ações afirmativas, inaugurando diversos fóruns que debatiam os direitos das minorias (negros, mulheres, homossexuais, idosos e crianças), no chamado Congresso da Cidade. As religiões afro-brasileiras, por exemplo, foram contempladas com o I Congresso Municipal dos Afro-Religiosos, fórum integrante do referido Congresso da Cidade. Além disso, no ano de 2002, o poder municipal realizou a Festa das Raças, em homenagem às religiões afros, no palácio Antônio Lemos, sede do poder municipal.

Edmilson tomou ainda várias iniciativas no sentido de lembrar a constituição mestiça da população de Belém. O então prefeito inaugurou espaços culturais como o Memorial dos Povos, mostrando a pluralidade de etnias que originaram a sociedade paraense (dando ênfase aos negros e índios); ergueu o Memorial dos Povos Indígenas no complexo turístico Ver-o-

¹¹⁸ Denominação genérica dada aos cultos afro-religiosos.

¹¹⁹ Graduado em Comunicação Social/Cinema, pelo Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense – 1983 realizou filmes como “Veias Abertas” - roteirista e diretor- curta-metragem 16 mm-1974 (Produção- Escola de Cinema da FEFIERJ); “ABC Brasil” - co-roteirista e co-diretor-curta-metragem de 16mm-1981 (Produção- Corcina); “Na Calada da Noite” - co-roteirista e co-diretor- curta -metragem 16mm-1984 (Produção IACS-UFF); “PSW- Uma Crônica Subversiva”- co-roteirista e co-diretor-média metragem 16 mm-1986 (Produção Coevos Filmes); e “Histórias do Mar”- roteirista e diretor- curta-metragem 35 mm – 1997 (Produção - Palmares Produções).

¹²⁰ Direção de campanhas eleitorais na TV: 1992- Santos e Rio de Janeiro; 1994- Estado do Rio de Janeiro; 1996- Belém do Pará; 1998 – Pará; 2000- Belém do Pará; 2002- Pará; 2004- Macapá e Castanhal (PA); de dezembro de 2003 a abril de 2004 dirigiu a campanha de TV da Frente Popular Farabundo Marti nas eleições presidenciais em El Salvador; em 2006 dirigiu a campanha da então senadora Heloísa Helena à Presidência da República.

Rio; e construiu a Aldeia *Cabana* de Cultura, David Miguel¹²¹, no bairro da Pedreira, em homenagem ao sambista e à revolução popular de 1835.

Ocorre que mesmo o poder público tendo realizado tantas ações na direção de um revisionismo histórico, as atitudes tiveram repercussão relativa na cidade. É que as classes dominantes de Belém construíram, historicamente, um sentimento de medo, ódio e desprezo pela cultura índia e negra resgatando a experiência traumática da Cabanagem¹²². O movimento ficou marcado na memória coletiva local – até porque a maioria dos relatos historiográficos adotou um ponto de vista conservador – como uma ação bárbara destinada a extirpar a cultura branca ocidental do solo amazônico.

É provável que os temores e rancores das classes hegemônicas tenham sido, em boa parte, assimilados pelas gerações seguintes de negros e mestiços pobres hegemônizados, tornando consensual uma interpretação conservadora sobre a revolução. Ainda sobre o “medo da Cabanagem” não deixa de ser ilustrativa a forte reação das elites locais quando o governo de Edmilson tentou por em prática uma lei municipal da década de 50, que denominaria a Travessa Padre Eutíquio de “Rua dos Cabanos”. Naquela ocasião houve uma intensa polêmica na imprensa e na Câmara Municipal, culminando com um decreto legislativo sendo votado às pressas, aprovado pela maioria, anulando a lei anterior.

“Chama Verequete” trata do preconceito que existiu e ainda existe para com as manifestações populares mestiças em Belém. O roteiro adota uma edição que privilegia a visualização desse embate cultural ao dar voz aos discursos hegemônico e periférico. A indicação de que houve e ainda há resistência à cultura popular é expressa pela direção logo no início da obra, no plano 1, quando ator negro, em plano de detalhe diz: “Serei combatido, não serei vencido / Serei combatido não serei vencido / Serei combatido / Não serei vencido. Com os poderes de Deus e da Virgem Maria”. Inversamente, as inserções do ator negro que lê o Código de Posturas Municipais da cidade, configuram-se como a representação do discurso

¹²¹ David Miguel (1926-2000), sambista paraense, nascido em Belém. Dedicou mais de 20 anos de sua vida à escola de samba Quem São Eles, onde venceu o carnaval de 1978, com o samba-enredo “Teatro da Paz”.

¹²² Revolução popular ocorrida entre os anos de 1835 e 1840 na então província do Grão-Pará. O nome Cabanagem refere-se ao tipo de habitação ribeirinha de mestiços, escravos libertos e índios. Liderados por setores das classes médias favoráveis à independência do Brasil, mas que foram alijados do poder tão logo o Pará aderiu a esta, os revoltados invadiram e conquistaram Belém em janeiro de 1835. Permaneceram no governo, ainda que com muitas divergências internas no movimento, até serem derrotados por uma esquadra inglesa em julho, refugiando-se no interior. Retomaram a capital no mês seguinte daquele ano e permaneceram no poder até abril de 1836, quando navios de John Pascoe Greenfell bloquearam a cidade e prenderam o terceiro presidente cabano, Eduardo Angelim. O movimento, no entanto, continuou resistindo no interior do Estado, só sendo contido em 1840. Estima-se que entre 30% e 40% da população do Grão-Pará, calculada em cerca de 100 mil pessoas, tenha morrido na guerra.

oficial do século XIX e início do XX, já que ele lê documentos de 1880 e 1916, respectivamente. Ainda sobre a estratégia de combate do roteiro, esse mesmo ator do discurso oficial lê uma notícia, em um jornal fictício, da morte de Verequete (planos 54 a 57). O que chama a atenção nessa seqüência é a expressão de indiferença ao narrar o episódio. A direção se utiliza de ironia ao usar ator negro para encarnar o discurso oficial, que tanto desclassificou os negros na cidade. Naquela “nota de falecimento” é dito, explicitamente, que para o pensamento conservador de décadas atrás, o carimbó deveria ser tratado como um caso de polícia, pois era uma diversão da rale e não uma manifestação cultural digna de respeito.

Como contraponto a essa morte fictícia de Verequete o filme repete o plano 1 no plano 59 para reforçar o que havia sido dito no início do filme, ou seja, que a cultura popular será combatida, mas não será vencida. É dessa forma que a partir do plano 60 se inicia uma verdadeira “invasão” da cidade aos moldes da revolução cabana que tomou Belém no século XIX. Essa nova marcha rumo à capital que o filme mostra alude à metáfora de que o sonho cabano ainda continua vivo, ao menos no plano simbólico, ou seja, os oprimidos ainda resistem, agora não mais com armas, mas através de sua cultura, ritos, religiões, enfim, por intermédio de um imaginário poético.

A obra faz refletir sobre o status que as manifestações culturais desfrutam de acordo com cada configuração sócio-histórica, pois se as culturas negra e cabocla foram duramente discriminadas no Pará do período colonial, e na República da Belle époque, o mesmo não se pode dizer a partir da década de 60. Desde então manifestações mestiças como o carimbó foram apropriadas como símbolos de identidade regional pelo “paraensismo” da Moderna Tradição Amazônica. A prova disso é que o ritmo é veiculado, atualmente, em propagandas oficiais sobre o turismo no Pará, como uma das essências da identidade do Estado.

Ao vermos as imagens de “Chama Verequete” constatamos que elas dialogam com a noção de cultura amazônica que Paes Loureiro, expressa em *Cultura Amazônica: Uma poética do Imaginário*. Essas duas formas de expressão (livro e filme) reivindicam a defesa da *cultura cabocla*, forma de identidade ameaçada pela modernidade e seu modo de vida racional, performático e homogeneizante. Isso não quer dizer, necessariamente, que livro e filme façam parte de um movimento organizado em prol de uma identidade amazônica, mas considerados conjuntamente a outras manifestações artísticas, formam uma vontade de ser, um *vitalismo social*¹²³.

¹²³ Conceito explicado no capítulo II deste trabalho.

Essa identidade que a mensagem do filme e que a Moderna Tradição Amazônica defendem corresponde a uma busca por um vínculo social, algo que crie laços de solidariedade entre as pessoas.

Mas apesar desse amplo movimento regionalista, que conseguiu forjar uma concepção identitária hegemônica, vale discutir se essa cidadania que o carimbó e a cultura cabocla em geral alcançaram é algo efetivo, ou uma falsa inclusão. Em outras palavras: o fato do carimbó ser vetor de identidade regional não faz com que seus praticantes sejam aceitos amplamente na sociedade paraense. Ou seja, eles não conseguem ser mais do que “folclóricos”¹²⁴. Eles não alcançam o status de artistas humanistas e autônomos. A inclusão que é reservada ao Carimbó, assim como ao homem negro e caboclo, é uma inclusão tutelada, guiada pela racionalidade do padrão civilizatório, que dirige os rumos políticos do país como um todo.

“Chama Verequete”, dessa forma, é um filme político, no sentido amplo do termo, pois discute a sociedade paraense através da cultura. Sob essa estratégia cria um universo diegético mostrando como os tecidos sociais dominantes, em Belém, lidaram historicamente com a cultura popular e como esses hegemonzados vêm negociando sua inserção na sociedade paraense. O plano 97 é o ápice da trama, pois ali Verequete é coroado simbolicamente não só como rei do carimbó, mas como legítimo representante da Amazônia mestiça e historicamente perseguida pela elite local. O palco da coroação não podia ser mais provocativo, pois a arquitetura neoclássica do Palácio Antônio Lemos expressa um período em que a elite paraense associou cultura apenas a valores racionalistas.

A película discute ainda a importância dos homens à margem das letras, como o próprio Verequete, que ainda é analfabeto aos 90 anos (completados em 2006), em meio a uma Amazônia que convive abertamente com a modernidade. Os mundos da religião afro-indígena e da cultura cabocla, expressos no filme, mostram que mesmo sem se estruturarem em códigos escritos, tratam-se de formas de saber que estabelecem mediações profundas com as camadas populares. No plano 41, por exemplo, dançarina evolui ao som de carimbó onde a letra diz “uma serei do mar, do mar...”. Em seguida (plano 42), Verequete conta uma história que mistura sonho e realidade. Ele afirma ter visto uma jovem se transformar em sereia. A música do plano anterior, aliás, foi inspirada no episódio e o cantor não gosta de cantá-la porque tem medo. Como descreveu Paes Loureiro, no livro “Cultura Amazônica...” não há fronteiras rígidas entre mito e realidade no imaginário poético estetizante do homem caboclo.

¹²⁴ Termo entendido aqui como pessoas portadoras de um passado originário, ou de uma herança rural que precisa ser preservada por uma classe intelectual dirigente.

O que há é um jogo de constante negociação entre imaginação e entendimento. Paes Loureiro utiliza o termo *sfumato*¹²⁵ para definir esse estágio indefinido de consciência que preside as ações dos indivíduos caboclos.

Assim, longe de serem sem sentido, os mitos mediam as relações sociais exercendo influência no comportamento dos grupos que as compartilham. Lévi-Strauss já teorizou sobre o tema da significação dos mitos e da fictícia cisão entre ciência e pensamento mitológico. Para ele, a História substituiu a Mitologia, mas ambas mantêm a mesma função social. A diferença é que as sociedades ditas primitivas buscam assegurar que o futuro permaneça igual ao presente e ao passado, enquanto as modernas buscam tornar o futuro sempre diferente do presente. Assim:

O pensamento dos povos sem escrita é (ou pode ser, em muitas circunstâncias), por um lado, um pensamento desinteressado (...) e, por outro lado, um pensamento intelectual (...). O que tentei mostrar, por exemplo, em Totémisme ou La Pensée Sauvage, é que esses povos que consideramos estarem totalmente dominados pela necessidade de não morrerem de fome, de se manterem num nível mínimo de subsistência, em condições materiais muito duras, são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista (...) sua finalidade é atingir, pelos meios mais diminutos e econômicos, uma compreensão geral do universo – e não só uma compreensão geral, mas sim total. Isto é, trata-se de um modo de pensar que parte do princípio de que, se não se compreende tudo, não se pode explicar coisa alguma. Isto está inteiramente em contradição com o pensamento científico, que consiste em avançar etapa por etapa, tentando dar explicações para um determinado número de fenômenos e progredir, em seguida, para outros tipos de fenômenos, e assim por diante. Como já disse Descartes, o pensamento científico divide a dificuldade em tantas partes quantas as necessárias para a resolver (LÉVI-STRAUSS, 2000: 30 e 31).

Pensamos, portanto, que o papel principal de “Chama Verequete” é reivindicar o respeito a essas formas de estar no mundo que têm o imaginário poetizante estetizador como norte. O filme - assim como o livro “Batuque”, do escritor Bruno Menezes - é uma obra que representa uma Amazônia cabocla e por que não dizer negra, que luta para adquirir real cidadania.

¹²⁵ Palavra italiana que significa esfumado, zona indistinta vaporosa, difusa, ou esbatida no sombreado dos desenhos. É uma espécie de passagem do mundo físico para o imaginário; transição fenomênica do real para o poético, através do espaço sfumato que abre o imaginário, que se ocupa de preenchê-lo. É uma ponte que permite a passagem para o lugar da dimensão poética. O sfumato na cultura amazônica está representado pelo devaneio. Devaneio – atitude sem repouso, mas tranqüila do imaginário. Provoca a interpenetração das realidades do mundo físico com as do mundo surreal, criando uma zona difusa na qual a imaginação e o entendimento reproduzem o jogo que possibilita a existência da beleza. Coabitando, convivendo, deparando-se com o surreal como contíguo à realidade, o homem amazônico navega culturalmente num mundo sfumato que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única, na qual o poético vibra e envolve tudo em sua atmosfera (LOUREIRO, 1995: 37 e 38).

AÇAI COM JABÁ¹²⁶

Resumo: Comédia, de 2002, onde um caboclo paraense duela com turista do sul do país ao beber açaí com jabá. O filme de Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Waleriano Duarte ironiza o regionalismo paraense ao apresentar símbolos do paraensismo de forma bem humorada.

PLANOS	O QUE SE VÊ	O QUE SE OUVE
1. Contre-Plongée em plano de detalhe. Câmera fixa.	EXT DIA RUA Placa vermelha com a palavra “Açaí” escrita em branco. Na grafia, a letra “i” forma o tronco da palmeira de um açazeiro. A placa gira em torno de si mesma com o vento. Céu azul e árvores ao fundo.	Barulho de vento.
2. Plongée em movimento para a esquerda, acompanhando os passos do torcedor.	EXT DIA RUA Sombra de homem (gordo) que caminha no asfalto.	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).
3. Plano próximo. Câmera na mão em movimento para frente. Tomada frontal.	EXT DIA RUA Homem moreno, alto e gordo caminha de costas para a câmera. Veste camisa do Paysandu Sport Club, número 11. Em sua frente, casas de alvenaria simples. Meio fio sujo com lodo e mato.	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).
4. Plano de detalhe em canela e pés do torcedor.	EXT DIA RUA Perna do torcedor. Ele caminha	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).

¹²⁶ Ficha técnica em anexo.

Câmera se descola para frente acompanhando a caminhada dele.	de calça azul e sandália havaiana na rua de asfalto.	
5. Travelling lateral para a direita em plano próximo. Tomada lateral.	EXT DIA CALÇADA Torcedor caminha de perfil. Sua enorme barriga não cabe na camisa. Parte da cueca também aparece. Casas com pinturas deterioradas ao fundo.	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).
6. Ponto de vista: grua. Plongée em torcedor. Câmera fixa. Tomada lateral.	EXT DIA CALÇADA Torcedor caminha em direção a bar pintado em azul claro e branco (cores do Paysandu). Placa vermelha na calçada com a palavra “açai” (grafada em branco) está espetada em uma saca no chão com os caroços da fruta.	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).
7. Plano geral em travelling lateral para a esquerda. Enquadramento em mão feminina segurando cerveja (primeiro plano) e posteriormente em torcedor, ao fundo, em plano médio.	INT DIA BAR Em primeiro plano, mão puxando garrafa de cerveja por cima do balcão. O bar está escuro. A luz vem da claridade do sol na rua. Em seguida vemos o torcedor entrar no bar. Ele pára na porta e ajeita as calças. Só vemos o contorno de seu corpo no escuro. Dentro do bar, silhueta de homem sentado, escorando-se em mesa e olhando para o torcedor.	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).
8. Plano próximo em senhora. Câmera fixa.	INT DIA BAR Senhora magra e mestiça (dona	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).

Tomada frontal.	do bar) arruma os mantimentos detrás do balcão. Ali, próximos a pia, estão copos e guardanapos pendurados. Ela se dirige ao balcão para pegar um copo sujo. De repente, pára, coloca a mão na cintura e encara o torcedor.	
9. Plongée em homem sentado à mesa. Câmera fixa. Tomada lateral.	INT DIA BAR Três homens sentados à mesa. Dois mestiços de pele mais clara e um negro. Garrafa de vinho, copos e farinheira sob a mesa. Os três fazem cara feia para o torcedor que entra no bar.	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).
10. Plano próximo. Zoom in até enquadrar rosto de senhor em 1º plano. Tomada lateral.	Em outra mesa, dois homens comem. Senhor de bigode vira a cabeça para trás e observa, cautelosamente, o torcedor. Na outra extremidade da mesa, jovem também observa, atentamente, cada passo do torcedor. Ao fundo grades de cerveja empilhadas e cortina que dá acesso à cozinha.	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).
11. Plano de detalhe em rosto de homem jovem. Tomada frontal. Câmera fixa.	Rosto de homem mestiço jovem bebendo cerveja em copo pequeno. Ele baixa o copo, mas não tira os olhos do torcedor.	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).
12. Travelling lateral em plano próximo para a	Torcedor é visto caminhando de perfil. Barriga saliente. Ao	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).

direita. Tomada lateral.	fundo, quadro de jogo do bicho com anotações em giz. Em cima do balcão do bar, gôndolas com salgados e bomboniere. Ele passa pela mesa com três homens e pela que tem dois outros comendo.	
13. Primeiríssimo plano em rosto de torcedor. Câmera fixa. Tomada frontal.	Homem por volta dos 30 anos, moreno, cabelo castanho e barba mal feita. Ele usa óculos escuros grandes, estilo “Stalone Cobra”. Com cara de mau, ele tira os óculos.	Off: Música tocada em gaita (como num duelo de faroeste).
14. Contre-plongée, em plano próximo, no torcedor. Câmera fixa.	Torcedor dá uma pancada no balcão. Ao fundo teto com forro em madeira.	Estrondo da pancada.
15.	Título do filme: “Açaí com Jabá: um filme que bate na fraqueza”. Grafia em letras brancas com fundo preto.	Voz em off: Açaí com Jabá.
16. Plano próximo desloca-se para direita acompanhando senhora até enquadrar torcedor de costas.	Senhora caminha em direção ao balcão. Ela traz um guardanapo e enxuga um copo. Mantimentos de cozinha e um rádio ao fundo.	Voz de senhora do bar: “égua branquinho, que tu tem já? Teu time perdeu foi?”.
17. Primeiríssimo plano em homem magro (1º plano). Ao fundo, torcedor em plano americano sentado próximo ao balcão. Câmera fixa. Tomada lateral.	Em primeiro plano, homem magro na mesa com mais dois amigos ironiza torcedor em tom provocativo. Ao fundo, torcedor sentado em banco próximo ao balcão. Torcedor e homem se encaram.	Voz do homem da mesa do bar: “Só podia ser bicolor”. Música brega no rádio, ao fundo, em volume baixo (difícil dizer qual).

<p>18. Ponto de vista: balcão. Plano próximo, em Plongée, no torcedor e na senhora. Tomada lateral. Câmera fixa.</p>	<p>Senhora pára de enxugar copo e dá um tapa no ombro do torcedor que encarava o homem. Ele volta seu rosto para frente novamente e baixa a cabeça com expressão sisuda.</p> <p>Senhora sai do enquadramento e volta para colocar uma farinha no balcão.</p>	<p>Estalo da batida da senhora no ombro do torcedor.</p> <p>Voz da senhora: “Ei seu coisinha, não se arrebarbe com esse pessoal metido a entrosado que isso aí...hum...só quer um pé...Égua que o homem tá noiado”.</p> <p>Voz da senhora: “Com essa cara de cruz credo, teu mal é fome!”</p>
<p>19. Primeiríssimo plano no rosto de senhora. Tomada frontal. Câmera fixa.</p>	<p>Senhora grita olhando para o lado direito.</p>	<p>Voz da senhora gritando: “Ei Dedé! Prepara uma porção de jabá aí daquela bem pai d’égua que é pro seu menino aqui (...)”</p>
<p>20. Ponto de vista: balcão. Plano próximo, em plongée, no torcedor e na senhora. Tomada lateral. Câmera fixa.</p>	<p>Senhora vai até a ponta do balcão, abre porta de madeira e alcança cortinas que dão acesso à cozinha. Torcedor permanece sentado, imóvel, com a cabeça baixa e o semblante fechado.</p>	<p>Voz da senhora gritando: “(...) Que ele tá sequinho coitado”.</p> <p>Música brega no rádio em volume baixo.</p>
<p>21. Plano de detalhe, em plongée, na frigideira. Câmera fixa.</p>	<p>Frigideira com jabá fritando no fogão.</p>	<p>Barulhos fritura.</p> <p>Som de rádio com volume baixo ao fundo.</p>
<p>22. Plano próximo. Câmera fixa. Tomada frontal.</p>	<p>Torcedor com expressão sisuda e cabeça baixa ao fundo. Ele joga amendoim na boca. Senhora passa atrás dele servindo mesas.</p>	<p>Música brega no rádio em volume baixo.</p>
<p>23. Plano de detalhe em</p>	<p>Máquina de açai em</p>	<p>Barulho de máquina de açai</p>

<p>máquina de açaí. Câmera faz movimento para baixo mostrando o maquinário em detalhes, até chegar à parte inferior onde o líquido chega à tigela. Tomada lateral.</p>	<p>movimento. Ao fundo janela de madeira e azulejos brancos. Tigela em baixo da máquina apara o líquido.</p>	<p>em movimento.</p>
<p>24. Plano próximo em turista. Tomada lateral. Câmera. Fixa.</p>	<p>EXT DIA CALÇADA Turista branco, vestindo camiseta e bermuda, carrega mochila de máquina fotográfica. Andando na calçada e avista senhora servindo clientes no bar e entra no estabelecimento.</p>	<p>Música de faroeste em off.</p>
<p>25. Câmera na mão, em movimento para esquerda, enquadra turista em plano próximo. Tomada lateral.</p>	<p>INT DIA BAR Turista entra no bar meio perdido olha tudo à sua volta. As pessoas o observam.</p>	<p>Música brega no rádio em volume baixo.</p>
<p>26. Plano próximo. Tomada frontal. Câmera fixa.</p>	<p>Turista se aproxima do balcão onde torcedor está apoiado e dá boa tarde. Ninguém responde. Se aproxima ainda mais do torcedor, cutuca as costas dele e repete a saudação, até receber resposta. Em seguida, senta-se no banco próximo do balcão ao lado do torcedor. Ele deixa sua mochila de máquina fotográfica sobre o balcão. Entre o torcedor e o turista está uma farinheira no balcão. Torcedor pede uma mais grossa e senhora, em</p>	<p>Turista: “Boa tarde!” Silêncio. Turista insiste (cutucando): “Boa tarde!” Torcedor (respondendo de má vontade): “Boa tarde...” Torcedor fala para senhora do bar: “Aproveita e traz a baguda que essa aqui tá rala!” Torcedor (em voz baixa emenda): “Parece paçoquinha porra!” Turista: “Poxa, que calor! Como é que uma cidade que</p>

	<p>segundo plano, vai pegar. Turista aproxima seu banco ao do torcedor e começa a puxar conversa. Sempre que não recebe respostas cutuca torcedor e insiste. Torcedor perde a paciência e responde de forma ríspida às perguntas.</p>	<p>vive chovendo pode ser tão quente?!”</p> <p>Torcedor (quase emendando na pergunta): “É a umidade...”</p> <p>Turista: “Já tomei três banhos hoje. Acordei todo melado...”</p> <p>Torcedor: “É a umidade”.</p> <p>Turista: “...banho. Então aí fui tomar café da manhã. Tapiquinha, suquinho de cupuaçu. Morri de calor, todo melado. Banho de novo”.</p> <p>Torcedor (aumentando o tom de voz): “Ô rapá! Tu sabe que aqui tem rio pra caralho. Tu já viu o pau d’água que cai. Tem árvore que só o caralho. Só que aqui agente vive no Equador porra, com a lata virada pro sol. Aí solta esse calor paid’égua que deixa agente todo preguento”.</p>
<p>27. Plano de detalhe no bico da máquina de açaí. Câmera fixa.</p>	<p>Máquina de açaí expelindo gotas do líquido na tigela.</p>	<p>Barulho da máquina.</p>
<p>28. Plano próximo em balcão. Tomada lateral. Câmera fixa.</p>	<p>Senhora chega com bandeja contendo tigela de açaí com jabá, outra de farinha, além de colher e prato. Coloca-os no balcão para o torcedor comer. Depois vai ao encontro do turista que sorri e fica empolgado com o açaí.</p>	<p>Senhora: “E aí seu coisinha, o que vai ser?”</p> <p>Turista: “É esse que é o famoso açaí né?”</p> <p>Senhora: “É”.</p> <p>Turista: “Então vou querer provar esse tal de açaí aí”.</p>

29. Primeiríssimo plano no rosto de senhora. Câmera fixa. Tomada frontal.	Senhora fala calmamente com turista em tom de advertência.	Senhora: “Tu qué uma prova né?”
30. Plano próximo em turista. Câmera fixa. Tomada frontal.	Ele sorri confiante e confirma o pedido.	Turista: “Não, não. Eu quero tudo que ele tá comendo”.
31. Plano próximo, em contre-plongée, no torcedor. Câmera fixa.	Torcedor vira o rosto lentamente em direção ao turista e o encara com expressão fechada.	Off: Som de gaita do início volta a tocar.
32. Plano de detalhe no rosto de turista. Câmera fixa. Tomada frontal.	Turista abandona semblante risonho e amigável e encara o torcedor em tom de desafio. Depois vira seu rosto, já sério, para a senhora.	Som de gaita em off.
33. Plano próximo, em contre-plongée, no torcedor. Câmera fixa.	Torcedor volta a olhar para sua comida.	Som de gaita em off.
34. Ponto de vista: balcão. Plano próximo em turista e senhora. Tomada lateral. Câmera fixa.	A senhora e o turista conversam. Cada um de um lado do balcão. Ela na esquerda do plano. Ele na direita. Atrás do turista, em perspectiva, o torcedor joga farinha e jabá em sua tigela de açaí. Depois começa a comer com colher. Turista fala com ar confiante à senhora. Ela vai para a cozinha preparar o prato do turista e leva farinha fina que estava em cima do balcão.	Senhora: “Ih, seu menino. Olha que isso pesa no bucho...Tu vai se garantir?”. Turista: “Minha senhora, eu já viajei o Brasil todo. Já comi acarajé, sarapatel, caruru, vatapá, buchada, churrasco dos pampas. Por que eu não ia agüentar esse açaí? Olha, eu quero açaí com granola”. Senhora: “Com granola?”. Turista (sorrindo): “É”. Senhora: “Não tem”. Turista (desconcertado):

		<p>“Então me dá um igual o dele mesmo”.</p> <p>Senhora: “Então tá”.</p>
35. Plano de detalhe, em plongée, na tigela de açaí.	Jabá caindo na tigela de açaí.	Cada pedaço de carne que cai faz barulho semelhante a explosão de uma bomba.
36. Câmera na mão acompanha senhora em plano próximo. Tomada lateral.	Senhora traz bandeja com tigela de açaí, prato com jabá e farinha fina. Coloca tudo no balcão, em frente ao turista, que fica animado.	Turista: “Obrigado minha senhora!”
37. Plano próximo em senhora. Câmera fixa. Tomada frontal.	Senhora apreensiva fala com turista. Ao fundo rádio, pratos e potes de farinha.	Senhora: “Égua mano, vai devagar. O nosso açaí não tem nada dessas coisas de Aracajé, buchada dos pampa...é...granola...essas coisas que tu falou aí...”
38. Plano próximo, em plongée, no torcedor e no turista. Câmera fixa. Tomada frontal.	Torcedor toma o açaí de cabeça baixa. Fica concentrado na comida como se ninguém mais estivesse ao seu lado. Turista sorri para senhora. Ela vai embora. Ele pede farinha grossa ao torcedor que não se mexe. Depois de dois pedidos não atendidos, o torcedor resolve pegar a tigela com farinha grossa e passa para o turista. Ele faz isso batendo o pote contra o balcão. Turista pega a farinha e joga uma pequena porção na tigela de açaí. Em seguida olha para o	<p>Turista: “Não se preocupa não minha senhora. Passa a baguda aí, por favor...”</p> <p>Silêncio</p> <p>Turista (cutucando o torcedor): “Passa a baguda aí, por favor”.</p> <p>Ao fundo brega toca no rádio: “Onde tem brega eu tô lá amor/ Onde tem brega eu to lá / Eu gosto de dançar um brega/ Eu quero dançar com você/ Brega demais é no Xodó, Kalamazoo, Olé, Olá, Pororoça, Afrikan Bar...”</p>

	torcedor e em tom de desafio, vira a cuia toda de farinha na tigela. Depois de esvaziar o recipiente ele joga a mesma em direção ao torcedor, que nem se mexe.	
39. Câmera na mão se movimenta para direita enquadrando torcedor e turista em plano próximo.	Torcedor continua comendo lentamente. De repente vira o rosto para o lado e vê turista com a boca e a camisa sujas de açaí. Turista passa a mão na camisa tentando limpá-la. Quando percebe que está sendo observado ele dá um sorriso sem graça. Na parede pôster e escudo do Paysandu, além de escudo do flamengo.	Carimbó (só instrumental) começa a tocar.
40. Plongée em turista e torcedor. Câmera fixa.	Os dois tomam açaí. O torcedor de forma lenta e o turista apressadamente.	Carimbó (instrumental) como trilha sonora.
41. Plano próximo em travelling para a direita. Tomada frontal.	Detalhe da mão do torcedor colocando a colher na tigela devagar. Ao lado, turista todo sujo, com braço melado e tigela derramando.	Carimbó (instrumental) como trilha sonora
42. Plano de detalhe em mãos (primeiro plano). Ao fundo, turista e torcedor enquadrados em plano próximo. Câmera fixa. Tomada frontal.	Turista e torcedor sentados ao fundo, de costas para câmera. Prateleira cheia de bebidas na parede acima do balcão. Em primeiro plano, cliente paga senhora.	Carimbó (instrumental) como trilha sonora
43. Plano de detalhe na mão do torcedor.	Mão do torcedor levando colher à boca.	Carimbó (instrumental) como trilha sonora

Travelling para direita. Tomada lateral.		
44. Plano próximo e travelling para esquerda. Tomada frontal.	Turista leva colher à boca com cara de quem está passando mal.	Carimbó (instrumental) como trilha sonora
45. Plano de detalhe e travelling para direita. Tomada frontal.	Boca do torcedor mastigando lentamente.	Carimbó (instrumental) como trilha sonora
46. Plano de detalhe no rosto do turista. Travelling para a esquerda. Tomada frontal.	Turista está cansado e leva braço à testa para tirar o suor.	Carimbó (instrumental) como trilha sonora. Silêncio no fim do plano.
47. Ponto de vista: grua. Plongée em imagem de Nossa Senhora na parede.	Imagem de Nossa Senhora com menino Jesus em seus braços. Parede azul clara. Abaixo cortina de acesso à cozinha.	Barulho de vento.
48. Plano próximo em turista e torcedor sentados. Travelling para direita. Tomada frontal.	Torcedor continua tomando açaí lentamente. Sua expressão é tranqüila. O turista por sua vez, faz cara de empachado e de choro. Está sujo ao redor da boca e nas mãos.	Torcedor: Ei! Traz água pra mim e pro seu menino. Turista: Hã?
49. Plano próximo em torcedor, turista e senhora. Tomada lateral. Câmera fixa.	Senhora vem da cozinha com uma jarra plástica com água. Ela joga o líquido na tigela suja de açaí do torcedor. Turista faz cara de nojo. Torcedor pega tigela apenas com a mão direita e vira na boca. Turista vê senhora colocar água em sua tigela e fica com expressão triste no rosto. Depois ele passa a mexer a água despejada na	Senhora? Olha ai seu coisinha, agora o senhor tem que beber água nessa mesma tigela, por causa de que senão o senhor vai ficar com aquelas gofadas de azia. Mistura bem!

	tigela suja.	
50. Plano próximo em turista. Câmera fixa. Tomada frontal.	Turista olha cansado e desolado para a tigela de açaí e a mexe com colher. Sua mão treme. De repente pára e fica olhando para a tigela.	Música brega no rádio em volume baixo.
51. Plano próximo em torcedor. Tomada lateral. Câmera fixa.	Torcedor com a tigela na boca, segurando-a com a mão direita.	Música brega no rádio em volume baixo.
52. Plano próximo em Turista. Tomada lateral. Câmera fixa.	Turista também leva tigela à boca. Ele a segura com as duas mãos que estão todas sujas. Ele baixa a tigela, arrotta e fica com olhar desolado.	Música brega no rádio em volume baixo.
53. Plano próximo. Tomada lateral. Câmera fixa.	Torcedor acaricia sua grande barriga com a mão direita. Turista olha rapidamente para o torcedor e faz cara de enjôo.	Torcedor geme. Música brega no rádio em volume baixo.
54. Plano próximo em torcedor e turista. Câmera fixa. Tomada frontal.	Torcedor levanta-se e continua acariciando a barriga. Dá um tapa na costa do turista (que nem se move) e vai embora. Turista fica ali parado, com olhar perdido. Senhora aparece, de costas para câmera, e observa turista imóvel.	Torcedor: Pindura aí! Barulho de batida na costas do turista.
55. Plano próximo, com telefone em primeiro plano. Câmera fixa. Tomada lateral.	Senhora vai ao telefone e disca alguns números. Turista permanece imóvel.	Música brega no rádio em volume baixo.
56.	Escuro	Som de sirene de ambulância.
57. Ponto de vista: interior da ambulância. Curiosos,	INT DIA AMBULÂNCIA Escuro dá lugar a luz da rua	Som de sirene da ambulância e dos curiosos conversando ao

<p>em plano americano, do lado de fora do veículo. Câmera fixa. Tomada frontal.</p>	<p>com a abertura da porta traseira da ambulância por dois médicos. Pessoas da vizinhança do bar ficam curiosas e acompanham turista ser colocado de maca dentro do veículo. Médicos fecham porta traseira e tudo fica escuro novamente.</p>	<p>observar torcedor. Barulho da porta traseira fechando.</p>
<p>58. Ponto de vista: grua no teto do hospital. Travelling para direita feito em plongée.</p>	<p>INT DIA HOSPITAL Turista deitado em cama de hospital com braços e pernas flexionados como se ele ainda estivesse sentado no banco próximo ao balcão do bar. Ele ainda está com a boca e a camisa sujas de açaí. Ao lado dele diversos outros pacientes com o mesmo “quadro clínico”. Uma mulher branca, cabelos negros, com vestido azul, também deitada em cama e suja de açaí. Ela está com braços flexionados sem estarem colados ao corpo. Ao lado dela, jovem loiro cabeludo com camisa de time de futebol e bermuda estampada com as pernas flexionadas e viradas para direita. Boca aberta suja de açaí e olhos perdidos. Enfermeira o observa. Ao lado deste, homem com boca toda</p>	

	<p>suja de açaí tenta falar com enfermeira, mas a voz não sai. Do lado dele, jovem de boné também com braço flexionado segurando o queixo; outro deitado de pernas flexionadas como se estivesse sentado e braços segurando o rosto. Outro jovem de boné com braços pra cima imóveis. Enfermeira aplica injeção em jovem negro, também sujo de açaí, mas com semblante alegre.</p>	
<p>59. Câmera na mão movimentada-se para trás resultando em longo plano seqüência. Início em plano geral, na sala de pacientes. Em seguida, passa pela porta vaivém e finaliza enquadrando (plano médio) a referida porta, já do lado de fora da sala. Finaliza em plano médio na enfermeira empurrando paciente na maca.</p>	<p>INT DIA HOSPITAL Camas do lado direito e esquerdo do hospital. Enfermeiras andando em direção ao pacientes. Prédio antigo com divisórias e janelas grandes ao fundo. Câmera sai pela porta vaivém que dá acesso à sala de leitos. Câmera vai para trás e enquadra porta vaivém fechada. Em seguida enfermeira traz outro paciente paralisado pelo açaí, deitado na maca e o empurra, passando pela porta. Tudo fica escuro.</p>	<p>Na hora em que enfermeira passa pela porta toca a música: “Quem vai ao Pará, parou, tomou açaí, ficou”.</p>

Análise:

“Açaí com Jabá” é um filme “baseado em fatos reais”, como o próprio trio de diretores já disse em entrevista¹²⁷. O torcedor do Paysandu, personagem central na comédia, é baseado em um conhecido de Marcos Daibes que se destaca por ser um bebedor inveterado de açaí. Walério Duarte, por sua vez, explica que o roteiro necessitava de um personagem que servisse de contraponto ao caboclo (torcedor), que encara o ato de beber açaí como um ritual sagrado. É assim que surge a figura do turista, que descaracterizaria a forma “correta” de se relacionar com o açaí.

O humor no encontro inusitado está justamente na expectativa do resultado do duelo gastronômico entre o nativo e o estrangeiro. Segundo Alan Rodrigues, o grande mérito do roteiro foi ter se utilizado da linguagem cinematográfica do western. Assim, desde o início a trama torna-se próxima do espectador ao explorar recursos familiares como o *sobe som* no barulho do vento de cidade abandonada (plano 1); a música de faroeste tocada em gaita durante a caminhada do torcedor em direção ao bar (planos 2 a 13); e os planos mais fechados ou escurecidos, não mostrando o torcedor de corpo inteiro até que ele chegue ao bar.

Do plano 16 ao 23, acontece a apresentação do torcedor e do ambiente em que ele está inserido: o bar. Esse processo é feito, em grande parte, de forma indireta. Assim, é através da reação das pessoas do bar que intuímos sobre o perfil psicológico do torcedor. A presença dele intimida alguns e gera um espírito provocativo em outros, como nos bares dos filmes de faroeste. É nessa seqüência de planos também que somos apresentados ao açaí com jabá frita.

A partir do plano 24 surge o antagonista do torcedor: o turista. É este último quem provoca tensão ao filme. Ele agita a trama ao se configurar como o grande oponente do torcedor. O clímax da obra se dá justamente quando o turista pede a mesma combinação de pratos que o torcedor (açaí com jabá) e desdenha dos possíveis efeitos que a mistura possa causar. Se o torcedor é a tipificação da figura mítica do caboclo, inventado pela Moderna Tradição Amazônica, o turista representa, metonimicamente, a figura do estrangeiro que lança um olhar cartesiano aos mais diferentes contextos.

Aparentemente desprezioso, “Açaí com Jabá” é um curta que opera uma profícua discussão sobre o sentido da identidade regional. O filme discute o regionalismo, sem, no entanto, ser regionalista, pois utiliza a paródia e o deboche. É dessa forma que refere símbolos

¹²⁷ Concedida ao DVD Curtas Paraenses Volume I, da locadora paraense Fox Vídeo.

que historicamente se converteram em vetores do “paraensismo” da Moderna Tradição Amazônica – como a feijão mestiça dos caboclos paraenses (torcedor e senhora do bar); o açaí¹²⁸; a farinha “baguda”; o sotaque tipicamente caboclo¹²⁹; a música brega tocando no rádio ao fundo; a trilha sonora ao som do carimbó do Pinduca¹³⁰; as cores do Paysandu¹³¹ (na camisa do torcedor e na decoração do bar) – sem romantizá-los.

O que é colocado em tela atesta, portanto, que existe um modo de ser paraense, mas a forma (bem humorada) de lidar com essa construção simbólica é que faz do filme uma obra diferente das outras produções cinematográficas anteriores. Ao invés de mitificar esses símbolos, o filme os apresenta de forma humana.

A senhora do bar, por exemplo, encarna o papel do olhar regionalista, ao advertir o turista sobre o peso da iguaria (planos 34 e 37). Ela pede para que ele coma devagar, pois para misturar açaí com jabá é necessário ter coragem e, acima de tudo, respeito. É como se ela dissesse que para ingerir tal refeição o turista devesse comportar-se com parcimônia semelhante à de um ritual sagrado. Corroborando essa visão, vemos a forma lenta e concentrada que o torcedor imprime a cada ingestão da comida e como ele aproveita a sensação de empachamento após terminar de comer, acariciando a barriga. Está grávido, pleno de identidade.

O turista, por sua vez, lança mão de seu olhar etnocêntrico, pedindo açaí com granola (forma tradicional de beber o líquido da fruta no sudeste). Ao menos aparentemente, ele não comunga com os outros o valor cultural daquele prato. Seu investimento nele é apenas técnico: seu valor nutricional.

É interessante, assim, observar que nesse confronto de visões de mundo, o regionalismo da senhora do bar e do torcedor centra-se no particular e faz disso um universo complexo, com códigos e interditos socialmente partilhados, ao passo que o universalismo do turista conhece tudo à conta gotas, de forma superficial e estereotipada, encarando costumes de forma descontextualizada. É curioso notar como uma situação do cotidiano como essa - o

¹²⁸ Fruta abundante no Estado do Pará, que foi alçada ao posto de um dos maiores símbolos do “paraensismo”.

¹²⁹ Expressões como “mano”, seu “coisinha”, “seu menino”, etc.

¹³⁰ Música “Vai ao Pará parou”, de Aurino Gonçalves, o “Pinduca”, no plano 59 do filme. Nascido em 1937, no município de Igarapé-Miri (nordeste do Pará), Pinduca é considerado por muitos o “Rei do Carimbó”. O apelido é uma homenagem a um personagem de quadrinhos de tiras de jornais que Aurino lia em sua infância. O artista ficou famoso por executar um carimbó 'eletrônico' (tocado por banda, com guitarra, baixo e bateria), modernizando o ritmo. Seu primeiro trabalho foi lançado em 1973 e já contabiliza 30 discos, com mais de 2 milhões vendidos. Em novembro de 2005 foi condecorado pelo presidente Lula, com a Medalha do Mérito Cultural, a maior honraria do gênero concedida pelo governo brasileiro.

¹³¹ Paysandu Sport Club, time de futebol fundado em 1914 que disputa a preferência popular no Pará com o Cube do Remo.

encontro de um nativo com um turista - pode suscitar a abordagem de vários temas caros à discussão identitária.

O fato do trio de diretores ser composto por jovens ligados ao mercado publicitário paraense talvez explique a forma figurada de passar mensagens, buscando insights através da paródia e do deboche, estratégias, aliás, muito comuns no humor brasileiro levado ao audiovisual. Basta lembrar, por exemplo, os filmes da Atlântida e programas televisivos como *Casseta & Planeta Urgente*.

Esse tipo de expediente é comumente utilizado em comédias que representam situações onde há encontro de personagens que representam culturas em histórica assimetria de poder. No caso de “Açaí com Jabá”, trata-se do secular mal-estar que ocorre a cada encontro entre os modos de vida caboclo e moderno.

O deboche e a paródia, bem entendidos, são recursos do mais fraco. É que colocado em um contexto onde precisa aceitar a hegemonia cultural de um grupo mais poderoso, o dominado lança mão dos referidos expedientes para ridicularizar a figura pretensamente imponente do adversário e dessa forma questionar sua superioridade. O curta paraense, assim, realizado com um orçamento de R\$ 40 mil do Ministério da Cultura, parodia o gênero western, criando um ambiente de inusitada tensão, sem necessitar fazer cenas de tiros, perseguições, etc. O discurso paródico tem como característica fundamental a ironia, elemento que destrói a imagem do herói, figura central em gêneros sérios como a tragédia e a epopéia. Vale destacar que não há heróis em “Açaí com Jabá”, pois mesmo o vencedor do duelo gastronômico, o torcedor, também faz a vez de bufão, pois é retratado desde o início do filme como um homem grosseiro.

Seguindo a estratégia paródica, a direção primeiro constrói uma imagem mítica do turista, para em seguida ridicularizá-lo. É assim que ele surge simpático, sorridente e, principalmente, confiante e no plano 34, diz: “Minha senhora, eu já viajei o Brasil todo. Já comi acarajé, sarapatel, caruru, vatapá, buchada, churrasco dos pampas. Por que eu não ia agüentar esse açaí?”. O referido discurso atesta que ele está credenciado para encarar o desafio de tomar açaí com jabá. Mas a aura de aventureiro, nobre e destemido do turista só dura até o plano 38. Daí em diante ocorre um processo de queda do personagem, que culmina com sua repentina paralisia.

Imitar o modo ritualístico de beber o açaí traz o turista para uma esfera de comportamento muito diversa da que está acostumado. Quando aceita o desafio, ele abandona

o semblante amigável e o modo educado de falar. Diante do ambiente rude do bar, a polidez de homem da cidade grande dá lugar a um comportamento mais espontâneo. Esse “mundo invertido” em que o turista passa a viver, por um breve instante, revela seu lado oculto. Ele fica mais livre a ponto de poder abandonar as convenções sociais que pratica cotidianamente em sua sociedade de pertença.

O filme ironiza os dois personagens principais, pois se o turista é retratado como um aventureiro deslumbrado e arrogante, o torcedor também é expresso como desconfiado e, mais do que isso, como ressentido. Exemplo disso ocorre no plano 26, quando o nativo mal deixa o turista terminar de perguntar sobre o clima amazônico, respondendo, grosseiramente, sobre o tema. O imediatismo da resposta denota que o torcedor está cansado de perguntas como àquela, que sempre são feitas por turistas, trazendo, em algumas ocasiões, um sarcasmo embutido. O que o torcedor faz ali é encenar um ressentimento histórico de vários setores da sociedade paraense com relação aos habitantes do sudeste brasileiro. Trata-se de um sentimento de frustração pela forma com que o centro do poder político-econômico brasileiro trata a região, ignorando o valor de sua gente, sempre retratada de forma estereotipada. A revolta do torcedor também é uma maneira de assumir sua fraqueza. Assim, apesar do turista levar a pior no duelo gastronômico - o que poderia parecer uma concessão ao “paraensismo” - o estado de paralisia em que este acaba ficando é tão intencionalmente exagerado e caricato que desaconselha interpretações políticas mais exasperadas.

Dessa forma, “Açaí com Jabá” reconhece a existência de símbolos que ativam mediações com a população local, mas sugere que levar o regionalismo a movimentos extremos, na busca por uma identidade autêntica, pode ser tarefa perigosa podendo chegar ao absurdo, ou mesmo ao ridículo, como no filme.

Mas ainda que seus autores tenham tentado não tomar partido do regionalismo, o filme pode ser facilmente identificado como feito por paraenses, pois sua ironia tem como alvo maior o turista, representante da cultura hegemônica. A escolha da paródia, nesse sentido, está longe de ter sido acidental, pois esta possibilita, em um nível simbólico, pensar sobre a relatividade da ordem social e dos poderes vigentes, bem como das posições hierárquicas. Ao ousar colocar homens de classes sociais e visões de mundo tão opostas em situação de igualdade (duelo), o filme faz pensar sobre mudança, ou renovação dos valores de uma sociedade.

DEZEMBRO¹³²

Resumo: Na véspera do Natal, ex-presidiário tenta ver sua filha. No seu caminho, várias histórias se cruzam. Finalizado em 2003, o filme de Fernando Segtowitz expressa a multiplicidade de olhares a partir do mesmo espaço urbano.

PLANOS	O QUE SE VÊ	O QUE SE OUVI
1. Ponto de vista: interior da cadeia. Grades em primeiro plano. Através destas, plano geral em área de lazer da prisão (campo de futebol). Câmera fixa. Tomada frontal.	INT DIA PRISÃO Através de grades se vê, ao fundo, uma partida de futebol em campo de areia. Muro alto no horizonte com copa das árvores atrás.	Homens falando e gritando durante partida de futebol. Trilha sonora instrumental.
2.	Título do filme: “Dezembro, um filme de Fernando Segtowitz”. Junto às palavras, quatro estrelas em referência ao natal.	
3. Plano americano. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT DIA PRISÃO Cadeia apertada. Portão que dá acesso a corredor cheio de celas lotadas de presos. Agente prisional abre grade à direita. Jeremias, homem branco, jovem, vestindo camisa branca de botão e calça preta sai com ventilador na mão. Tão logo ele deixa a cela é algemado.	Agente prisional: “Bora lá Jeremias”. Jeremias: “João (preso), aqui o resto das coisas”. João: “Vai com Deus”. Jeremias: “Fica com Deus mano”.

¹³² Ficha técnica em anexo.

	Jeremias aperta a mão de João, presidiário negro que está de camisa de time de futebol, e lhe entrega ventilador. Agente o acompanha rumo a saída.	
4. Plano próximo em rosto de Jeremias. Câmera fixa. Tomada lateral.	Jeremias caminha em direção à saída das celas, quando ouve chamado e vira o rosto para trás.	Voz de preso em off: “Jeremias meu irmão (...)”
5. Plano próximo em preso atrás das grades. Câmera fixa. Tomada lateral.	Preso mestiço vestindo camisa do Flamengo segura em grade e alerta Jeremias. Ao lado dele, diversos outros presos escutam.	Voz de preso: “(...) Os homens tão a fim de te salgar. Fica ligado viu!”.
6. Câmera na mão para trás. Tomada frontal.	Jeremias continua a caminhar rumo ao portão que sai do corredor de celas. Ao chegar ao lá, outros dois presos o cumprimentam. Agente o acompanha.	Preso: “Aí irmão, vai com Deus”. Presos gritam repetidas vezes: “Liberdade!”
7. Plano próximo em preso atrás das grades. Câmera fixa. Tomada lateral.	Preso que deu aviso a Jeremias olha fixamente para o portão de acesso, permanece segurando a grade junto a outros presos.	Preso diz: “Liberdade!” Outros dizem: “Liberdade!” Outro preso diz: “Vai com Deus”.
8. Câmera na mão acompanha caminhada de Simone em plano próximo. Tomada lateral.	INT DIA SUPERMERCADO Simone, caixa de supermercado, grávida, caminha acariciando sua barriga. Ela veste uniforme azul claro com detalhes brancos e gorro vermelho de Papai Noel. Ela caminha sorridentemente para esquerda até ficar fora de	Barulho de pessoas falando, além dos sons emitidos por máquinas leitoras de códigos de barras e de impressoras de notas fiscais.

	campo. Outras caixas e embaladoras trabalham ao fundo.	
9. Travelling para esquerda, acompanhando caminhar de homem, até enquadrá-lo em plano próximo. Tomada lateral.	EXT DIA QUINTAL Cadeiras de praia, piso de lajota, plantas. Pimenta, policial alto, moreno e magro, caminha sem camisa de short com toalha no ombro no quintal de sua casa. Celular toca. Ele atende com semblante calmo, mas fica com expressão contrariada ao dar início à conversa.	Toque de celular. Pimenta ao telefone: “Fala vida boa...O que? Isso é hora de tu me dá uma notícia dessas porra? Calma Santos, calma, escuta aí, escuta aí. Eu já tenho idéia ‘pronde’ que ele foi. Vou ficar na cola desse sacana. De hoje ele não passa”.
10. Plano de conjunto em Jeremias olhando para região de baixada. Câmera fixa. Tomada lateral.	EXT DIA RUA Jeremias olha pra rua de piçarra à sua frente. Ele está de costas, do lado direito do plano. A rua fica numa região de baixada, com casas de madeira abaixo do nível da cidade de Belém, que é vista no horizonte através dos prédios. Pessoas seguem rua abaixo e Jeremias também.	Barulhos de pessoas falando.
11. Plano próximo em mãe de Jeremias. Câmera fixa. Tomada frontal.	EXT DIA RUA Varal com roupas estendidas. Casa de madeira ao fundo. Senhora morena, mãe de Jeremias, tira roupa do sol. Ela o vê e abre sorriso.	
12. Plano próximo em nos dois finalizando com zoom in em primeiríssimo	Jeremias observa sua mãe de forma emocionada. Os dois se abraçam.	Jeremias: “Mãe!” Mãe de Jeremias chora de emoção.

plano no rosto do jovem abraçando sua mãe (de costas para câmera). Câmera fixa. Tomada frontal.		
13. Plano próximo em Jeremias e sua mãe. Câmera fixa. Tomada lateral.	Dois se abraçam. Mãe emocionada chora. Varal e casa ao fundo.	
14. Plano próximo em Carla sentada. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT DIA SALA DE AULA Carla, estudante universitária, está sentada em carteira de auditório com diversos alunos ao redor. A morena de cabelos pretos está pensativa com a mão na cabeça, alheia à aula.	Voz de Carla em off: “Você tá louca se você pensa que vai dominar minha vida!”.
15. Plano próximo em Carla e Raquel. Câmera vira para esquerda e enquadra Carla saindo pela porta e desce para acompanhar Raquel em primeiro plano sentando-se no sofá. Tomada lateral.	INT DIA CASA (Flashback) Carla discute com sua mãe, Raquel, mulher de meia-idade, de classe média alta, loira e muito vaidosa. Raquel aponta o dedo para Carla e depois joga jaqueta em direção a garota que vai embora. Mãe senta-se triste em sofá de casa elegante.	Carla: “Eu sou feliz. Vai lá!” Raquel: “Some daqui! Desaparece da minha frente. Vai embora! (choro)”.
16. Plano próximo em Carla, sentada. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT DIA SALA DE AULA Carla sentada na carteira de auditório. Ela tira celular da bolsa e faz uma ligação.	Carla (ao telefone): “Chama a minha mãe, por favor”.
17. Plano próximo em Jeremias e sua mãe, ambos em pé. Ele de	INT DIA COZINHA Jeremias com a camisa desabotoada pergunta pela filha	Jeremias: “Cadê a Carolina mãe?”

frente, ela de costas. Câmera fixa. Tomada frontal.	dele à mãe. Cozinha simples feita de alvenaria, com acabamento em azulejos. Pia de inox no lado direito, e geladeira pequena, no lado esquerdo, com lamparina em cima. Dispensa com mantimentos na parede.	
18. Plano próximo em Jeremias de perfil. Mãe de frente. Câmera fixa. Tomada lateral.	Mãe dá a notícia olhando nos olhos de Jeremias. Ele desvia o olhar e faz expressão de desaprovação.	Mãe de Jeremias: “Tá na casa dos teus sogros meu filho”. Jeremias: “Humpf”.
19. Plano próximo em Jeremias de frente (lado esquerdo). Mãe de perfil (lado direito). Câmera fixa. Tomada frontal.	Jeremias na cozinha com a mãe. Ele se escora na mesa enquanto fala. Mãe baixa a cabeça.	Voz de Jeremias: “Eu preciso ver ela. Eu vou sair da cidade por uns tempos. Só que eu não quero ir lá sem nada na mão. Pelo menos uma bonequinha eu queria levar para ela”.
20. Plano próximo em Jeremias, de costas para a câmera, à esquerda. Mãe enquadrada de frente, à direita. Câmera fixa. Tomada lateral.	Mãe levanta a cabeça e fala com emoção nos olhos.	Voz da mãe de Jeremias: “Eu não sei se eles vão deixar tu entrar lá Jeremias. Eles não te perdoam pela morte da Marina meu filho”.
21. Plano próximo em Jeremias, de frente, à esquerda e mãe à direita de costas para câmera. Câmera fixa. Tomada frontal.	Jeremias encara sua mãe e fala em tom exaltado. Ele baixa a cabeça ao falar da filha e coloca os braços estendidos sobre a mesa. Mãe se emociona e chora ao falar que neta pensa que Jeremias morreu. Ele chora e ela se aproxima.	Jeremias: “Eu preciso ver ela mãe. Tem uns policial me procurando. Querendo me apagar entendeu?”. Mãe: “E o que que tu vai fazer? Vai sumir com a tua filha?”. Jeremias: “Foi a única coisa boa que eu fiz na minha vida.

		<p>Eu preciso dela mãe”.</p> <p>Mãe: “Pra mim a melhor coisa que tu pode fazer é deixar ela em paz. Ela pensa que tu morreu meu filho”.</p> <p>Jeremias: “Tô quase morto mãe. Eu peço pra Jesus me ajudar a encontrar minha filha pelo menos mais uma vez”.</p> <p>Mãe: “Jeremias meu filho (...)”</p>
<p>22. Câmera na mão focaliza mão da senhora segurando Jeremias, depois sobe enquadrando os dois em plano próximo. Tomada lateral.</p>	<p>Mãe segura o braço esquerdo do rapaz. Jeremias de cabeça baixa. Em seguida ele levanta a cabeça, olha nos olhos da senhora e a abraça. Ela chora.</p>	<p>Mãe: “(...) Não faz mais besteira meu filho!”</p> <p>Jeremias: “Eu mudei mãe. Eu tenho Jesus no coração. Ele vai me proteger. Eu vou encontrar minha filha e vou fugir daqui”.</p>
<p>23. Plano próximo em janela de carro do policial. Câmera fixa. Tomada lateral.</p>	<p>EXT DIA RUA</p> <p>Policial (Pimenta) sentado no carro aguardando Jeremias sair de casa. Barulho de ônibus o espanta. Ele coloca o rosto e o braço esquerdo para fora do carro tentando ver se Jeremias sobe no ônibus.</p>	<p>Barulho de ônibus.</p>
<p>24. Câmera na mão enquadra Jeremias entrando no ônibus, em plano médio. Em seguida, câmara sobe e enquadra parte do ônibus. Tomada</p>	<p>EXT DIA RUA</p> <p>Jeremias olha para os lados e sobe em ônibus.</p>	<p>Barulho de motor do ônibus.</p>

lateral.		
25. Plano próximo em Pimenta dentro do carro. Câmera fixa. Tomada lateral.	EXT DIA RUA Policial acompanha saída do ônibus com os olhos.	Barulho do motor do ônibus.
26. Plano próximo. Senhora em primeiro plano, depois Jeremias se junta a ela. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT DIA ÔNIBUS Jeremias caminha após passar da roleta até chegar a um banco onde uma senhora pensativa está sentada próxima ao corredor. Ela se vira de lado e Jeremias senta ao seu lado e fica olhando a paisagem pela janela.	Jeremias: “Dá licença, por favor”. Voz de jovem em off: “Comprou o presente?”. Voz de Senhora do banco em off: “Ainda não” (...).
27. Plano próximo enquadrando mesa de sala com senhora e garota sentadas. Câmera fixa. Tomada lateral.	INT DIA SALA Senhora e filha adolescente. conversam sentadas tomando café à mesa. Garota dá ordens à mãe falando em tom contrariado. Mãe, com cara de medo, enxuga as mãos no guardanapo. Cozinha da casa ao fundo.	Garota: “(...) como não? Tem que dar o presente hoje. Lembra que dia é hoje? É Natal né (...)” Senhora: “Calma, calma minha filha, por favor”. Garota: “Tu pensas que eu tenho o dia todo é? Mãe, as lojas estão todas cheias. Dá teu jeito que eu quero esse presente”.
28. Plano próximo nas duas. Câmera fixa. Tomada frontal.	INT DIA SUPERMERCADO Simone, a caixa de supermercado negra que está grávida, conversa com a embaladora Cláudia, mulher branca, cabelos negros, alta, também de uniforme e gorro de papai Noel. Ao fundo cliente e	Cláudia: “Nem sei como tu agüentas trabalhar assim, olha mana. Com essa barriga enorme”. Simone: “Ah, comigo não tem moleza não. Eu sempre trabalhei minha filha. É, essa vida é dureza mesmo! Fazer o

	<p>outras caixas trabalhando. De repente Simone faz expressão de dor e respira forte. Colega se preocupa. Ambas pegam na barriga de Simone, mas a dor passa e as duas ficam tranquilas.</p>	<p>que? Eu preciso. Ai mana, nem pai tem pra ajudar. Não olha, eles só são bons na hora de fazer os filhos mesmo”. Cláudia: “Isso é verdade mana”. Simone: “Ai!”. Cláudia: “Que foi Simone?”. Simone: “Nada” Cláudia: “Olha se tu tiveres sentindo alguma dor fala logo que eu chamo o supermercado inteiro, hein?”. Simone: “Mas quando menina!”. Barulho de leitor da cógido de barra.</p>
<p>29. Plano seqüência. Se desenvolve em plano próximo através de lento travelling circular para a direita. Enquadramento começa com uma tomada frontal de mãe e filha até tornar-se lateral. Raquel fica extra campo pouco antes do fim.</p>	<p>INT DIA SHOPPING Carla e Raquel encontram-se na seção de perfumaria de um shopping. Raquel vira as costas. Carla a puxa e pergunta sobre o pai. As duas discutem até que Raquel chora e vai embora. Carla grita pela mãe, pega no peito e se curva. Pessoas observam discussão ao fundo.</p>	<p>Carla: “Raquel?!” Raquel: “Carla, o que você quer? O que você tem para falar de tão importante para atrapalhar as minhas compras?” Carla: “Tá vendo só como você é? Desse jeito não dá para conversar. Cadê meu pai?” Raquel: “Seu pai? Seu pai está quase morrendo. Olha aqui menina, faça o que fizer, não perturbe mais”. Carla: “A culpa não é minha dele tar assim”</p>

		<p>Raquel: “Não?”</p> <p>Carla: “Não!”</p> <p>Raquel: “Então por que precisou se afastar tanto?”</p> <p>Carla (riso irônico).</p> <p>Raquel: “Ora Carla, nós sempre soubemos que você era...”</p> <p>Carla: “O que?”</p> <p>Raquel: “Lésbica! (Raquel faz cara de choro)”.</p> <p>Carla: “Raquel, Raquel... eu preciso voltar a ver vocês. Olha, eu tenho pensado tanto em tudo que agente acabou fazendo de errado. Será que é tão difícil você parar um pouco e pensar em perdão?”</p> <p>Raquel: Tudo o que você (ênfase nessa palavra) fez de errado. Não. Agora é tarde, mas não se preocupe eu rezo por você”.</p> <p>Carla: “Mãe! Mãe!”.</p>
<p>30. Plano médio em senhora. Câmera se desloca para a direita acompanhando caminhada dela e o roubo de sua bolsa. Depois faz um travelling circular mostrando o cenário ao redor.</p>	<p>EXT DIA RUA</p> <p>Senhora (a do ônibus) sai de caixa eletrônico na rua. Ela conta o dinheiro na calçada. Menino de rua que estava à espreita corre e a rouba. Ela se assusta e chora. Hotel Hilton ao fundo e avenida presidente Vargas cheia de carros.</p>	<p>Barulho de carros e da corrida do menino.</p> <p>Voz (em off) da filha adolescente da senhora: “Roubada?! Como?”.</p>

31. Plano próximo em jovem. Câmera fixa. Tomada lateral.	INT DIA SALA Filha fala ao telefone com a mãe que fora assaltada. Garota está sentada em cadeira na sala de jantar. Árvore de natal à esquerda.	Filha: “Mãe eu tenho que dar o presente hoje pro Tico. Eu vou jantar com ele. A senhora tá estragando tudo”.
32. Plano próximo em Simone. Câmera na mão acompanha caminhada da jovem para esquerda. Zoom in no rosto da grávida.	INT NOITE SUPERMERC Simone sente dores na barriga. Ela está sentada no caixa do supermercado. Ela põe a mão na região genital e sente um líquido saindo e chama a amiga, Cláudia. Ela se levanta amiga a apóia Simone fica desesperada e Cláudia corre para pedir ajuda.	Simone (falando com a respiração cansada): “Cláudia, segura o caixa aqui um pouco pra mim”. Cláudia: “O que foi menina?” Simone: “Eu não sei. Eu tô sentindo alguma coisa”. Cláudia: “Ai meu Deus!”. Simone: “Ai, eu acho que estourou a bolsa. Eu estou cheia de água, uma dores na barriga. Me ajuda Cláudia!”. Cláudia: “Fica calma que eu vou buscar ajuda. Não sai daqui que eu vou buscar ajuda”.
33. Plano de detalhe em embalagem. Jeremias de costas para câmera fixa. Tomada lateral.	INT NOITE SHOPPING Jeremias segura embalagem de presente com bonecas dentro.	Música de natal (instrumental) ao fundo.
34. Plano americano em banco com Jeremias e um casal sentados. Câmera fixa. Tomada lateral.	INT NOITE SHOPPING Jeremias sentado olhando para embalagem de presente. Casal ao seu lado. No fundo árvore de Natal. Casal se levanta. Jeremias levanta a cabeça.	Música de natal (instrumental) ao fundo.
35. Plano americano em	Pimenta, de terno e gravata,	Música de natal (instrumental)

Pimenta. Câmera fixa. Tomada frontal.	chega apressado ao shopping lotado. Ele olha para os lados em busca de Jeremias.	e trilha sonora sombria se sobrepõem.
36. Plano próximo em Jeremias. Câmera fixa. Tomada lateral.	Jeremias vê o policial e se levanta rapidamente do banco.	Música de natal (instrumental) e trilha sonora sombria se sobrepõem.
37. Plano próximo em policial. Câmera fixa. Tomada frontal.	Pimenta sai empurrando as pessoas à sua volta.	Música de natal (instrumental) e trilha sonora sombria se sobrepõem.
38. Câmera na mão acompanha caminhada de Pimenta para direita em plano próximo. Tomada lateral.	Pimenta anda rapidamente olhando todos os lados em busca de Jeremias.	Trilha sonora sombria.
39. Câmera na mão acompanha corrida de Jeremias para direita em plano próximo. Tomada lateral.	Jeremias, com medo, corre olhando para trás, empurrando as pessoas.	Trilha sonora sombria.
40. Plano próximo no rosto do policial. Tomada lateral. Câmera fixa.	Pimenta corre e olha fixamente para frente.	Trilha sonora sombria.
41. Plano próximo nos dois. Tomada lateral. Câmera fixa.	Pimenta alcança Jeremias e o segura pelo ombro. Os dois ficam sozinhos numa espécie de almoxarifado do shopping, longe, portanto, da multidão de consumidores. Pimenta joga o presente do ex-presidiário no chão e dá um tapa no rosto de Jeremias. Pimenta empurra Jeremias contra grade e aponta o dedo no rosto do rapaz,	Pimenta: “Peraí crente! Tu pensa que tu vai aonde rapá? Tu pensa que tu vai fugir com a tua filha? Fugir de mim porra?” Jeremias: “Eu já te falei que eu não vou falar nada Pimenta. Eu só quero ver a minha filha”. Pimenta: “Quem foi aqui que duvidou? Hein? Eu não tenho

	<p>enfiando-o na cabeça deste a cada palavra de ameaça. O policial permanece segurando Jeremias até que esse grita, o empurra e foge correndo.</p>	<p>amigo dedo duro porra. Ou tenho? Rapaz eu só quero te dizer só um negócio. Eu tenho informante até no barraco da vagabunda da tua mãe, porra. Eu não passei 10 anos na polícia ralando feito um condenado prum fudido que nem tu me sacanear não, porra. Te dizer só um negócio. Lembra da tua mulherzinha? Ela morreu feito um bichinho. E a tua filha não vai durar muito não, porque eu já aprontei uma pra ela também, porra”.</p> <p>Jeremias (grita): “Com a minha filha não, porra!”</p>
<p>42. Plano geral estacionamento. Câmera na mão se desloca para direita acompanhando corrida de Jeremias.</p>	<p>INT NOITE ESTACION Jeremias corre até o estacionamento. Em primeiro plano vários carros estão estacionados. Ele se esconde na lateral de um veículo e olha para trás.</p>	<p>Trilha sonora tensa.</p>
<p>43. Plano médio em Carla. Câmera fixa. Tomada frontal.</p>	<p>INT NOITE SHOPPING Carla caminha, bota a mão direita na cabeça, pensa e começa a correr. Árvores de natal ao fundo.</p>	<p>Trilha sonora tensa.</p>
<p>44. Câmera na mão acompanha Raquel entrar no carro em plano</p>	<p>INT NOITE ESTACION Raquel, com cara de choro, entra no carro pela porta de</p>	<p>Trilha sonora tensa juntamente com música de natal (instrumental).</p>

próximo. Tomada lateral.	trás. Após ela se sentar motorista fecha a mesma.	
45. Plano geral em escadas. Câmera na mão acompanha Carla descendo os degraus, indo em direção aos carros. Tomada frontal.	Carla desce rapidamente escadas que dão acesso ao estacionamento. Ela passa entre os carros e olha para os lados em busca da mãe.	Voz de Carla gritando: “Raquel, Raquel...” Trilha sonora tensa juntamente com música de natal (instrumental).
46. Plano próximo em rosto de Simone. Câmera na mão acompanha caminhada da jovem para direita. Tomada lateral.	INT NOITE SHOPPING Simone faz cara de sofrimento. Anda devagar se apoiando nas vitrines das lojas.	Trilha sonora tensa juntamente com música de natal (instrumental).
47. Plano próximo em senhora. Tomada lateral. Câmera fixa.	INT NOITE SHOPPING Senhora do ônibus rouba camisa masculina de loja do shopping para dar de presente ao namorado da filha. Ela coloca a roupa em sua bolsa e fica nervosa olhando ao redor para ver se ninguém a flagrou.	Trilha sonora tensa juntamente com música de natal (instrumental).
48. Plano americano em senhora correndo. Câmera na mão vai para esquerda acompanhando corrida. Tomada lateral.	Senhora corre.	Trilha sonora tensa juntamente com música de natal (instrumental).
49. Plano americano em Simone. Câmera na mão vai pra direita acompanhando caminhada da jovem. Tomada lateral.	INT NOITE ESTACION Simone caminha lentamente segurando a barriga. Ela chora e respira com dificuldade.	Simone: “Ai meu Deus, me ajude! Ai...”.
50. Plano próximo em Simone e senhora.	Senhora que vinha correndo esbarra em Simone. A grávida	Simone: Ai!!

Tomada lateral. Câmera fixa.	perde o equilíbrio e cai no chão.	
51. Plano geral. Câmera fixa. Tomada frontal.	Simone caída, chora e respira de maneira ofegante.	Simone: “Ai, me ajuda”.
52. Câmera na mão se desloca para direita acompanhando corrida de Jeremias (diretor retoma plano 42).	INT NOITE ESTACION Jeremias corre e se esconde do lado de um carro (diretor retoma plano 42).	Jeremias: “Com a minha filha não porra!” (diretor retoma fala do plano 41).
53. Plano geral em escadas. Câmera na mão acompanha Carla descendo os degraus, indo em direção aos carros. Tomada frontal (diretor retoma plano 45).	Carla desce as escadas de acesso ao estacionamento (diretor retoma plano 45).	Carla: “Raquel, Raquel...” Barulho de carro (o de Raquel) ligando o motor.
54. Plano geral em Simone e senhora no chão. Tomada frontal. Câmera fixa.	Senhora que roubara camisa, volta para socorrer Simone. A velha se ajoelha e flexiona as pernas da jovem grávida que geme de dor no chão do estacionamento.	Simone: “Ai Jesus!”. Senhora: “Calma”.
55. Plano próximo em Raquel na janela do carro. Câmera fixa. Tomada lateral.	Carro de Raquel dá partida. Ela chora no banco de trás.	Barulho do motor do carro de Raquel em movimento. Gritos de Simone ao fundo.
56. Plano próximo em Carla. Câmera fixa. Tomada frontal.	Carla procura pela mãe quando ouve os gritos de Simone e olha para trás.	Simone: “Aí, aí...!”
57. Plano próximo em Jeremias. Câmera fixa. Tomada lateral.	Jeremias, escondido abaixado na lateral de carro, escuta os gritos e observa Simone.	Respiração forte de Simone.
58. Plano próximo em	Carla põe as mãos na cabeça e	

Carla. Câmera fixa. Tomada frontal.	corre em direção a Simone.	
59. Plano geral em plongée nas três mulheres. Câmera fixa.	Simone deitada com senhora segurando sua mão. Carla chega correndo, se ajoelha, abre a bolsa e tira o celular.	Simone: “Ai, me ajuda, me ajuda! Ai...eu não quero que nasça aqui”. Senhora: “Ei moço!” (para Jeremias).
60. Plano médio em Jeremias. Câmera fixa. Tomada lateral.	Jeremias sai lentamente do lado do carro e vai à direção de Simone. Ele fica olhando para ver se Pimenta não o acha.	Carla (ao celular): “Uma mulher está passando mal aqui no shopping. Uma ambulância urgente”. Senhora: “Ajuda!”.
61. Plano próximo em Pimenta. Câmera fixa. Tomada lateral.	Pimenta se esconde em uma coluna do estacionamento e observa a cena.	Simone (off): “Ai...eu não quero que nasça aqui”. (referência à fala do plano 59).
62. Plano geral em plongée nos quatro personagens. Câmera fixa.	Carla chama ajuda pelo celular. Senhora segura no ombro e nas pernas de Simone. Jeremias se abaixa e segura a cabeça da grávida.	Simone: “Ai!” Carla: “No shopping porra!” Senhora: “Segura na cabeça dela, na cabeça...” Simone: “Ai me ajuda, vai nascer...”
63. Plano próximo em Pimenta. Câmera fixa. Tomada lateral.	Pimenta (de perfil) mira e atira.	Barulho de tiro.
64. Plano geral em plongée. Câmera fixa.	Jeremias leva tiro. Com impacto cai em cima de Carla.	Senhora: “Segura na cabeça dela, na cabeça...” Simone: “Ai, me ajuda, vai nascer”. Carla dá um grito.
65. Plano próximo em plongée no rosto de Carla. Câmera fixa.	Carla se assusta e cai com Jeremias em cima dela.	

66. Plano próximo em mãe de Jeremias. Câmera fixa, tomada frontal.	INT NOITE CASA Mãe de Jeremias sentada na mesa da cozinha. Ela está com cabeça baixa, rezando. De repente, como que pressentindo algo ruim, levanta o rosto e fica com semblante triste.	Trilha sonora (instrumental) começa a tocar em off.
67. Zoom out, em plongée, nos quatro. Tomada frontal.	INT NOITE ESTACION Simone está deitada, imóvel. Ela chora em volume baixo e olha para cima em estado de choque. Jeremias está morto ensangüentado em cima de Carla. Senhora permanece de joelhos segurando a mão de Simone.	Trilha em off: “Um desconhecido ao seu lado lhe fala: quando você não está presente seu corpo responde ao lado de corpos que caem em vida com que lhes resta ...”.
68. Plongée em plano médio no elevador. Câmera na mão move-se para o lado esquerdo acompanhando maca. Tomada lateral.	INT NOITE HOSPITAL Simone, ainda grávida, é levada de maca por dois enfermeiros para fazer o parto. Eles contornam uma parede e seguem em corredor até saírem do plano. Na parede, ao lado do elevador, uma foto de praia com letras em vermelho escrito “PARÁ”.	Trilha em off: “...Células mortas, princípios orgânicos, meios sociais, vis são os fins (...) Células mortas, princípios orgânicos, meios sociais, vis são os fins”
69. Plano próximo. Câmera na mão desloca-se para direita. Tomada frontal.	INT NOITE HOSPITAL Carla sentada em uma cadeira de hospital. Em estado de choque, ela olha para sua blusa, ainda manchada pelo sangue de Jeremias. Ela respira de forma rápida e seu corpo treme.	Trilha em off: “Células mortas, princípios orgânicos, meios sociais, vis são os fins (...)”

70. Plano próximo em bebê; travelling lateral para direita. Tomada frontal	Bebê dormindo em cama de hospital com rosto virado para esquerda.	Trilha em off: “Células mortas, princípios orgânicos, meios sociais, vis são os fins”.
--	---	--

Análise:

“Dezembro” (2003) foi o segundo filme curta-metragem de ficção realizado em 35 mm pelo diretor paraense Fernando Segtowick. Assim como em “Dias” (2001), a estrutura do roteiro se assemelha aos filmes do cineasta mexicano Alejandro González-Iñárritu¹³³, ou mesmo a obras mais antigas como “Short Cuts” (1993), de Robert Altman. Nesse tipo de trama, diversos personagens que habitam o mesmo espaço geográfico, mas que não se conhecem, vivem uma experiência comum, a partir de um acontecimento traumático.

Essa estratégia narrativa mostra como pequenas ações, aparentemente insignificantes e circunscritas, podem acabar gerando acontecimentos em cadeia, afetando a vida de diversas pessoas. O roteiro também discute a expansão da cultura consumista pelo mundo, mesmo numa periferia do capitalismo como Belém. Uma das características desse fenômeno é o aumento do individualismo nas sociedades contemporâneas que se notabilizam por uma extrema incomunicabilidade. Assim, ao unir personagens de mundos tão opostos, o roteiro indica que todos estamos conectados, apesar das distâncias sociais de inúmeras ordens (modo de vida, classe social, etnia, geração, gênero, orientação sexual) dizerem o contrário¹³⁴.

Usando essa narrativa multifocal, portanto, Segtowick debate vários problemas do mundo contemporâneo e mostra diversas realidades dentro de uma mesma Belém. A de Jeremias, um jovem pobre que sai da prisão e tenta ver sua filha, mas é perseguido por Pimenta, policial corrupto que quer matar o ex-presidiário por achar que este sabe demais; o drama familiar de Carla e sua mãe Raquel, pelo fato da primeira ser homossexual; o dilema da caixa de supermercado Simone, que precisa trabalhar até o último mês de gravidez; e, finalmente, da mãe que precisa comprar um presente de natal ao namorado da filha, mesmo não tendo dinheiro.

O filme se passa no Natal, mas os tradicionais valores de solidariedade evocados pelo cristianismo só são vivenciados a partir de uma situação extrema: o parto da jovem Simone em pleno estacionamento de um shopping. Até que isso aconteça, o que se observa é a tentativa de redenção de Jeremias, que se torna evangélico na prisão e depois de liberto tenta

¹³³ Ver filmes como “Amores Brutos” (2000), “21 gramas” (2003) e “Babel” (2006), todos com roteiro de Guillermo Arriaga.

¹³⁴ Outro filme que faz com que modos de vida severamente distintos se cruzem é “Crash - No limite” (2004), Oscar de melhor filme em 2006. A temática ali é a difícil convivência entre as diversas etnias que compõem os EUA.

retomar sua vida fugindo da cidade com sua filha; a intolerância de Raquel frente à sexualidade fora dos padrões de sua filha, Carla; o consumismo que leva uma simples dona de casa a roubar para satisfazer o desejo da filha; e a problemática de classe, através de Simone, jovem negra que luta pela sobrevivência, trabalhando com a gravidez em estágio avançado.

Sobre o consumismo – característica marcante em todas as cidades com estruturação moderna e capitalista - vale destacar três planos em especial. O 29, onde Raquel diz: “Carla, o que você quer? O que você tem para falar de tão importante para atrapalhar as minhas compras?”. Além deste, outros dois planos protagonizados pela adolescente (de nome não identificado), filha da senhora do ônibus, chocam pela intolerância. No plano 27, a jovem diz: “Tu pensas que eu tenho o dia todo é? Mãe, as lojas estão todas cheias. Dá teu jeito que eu quero esse presente”. Em seguida, no plano 31, mesmo sabendo que a mãe havia sido roubada ela não se compadece e emenda: “Mãe eu tenho que dar o presente hoje pro Tico. Eu vou jantar com ele. A senhora tá estragando tudo”.

O filme trata da incomunicabilidade no mundo contemporâneo, que atinge até mesmo as regiões periféricas do capitalismo, como a Amazônia. Assim, ao invés de reforçar a imagem de uma região que registra um vazio demográfico, onde o ritmo de vida é lento e contemplativo, “Dezembro” mostra personagens individualistas em meio à correria do dia-a-dia da cidade. Cada um está tomado por seus problemas pessoais. Nesse contexto, as pessoas estão cada vez mais distantes uma das outras, apesar de conviverem em espaços populosos.

Em meio ao cotidiano da cidade, as pessoas se enxergam, mas não se vêem. Jeremias, por exemplo, senta ao lado da senhora (plano 26) no ônibus, mas está alheio a tudo, preocupado com sua fuga. Ela, por sua vez, também está com a cabeça longe, lembrando da conversa que tivera com a filha antes de sair de casa. Quando eles se reencontram no fim da trama, provavelmente nem se lembram de terem se visto antes, mas ainda assim se unem para ajudar uma desconhecida (Simone). É necessário que eles sejam colocados frente a uma situação limite para que possam se ver.

É curioso que em suas vidas tão duras, a solidariedade só consiga ser exercida para ajudar estranhos. Carla, por exemplo, mesmo atordoada por não conseguir a aceitação da mãe, corre para ajudar Simone. A senhora que roubara a roupa para dar de presente, mesmo com medo de ser pega por um segurança do shopping, volta e ajuda a grávida. Jeremias, que fugia de Pimenta, também não hesita em ajudar. E Simone, por fim, trabalhando em um supermercado lotado só encontra ajuda através desses estranhos.

Esse mosaico que une vidas tão diferentes em uma mesma cidade aponta que a identidade que Fernando Segtowick se refere é bem mais plural que a construção política em torno da identidade cabocla. É como se o drama de seus personagens dissesse que mais do que caboclos, na Amazônia também vivem outros seres humanos com inúmeras formas de identificação.

O problema de Carla, por exemplo, não está na discriminação da cor de sua pele (pois possui a tez clara), ou em sua situação econômica, já que é uma jovem universitária de classe média alta. Sua grande tensão está em sua homossexualidade. A jovem gostaria não precisar afastar-se dos pais, mas o diálogo com eles é impossível já que não aceitam a forma que vive sua vida afetiva. Simone, por sua vez, é uma jovem negra e pobre que precisa trabalhar para sobreviver e criar seu filho. Seus problemas são de outra natureza, pois não tem apoio de ninguém, nem do futuro pai da criança.

Segtowick, assim, parece dialogar com a concepção de sujeito contemporâneo, entendido aqui como sujeito descentrado, ou seja, aquele que não possui um núcleo essencial, mas que só pode pensar em identidade a partir da articulação, ou negociação de suas posições em relação à sua raça, gênero, local institucional, localidade geopolítica e orientação sexual¹³⁵. Esse processo que se dá no interior do sujeito, ou de um grupo, que busca identidade, não se dá sem tensões. Dessa forma, não é a soma das diferentes posições do sujeito que lhe conferem uma identidade, mas o contexto em que este se encontra e em que lhe é cobrada uma posição. Assim, dependendo da situação, uma pessoa pode sentir a necessidade política de levantar a bandeira de sua etnia, ou de sua localidade geopolítica, por exemplo.

O descentramento do sujeito observado por Bhabha (1998), como podemos ver, nos traz a reflexão que a identificação com o regional, no caso desse trabalho com a cultura cabocla, é apenas uma das formas de identificação que interpelam as populações que vivem na Amazônia¹³⁶.

O fato de Segtowick fazer parte da classe média de Belém talvez seja um dos motivos pelos quais seu olhar nos filmes “Dias” e “Dezembro” mostra-se mais urbano e suas tramas

¹³⁵ Formulação encontrada em: BHABHA, Homi K. Locais da Cultura (In). O Local da Cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

¹³⁶ Em grupos de mulheres, por exemplo, o motivo de desconforto por um preconceito que faz com que elas tenham a necessidade política de buscar uma identidade, uma diferenciação, pode ser mais recorrente por serem do sexo feminino em um grupo que, apesar de ser discriminado como um todo (tanto os homens e as mulheres considerados caboclos) no contexto regional e nacional, mantém relações patriarcais nas próprias comunidades.

discutem temas universais. É que na cidade os elementos que estão envolvidos na encenação das identidades são muito diversos daqueles do universo ribeirinho. O ambiente urbano rejeita qualquer concepção de identidade aos moldes de uma comunidade afetiva porque as relações sociais ali nem sempre se efetivam por conta de afinidades pessoais, mas por outros fatores, dentre os quais o econômico, por exemplo. Nas cidades os chamados poderes disciplinares¹³⁷ - dentre os quais o sistema educacional - fazem com que os homens sejam treinados a responder de forma individualizada – às pressões do mundo moderno.

Apesar de ser jornalista de formação, Segtowick é, antes de qualquer coisa, um cinéfilo. Foi crítico e organizador de mostra de filmes até chegar à direção de curtas. Ele também tem experiência em vídeos documentários e participou de cursos na área do audiovisual, como o da New York Film Academy, nos Estados Unidos, e a Especialização Imagem e Sociedade, na UFPA.

Em seus filmes, o tradicional deslumbramento pela paisagem - verificado em quase toda produção cinematográfica local anterior¹³⁸ - dá lugar a dramas existenciais universais que poderiam acometer pessoas em inúmeras cidades do planeta. Além disso, suas tramas não mostram a floresta, nem os rios, componentes essenciais da tradicional identidade paraense. Em “Dias”, por exemplo, talvez sob influência de um modo americano de fazer cinema, Segtowick optou por cenas ousadas na Avenida Doca de Souza Franco, uma das mais movimentadas de Belém, para encenar o acidente de trânsito que unia a vida de seus personagens. A façanha acabou resultando em uma superprodução para os padrões locais, fazendo com que o orçamento chegasse à cerca de R\$ 140 mil, valor seis vezes maior do que recebera do edital da prefeitura, R\$ 22 mil. A cena mobilizou 50 carros e 80 pessoas, entre elenco de apoio e figurantes.

“Dezembro” repete a fórmula da Belém urbana, dessa vez de maneira menos megalomaníaca, mas opera uma ruptura ainda mais radical no tocante a representação da Amazônia. Se o primeiro filme ainda chegava a mostrar os prédios e as árvores da cidade, a fotografia do segundo privilegia, quase sempre, locações em espaços fechados. As únicas concessões são a rua de Jeremias, na periferia da cidade de Belém (plano 10); o momento em que ele entra no ônibus (plano 24); e a cena em que a senhora é roubada após tirar dinheiro no caixa eletrônico (plano 30). O filme, assim, é desenvolvido quase integralmente em ambientes

¹³⁷ Expressão cunhada por Michael Foucault.

¹³⁸ Deslumbramento também presente na produção cinematográfica considerada “nacional” também, como vimos em “Bye Bye Brasil” e “Iracema: Uma Transa Amazônica”.

não só fechados como despersonalizados, dentre os quais shopping center, supermercado, estacionamento e hospital¹³⁹.

No final do filme (plano 68), Segtowick parece ironizar o discurso hegemônico local, de uma Amazônia paradisíaca e intocada. Em meio à correria pra levar Simone à sala de parto, a câmera enquadra um cartaz na parede do hospital, que divulga o turismo no Pará¹⁴⁰. Nesse momento é como se o diretor indicasse que os problemas pelos quais os personagens urbanos passam são extremamente diversos daqueles enfrentados pelo caboclo ribeirinho e merecem ser retratados na tela.

Assim, ao invés de buscar os símbolos que ativam identificações nas populações urbanas nos rios ou na floresta, o diretor privilegia o não-lugar urbano. Vale ressaltar que parece haver um questionamento da conceituação do não-lugar como um espaço desprovido de identidade, símbolo da pós-modernidade capitalista. É que se o lugar é o espaço onde as coisas acontecem e se fatos ocorridos em shoppings e supermercados marcam a vida das pessoas, se experiências são vividas ali, os não-lugares possuem significações diferentes para cada indivíduo, estabelecendo identificações. O que observamos é que na contemporaneidade, esses espaços apresentam identificações fugidias, se estabelecendo de acordo com os usos que os sujeitos fazem deles.

“Dias” e “Dezembro”, dessa forma, levantam implicitamente a questão do poder pedagógico que a imagem tem de fixar estereótipos. Assim, mesmo o espectador paraense que vive na cidade tem uma surpresa ao deparar-se na tela com uma Amazônia urbana e acometida por problemas modernos. É que, historicamente, as imagens veiculadas sobre a região – tanto nas produções realizadas por diretores estrangeiros, como pelos brasileiros de outras regiões, ou mesmo pelos cineastas locais – privilegiaram a natureza virgem e o homem caboclo (as exceções aqui seriam os filmes “Um Dia Qualquer” (1962), de Líbero Luxardo e “Invisíveis Prazeres Cotidianos” (2004), de Jorane Castro) como portadores da essência do local.

É curioso notar que a predominância de filmes com temas ligados à cultura cabocla se deu a partir do início do processo de integração da Amazônia ao resto do país, com a ditadura militar, e vem perdendo força a partir do momento em que a depredação da natureza deixa de

¹³⁹ Algumas locações foram produzidas. As cenas do estacionamento do shopping foram feitas no prédio da Fundação Tancredo Neves. Assim como as do hospital.

¹⁴⁰ Onde uma praia e a paisagem amazônica reinam soberanas.

ser um tema mobilizador, ou seja, quando os problemas ecológicos deixam de ser percebidos socialmente como um problema, mas como um mal necessário.

Lendo as imagens de “Dezembro”, observamos como o sentido da identidade paraense ou amazônica pode mudar de acordo com o tecido social que a produz. Nesse sentido, filmes como este dão os primeiros passos na direção de autorizar representações de uma Amazônia urbana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Análise de produtos culturais

Analisar uma sociedade através de produtos culturais mostrou-se uma estratégia produtiva tendo em vista que a narrativa dos filmes estudados expressa como diretores de uma região abordam questões que mobilizam tensões coletivas. Vale lembrar que o parâmetro para a escolha das películas foi a percepção do desgaste contido no discurso hegemônico que traduz a cultura cabocla como cultura amazônica. Isso pode ser perfeitamente constatado na multiplicidade de olhares emergentes na trilogia dos filmes escolhidos como objeto de estudos deste trabalho que enunciam desde a visão tradicional desta cultura até a expressão de temas e modos de vidas globais.

O discurso hegemônico, assim, já não é tão consentido como o fora no passado porque a sociedade paraense mudou bastante desde a segunda metade do século XX. Analisando a postura regionalista da Moderna Tradição Amazônica diríamos que esta fez muito sentido para uma geração específica, a que foi jovem nos anos 60 e 70, e foi testemunha da intervenção de esferas de poder nacionais no Pará. Foi naquele momento que a diminuição da força política das elites regionais nas decisões do próprio Estado e região fez com que estas se refugiassem no estudo e defesa das culturas populares como bandeira e política de fronteira. Assim, podemos dizer que esse regionalismo se encaixa no que Renato Ortiz chamou de corrente folclorista¹⁴¹.

Dessa forma apesar de autores como Paes Loureiro, por exemplo, dizerem que as manifestações da cultura cabocla não devem ser confundidas como folclore - posto que são atuais, renovam-se permanentemente e não estão confinadas a um grupo de estranhos que se dedica à preservação de tradições remotas - ele acredita que o olhar do nativo sobre a região é um olhar maravilhado. Assim, mesmo convivendo diariamente com a floresta e os rios, o caboclo ainda manteria uma atitude cotemplativa frente à natureza. Diferente do morador da cidade, o nativo atribui um valor singular ao cotidiano, no qual a floresta – lugar de mistérios e desafios – é redimensionada pela sua imaginação e aproxima-se da sua experiência diária.

¹⁴¹ Para estes pesquisadores, popular significa: “tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura “milena”. (ORTIZ, 2001: 160).

A definição benjaminiana da aura como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”¹⁴² nos remete à cultura cabocla formulada por Loureiro, que manteria um núcleo de significações, mesmo diante de influências outras. Pensamos que tal afirmativa seja muito difícil de ser sustentada.

Bhabha, por exemplo, considera que o processo de identificação (e não identidade) deve ser visto como uma performance, que se manifesta a partir de uma dinâmica constante de negociação e atualização. A cada encenação, portanto, ocorre um jogo com o contexto atual e temporalidades distintas dialogam. Para ele, a cada nova performance cultural produz uma nova versão:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momento de transformação histórica. O ‘direito’ de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998: 20 e 21).

Em *Cultura Amazônica...* Loureiro parece não compartilhar desta concepção da encenação das identidades ao modo de Bhabha. Ao que parece, o autor paraense vê nas festas e nos rituais amazônicos uma forma de estreitar seus vínculos comunitários. A experiência estética, partilhada em comum, sem qualquer interesse utilitário, muito mais voltada para o ver e ser visto é o que cria a identificação desses grupos. Em “Chama Verequete”, por exemplo, esta parece ser a mesma concepção, a saber, que cada encenação do carimbó reforça o caráter de grupo da comunidade. A dança lhes devolveria o sentimento de grupo que a vida cotidiana lhes retira através da educação que tiveram em casa com seus pais ou parentes, das diferentes religiões que frequentam, dos símbolos apreendidos através da mídia, etc. A citação abaixo de Maffesoli talvez seja elucidativa para entender a filiação dessa interpretação:

¹⁴² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pág. 215.

Para retomar a oposição clássica, pode-se dizer que a sociedade está voltada para a história futura. A comunidade, por sua vez, esgota sua energia na própria criação (ou, eventualmente, recreação). Isso é o que permite estabelecer um laço entre ética comunitária e a solidariedade. Um dos aspectos particularmente marcante dessa ligação é o desenvolvimento do ritual. Como sabemos, este não é, propriamente, teleológico, isto é, orientado para um fim, pelo contrário, ele é repetitivo e, por isso mesmo, dá segurança. Sua única função é reafirmar o sentimento que um dado grupo tem de si mesmo (MAFFESOLI, 1987: 25).

Pensamos que a necessidade de ter uma identidade para se contrapor a um outro, às ameaças homogeneizantes, não deve, necessariamente, ver no intercâmbio com outras culturas um fator negativo. Sempre existiu e sempre existirá uma dinâmica de negociação nesse processo de identificação. Dessa forma, mesmo (ou principalmente, como queiram) no interior dos grupos tradicionais existe uma disputa pelo poder de fixar uma tradição para assim enunciá-la ao outro. Não parece ser apropriado relacionar-se com a alteridade como um oposto, como uma oposição binária: caboclo/não caboclo, por exemplo. Essas fronteiras não são tão nítidas porque a própria construção “caboclo” não é perfeita.

É importante também ter em mente que não podemos cair em um relativismo extremo e não perceber que a modernidade e a ideologia do progresso vem se alastrando por todo o globo impondo formas de sociabilidade bem diferentes daquelas que tradicionalmente eram praticadas em regiões como a amazônica, por exemplo. Pensamos, portanto, que a produção acadêmica está indissociável de escolhas políticas. Fazer ciência, assim, é produzir conhecimento dentro de um contexto sócio-histórico de disputas por poder. Os movimentos regionalistas, dessa forma, estão longe de serem estranhos à lógica científica. A única diferença entre eles é que, ao contrário do método científico, o regionalismo, se confessa abertamente ideológico.

Sobre o modo de ser caboclo, achamos não existir enquanto uma essencialidade. Em verdade, essa construção é resultado de uma atribuição coletiva de sentidos. Assim, ao invés de trabalhar com a noção de cultura amazônica – como algo que possui um sentido estável, fechado - preferimos optamos por um cultural amazônico. Nesse sentido, a identidade pode ser considerada como um grande texto social que ative maior ou menor intensidade de mediações a depender do contexto no qual está inserido.

O grande desafio da contemporaneidade, portanto, não estaria na construção de novos modelos hegemônicos de agrupamentos sociais, mas na perspectiva de convivência entre eles, para a construção de sociedades abertas às chamadas minorias culturais. Pensamos, assim, que a perspectiva da diferença cultural, da fragmentariedade e da interticialidade dos sujeitos,

deve ser adotada por àqueles que consideram as comunidades tradicionais como unidades sociais. Assim, ao invés de pensar um grupo social como unidade, devemos vê-lo enquanto projeto (devir) e não como tradição:

O acesso ao poder político e o crescimento da causa multiculturalista vêm da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial. As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto – ao mesmo tempo uma visão e uma construção – que leva alguém para ‘além’ de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente. (BHABHA, 1998: 21 e 22)

Para entender o que Bhabha nos diz é preciso incluir o encontro do passado com o presente como uma forma de estabelecer conexões entre tradição e modernidade. Só assim, deixará de existir a angústia de que uma cultura inscrita na tradição estaria fadada à morte toda vez que essa sociedade se transforme. Assim:

O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural. O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. (...) O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético: ela renova o passado refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998: 23 e 27).

É interessante ver que no Brasil como um todo - no Pará não seria diferente - a necessidade de uma identidade se dá pela reivindicação do reconhecimento de uma cultura, ou de um modo de vida em particular, que está sob ameaça. A motivação da luta de muitos movimentos identitários nacionais é para que o discurso da brasilidade contenha outras matrizes culturais, que não àquelas influenciadas pelo racionalismo europeu.

O mito da harmonia nacional se dá em grande parte pela narrativa que integra as três etnias “fundamentais” brasileiras: o índio, o branco e o negro. Em outros países, onde predomina a visão de cultura como civilização, a luta pelo reconhecimento empreendida pela população excluída, se dá muito mais no plano das leis, dos direitos civis. A inclusão nesse caso confunde-se com a noção de cidadania na acepção democrata-liberal.

A eficácia do discurso que elegeu a cultura cabocla como sendo a mais autêntica e representativa da Amazônia, talvez possa ser explicada porque o discurso foi cunhado num momento de planejamento para o desenvolvimento da região amazônica por esferas nacionais de poder, notadamente a partir da ditadura militar. As decisões eram tomadas longe da Amazônia com inexpressiva participação da elite intelectual/política local.

Até então, a maioria da população amazônica era composta de descendentes de índios e brancos, e, mais tarde, por nordestinos migrantes. Mais importante do que a constituição étnica, o que importa dizer é que a maioria das cidades ficava próxima aos rios e mantinha sua economia e cultura ligada à floresta e aos rios. A principal atividade era o extrativismo.

Quando ocorreram as investidas ideológicas por parte do poder central brasileiro, diversos segmentos da sociedade local acabaram reagindo de maneira parecida. Isso quer dizer que intelectuais oriundos da esquerda como Paes Loureiro e políticos de extrema direita ajudaram a construir uma forma de narrativa semelhante, ou seja, para se contrapor ao Estado estrangeiro (poder federal) idealizaram a figura do caboclo, sem, no entanto, dar conta das novas exigências que o mundo moderno coloca que é a questão das migrações e, conseqüentemente, da pluralidade de culturas convivendo em um mesmo espaço.

A investigação realizada nos indica que falar em identidade amazônica, a partir do discurso paraense, parece inviável nos dias atuais. Na maior parte do território deste Estado vivem pessoas que não se identificam com os símbolos hegemônicos do paraensismo. Há uma certa recusa de muitos em reconhecer-se por exemplo, na maioria das imagens que são veiculadas nas propagandas do turismo porque elas são representações culturais de uma face do Pará, àquela que representa as regiões nordeste e Ilha do Marajó. Além disso, a base econômica do Estado mudou. Procedimentos que empregam uma racionalidade que extrai riquezas naturais em larga escala na região já são realidade há anos. Hoje a Amazônia acolhe uma população diversa, oriunda de outras regiões do país que trabalham em empresas nacionais e transnacionais¹⁴³. Além dos projetos de exploração mineral e energética, o sul do Pará está repleto de fazendeiros de outras regiões que compraram terras na Amazônia e se desfazem da floresta para expandir a área de pasto. Neste universo, não podemos esquecer o contingente expansivo das madeireiras internacionais, que têm sede no Pará.

Parece-nos que os Estados amazônicos mais próximos da construção de cultura cabocla como identidade amazônica, são aqueles que estão, em certo sentido, “isolados” do resto do Brasil pela falta de estradas e linhas aéreas, etc. É natural, no entanto, que os esforços

¹⁴³ Como Eletronorte, Vale do Rio Doce, Albrás/Alunorte, Projeto Carajás, Projeto Trombetas, etc

por presidir definições sobre o que viria a ser a Amazônia e sua cultura partam dos setores com povoamento mais antigo: Pará e Amazonas. A própria luta pela definição da região expressa as disputas políticas dos dois Estados para estabelecer uma identidade a partir de pontos de vistas individuais.

Por outro lado, a construção identitária que tenta impor a cultura cabocla como *a* cultura amazônica, não deve ser julgada, seja por seus erros e/ou acertos, ela deve ser interrogada antes, sobre sua adequação ou não ao contexto no qual estaria inserida. Ela fez sentido inquestionável, só até o momento em que as bases sociais puderam dar-lhe legitimidade. O problema da identidade hegemônica, dessa forma, não está na autenticidade das construções discursivas, pois se assim o fosse estaríamos admitindo a existência de uma forma perfeita de representação do social, fato que sabemos impossível. Toda construção simbólica é política e precisa ser consentida, sendo mais eficaz na medida em que o subordinado não a encara como absurda. A escrita da região, espécie de romance realista, precisa ter sensibilidade para conseguir captar o que estabelece vínculos afetivos com a maior parte possível do povo que pretende representar. Escrever a região (assim como a nação) é um ato dramático, pois inevitavelmente homogeneiza o povo como se este vivesse o espaço e tempo da mesma forma.

Toda representação, portanto, é sempre ambivalente porque carrega a alteridade dentro de sua pretensão de identidade, ou seja, os elementos que foram tangenciados já cobram desse recorte a legitimidade dessa representação. As construções identitárias feitas através de imagens como o cinema, por exemplo, referem-se a essa impossibilidade de totalidade. Bhabha (1998), também trata dessa ambivalência inerente à imagem:

Para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade. As condições discursivas dessa imagem psíquica da identificação serão esclarecidas se pensarmos na arriscada perspectiva do próprio conceito da imagem, pois a imagem – como ponto de identificação – marca o lugar de uma ambivalência. Sua representação é sempre espacialmente fendida – ela torna *presente* algo que está *ausente* – e temporalmente adiada: é a representação de um tempo que está sempre em outro lugar, uma repetição.

A imagem é apenas e sempre um *acessório* da autoridade e da identidade; ela não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade. O acesso à imagem da identidade só é possível na *negação* de qualquer idéia de originalidade ou plenitude; o processo de deslocamento e diferenciação (ausência/presença, representação/repetição) torna-a uma realidade liminar. A imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda (BHABHA, 1998: 85 e 86).

Nosso estudo dos três filmes paraenses se baseou nas análises genealógicas¹⁴⁴ realizadas por Foucault. Isso nos ajudou a obter uma noção mais ampla do que vem a ser o poder. Vimos que os filmes tematizam, de diferentes formas, as estratégias de resistência cultural a partir das margens do poder, das minorias, bem como os estudos do filósofo que:

(...) produziram um importante deslocamento com relação à ciência política, que limita ao Estado o fundamental de sua investigação sobre o poder. Estudando a formação histórica das sociedades capitalistas, através de pesquisas precisas e minuciosas sobre o nascimento da instituição carcerária e a constituição do dispositivo de sexualidade, Foucault, a partir de uma evidência fornecida pelo próprio material de pesquisa, viu delinear-se claramente uma não sinonímia entre Estado e poder (...) O que parece como evidente é a existência de formas de exercício do poder diferentes do Estado, a ele articuladas de maneiras variadas e que são indispensáveis inclusive a sua sustentação e atuação eficaz (MACHADO, 1979: XI).

“Chama Verequete”, por exemplo, mostra que apesar do combate pelo poder público, a cultura popular da periferia de Belém teve suas próprias formas de resistir e negociar sua presença na narrativa hegemônica sobre o Estado; “Açaí com Jabá”, por sua vez, encena a relativização dos poderes e das posições sociais, colocando lado a lado, pelo duelo gastronômico, um turista branco e aventureiro, oriundo do sudeste brasileiro, com um caboclo nortista; Já “Dezembro”, finalmente, discute através de Jeremias, o processo de individualização do sujeito operado pelo poder disciplinar da prisão. O jovem torna-se dócil e almeja viver dentro da lei, quando conquistar a liberdade. Um projeto frustrado por um policial corrupto (agente oficial do Estado) que o mata antes. Roberto Machado (1979) explica que as análises de Foucault corroboram essa visão de que existe poder fora do Estado.

O importante é que as análises indicaram claramente que os poderes periféricos e moleculares não foram confiscados e absorvidos pelo aparelho de Estado. Não são necessariamente criados pelo Estado, nem, se nasceram fora dele, foram inevitavelmente reduzidos a uma forma ou manifestação do aparelho central. Os poderes se exercem em níveis variados e em pontos diferentes da rede social e neste complexo os micro-poderes existem integrados ou não ao Estado (...) o aparelho de Estado e um instrumento específico de um sistema de poderes que não se encontra unicamente nele localizado, mas o ultrapassa e complementa (...) nem o controle, nem a destruição do aparelho de Estado, como muitas vezes se pensa – embora, talvez cada vez menos – é suficiente para fazer desaparecer ou para transformar, em suas características fundamentais, a rede de poderes que impera em uma sociedade (MACHADO, 1979: XII e XIII).

Podemos concluir que o poder não é um fenômeno que se manifesta apenas através da política tradicional. Ao contrário disso, ele está presente no cotidiano de todos os grupos,

¹⁴⁴ Tipo de análise que privilegia o porquê dos saberes, que pretende explicar sua existência e suas transformações situando-os como peças de relações de poder ou incluindo-os em um dispositivo político.

inclusive naqueles considerados subalternos. As mulheres negras, por exemplo, desempenham papel de destaque no Tambor de Mina, sendo médiuns e chefes de terreiro, como é mostrado em “Chama Verequete”.

Bem como Foucault, que ignorou a distinção entre pré-ciência e ciência - operação que retira credibilidade da primeira forma de conhecimento - “Açaí com Jabá” mostra que o saber tradicional também expressa positividade específica quando posto à prova. Assim, o torcedor nativo vence o duelo gastronômico não por possuir um saber técnico, mas por agir de acordo com interditos, ingerindo com respeito a mistura de iguarias. Naquela ocasião, aquela forma de saber do torcedor constituiu-se chave para o poder de vencer a disputa. Machado (1979), explica que a o fundamental da análise de Foucault sobre o poder é que:

saber e poder se implicam mutuamente: não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, como também, reciprocamente, todo saber constitui novas relações de poder. Todo ponto de exercício do poder é, ao mesmo tempo, um lugar de formação do saber (MACHADO, 1979: XXI).

Mikhail Bakhtin, em “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, assegura que a palavra é o signo ideológico por excelência. É que o contexto afeta a significação da cada enunciação, que tem como principal característica sua natureza social.

É através da enunciação que o indivíduo se constitui em sujeito possível de ser mapeado, descrevendo as coordenadas espaço-temporais implicadas na sua enunciação. Ao mostrarmos o caráter social da enunciação dos filmes analisados, evidenciamos como todo texto é marcado por uma *intertextualidade* e uma *dialogia*.

Os signos, portanto, não surgem espontaneamente. São, ao contrário, resultado da interação entre consciências. A criação ideológica, assim, é um ato material e social, pois a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. A consciência individual só pode ser explicada a partir do meio ideológico e social. O signo ideológico, assim, é o reflexo das estruturas sociais.

Os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela. Se a língua é determinada pela ideologia, a consciência que é condicionada pela linguagem também é modelada pela ideologia.

Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo o que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. Vale dizer que para Bakhtin, cada signo ideológico:

é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. (BAKHTIN, 2006: 33).

Assim, podemos dizer que a linguagem cinematográfica – fragmentária por natureza – é uma expressão artística privilegiada por trazer à tona múltiplos discursos identitários, rompendo assim com as concepções de sujeitos centrados. Podemos fazer um paralelo entre cinema e Psicanálise, pois através do inconsciente, essa ciência ajudou a relativizar o projeto unificador do Iluminismo.

Como disse Betty Fucks (2003), o inconsciente ocupa um lugar singular na cultura, que é o de fazer resistência a toda e qualquer visão de mundo capaz de impedir o sujeito – individual ou coletivo – de expressar-se singularmente sobre o universal do amor, do ódio, da vida e da morte. A autora argumenta que pelo fato da Psicanálise se constituir como um saber sobre o inconsciente e, ao mesmo tempo, ser um saber inconsciente, este, enquanto prática de alteridade, tornou-se crítico implacável dos discursos dogmáticos que, negando o direito à subjetividade, desprezam o particular, a estranheza do outro, e favorecem os processos de uniformização dos sujeitos.

O cinema, assim como toda produção artística, é uma forma do sujeito sublimar¹⁴⁵ suas pulsões reprimidas socialmente. Fucks (2003) afirma que o ato de sublimar tem a qualidade de fortalecer os laços sociais entre os homens, reivindicar mudanças e desenvolver grandes criações culturais, tais como a religião, a filosofia, a ciência, a arte e os ideais. Todas essas atividades são mutuamente dependentes e compartilham, ao mesmo tempo, do esforço desenvolvido em duas metas confluentes, a do trabalho como necessidade e da sexualidade como fonte de prazer.

Pensamos, assim, que quanto mais numerosa, livre e difundida for a produção artística regional, mais rapidamente poderemos superar a noção ingênua de *diversidade cultural* para reconhecer que todo espaço social vive sob a égide da *diferença cultural*. Substituir *diversidade* por *diferença* é encarar o desafio político de gerir a esfera pública. É não encobrir as relações de poder que estão implícitas nos discursos hegemônicos. Finalmente, pensamos que a contrapartida do poder público é formular políticas que saiam da perspectiva iluminista unificadora, partindo para o enfrentamento maduro dos dilemas da convivência multicultural.

¹⁴⁵ Uma das vias que a civilização impõe ao sujeito para assegurar o controle das pulsões é a sublimação. Na criação artística, ele encontra um modo próprio e subjetivo de satisfação, transformando os restos pulsionais, ajudando a minorar os poderes da repressão e inibição sob a cultura, modificando-a (FUCKS, 2003: 18).

REFERÊNCIAS

ALVES FILHO, Armando. et al. **Pontos de História da Amazônia/** Armando Alves Filho, José Alves de Souza Júnior, José Maia Bezerra Neto – 3. ed. ver. ampl. – Belém: Paka-Tatu, 2001.

ALVES FILHO, Armando. A política dos Governos Militares na Amazônia. In: **Pontos de História da Amazônia, vol.II.** Belém: Paka-Tatu, 2000.

BAKHTIN, M. M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2006.

BHABHA, Homi K. Locais da Cultura (In). **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Helena Hartsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2006.

Cinema na TV. Cinema Pará. Disponível em: <http://br.geocities.com/cinemapara2004/>. Acesso em: 10.01.2007.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque amazônica.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

EAGLETON, Terry. Versões de cultura. In: **A idéia de cultura.** Lisboa, temas e debates, 2003, p.11- 47.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Baeta. 6ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **A Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

FUCKS, Betty. **Freud e a Cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

HORACIO-CASTRO, Fábio. **A encenação das identidades na Amazônia contemporânea**. Paper do Laboratório de Sociomorfologia, série “Identificações amazônicas”, nº 1. Belém, 2005a.

_____. **Arqueologia do sujeito moderno. Por uma crítica não metafísica da identidade**. Paper do Laboratório de Sociomorfologia, série “Hermenêuticas da Identidade”, nº 1. Belém, 2005b.

_____. **A transição moderna. A cena cultural belemense entre 1950 e 1970**. Paper do Laboratório de Sociomorfologia, série “Identificações amazônicas”, nº 3. Belém, 2005c.

_____. **Fontes, raízes e tecidos da «identidade» amazônica. A cena cultural belemense, de seus primórdios ao modernismo**. Paper do Laboratório de Sociomorfologia, série “Identificações amazônicas”, nº 2. Belém, 2005d.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1978.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**. O declínio do individualismo na sociedade das massas. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MARQUES, Francisca Ester Sá. **Interpretação de produtos culturais**: Contributos de uma abordagem etnometodológica aos estudos da comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/marques-ester-abordagem-etnometodo.pdf>. Acesso em 16 jun. 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2001.

MATTELART, Armand e Michèle. **História das Teorias da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MONTEIRO, Benedicto. **História do Pará**. Belém: Delta / O Liberal, 2001.

MORAIS, Fernando. “O Sonho da Transamazônica acabou”. In: **Cem Quilos de Ouro** [e outras histórias de um repórter]. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NEGRÃO, Keyla. “**Entre a cidade, o rio e a floresta: reflexões sobre a midiática das identidades locais no cinema paraense**”. Núcleo de Pesquisa Comunicação e cultura das minorias. XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador, Bahia, 2002.

NEVES, Eduardo Góes. **Arqueologia da Amazônia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia**: proveniente do Espírito da Música. São Paulo: Madras, 2005.

NUNES, Benedito. “O Nativismo de Paes Loureiro”. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PROUS, André. **O Brasil antes dos brasileiros**: a pré-história de nosso país. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

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

VERIANO, Pedro. **Cinema no Tucupi**. Belém: Secult, 1999.

_____. **Fazendo Fitas**: memória do cinema paraense. Belém: Edufpa, 2006.

ANEXO A – ALGUMAS DATAS IMPORTANTES PARA A REGIÃO AMAZÔNICA

1616 – Fundação de Belém. O Pará era governado por capitães-mores subordinados diretamente a Portugal.

1621 – Governo agora no Brasil. Pará subordinado ao Maranhão. Sede do governo em São Luís.

1640 – Fim da União Ibérica. Extinção do Estado do Maranhão e Criação do Estado do Grão-Pará. Sede em Belém.

1751 – Criação do Estado do Grão-Pará e Maranhão.

1772 – Maranhão separa-se do Pará.

1823 – Adesão do Pará à independência do Brasil.

1835 – Início da Cabanagem.

1840 – Fim da Cabanagem.

1850 – Criação da província do Amazonas.

1872 - Início da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

1877 – Início da migração de nordestinos para os seringais.

1903 – Tratado de Petrópolis com a Bolívia. Anexação do Acre como Território Federal.

1908 – Início da Comissão Rondon.

1916 - Término da Comissão Rondon que implantou linhas e estações telegráficas entre os Estados de Mato Grosso e Amazonas (nessa área atualmente localiza-se o Estado do Rondônia) e realizou estudos de fronteira, mapeamento de riquezas minerais, solo, clima, vegetação, rios, animais e insetos.

1912 – Conclusão das obras da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

1942 – Amapá torna-se Território Federal.

1943 – Criado Território Federal do Rio Branco (atual Roraima), desmembrado do Estado do Amazonas. Criação do Território do Guaporé (atual Rondônia), a partir do desmembramento de terras do Amazonas e Mato Grosso.

1956 – Território do Guaporé torna-se Território Federal de Rondônia.

1962 – Território Federal do Rio Branco se torna Território Federal de Roraima. Acre ganha status de Estado da Federação.

1967 – Criação da Zona Franca de Manaus.

1972 – Desativação da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

1981 - Criação do Estado de Rondônia.

1988 – A Constituição Federal Brasileira dá a Roraima e ao Amapá o status de Estados da Federação. Cria-se, a partir do desmembramento do norte de Goiás, o Estado do Tocantins, que passa a fazer parte da Região Norte (IBGE).

**ANEXO B – PROGRAMAÇÃO PUBLICADA NOS JORNAIS DE BELÉM NA
VIRADA DE 1896 PARA 1897.**

THEATRO DA PAZ

VITASCOPE de Thomas Edison

Programa:

Primeira Parte

1 - Namorada interrompida

2 - Lutadores

3 - Dança do Sol

Segunda Parte

1 - O beijo.

2 - Dança de indígena

3 - Um Jardim

Terceira parte

1 - Salvando a vida de um índio

2 - Uma oficina de Carpintaria em movimento

3 - Uma praia em Nova York

Quarta Parte

1 - Brigas de grilos

2 - Ataque de cavaleiro

3 - Criança guardando patinhos

Cadeira: \$4

Camarote: \$20

Promoção: M. J. Killelea

Fonte: (VERIANO, 2006:61, 62)

ANEXO C – FICHA TÉCNICA DO FILME “CHAMA VEREQUETE”.

Direção e roteiro: Luiz Arnaldo Campos e Rogério José Parreira

Gênero: documentário poético.

Formato: 35mm.

Ano: 2002.

Origem: Brasil (PA).

Cor/PB: cor.

Duração: 18 min.

Prêmios: Menção honrosa – Festival de Curitiba 2002. Melhor Música (curta 35 mm) – Festival Gramado 2002.

Assistência de direção: Rubens Shinkai.

Direção de Fotografia: Marcelo Brasil.

Direção de Arte: Armando Queiroz.

Som: Nicholas Hallet.

Música: Paulo Leite.

Montagem: Paulo Leite.

Produção Executiva: Márcia Macedo.

Figurino e maquiagem: Ronaldo Fayal.

ANEXO D – FICHA TÉCNICA DO FILME “AÇAÍ COM JABÁ”.

Direção e roteiro: Alan Rodrigues, Walério Duarte e Marcos Daibes.

Gênero: ficção.

Formato: 35 mm.

Ano Produção: 2002.

Origem: Brasil (PA).

Cor/PB: cor.

Duração: 13 min.

Assistência de direção: Luccas Margutti.

Direção de Fotografia: Roberto Santos Filho.

Direção de Arte: Armando Queiroz.

Som: Aloysio Compasso e Frederico Cardoso.

Música: Ermínio Dias, Jeremias de Lima, Jony Texas.

Montagem: Frederico Cardoso.

Produção Executiva: Flávia Alfinito.

Figurino / maquiagem: Maurity / Micheline Penafort.

Elenco: Paulo Marrat (torcedor); Nilza Maria (dona do bar); e Ernesto Piccolo (turista).

ANEXO E – FICHA TÉCNICA DO FILME “DEZEMBRO”.

Direção e roteiro: Fernando Segtowick.

Gênero: ficção.

Formato: 35 mm.

Ano Produção: 2003.

Origem: Brasil (PA).

Cor/PB: cor.

Duração: 12 min.

Assistência de direção: Wesley Braun.

Direção de Fotografia: Diógenes Leal.

Direção de Arte: Charles Rael.

Som: Nicholas Hallet.

Música: Norman Bates e 11:11ORG.

Montagem: Veronica Sáenz.

Produção Executiva: Emanuel Freitas.

Figurino / maquiagem: Adelaide Oliveira/ Plínio Palha.

Elenco: Fabrízio Bezerra (Jeremias); Hellen Pompeu (Carla); Ewe Pamplona (Simone); Antônia Leal (Almeirinda, mãe da Adolescente); Adriano Barroso (Pimenta); Astréa Lucena (Mãe de Jeremias); Maíra Monteiro (Raquel); Claudenice Eduardo (Cláudia); Taiana Laiun (Eduarda, filha de Almeirinda); Leonel Ferreira (preso).