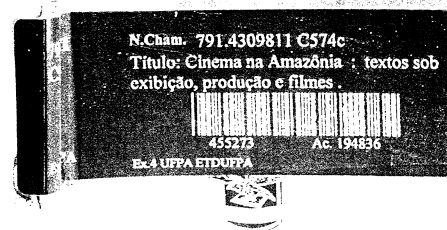


Este trabalho não pretende, evidentemente, ser a cena final sobre o tema, pelo contrário. Ele deve ser tomado não apenas como o resultado de um projeto, e sim, espera-se, como o início de outros que se dediquem a esse objeto, sejam eles acadêmicos, públicos ou pessoais. Ele pode ser tomado como um roteiro que sirva para novas imagens e seqüências sobre o cinema na Amazônia.

RELIVALDO PINHO DE OLIVEIRA
ORGANIZADOR

CINEMA NA AMAZÔNIA:

TEXTOS
SOBRE
EXIBIÇÃO,
PRODUÇÃO
E FILMES





155273
lx 4

Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes

Pesquisa: Processos comunicacionais,
cinema e identidade: subsídios para
políticas culturais de Amazônia



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ



Cinema na Amazônia:

textos sobre exibição, produção e filmes

Relivaldo Pinho de Oliveira
organizador

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Biblioteca de Teoria e História da UFPA

Classificação: 791.43 : 09811

Coleção: C574C

Tamanho: 026412006 ex. 5.

mkm: 3047

Capa:

Artur Arias Dutra

Projeto gráfico e editoração eletrônica:

Artur Arias Dutra

Revisão:

Relivaldo Pinho de Oliveira

Ficha catalográfica:

Sizete Medeiros do Nascimento

CRB2/1003

Impressão:

Gráfica Supercorres

048c Oliveira, Relivaldo Pinho de (Org.)
Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes
Organizado por Relivaldo Pinho de Oliveira. -- Belém : CNPq,
2004

100p.

1. CINEMA PARAENSE 2. CINEMA - Amazônia
3. CINEMA 4. CULTURA AMAZÔNICA 5. IDENTIDADE
CULTURAL I. Título

CDD 306.098115

Nota:

As imagens utilizadas neste livro, excetuando-se as reproduções fotográficas de imagens dos filmes, são resultado do trabalho de pesquisa do projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia*.

Este livro foi publicado com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Agradecimentos

Os membros do projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia* agradecem as seguintes pessoas e entidades:

Acyr Castro, Luzia Miranda Alvares, Pedro Veriano, Januario Guedes, Diógenes Leal, Fábio Castro, João de Jesus Paes Loureiro, Camilo da Costa Soares, Keyla Negrão Vicente Cecim, Edna Castro, Casa da Linguagem, Fernando Segtowick, Ernani Chaves, Ismaelino Pinto, Horácio Igushi, Carlos Mendes, membros do projeto de pesquisa, grupo Pro-Jeção, Universidade Federal do Pará (UFPA), Departamento de Comunicação Social (UFPA), Escola de Teatro e Dança da UFPA, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Apresentação	9
Em cartaz: um cineasta, uma cidade, uma época Relivaldo de Oliveira	11
Clipping histórico de 1911 e 1912	16
A arte de vender cinema Pedro Veriano	19
Anos de censura Pedro Veriano	22
Cinema no interior Pedro Veriano	24
Um cinema bem perto de você Pedro Veriano	26
Clipping histórico de 1930 e 1931	29
Líbero Luxardo e a representação do cotidiano amazônico em <i>Um dia qualquer</i> Raphael Silveira	39
Notas sobre o cenário super-8 e 16mm em Belém do Pará Gláucio Lima	47
Sombras Chinesas Vicente Cecim	55
A poética do real: as representações da Amazônia em <i>Ver-o-Peso</i> Relivaldo de Oliveira	59
Depois do super homem, a mulher maravilha? produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense Keyla Negrão.	79
Clipping histórico de 1931	93

A trajetória da cinematografia na região, que remonta à virada do século XIX para o XX e que se estabelece em conjunto com a chamada *Belle Époque* amazônica - o auge da economia gomífera - ainda é pouco pesquisada se cotejarmos a relevância que esse meio obteve e o número de trabalhos produzidos. O presente livro é o resultado de um esforço que tentou estudar esse cinema nas suas mais variadas dimensões com o objetivo de fornecer novos elementos para sua compreensão.

Este trabalho foi realizado graças ao projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia*, que teve apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Prevista como um dos seus produtos, essa publicação reflete as etapas propostas no projeto e executadas durante um ano de pesquisa.

Composta de ensaios, artigos e depoimentos - uma forma que enriquece o tema fornecendo vários ângulos de observação - medidos em material impresso, e ricamente ilustrada, a obra traz o levantamento histórico (uma das etapas previstas), feito através da pesquisa de imagens e textos de jornais e revistas, entrevistas com personagens (realizadores, pesquisadores, críticos), que pode ser observado na maioria dos textos, sendo importante destacar aqueles em que se unem as imagens pesquisadas com o comentário e a análise feitos sobre os primórdios do cinema paraense e a década de 1930 especialmente.

São os casos do primeiro texto, que trata da chegada de Ramon de Baños, o pioneiro do cinema no Pará, e o ambiente social da época e dos textos de Pedro Veriano - fonte obrigatória sobre a história do cinema regional - que abordam aspectos diversos da cinematografia daquela época, como os anúncios, a censura, a chegada do cinema falado, a inauguração de salas de exibição - que continuam na memória dos belenenses como cine Independência e o Guarani - e as peculiaridades do cinema no interior.

Vice-Coordenador do Projeto Processos Comunicacionais, cinema e identidade: *subsídios para políticas culturais na Amazônia*. Mestre em Planejamento do Desenvolvimento — NAEA. Autor de *Mito e modernidade na Trilogia amazônica*, de João de Jesus Paes Loureiro.

Os trabalhos seguintes discutem, com o auxílio de entrevistas, informações em periódicos, livros e as demais fontes pesquisadas, outras fases e temas fundamentais, como a produção de Libero Luxardo e a geração da década de 1960 e 1970. Sobre essa última, o depoimento de Vicente Cecim a respeito de seus filmes e a inclusão de seu manifesto podem ser observados como um dos registros sobre o espírito dos cineastas daquela época.

Seguindo o objetivo mais específico do projeto (outra fase proposta pela pesquisa), que era o de estudar a representação da(s) identidade(s) amazônica(s) nas produções filmicas locais, o livro traz os trabalhos sobre o filme *Ver-o-Peso* de Januário Guedes e a análise de Keyla Negrão que trata da “produção dos sentidos de identidades femininas no cinema paraense”.

Essa cronologia que vai dos pioneiros até a produção contemporânea, com uma variedade na abordagem da temática, tanto na forma como no conteúdo, sugere diferentes perspectivas e novas fontes para que outras pesquisas possam continuar, aprofundar e iniciar pesquisas sobre o tema, sendo essa a última etapa, contida no projeto, que o livro pretende atingir.

Nesse sentido, este trabalho não pretende, evidentemente, ser a cena final sobre o tema, pelo contrário. Ele deve ser tomado não apenas como o resultado de um projeto, e sim, espera-se, como o início de outros que se dediquem a esse objeto, sejam eles acadêmicos, públicos ou pessoais. Ele pode ser tomado como um roteiro que sirva para novas imagens e seqüências sobre o cinema na Amazônia.

Relivaldo Pinho de Oliveira.
Belém, 28 de agosto de 2004

Take 1- Plano geral - No centro da cidade, as pessoas circulam absortas em seus sentimentos particulares. Sem se absterem das convenções sociais, cumprimentam-se. As águas da Baía reventam no mercado de ferro, trazidas pela brisa acalentadora. Próximo dali, o bonde elétrico passa e suas cortinas deixam entrever senhores com suas bengalas e senhoras com seus chapéus. No boulevard, alguém, distraidamente, abre o jornal e lê. Entre as idas e vindas das notícias de Portugal, as viagens, encontros e telegramas do “eminente Dr. Lauro Sodré”, existe, na maior coluna do jornal, uma nota como as que existiam sobre a partida ou chegada de alguém. Estamos no início do século XX, mais precisamente em 1911.

“O sr. J. Llopis, conhecido photographo, acaba de incorporar nesta cidade uma companhia que, sob o título ‘The Pará Films’, se propõe a apanhar fitas cinematográficas especialmente de assumptos typicos, do natural.

A nova companhia que servirá para atestar flagrantemente o nosso progresso, contractou o profissional sr. Raymond de Baños para dirigir o ‘atelier’.

‘The Pará Films’ tem, no correio a caixa 73ª.

O sr. Llopis chegou da Europa no vapor alemão ‘Rio Negro’ (1).

O sr. J. Llopis, conhecido photographo, acaba de incorporar nesta cidade uma companhia que, sob o título ‘The Pará Films’, se propõe a apanhar fitas cinematográficas especialmente de assumptos typicos, do natural.
A nova companhia, que servirá para atestar flagrantemente o nosso progresso, contractou o profissional sr. Raymond de Baños para dirigir o ‘atelier’.
‘The Pará Films’ tem, no correio, a caixa 73ª.
O sr. Llopis chegou da Europa no vapor alemão ‘Rio Negro’.

Nota do jornal *Folha do Norte* sobre a chegada de Ramon de Baños em Belém

A cena é ficcional. A nota não. Estão intimamente ligadas. Belém, no início do século, estava ainda sob os efeitos de um dos seus períodos históricos mais representativos. De 1870 a 1910 a região amazônica foi o palco de uma expansão econômica sem precedentes, baseada na economia gomífera. O enorme fluxo de capital gerado pelo comércio da borracha transformou a realidade social e cultural

da região, em especial Belém. A cidade torna-se o local de uma elite que implanta novos hábitos e novas relações. Essa transformação atingiu seu ápice durante a administração do Intendente Municipal Antônio Lemos (1897-1910).

As modificações realizadas pelo Intendente atingiram diversos aspectos do espaço urbano. Foram criadas medidas em relação ao saneamento e à saúde pública, como o Código de Posturas do município, a criação de

redes de esgotos e a inauguração de um forno crematório. As mudanças se refletiram também na remodelação estética da cidade. Antônio Lemos empreendeu a construção de monumentos, praças, *boulevards*, arborizou e calçou ruas, instalou a iluminação elétrica e os bondes e inaugurou o mercado de ferro do Ver-o-Peso. A Europa era o modelo; a modernidade a ser seguida.

É nessa realidade de fausto econômico, iniciada em 1870, que o cinema surge em Belém. Não se pode dizer que surge por ela, talvez apenas podemos afirmar que existia um momento propício para tal. Se em 1895 os irmãos Augusto e Louis Lumière apresentaram ao público em Paris o Cinematographo, em 1896 chegava à Belém o Vitascope de Thomas Edison. Nesse início, predominavam as exibições em locais que não se destinavam exclusivamente à projeção de filmes, como os teatros. (2)

Take 2- A chegada - Segundo Pedro Veriano, “deve-se ao espanhol Joaquim Llopis os presumíveis primeiros cinemas [locais exclusivos para exibição de filmes] de Belém”. Não por acaso, Llopis era um industrial da borracha e Ramon de Baños viera, em 1911, para supervisionar suas salas e filmar um documentário sobre o processo de fabricação da borracha, principalmente da fábrica de Llopis (3), afinal a nova companhia serviria para “atestar flagrantemente o nosso progresso”. Sobre a chegada de Baños, Veriano diz:

Ramon de Baños

“O técnico viajou para o Brasil em um navio chamado Rio Negro, partindo de Barcelona para Madrid no dia 31 de agosto de 1911, e em seguida para Lisboa e Belém do Pará. Joaquim Llopis bancava o cicerone, mostrando o cenário amazônico com sua fotogenia de fácil alcance para as objetivas pouco versáteis daquela época (na realidade um caixão com diafragma amarrado de f-8 a f-16, sem chances de captar interiores sem iluminação natural)” (4).



Ainda em Barcelona, Ramon e seu irmão Ricardo criaram, em 1906, a Hispano Films, um laboratório para fazer e revelar cópias. Tiveram êxito na empreitada e se associaram a Alberto Marro para produzirem seus primeiros curtas-metragens. São desse período, *Dos guapos frente a frente* e *Don Juan de Serrallonga*, ambos de 1910 (5). Ricardo e Ramon estão entre os principais pioneiros do cinema espanhol que também teve um grande crescimento no início do século (6). Um dos aspectos ressaltados na filmografia dos irmãos Baños era a fotografia, a cargo de Ramon.

Take 3- O ambiente - Em 1911 Belém contava com vários estabelecimentos que exibiam filmes. Dentre esses estavam o “Bar Paraense”, uma espécie de casa de shows; “Cinema Nazareth”, destinado exclusivamente à exibição de filmes; “Bar americano”, que ficava em Batista Campos e “Cinema Rio Branco”. As fitas mais

divulgadas eram da fábrica francesa “Pathé”. A inauguração de um dos cinemas do período fora assim anunciada: “Cinema Alhambra - Começará hoje a funcionar na Praça da República o Cinema Alhambra, Que entre outras fitas d’arte, exhibirá o último Jornal Pathé e a sensacional fita Rival de Richelieu” (7).

Na época, algumas dessas empresas deslocavam suas exibições para o arraial de Nazaré, a fim de conseguirem mais espectadores. Era o caso do “Cinema Ouvidor”, uma filial de um cinema do Rio de Janeiro, que começou a exibir filmes no Teatro da Paz, transferindo-se durante a festa. Em um de seus **anúncios** convocava a população a ver as imagens que haviam sido filmadas do cirio daquele ano.

CINEMA OUVIDOR

que tanto successo alcançou no Theatro da Paz
HOJE-Sabbado, 21 de Outubro-HOJE

O Cirio deste anno

Film de actualidade, em 7 quadros, finalizando com uma apothose a
Nossa Senhora de Nazareth

Seu film verdadeiro assombro em cinematographia, foi tirado pelo habil opera-
tor sr. Lulu Braga, especialmente contratado pela empresa para este fim.

Todas as pessoas que acompanharem o
CIRIO ao largo reproduzidas neste film.

Todos! AO CINEMA OUVIDOR Todos!

(EM NAZARETH)

Os temas históricos figuravam como uma das principais atrações. Não apenas o Cardeal Richelieu fazia sucesso. Napoleão também era um dos personagens preferidos, como deixa claro a nota convidativa do jornal sobre o “Cinema Brillant”, que fazia parte da empresa “Bar Paraense”: “No cinema Brillant as casas succedem-se, à cunha. O episódio da vida de Napoleão commove e arrebatá a platéia que não se cança de rever o emocionante film. Uma visita ali é de justiça”. (8)

Take 4- O conflito - A cidade, em 1911, era um caldeirão político. Lemos havia renunciado à intendência e Lauro Sodré (ex-governador do Estado e uma das maiores lideranças) seu opositor, chegara à Belém para instruir seus correligionários. Um dos principais jornais da época, a Folha do Norte, fazia oposição ao ex-Intendente e apoiava enfaticamente a passagem de Sodré. Era o prenúncio dos acontecimentos que culminariam, em 1912, com o incêndio do jornal A Província do Pará, do qual Lemos fora proprietário, e o derradeiro exílio do Intendente, no Rio de Janeiro.



ELEGANTES BLUSAS
de seda, foulard e pongé em
multiplos gostos; em renda de
guipure, laize e tecidos de fan-
tazia, guarnecidas de rendas
e botões sobre duplo peitilho e
em feitiços japonezes, ultima
novidade, recebem a

Casa Africana
Largo das Mercês

Em 1911, a Casa Africana, tema de um filme de Ramon de Baños, anunciava no jornal Folha do Norte.

Na filmografia de Ramon de Baños na Amazônia consta um filme curta-metragem sobre esses acontecimentos, denominado *Os sucessos de agosto* - importante registro que fora negociado pela filha de Llopis com um exibidor do Maranhão. Existem ainda títulos como *Viagem de Lisboa ao Pará*, *O Cyrio*, *Inauguração da linha fluvial Belém-Mosqueiro*, *Dia de finados em Santa Isabel*, *A moda em chapéus da Casa Africana* (supomos que se refere à Casa Africana, uma das lojas que abasteciam a elite belenense de artigos importados), *Concurso hípico*, *Batalha das flores*, *O embarque do eminente Dr. Lauro Sodré* (9) e outros.

Take 5- A partida - Baños teve que voltar para a Espanha para se recuperar de uma malária contraída em uma filmagem para o Departamento de Indústria e Comércio pelo interior da Amazônia (10). A economia da borracha estava em colapso. Em outubro, Lemos morria no Rio de Janeiro. As águas continuavam a rebentar no mercado de ferro, a brisa não mais acalentava. Estávamos no início do século, mais precisamente em 1913. O personagem da nota do jornal entrava para a história.

NOTAS

- 1 Folha do Norte, Belém, 21 set. 1911, p 2.
- 2 Cf VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupí*. Belém: SECULT, 1999, p 15.
- 3 *Idem.*, loc. cit.
- 4 *Idem.*, loc. cit.
- 5 PANTIGA, Ivan. Ricard de Baños (1882-1939). <<http://www.gijonmusic.com/cine/ricardeba%Flos.html>>. Capturado em 05/12/2003.
- 6 Sobre as informações dos primórdios do cinema espanhol ver este endereço eletrônico: <<http://www.xtec.es/~xripo!l/cine2.htm>>. Capturado em 05/12/03.
- 7 Folha do Norte, Belém, 24 out. 1911, p 3.
- 8 Folha do Norte, Belém, 21 out. 1911, p 2.
- 9 VERIANO, 1999, p. 15-16.
- 10 *Idem.*, p. 16.

Obras consultadas:

- VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupí*. Belém: SECULT, 1999.
- ROCQUE, Carlos. *Antônio Lemos e sua época: história política do Pará*. 2ª ed. Revista e ampliada. Belém: Cejup, 1996.
- SANTOS, Roberto. *História econômica da Amazônia (1800-1920)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1980.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

THEATRO DA PAZ

HOJE--Domingo, 24 de setembro--HOJE
CINEMA OUVIDOR

Empresa Angelino Stamile & C.

Unicos representantes e concessionarios para todo o Brazil das afamadas fabricas Norte Americanas The Biograph-Vitagraph, Lubin Edison-Milib-West, Essanay.

Os intervallos não passarão de 10 minutos

O espectáculo começará ás 8 1/2 em ponto e terminará ás 11 horas

Primeira parte

- 1.ª - Ouverture pela orchestra
- 2.ª - Sobre as costas (comedia da casa Vitagraph)
- 3.ª - Os concertistas (comedia da casa Vitagraph)
- 4.ª - Em paz, talia comica.

Segunda parte

- 1.ª - Ouverture pela orchestra
- 2.ª - Inundação na ilha Nuba, (natural)

3.ª - **A mensagem do violino**, (Intercepção) - Notado de Este viviam duas familias. O filho de um e a filha de outra, tornaram-se namorados desde a infancia. O rapaz tornou-se um eximo violonista, mas devido a sua pobreza, elle não pôde continuar a sua carreira, e como seu pai era um ebrio e sempre o maltratava e enroscava de casa, elle arranhou uma posição com um dos celebres concertos, dos mais baratos e sem luxos, tambem como em casa de bules, etc. Sempre cheio de esperanças, elles tiveram muitos. Um tempo antes, o pai da rapariga, que era um simples e prospero industrial, comprou uma fazenda, mas por ventura do casamento de seus recebe um telegramma, que lhe annunciou, pois em suas terras havia abundantemente, o precioso petroleo. O pai do rapaz, não era muito de accordo com o noivado da filha. Todavia, elle era razoavel, e sempre procurava visitar ao futuro genro. Numa destas visitas elle observou o tocamento do pai do rapaz, o indigado escreveu-lhe o seguinte: - O casamento com minha filha e uma questão fora de combate, pois jamais se podera realizar, deante das circumstancias de seu pai. Comtudo vou dar-lhe uma boa oportunidade de ser feliz. - Nas se meio tempo, o pai da moça mudou-se e a filha foi mandada para o collegio, para esquecer o seu passado. O pai do rapaz vem a fallecer e o jovem encontrou um velho professor, que ouvindo falar das aptidões não cultivadas do rapaz, offereceu-se para ensinalo e protegelo, depois contractado para tocar nos grandes saloes e concertos. Durante todo este tempo, os namorados não sabiam um do outro, e a rapariga, a instancia da familia, tinha accellado o namoro de um barão. Foi marcado uma recepção para publicamente annunciar o noivado dos futuros esposos, e para abrilhantar a festa, eis que foi convidado o pobre rapaz, para fazer-se ouvir em sua original musica. O rapaz foi baptizado por um outro nome, quando sagrado artista, e como tal não era conhecido do pai da noiva. O rapaz ao ver a rapariga, não sempre adorada, namorada, em vez de tocar o que estava marcado, tocou uma das antigas e predilectas musicas, com que costumava distrahir a rapariga, sendo logo reconhecido por ella. Não se necessita dizer, que o noivado do barão não foi annunciado.

- 4.ª - O fugitivo, (grandiosa drama Vitagraph)
- 5.ª - Por um dollar, (comica).

Tercera parte

- 1.ª - Ouverture pela orchestra.
- 2.ª - Os tres paratos, (Vitagraph).
- 3.ª - Verdadeira caridade, talia comedia Biograph.
- 4.ª - Passagem de um não Julbor, (comica).

Preços populares:

Cadeiras e varandas	2\$000
Galeries	1\$000
Filas e camarotes do 1.º	17\$000
Camarotes do 2.º	10\$000
Paralho	2\$500

A empresa vende e aluga fitas - Preços sem competencia - Dificil-se na representanto sr. Ceará, rua de São Antonio, n. 20, CASA CONFIANÇA

As fitas americanas alcançaram o maior successo em todos os theatros que foram exhibidas, tendo conquistado o primeiro lugar entre todas as fabricas e artistas.

AVISO - A empresa recebe o direito de alugar o programma em todo o Brazil maior bilhetes a venda na CASA CONFIANÇA, á rua de Santo Antonio, n. 20.

CINEMA OUVIDOR

FILIAL DO RIO DE JANEIRO

que tanto successo alcançou no Theatro da Paz
 FITAS NUNCA VISTAS NO PARÁ

O salão mais confortavel do arraial
 LUZ FLORES VENTILADORES

Grandioso--Attrahente--Variado--Espectaculo

HOJE--Terça-feira, 17 de outubro--HOJE

SENSACIONAL PROGRAMMA

- 1.ª - Exercícios de bombeiro em S. Petersburgo. (safari)
- 2.ª - O vestido novo (alta comedia da casa Vitagraph)
- 3.ª - Cavallaria rusticoana (Mascagai, cantada pela eximia artista Antonietta Villard)
- 4.ª - Uma força atroz (comica)

Sessões continuas

ENTRADA 1\$000

CINEMA OUVIDOR

Theatro Palacote

Arraial de Nazareth

Notas artisticas

Theatro da Paz. -- Realiza-se hoje a estreia do Cinema Ouvidor, da empresa Angelino Stamile & C., do Rio de Janeiro.

Serão exhibidas fitas nunca vistas no Pará, sendo, por isso, de prever grande affluencia de espectadores.

Cinema Nazareth. -- Este magnifico cinema, em beneficio do sr. Alberto Martins, realiza hoje uma esplendida *serata*, sendo exhibidas fitas de sensacional novidade.

Auguramos uma casa á cunha.

CINEMA "BIJOU"

NAZARETH

HOJE!

PRIMEIRA PARTE

HOJE!

As sympathiques e mignones artistas cantantes e bailarinas

LAS YEREZANITAS

grandioso numero de atracção

SEGUNDA PARTE

Os 1, 2 e 3 actos da revista

PAZ E AMOR


Ao Cinema Bijou Ao Cinema Bijou

(11773-3) PR.—18, 19, 21, 22)

CINEMA RIO BRANCO

NOVO CENTRO DE DIVERSÕES
PRAÇA DA REPUBLICA
junto ao Café da Paz

Ambiente aromatizado



Elegancia e conforto

SESSÕES CONTINUAS TODAS AS NOITES
DAS 7 E MEIA ÀS 11 HORAS
Aos Domingos e Feriados
Começam às 6 e meia horas
PARÁ-BELÉM

A arte de vender cinema

Pedro Veriano

Crítico cinematográfico e pesquisador do cinema paraense. Autor de *Cinema no Tucupí* e coordenador do livro *A crítica de cinema em Belém*.

Em Belém, como em quase todas as cidades do mundo onde o cinema chegou (o "quase" ainda hoje procede), a publicidade dos programas existe desde o tempo em que o tipo de comércio (e cinema é arte, indústria e comércio) se instalou.

Em 1912, ano da inauguração do Olympia, as empresas exibidoras de filmes existentes na capital paraense pouco anunciavam em jornais. Tampouco usavam de outros meios de divulgação de seus programas além de um quadro na porta ostentando o pôster enviado pela distribuidora do filme ou, simplesmente, a pintura do título e do elenco (podendo ser anexada uma frase) em uma folha de papel de embrulho. Com o Olympia começou um tipo de publicidade mais evidente e pretensioso. A Empresa Teixeira & Martins, dona da casa e mais do Palace Theatre e em seguida programadora do Iracema (bairro de Nazaré, hoje Nazaré 2), Poeira (hoje Nazaré 1), Íris (Rua 28 de setembro, bairro do Reduto), Popular (av. Indeper.dência, hoje Magalhães Barata), Guarani (bairro da Cidade Velha) e S. João (Praça Brasil), anunciava nos principais jornais e ainda se dava ao luxo de editar um tablóide chamado "Olympia Jornal", onde figurava não só a programação da semana como notas pitorescas envolvendo os(as) frequentadores(as).

O interessante nos anúncios da fase do cinema mudo era a preocupação com fatos não necessariamente

POPULAR — HOJE HOJE — GUARANY

A 7 horas APRESENTAÇÃO. EM ESTREIA, DO GRANDIOSO FILM DE FUNDO RELIGIOSO

GLORIA ETERNA

gigantesca reconstrução histórica do século XII

Depois de um grande apoteose histórica que, após uma vida de fé, vem a conhecer que, somente bondade conseguiremos a Perdão, de uma vez, e é como arma dos que lutam por um ideal.

COMO COMMOVENTES!
OS QUE IMPRESSIONAM!

Interpretação sublime de um grande ator da cinematographia contemporanea

GRANDIOSAS PARTES — 9

ENTRADA: 1500



Alberto Pasquali

que tem a melhor atuação

O maior film historico da cinematographia contemporanea!

UM SUCESSO!

GRANDIOSAS PARTES — 9

ENTRADA: 1500

GUARANY: 1º e 2º, 1500; 3º, 750

ligados a cinema. Explica-se nos poucos anos da técnica que gerava "diversão". O comum era, por exemplo, dar ênfase ao filme histórico, ou uma adaptação de obra literária reforçando-se a importância do texto adaptado. Por exemplo: anunciando *Glória eterna* nos cinemas Popular e Guarani em 20/09/1931 escreveu-se: "A gigantesca reconstrução histórica do século XII. A odyssea de um grande apóstolo da christandade que, após uma vida de prazeres, vem a conhecer que, somente pela Bondade conseguiremos o Perdão. Mais uma vez a Fé como arma dos que luctam por um ideal" (respeitando a grafia da

época). Da produção só se mencionava o ator Alberto Pasquali, e encerrava-se a nota com a frase "O maior film historico da cinematographia contemporanea". Frase que seria repetida muitas vezes em outros títulos do gênero.

Comum também era ressaltar detalhes técnicos do filme. "Um filme todo colorido" dava a entender que muitos eram só parcialmente editados a cores. Quando chegou o cinema sonoro, destacava-se o fato do filme ser "todofalado, cantado e dançado".

Os encarregados da publicidade dos cinemas muitas vezes apelavam para medidas inusitadas como o sorteio de aves nos cinemas do Largo de Nazaré (perus, galinhas...) quando da festa do Círio. Registra-se idéias ainda mais curiosas como a criação de "madrinhas do cinema". Logo que inaugurou, o cinema Independência, na



As interessantes meninas "Candide" e "Toda, Abreça e Dinama" do "Cine Independência" inaugurado em Nazaré em 1930.
CINE INDEPENDÊNCIA
 A inauguração aconteceu na festa pública com a criação das "madrinhas"
CHRISTO REI por Leda Gis

avenida do mesmo nome (depois Magalhães Barata) elegeu duas meninas da sociedade local como as suas "dindinhas". A casa era de propriedade da firma local Cardoso & Lopes e em quase toda a sua trajetória foi orientada pelo médico Victor Mattos Cardoso, provavelmente o autor da pitoresca história das madrinhas.

Também era comum ressaltar a qualidade "familiar" do programa. Caía bem propagar que o "film" (também chamado de "fita" ou de "cinta") era apropriado para "toda a família". Mesmo assim havia exceções. O Cine Fuzarca, da Empresa

Agostinho Nogueira, anunciava em 1930 que a casa, inaugurada no dia 14 de maio daquele ano, era "da fuzarca, da pavuna" e alertava: "Olha a família! Dá n'ella!". Nem por isso o programa pulava a cerca: *Cavalleiro da esperança*, western com Ken Maynard, *Arte e manha* comédia em 2 rolos e *Carambolando*, desenho curto. O ingresso custava 600 réis.

O chamado "filme-evento" diluiu-se na vulgarização da propaganda. A primeira versão de *Ben Hur*, com Ramon Novarro, foi um caso legítimo desse tipo de programa. E o filme fora feito para isso. Conheci uma senhora que ficou apaixonada pelo galã, sem saber em toda a sua longa existência que ele foi homossexual.

Um "filme-evento" que mereceu reprises (obviamente sem essa aura) foi *...E o vento levou*. A fama corria mundo através das notícias Telegráficas que os jornais publicavam. Também o primeiro desenho de longa metragem, *Branca de neve e os 7 anões*. Sobre esse muitas pessoas escreveram. Não eram "críticos de cinema" mas intelectuais da terra que se entusiasmaram com o produto do jovem Walt Disney. O sr. Adalberto Affonso, então ganhando um posto de gerência na Empresa Cinematográfica Paraense, ex-Teixeira & Martins, mais tarde comprada (precisamente no final de 1946) por Luis Severiano Ribeiro (Empresa Cinematográfica S. Luiz Ltda, hoje Grupo Severiano Ribeiro), era um dos comentaristas.

Eu estive presente em dois lançamentos desse tipo: em 1950 *Sansão e Dalila* ganhava estréia auspiciosa nos cinemas Moderno (hoje Parque de Diversões de Nazaré) e Independência. O contrato com a Paramount, Empresa que



Anúncio do Cinema Fuzarca no jornal *Folha do Norte*

negociava com o concorrente, havia sido assinado na base de 60% da renda. Para se ter uma ideia da dimensão do negócio basta dizer que nesse tempo o contrato de filme era feito sobre a produção (todos os títulos de um catálogo), com preço fixo para cada título, restando dois ou três que encimavam a lista (os chamados "cabecinhas de produção"), estes pedindo percentagem sobre a bilheteria - mas sempre na faixa de 30% ou 40%. Outro filme foi *Jouma D'Arc*, a versão de Victor Fleming para a RKO com Ingrid Bergman. Apesar da produtora norte-americana ser exclusiva em Belem dos Cardosos e Lopes, o filme também custou 60% e obteve uma estréia incomum para uma cidade ainda pequena - noticiou-se ate a chegada da cópia, com foto dos rolos no aeroporto, notícia sem cumho publicitário estampada num jornal local. Na primeira sessão, às 3 da tarde, eu vi um enorme estandarte, desses de escola de samba, dependurado na fachada do cinema Moderno e uma multidão querendo comprar ingresso sem fazer fila.

Outra forma publicitaria que fez história foi a usada para vender *Você Já Foi à Bahia?* um desenho animado da Disney - RKO. Ainda a Empresa Cardoso & Lopes botou na rua uma baiana gigantesca (um equilibrista em pernas de pau vestido de baiana) com um conjunto musical (chamava-se "pequena banda") tocando as musicas do filme e um "crooner", com megafone, tal qual propaganda de circo, anunciando a grande estréia "de logo mais nos cinemas Moderno e Independência". O mesmo circuito lançou *A Morta Viva* (I Walked with a Zombie), de Val Lewton & Jacques Tourneur, so em sessoes noturnas (ja era comum vesperais) alegando que "nao deveria ser visto por pessoas impressionaveis" (e apesar de proibido para menores de 18 anos ainda achavam que de tarde o cinema era frequentado por medrosos)

No fim dos anos 60 eu dirigia um cineclub e fiz media com a Columbia providenciando um desfile de motonetas para anunciar a estréia de *Sem Destino* (Easy Rider), o filme "hippi" com Peter Fonda, Dennis Hopper e Jack Nicholson. O filme era realmente bom e o Cine Clube APCC (Associação Paraense de Criticos Cinematográficos) entrou como coadjuvante na divulgação ajudando a Empresa Ribeiro (o lançamento foi no Cine Palacio)

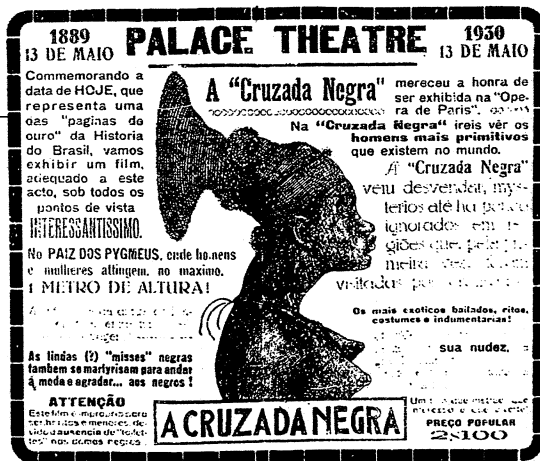
O lado cômico foi expressivo quando Livio Bruni, um empresário do sul, comprou, junto com a firma mexicana Pel-Mex, as salas Moderno, Independência e Vitória (ex-Rex, no bairro da Pedreira). O gerente local era também o publicitario. Como não entendia nada do assunto, chutava bem alto o que lhe vinha à cabeça. Na estréia do filme *A Morte de um Ciclista* ele publicou: "É bom ir ver para saber como é perigoso andar de bicicleta no meio da rua". Noutra oportunidade eu conversei com ele sobre o filme *As duas faces da moeda* de Domingos de Oliveira, dizendo que o argumento era muito parecido com o clássico de Frank Capra *A felicidade não se compra*. Não deu outra: o rapaz mandou para os jornais a frase: "Um filme que é muito parecido com *A Felicidade Não Se Compra*". O diretor de *Todas as mulheres do mundo*, se leu, deve ter dado boas gargalhadas.

Bem, o assunto é vasto. No plano anedótico é pródigo. Conheço quem coleciono o besteiro! que sai publicado. Eu nunca tive tempo para isso, embora ache que seria interessante se tivesse tido. O cinema conta histórias que não usou e dificilmente usará, ficando com o publico na forma de experiências alegres, em alguns casos até mais alegres do que a estada por algumas horas numa sala escura.

Pedro Veriano

O cinema mudo norte-americano, nos anos 20 já reconhecido como indústria majoritária, não era censurado. Inexistia o sistema de recomendação por faixa etária da Motion Picture Association of America. Nem essa entidade existia. Mesmo assim os produtores não abusavam da liberdade criadora para “atentar contra a moral e os bons costumes”. Isto porque já atuavam as “ligas de decência”, organizações ligadas ou não a facções religiosas, que recomendavam os filmes especialmente à classe média (a que mais pagava ingresso). Assim foi até 1931, quando surgiu o chamado Código Hayes (nome do autor), um freio no que se via por “liberdades que atentavam ao pudor” (frase do manifesto que introduziu o código). Esta censura interna exigia certa postura logo considerada excessiva. Eram proibidas cenas de cama de casal, sanitário, gestante, prostíbulo, além de diálogos em que figurassem palavras como “aborto”, “sexo” e, o que mais chamava a atenção, imagem de sangue derramado. Os corpos que recebiam balas restavam limpos. Isto numa época em que os filmes policiais, ou “de gangster”, ganhavam uma produção prolífica e a maior parte de boa qualidade.

Para o público também não havia censura no começo das exhibições cinematográficas. Pelo menos das fontes oficiais, na verdade porque ignoravam o papel do cinema como atração das massas. Mesmo assim os próprios exibidores usavam de meios censórios como estratégia de marketing. Um exemplo pode-se observar na propaganda do filme *A Cruzada negra*, cartaz do Cine Palace Theatre (situado onde hoje está uma agência do Bradesco, na Praça da República). Diz assim: “Atenção: Este film é impróprio para senhoritas e menores devido a ausência de ‘toilettes’ nas damas negras”. Um detalhe: o filme era um documentário sobre uma região africana habitada por pigmeus.



Nessa mesma época já se faziam sessões “especiais” só para homens. Em 1931 o Cinema Glória exibiu *Estatuas de carne*, alardeado como “drama histórico baseado na vida devassa da imperatriz da luxúria e dos prazeres Messalina”. O anúncio não divulgava nem mesmo o elenco. Limitava-se aos “magníficos nus artísticos”.

Anos mais tarde, já com o cinema sonoro feito rotina, não raro chegavam filmes em que se faziam sessões específicas para homens e para mulheres. Um caso especial foi a sessão só para mulheres com a produção francesa *Olivia*, no cinema Olímpia em 1952. Na ocasião um travesti resolveu entrar e acabou sendo desmascarado pelas barulhentas madames e senhorinhas que o surraram sem piedade.

Mas a censura não era privilégio dos filmes. Nos primeiros anos do Olympia as prostitutas gostavam das “matinês”. Trajadas com espalhafato, algumas tornaram-se conhecidas como “polacas”. Diziam que eram, realmente, “cortesãs importadas”. Essas mulheres encontravam no salão de projeção alguns de seus fregueses. Via de regra eles estavam acompanhados de suas esposas. Os mais recatados procuravam se esconder atrás do “Olympia Jornal”, o tabloide editado pelo poeta Rocha Moreira à guisa de propaganda da casa. Outros fingiam que não era com eles o sorriso sarcástico que uma “polaca” podia exibir na sua direção.

Polacas ou não polacas tinham o cine Éden como o preferido. Mas ir ao Olympia era demonstração de “status”. De uma feita, já na fase do cinema falado, um jovem porteiro quis barrar o ingresso de uma garota por se tratar de um filme proibido para menores de 18 anos. Ela foi enfática: “Eu sou puta da zona”. Muitos viram, ouviram e riram. O porteiro, envergonhado, deixou que ela entrasse.

Em tempo de ditadura muitos episódios pitorescos tiveram lugar. Em 1970, ainda no Olympia, o filme *O homem de Kiev* foi aplaudido do escuro por uma numerosa platéia. A seqüência projetada amostrava o herói preso dizendo para os seus algozes: “Quando o Estado oprime o homem o menor dos males é derrubar o Estado”.

Na Era Vargas isto não acontecia. Os filmes eram mais ingênuos e os censores mais argutos. Além disso, os cinemas exibiam como complemento de programa os cine-jornais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), recheados de propaganda estatal. Sem reclamos da platéia. Curioso é que Vargas tinha popularidade no meio artístico. Foi ele quem decretou a primeira medida de proteção ao filme nacional, obrigando cada cinema do País a exibir um título brasileiro para cada oito estrangeiros. A censura etária, no entanto, ganhou vulto. Foi no Estado Novo que apareceu o primeiro filme “impróprio até 18 anos”. E não se diga que a impropriedade era só por conta de alusões ao sexo. Um filme de terror como *A morta viva* / *I Walked with a Zombie*, hoje considerado um clássico da dupla Val Lewton (produtor) e Jacques Tourneur (diretor), ganhou essa qualificação. E em Belém um clima anedótico: os cinemas (Moderno e Independência) só o exibiam em sessões noturnas para que a moçada não tentasse ver “as imagens chocantes do vodu haitiano”. No fundo, uma propaganda. E deu certo: o filme custava barato e rendeu muitos cruzeiros...



Divulgação do filme *Estatuas de Carne* na *Folha do Norte*

Pedro Veriano

Cidade do interior samba-canção de Marino Pinto e Mario Rossi (1947) colocava um “cinema modesto” entre as atrações do lugar onde o ideal do cidadão “era crescer e casar para saber o que é o amor”.

Na Amazônia o cinema interiorano é ainda mais pitoresco. Muitos que existiram nos salões paroquiais e nos barracões de clubes esportivos não chegaram sequer a “modestia” cantada pelos compositores do sul. Normalmente a tela era um lençol branco esticado entre as vigas frontais de sustentação do prédio. O salão de projeções não tinha piso trabalhado: era de cimento bruto ou, em casos ainda mais radicais, de terra batida. A plateia usava bancos corridos, sem encosto. No meio de um corredor formado pela disposição dos bancos estava, ao fundo do barracão, o projetor de filmes, colocado sobre uma mesa ou um tripé que pudesse elevá-lo ao ponto do foco não esbarrar nas cabeças dos espectadores (não era raro as sombras intrometidas na ação dos filmes).

Esta forma de “passar cinema” viveu a fase da “scena muda” e enveredou pela “falada” com poucas alterações estruturais. Nas sedes municipais o panorama mudava bastante. Em algumas cidades existiam, realmente, cinemas de rua. Cabine, poltronas de madeira, vitrine para exposição de cartazes, o mínimo de conforto a resultar no modelo expresso por Pinto e Rossi.

A fase que me traz gratas recordações desse tipo de exibição cinematográfica é do tempo em que Lúzia Álvares, dirigia o escritório regional da Embrafilme, empresa de economia mista (o Estado era o majoritário na associação) que regulamentava a produção e a exibição de filmes no País (o tempo era o do governo militar, ou seja, de 1964 a 1980.). Nessa época a ideia de nacionalizar as regras de exibição esbarrava nas peculiaridades regionais. Por exemplo: havia uma reserva de mercado para filme brasileiro que obrigava, cada sala, a exibir um determinado número de exemplares da produção nacional por dias do ano. Os distribuidores que tinham sede em Belém, na verdade firmas independentes que alugavam a matéria prima das grandes empresas do ramo com filiais no nordeste, não tinham um número suficiente de títulos para preencher a quota legal nas pobres salas interioranas. Além disso, a fase era a do “cinema novo”, com as realizações herméticas até para os grandes centros urbanos. E a opção da pornochanchada, uma forma de driblar a censura ditatorial, esbarrava no fato de ser um gênero inviável para os cineminhas de fundo de igreja, controlados pelos párocos, afinal um número expressivo espalhado pelo Estado do Pará.

Os padres exibidores “choravam” no escritório da Embrafilme. Como poderiam continuar com o cinema se não podiam passar os faroestes italianos que a plateia adorava ou as comédias ingênuas de produção

estrangeira? Seria o caso de exibirem as fitas da Atlântida, aquelas chanchadas carnavalescas com Oscarito e Grande Otelo. Mas até pelo fato delas já estarem fora do tempo (foram feitas nos anos 1940/50), as cópias ficavam restritas aos canais de televisão (cópias em 16 mm, bem entendido).

Muitos cinemas pequenos encerraram suas atividades. Quem sobrou não conseguiu fazer frente às repetidoras de TV que não tardaram a chegar. Ficaram os cinemas mais favorecidos, como os circuitos Carneiro Pinto, de Castanhal (Cine Argus) e o Raul Loureiro (Santarém), capazes de alugar filmes diretamente das firmas nordestinas ou mesmo sulinas.

O cinema feito em casa, ou seja, a produção paraense, restringia-se ao pouco que fez Libero Luxardo, especialmente o filme que o diretor produziu em Marabá: *Um diamante e cinco balas*, vendido como um “western amazônico”. Mesmo assim o caboclo não gostou. Cinco balas mais eficientes eram as do Kingo, do Django, do Sartana, ou dos legítimos cowboys que nesse tempo já ensaiavam suas despedidas, de John Wayne a Tim Holt, de Charles Starrett a Roy Rogers.

Não houve um programa que objetivasse veicular a cultura nacional em seu campo de origem. Ao contrário: foram muitas as dissonâncias, como um boto de água salgada (*Ele, o boto*) e jaca com água de coco (*Curuçá*).

A televisão minou o terreno. Lembro que cheguei a ver com sala lotada, no Cine Imperador, em Abaetetuba, o filme *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu, com o marido dela, o cantor Vicente Celestino. Menos de vinte anos depois o cinema fechou. Um novo tentou manter-se exibindo pornôns. Mesmo assim não conseguiu ser regular. Mais recentemente projeta-se vídeo, contra o preceito legal de que vídeo é para sessões privadas, ou seja, feito para programas domésticos, o “cinema em casa” através do aparelho de televisão.

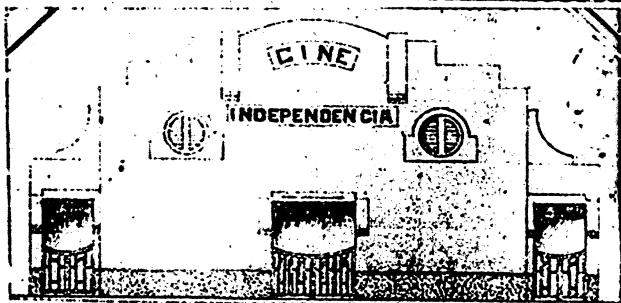
Em 2004 restam poucos cinemas no interior paraense. Com a nova tecnologia e a moda dos multiplexes (salas pequenas agrupadas) é possível que o cenário mude. Mas a verdade é que a graça do cineminha tosco, feito “no peito e na raça”, é história. É motivo para um filme no futuro.

Pedro Veriano

É comum nos novos trailers de filmes a frase: "Breve em um cinema perto de você". Trata-se de uma tradução. Nos EUA um filme é lançado simultaneamente em vários cinemas da mesma cidade, alcançando bairros distantes. Em alguns Estados brasileiros isto ainda acontece, como em S. Paulo e no Rio de Janeiro. Mas em Belém o "cinema perto" é coisa do passado. Hoje as salas restringem-se ao centro (Olímpia, Nazaré 1 e 2, Cinemas 1, 2 e 3, Docas 1 e 2, Ópera) ficando no limite da cidade, um complexo formado pelos dois Castanheira e as salas Moviecom, com a estrutura de mais 3 aguardando inauguração em breve.

Muito antes, para ficar no cinema falado, existiam além das salas do centro, Guarani e Universal no bairro da Cidade Velha, Independência no bairro de S. Brás, Rex (depois Vitória) e Paraíso, no bairro da Pedreira, Íris no bairro do Reduto, Brasilândia no bairro da Sacramento e S. João, na Praça Brasil e até mesmo espaços pequenos para projeções de filmes em 16mm. Acrescenta-se na área central o Moderno, antes Glória, e o Popular. Também existia o Poeira, que se transformou em Nazaré 1, e o Palácio, na av. Presidente Vargas, o cinema de vida mais curta: apenas 38 anos.

Mais um cinema de grande lotação



Os srs. Aníbal Castelo Lopes e Vitor da Silva Mattos Caribon unham de ser uma bella iniciativa com a montagem de mais um grande cinema nesta capital, de proporções para conter uma lotação de mais de 4.000 pessoas. Nesta iniciativa são socorridos pelo esforçado sr. Octavio Macedo, respon-

savel pela Empresa de seu nome, o qual fará montar na nova casa de diversões moderno aparelho Vitaphone, da "Companhia Commercial Leones", do Rio.

O novo cinema, que se denomina "Independência", está sendo construído na avenida dessê nome, entre as travessas H de Atril e Caldeira Castello Branco,

em estylo moderno, como revela o clichê que ilustra esta notícia e cujo desenho é da auctoria do habil desenhista sr. Adumar Andrad de Couto.

Haverá uma parte da lotação no ar livre e outra sob cobertura de telhas. Emfim, um cinema no qual nenhum dos actuaes se avantajará em tamanho.

Gravura do Cinema Independência na Folha do Norte divulgando sua inauguração

Os cinemas dos bairros cobravam ingresso mais barato do que os do centro. E exibiam os filmes estreados nas salas centrais. Havia um conceito que acompanhava o preço: um Olímpia destinava-se à classe mais privilegiada. Por isso exigia do espectador uma roupa condigna (homens de paletó e gravata, mulheres de vestidos longos). Com o tempo houve uma "democratização", até mesmo pela deterioração dos prédios. No caso específico do Olímpia, o luxo da era do cinema muco deu lugar à poltronas de madeira gastas

peelo uso, ventiladores laterais e dois centrais (ao lado da tela) deficientes, aspecto feio, sujo, longe do garbo que cercou os primeiros anos do casa, quando a Belle Époque reinava sob o resquício da "era da borracha".

O Iracema surgiu em 1920 e quase morreu em 1980. O exibidor tentou fechá-lo, programando filmes pornográficos. Mas a frequência estimulante obrigou-o a mudar de idéia. Nos anos 90 ganhou o nome de Nazaré 2 passando a usar ar condicionado e poltronas estofadas (até então eram ventiladores laterais e poltronas de madeira). A empresa proprietária do Moderno, Independência, Universal e Vitória encerrou as atividades nos anos 70. O Universal, no Largo de S. João, curioso por apresentar a entrada por debaixo da tela,



Divulgação do início das atividades do cinema Guarani

O Guarani surgiu também em 1931. Era pequeno, com corredores laterais, poltronas de madeira e ventiladores. Simpático, servia bem ao público de seu bairro, exibindo filmes de todos os gêneros inclusive os populares seriados de aventuras.

como o Olímpia, foi o primeiro a fechar. Depois o Vitória, que antes se chamava Rex. Moderno e Independência faziam programas simultâneos, com um funcionário levando as partes dos filmes de bicicleta de um para o outro: o primeiro ficava situado no Largo de Nazaré (Praça Justo Chermont) e o segundo próximo ao Largo de S. Brás, na avenida que se chamava Independência e depois passou a ser Magalhães Barata. O Moderno foi demolido e hoje abriga o parque de diversões de Nazaré, muito procurado na festa do Círio. Surgiu quando a empresa Cardoso & Lopes adquiriu o Glória, antes, bem antes, o Cine Theatro Chalet. O ano deve ter sido o de 1932 (faltam dados precisos). O Independência surgiu em 1931. Era um enorme barracão dividido ao meio com um lado ocupado por bancos corridos e outro por poltronas de madeira. Chamavam respectivamente de segunda e primeira classes, com ingressos, naturalmente, diversos. A mesma fórmula servia ao Moderno, embora uma sala menor. O Vitória tinha uma fachada enganosa: parecia uma sala pequena, mas ao entrar o espectador deparava com um grande barracão coberto de telhas de zinco. Rivalizava com o Independência em tamanho.

O Popular, um pouco mais novo, tinha a curiosidade do banheiro ficar situado no centro da sala. Usava, como os demais poltronas de madeira e ventiladores. O único cinema só com bancos corridos era o Poeira, por isso mesmo o mais barato. As muitas filas de bancos abrigavam mais de 1.500 pessoas. Na época do Cirio transformava-se em teatro e lotava todas as sessões. Mesmo que isto não acontecesse, a frequência era muito alta. A sua rotina era exibir dois filmes e uma série em sessão de 20 horas, com vesperais nos fins de semana. O Iris tinha amplos corredores laterais e portas que se abriam para eles como uma casa avarandada. Foi um dos primeiros a fechar as portas.

O cine Ópera, hoje especializado em filmes "pornôs", foi inaugurado em 1961. O proprietário tentou conduzir a programação mas foi cercado pelos contratos que prendiam as distribuidoras as empresas concorrentes, notadamente a Severiano Ribeiro que era um circuito nacional. Por isso, poucos anos depois, foi vendido para o empresário carioca Lívio Bruni. Nesta época Bruni também adquiriu os cinemas da Cardoso & Lopes. Como a firma tinha bons contratos, o cinema passou por uma fase auspiciosa embora nunca oferecesse conforto. Era uma "sauna", com ventiladores barulhentos nas laterais do barracão forrado de folhas de zinco como o vizinho Poeira (já chamado Nazaré) e poltronas de madeira. Um bom projetor com uma lente zeiss de grande luminosidade, não ajudou. Quando Bruni fracassou nacionalmente as casas ou desapareceram, como Moderno, Independência e Vitória, ou, no caso do Ópera, aderiram a filmes especiais aproveitando o fim da censura no País.

Os cinemas 1 e 2 surgiram em 1978 animados com o sucesso do Cineclube APCC (daí o nome da empresa exibidora: Cinemas de Arte Ltda). Logo mudaram de conduta (era uma utopia restringir a programação a filmes "de arte") e substituíram a Cardoso & Lopes em alguns contratos, como a exclusividade dos filmes da Columbia Pictures.

O Cinema 3 apareceu em 1987 no lugar onde funcionou uma lanchonete agregada ao complexo 1 e 2 (Lanchonete Um). Os dois Castanheira chegaram com o shopping do mesmo nome, no início dos anos 90. Os Doca, da mesma forma, na mesma década.

O panorama da exibição cinematográfica em Belém mudou muito. Não correspondeu ao aumento da população. Ao contrário: foi contra a maré. Mas há explicações plausíveis nos novos hábitos, nas novas formas de lazer, na TV e principalmente no custo de vida. Com o fim dos cinemas de bairro acabou também a sala mais barata. Hoje o preço é problema. Não deve ser o único nem o decisivo para a queda de público. Credite-se um certo comodismo gerado pela questão da segurança, com muita gente preferindo ficar em casa, vendo cinema na tela pequena, do que ser vulnerável a um assalto ou mesmo ao trânsito cada vez mais complicado (posto que volumoso). Um problema inexistente no tempo em que imagens em movimento só existiam em tamanho grande, embora "ali na esquina".

HOJE PALACE-THEATRE HOJE
(Às 8 horas) (Às 8 horas)

MONUMENTAL ESTRÉA DO FAMOSO

CABALLERO CASTILLO

O maior ventríloquo do mundo, com a sua grande trupe auto-mecânica, composta de 25 bonecos, que cantam, falam, dançam e fazem tudo!
O único que ha percorrido as cinco partes do mundo!
— Uma hora de gargalhadas constantes —

NA TELA:
A interessantíssima super-suaetia da Universal


Viagem de Repouso

Uma sequência formidável de cenas impagabilíssimas com o testado
NAPOLEÃO DO RISO

REGINALD DENNY

7 — partes — 7 Entrada para qualquer dependência do teatro 5000

NOTA: — Hoje, das 16 às 19 horas, grandiosa EXPOSIÇÃO da Companhia Auto-mecânica, no pal-
co do Palace Theatre — ENTRADA GRATIS.



Amanhã-OLYMPIA

AL JOHNSON

no seu 2º filme cantado para a Warner-Bros-Vitaphone

A última canção!

Um film quasi todo falado, com trechos sobrepostos, cantado, lailado e com musica deliciosa.
Uma obra prima do celebre cantor americano AL JOHNSON, que com nenhuma, calhe comovet os espectadores. AL JOHNSON é o sublime interprete do film "DIZ ISSO CANTAN, DO", e ... está feita a recommendação!...



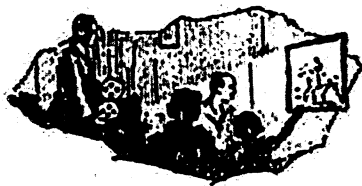


CINE
em casa

facil e fascinante com o CINE-KODAK

O PERADOR, o amigo. Scenario, o jardim. Actores, seus filhinhos entregues a seus brinquedos. Depois, sensacional secção cinematographica em casa, com o projector Kodascope.

Sonho? Não, realidade. Para isso, justamente, é



que se fez o Cine-Kodak, pequeno aparelho cinematographico para amadores. Com o Cine-Kodak pode V. S. filmar scenas familiares, torneios, jogos, paysagens, typos e costumes.

V. S. aperta o botão; o Cine-Kodak faz o resto.

Veja nas casas de artigos photographicos ou peça nosso catalogo illustrado.

KODAK BRASILEIRA LTD
Caixa Postal 849 - RIO DE JANEIRO

Procure sempre a maça "Eastman Kodak Company"

PALACE THEATRE

EMPRESA TEIXEIRA MARTINS, S. A.

Inauguração da Temporada de Elegancia e do Bom Gosto.

HOJE--4.ª feira, 24--Finalmente, ás 8 1/2 em ponto--HOJE
Estrea do principe dos galãs brasileiros

RAUL ROULIEN

e sua **GRANDE COMPANHIA DE FILMS SCENICOS** com a apresentação em 1.ª recita de assignatura de

O IRRESISTIVEL ROBERTO

Elegantissima charge social em 3 actos e 5 quadros originaes, musica e letra de RAUL ROULIEN

Ordem dos quadros:

1.º No Convento. — 2.º Wagon Lit. Nocturno de Luxo. — 3.º no Bungalow de Mariasinha. — 4.º Na Garçonière de Roberto. — 5.º Nas Praias Indolentes de Hawaii.

Distribuição

Mariasinha	Aurora Alboim
Laurinha	Germaine Gasquet
Dote	Iviva Tosca
Lili	Mary Amelia
Julinha	Lydia Monte
Senador Gonçalves	Eduardo Vianna
Madre Serena	Sra. Marzulo
Mario	Viola
João (guarda-dormitorio)	Ferreira Maya
Roberto	RAUL ROULIEN
Cam. Moreira	Manuel Borba
Mme. Santa G. Leite	Ruth Vianna
Barão Rosenkrantz	Jorge Diniz
Arthur	J. Gonçalves
O do Chamariz	Barbosa



No 3.º quadro executar-se-á

a) — "Pierrot 1930" — Ballet modernista, pelo encantador boubou dos Espectaculos

ROULIEN DIVA TOSCA, acompanhada pelas graciosas Mary Amelia e Germaine Gasquet.

b) — "CHIQUITA" — O celebre Tanco de ROULIEN, que constitue a enchelegre das platéas elegantes do Sul;

c) — "Palanques de Honolulu" — Deliciosa valsa hawaiana que ROULIEN e AURORA ALBOIM cantam em duetto.

E estrea da grande orchestra "Jazz Roulien"

Sob a direcção do maestro J. THOMAS.

Amanhã - 5.ª feira, 25 de setembro -- Amanhã

RECITA EXTRAORDINARIA

A grande criação de ROULIEN

GARÇON

Em que ROULIEN alanca o maior dos exitos no diffcil papel de "Garçon Alho" e AURORA ALBOIM dá o apoio com grande feeling, o papel de "Princesa Nona".

1.ª recita a recita em que ROULIEN canta a samba do grande exito "Christoph"

HOJE -- OLYMPIA -- HOJE

(CINEMA FALADO)
Apparatus da Radio Corporation of America, Inc.

A Paramount apresenta a bela produção de MOKIHADE e SMITH, nos PALAÇOS, CANTADA e DANÇADA, com lecturas subtropas em português

A Queridinha

Um film misterio, de produção especial, que apresenta, pela primeira vez no cinema falado, as mulheres de uma partida de football e sua TORREDA. Um acontecimento extraordinario da vida de

by Carroll, Stanley Smith, Helen Kane e Jack Uakie

Complementos:
PARAMOUNT SOUND NEWS -- o jornal falado.
MELODIA DAS MONTANHAS -- Uma natural cantada e falada.
1º periodo de 7.15

Entrada -- 4000

O Cinema IRACEMA

está montando um novo aparelho para

CINEMA FALADO

da excellente marca americana

RADIO CORPORATION OF AMERICA

(Igual ao do CINEMA OLYMPIA)

A inauguração terá lugar **BREVEMENTE**



COMMEMORANDO AS FESTAS NATALINAS

Teixeira, Martins & Cia.

DARÁ HOJE EM TODOS OS SEUS CINEMAS -
ESPECTACULOS "BRINDE DE NATAL"
a preços popularissimos e com programas
"excepcionalissimos"

COM ESTE FILM RECOMENDAMOS ESPECIALMENTE O FILM - PROPRIO

Jesus Christo Rei dos Reis

Um dos maiores e mais admirados e mais artisticos concepções cinematographicas dos ultimos tempos, sobre a vida de Jesus Christo. Um film baseado em diferentes passagens biblicas, com uma parte a mais.

Dirigido por grande artista americano OEOIL B. DE MILLE

Comparticipação por artistas famosos e conhecidos: H. B. Warner, Dorothy Cumming, Ernest Porrence, Rudolph Schickelrauf, Jacqueline Logan, Victor Varooad, Betty Bronson, Montagu Love, Julia Faye e outros.

15 - Estupendas Partes - 15

Desde o primeiro dia de manifestação popular. Um film maravilhoso que retrata, com toda a verdade, a vida de Jesus Christo. Uma produção que revela os segredos dos milagres e os mais admirados feitos dos seus seguidores de hoje e de todos os tempos. Uma produção que impressiona a todos os olhos.

Este é o melhor e mais completo film de todos os tempos sobre a vida

DE CRISTO

Este FILM PROPRIO será exhibido nos Cinemas

Palacio Theatro e Cinema Popular e Cinema Paqueta

Preço 1.100 --- Preço 800 --- Preço 600

Apresenta esta oportunidade pois só hoje será exhibido esta classe: **Preços Popularissimos**

OLYMPIA - Filme de 112 - O espetáculo de variedades, FALADO, CANTADA, DANÇADA e MUSICADO - "MÉIA HORA" com participação de Mary Stewart - Um espetáculo de variedades e de variedades produzidas cantada, dançada e musicada, de FAYE e ALBERTSON

IRACEMA - Filme de 110 - Apresentação de variedades de variedades, FALADO, CANTADA e DANÇADA, de PARAMOUNT BUREAU e BUREAU - Um espetáculo de variedades que produz, narrações e cantadas. Uma história sobre a vida de Jesus Christo, com a participação de artistas famosos e conhecidos. Um espetáculo de variedades e de variedades produzidas cantada, dançada e musicada, de FAYE e ALBERTSON

IRIS - Filme de 112 - Um espetáculo de variedades de variedades, FALADO, CANTADA e DANÇADA, de PARAMOUNT BUREAU e BUREAU - Um espetáculo de variedades que produz, narrações e cantadas. Uma história sobre a vida de Jesus Christo, com a participação de artistas famosos e conhecidos. Um espetáculo de variedades e de variedades produzidas cantada, dançada e musicada, de FAYE e ALBERTSON

EXPLENDIDOS BAILADOS - Filme de 110 - Apresentação de variedades de variedades, FALADO, CANTADA e DANÇADA, de PARAMOUNT BUREAU e BUREAU - Um espetáculo de variedades que produz, narrações e cantadas. Uma história sobre a vida de Jesus Christo, com a participação de artistas famosos e conhecidos. Um espetáculo de variedades e de variedades produzidas cantada, dançada e musicada, de FAYE e ALBERTSON

GUARANY - Filme de 112 - Um espetáculo de variedades de variedades, FALADO, CANTADA e DANÇADA, de PARAMOUNT BUREAU e BUREAU - Um espetáculo de variedades que produz, narrações e cantadas. Uma história sobre a vida de Jesus Christo, com a participação de artistas famosos e conhecidos. Um espetáculo de variedades e de variedades produzidas cantada, dançada e musicada, de FAYE e ALBERTSON

Atenção - Este filme maravilhoso sobre a vida de Jesus Christo, com a participação de artistas famosos e conhecidos. Um espetáculo de variedades e de variedades produzidas cantada, dançada e musicada, de FAYE e ALBERTSON

HOJE - IRACEMA - HOJE
 A's 8 12 A's 8 12

UM PROGRAMA DE SUCESSO!
 Apresentação pela PARAMOUNT, do extraordinário espetáculo
 SINCRONIZADO e PALAÇO, com histórias fabulosas em português

PROVA DE AMOR

Gravado em cores, destacando o sentimental romântico da obra,
 sendo admiravelmente pelo célebre artista

Gary Cooper e June Collyer
 que são agraciados com o sucesso

Cenas contemplativas, serão exibidas, em todo o mundo de "PARAMOUNT
 SOUNDS" e o espetáculo "The Palace" e serão em Lisboa

Saudação de Hollywood
 pelo famoso casal de "The Loveless" em português

NINO MARTINI
 em português

ENTRADA 3000



7 DE SETEMBRO!
DIA DE REGOIOSO NACIONAL!
 Uma programação esplendorosa nos cinemas de **TEIXEIRA, MARTINS & Cia.**

<p>OLYMPIA (CINEMA PALAÇO)</p> <p>PARLAMENT SOCIETY - o jornal francês de Paris URBAIN ET VALENTIN - o primeiro de Paris A grande obra, toda PALAÇO em 1914</p> <p>Quem é bom há mauco tempo Roberto Rey e Maria Luza Galvão</p>	<p>IRACEMA (CINEMA PALAÇO)</p> <p>PERNAS MORENAS Arthur Lane, Sally Blane Dorothy Dwyer</p> <p>ESCRITOS DE AMOR Arthur Lane, Sally Blane Dorothy Dwyer</p>	<p>PALACIO THEATRO</p> <p>A ELBITA do PRINCIPE com as célebres e queridas actas VIMENIA VALLI GASTON CLAIR</p>		
<p>IRIS A grande super-produção de ALMAS DAMNADAS com as grandes actas DOROTHY MACKAIL RALPH FURNACE</p>	<p>GUARANY A transformação do dr. BESSEL com a grande actriz AGNES PRESTON</p>	<p>Theatro S. João A Repudiada com a grande actriz MATH CHATTERTON CLIVE BLOOM</p>	<p>PEDREIRA BOM NA PARTE com a grande actriz REGINALD BERRY</p>	<p>POEIRA Momentos de apuros com a grande actriz REGINALD BERRY</p>

HOJE - OLYMPIA - HOJE

Uma admirável super-produção PALADA e GANTADA, da UFA, com letreiros em português.

O ANJO AZUL

Uma joia de arte que sobressai das demais por sua técnica, sua interpretação e sua intensidade trágica.

Uma produção formidável que apresenta dois grandes nomes do firmamento cinematographico

EMIL JANNINGS

o artista extraordinario, tornou-se neste film a propria figura da Dor e da Desgraça. Ninguém, com maior habilidade interpretaria tão profundamente e com tamanha expressão, aquelas cenas solitarias, que chocam profundamente.

Marlene Dietrich

é a mulher de "O Anjo Azul". A Sereia, voluptuosa e perversa, Domina, humilha e atrai os últimos degraus da miséria moral, um coração puro e bom.

Não percam esta obra prima sonora!

Entrada 3000

O "OLYMPIA"
 commemorando **HOJE** o seu 19.º anniversario

Um dia de glórias nos primeiros estádios, com as melhores produções do mundo

O General Crack

John Barrymore

MARION NIXON

Um film com cenas de uma magnificencia fascinante e de um letreiro entusiasmante!

Um interessante estudo amoroso, captado em situações épicas que nos distinguem!

"John Barrymore" é o "herói" e a "heroína" e como neste film, elle encarna um personagem e com mais variedade e com mais arte!

É o grande "melhor actor do mundo!"

A "Paramount" guardou esta produção para se exhibir no amplexo deste cinema no teatro que nos dá um film de grande valor.

Entrada 3000




Breve no OLYMPIA

SEM NOVIDADE

NO FRONT

Um film que agitou vivamente a alta diplomacia de todo mundo, mercê da grande pressão exercida por uma poderosa potencia europea, para que elle não fosse exhibido.

No Rio de Janeiro, só no fim de demoradas "demarches", que levaram perto de dois mezes, foi conseguida ordem do ministro do Exterior para que este

FILM PHENOMENO

pudesse ser apresentado ao publico.

O notavel livro de "Remarque" vivido na tela, com um colorido e uma realidade chocantes!

Visões monstruosas desse drama cycloptico, que avassalou o mundo e fez correr eandars de sangue de 1914 a 1918!

Jamais se produziu um film mais "real" e um estudo psychologico mais perfeito e completo da alma de uma nação e da alma humana!

SEM NOVIDADE NO FRONT

E! VERDADEIRAMENTE UM
FILM-PHENOMENO

CINE-GLORIA

HOJE!—3-estréas formidaveis-3—HOJE!

A's 7 1/2 da noite, na tela:

Lily Damita,

a formosa Interprete de

Boneca de Paris

na grandiosa super-produção de

Programma Serrador

EM 8 ACTOS

Com o amor

não se

brinca



NO PALCO

Estréa, no Brasil, dos famosos artistas hespanhoes:

MARUCHA, grande concertista e ballarina, coguinada — a rainha das castanholas; possuidora de luxuosa guarda-roupa.

LOS ALPINS, eximios concertistas de bandurra e violão, Musicas classicas e populares, Os melhores no seu genero.

Estes artistas já se exhibiram varias vezes ante SS. MM. os Reis da Hespanha, em seu proprio Palacio, e, com real successo, em varios theatros da Europa, America do Norte, Central e do Sul.

3 - Unicosespectaculos - 3

Preços populares. 2\$100

BREVE — Yvan Petrovich — PRINCEPE ORLOFF.

AMANHÃ no ODEON

- Um film de mais alto valor artistico!

Um "duo" de artistas de primeira grandesa!

GRETA GARBO - CONRAD NAGEL

Montagem admiravel — Desempenho colossal

Libero Luxardo e a representação do cotidiano amazônico em *Um dia qualquer*

Raphael Silveira

Membro do Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia*

Origem e início da carreira

Filho de um imigrante italiano dono de um estúdio de fotografia e cinema, Libero Luxardo (1908-1980) demonstrava, desde cedo, o interesse pelas artes visuais e pela manipulação dos equipamentos de seu pai. Nascido em Sorocaba (SP), Libero começou a carreira ao dirigir, em 1929, uma cena do filme *O crime da mala*, de Francisco Campos, em São Paulo. Ele, fortuitamente, apareceu no set de filmagem, deu dicas ao diretor e, assim, acabou por dirigir uma cena do filme¹.

Já aos 22 anos, parte para o Mato-Grosso onde, juntamente com Alexandre Wulfes, funda uma produtora, a FAN (Filmes Artísticos Nacionais)². Essa parceria render-lhe-ia um dos mais destacados e premiados filmes do seu início de carreira, *Alma do Brasil* (1931), cuja narrativa enfoca um dos episódios mais marcantes da Guerra do Paraguai, a Retirada da Laguna, relatado nos diários de guerra do repórter e combatente Alfredo D'Escragnolle, o Visconde de Taunay³.

O filme contou, em sua produção, com apoio do próprio Exército brasileiro, que disponibilizou cavalos, armas e barracas de campanha à equipe de Libero Luxardo. A primeira exibição do filme, ainda mudo, foi em Campo Grande (MS). Depois, já sonorizado em estúdios do Rio de Janeiro, foi exibido nessa cidade em 1932. E, no ano seguinte, já havia passado em Lisboa, Portugal⁴.

Após o período no Centro-Oeste brasileiro – no qual ainda produziria *Caçando Feras* (1936), *A luta contra a morte* (1937) e *Aruaná*, filme considerado como o precursor do neo-realismo no cinema (1938)⁵ – e frustrado com as dificuldades de se filmar na região, Libero Luxardo decide voltar a São Paulo, indo trabalhar como bancário.

Belém

Em 1939, Libero Luxardo chega a Belém com a disposição para voltar a fazer cinema. Imediatamente é seduzido pela força da cultura amazônica, o que o fez fixar residência na cidade até a sua morte.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o mercado de películas torna-se escasso, o que dificulta a aquisição de equipamentos. Entretanto, em 1941, Luxardo constrói, em parceria com o empresário Félix Rocque, um estúdio no centro de Belém, no qual produz uma série de documentários de curta-metragem⁶.

Tal estúdio era guarnecido de laboratórios para revelação e copiagem de filmes, gravação pelo sistema

ótico e sala de desenho e titulação, entre outros equipamentos. Dispondo de todo o material necessário, ainda que em pequenas quantidades, para a produção dessas fitas, no estúdio havia até um cinema provido de cabine acústica, com capacidade para 20 pessoas⁷.

O primeiro objetivo de Libero Luxardo seria a produção de um filme épico em longa-metragem sobre o período áureo da borracha. No entanto, seria conveniente, para o ajustamento de pessoal técnico, formação de elenco e pesquisa de ambientes, a realização de um primeiro filme, preferencialmente ambientado na ilha do Marajó. Esse drama tinha o sugestivo título de *Amanhã nos encontramos*.

O projeto, contudo, não foi concluído devido ao desligamento empresarial do sócio Félix Rocque. Então, somente em 1964, Libero Luxardo o refilmou sob o título de *Marajó, barreira do mar*, tendo ampla exibição em território nacional, inclusive com lançamento no Cine Odeon, na Cinelândia, no Rio de Janeiro⁸.

A carreira política

Esses documentários agradaram bastante ao homem mais influente da política local, o governador (interventor federal) Joaquim de Magalhães Cardoso Barata. Essa relação iria consolidar-se numa amizade bastante profícua para os dois: por um lado, o governador ofereceu a Libero Luxardo o encargo de seu “cinematista oficial”, passando a registrar as viagens pelo interior do Estado, além de realizar alguns filmes de propaganda partidária; por outro, já filiado ao PSD (Partido Social Democrático), partido de Magalhães Barata, Luxardo iniciou uma frutífera carreira política no Estado, ao longo das décadas de 1940 e 1950, que o levou à Assembleia Legislativa e, em certos períodos, ao exercício interino do Executivo estadual⁹.

Pelo extinto PSD, foi eleito por duas vezes ao mandato de deputado estadual (a primeira em 1947 e, posteriormente, em 1950). Libero Luxardo e Magalhães Barata seriam amigos até a morte desse, em 1959, cujo funeral foi registrado pelo próprio cineasta.

Um dia qualquer, o primeiro longa da Amazônia

Após a morte de Magalhães Barata, Libero Luxardo decide reingressar na carreira cinematográfica. Já em 1961, ainda com o PSD no governo, ele inicia a produção de um longa-metragem, *Um Dia Qualquer*, filme que o alçaria à condição de pioneiro no Pará, uma vez que se trata do primeiro longa realizado no Estado.

O roteiro narra a trajetória de Carlos, personagem marcado pela angústia e pela fatalidade. *Um dia qualquer* representa, em 24 horas, a aventura de um homem que perde a sua mulher, mergulhando na melancolia. Realizado por sua própria produtora, a Libero Luxardo Produções Cinematográficas, trata-se de um filme polêmico para a época, sobretudo pelas ousadas cenas de nudez e estupro.

O filme, desde seu início – as filmagens iniciaram-se já em 1961 – era cercado de segredos e mistérios. Nada se comentava sobre a sua realização, nem mesmo nos estúdios. Com o orçamento total de Cr\$ 17.000.000,00 (dezesete milhões de cruzeiros), o filme ficou pronto um ano depois, com direito a lançamento *hollywoodiano* no cinema Nazaré, em Belém, com a presença de banda de música dos atores e do diretor junto à platéia e execução do hino nacional. *Um dia qualquer* teve ampla distribuição nacional, sendo também exibido nos EUA, com lançamento no cinema Circle Theatre, em Washington D.C.¹⁰

Libero Luxardo cuidou pessoalmente da montagem e mixagem, ambas feitas no Rio de Janeiro, inclusive usando dublagem de atores cariocas em detrimento das vozes dos atores paraenses. Após sua primeira exibição, a decepção era completa; quando nem sequer chegou ao fim de uma hora e 40 minutos de projeção, as primeiras críticas se esboçaram¹¹.

Cultura amazônica e censura

Um Dia Qualquer representa diversos ícones da Amazônia, a partir da menção de diversos aspectos da cultura popular da região, bem como a inserção das experiências dos personagens nos locais mais característicos da cidade de Belém, tais como: avenida Presidente Vargas, praças da República e Batista Campos, mercado do Ver-o-Peso, Museu Paraense Emílio Goeldi, cemitério da Soledade e até um terreiro de macumba situado no bairro da Pedreira. Além disso, aspectos relacionados com a cultura amazônica são também evidenciados, como a umbanda e o bumbá.

“A Amazônia me ensinou uma profunda humildade e uma vontade de servir e ajudar essa gente que é extraordinária”

Libero Luxardo

O Neo-Realismo italiano

Uma das linguagens cinematográficas contemporâneas teve seu início em um movimento que surgiu na Itália. Após a queda de Mussolini, em 1943, e a libertação em 1945, nasceu naquele país uma escola que propunha uma nova forma de ver o cinema: o neo-realismo.

Como os estúdios da *Cinecitta* estavam sendo utilizados para abrigar os refugiados, os cineastas saíram às ruas para contar histórias sobre a resistência e a vida cotidiana do pós-guerra. O neo-realismo teve de enfrentar uma distribuição deficiente e a hostilidade frontal de um governo preocupado com a imagem que esses filmes transmitiriam da Itália, o que contribuiu para que seus autores fossem abandonando as produções em busca de um cinema mais lucrativo. Dentre os principais autores do movimento, destacam-se: Roberto Rossellini (*Roma, cidade aberta*), Luchino Visconti (*Obsessão*) e Vittorio de Sica (*Ladrões de Bicicleta*), além de Federico Fellini e Michelangelo Antonioni.

Heterogêneo enquanto movimento, são elementos característicos do neo-realismo italiano: gravações em amplos exteriores, planos seqüência, participação de não-atores nos papéis principais, experimentações com longas tomadas de aproximação e recuo e seqüências de câmera oculta que ampliavam a autenticidade dos registros, a temática da miséria, da solidão, do sofrimento. Sua estética pressupunha o realismo em primeiro lugar, em certos momentos sendo documental. Tais elementos vieram influenciar cineastas do mundo inteiro em diferentes épocas, inclusive o Cinema Novo, no Brasil.

Os filmes representativos do movimento procuraram mostrar a situação de opressão, medo e miséria a que ficou sujeita a população italiana durante a ocupação alemã na II Guerra Mundial.

A propósito, uma das cenas mais emblemáticas do filme – sendo cortada do filme pela censura quando de sua exibição fora de Belém – é a situada no terreiro de macumba. A descrição é a seguinte: Carlos (Hélio Castro) ouve dois homens conversando sobre um terreiro de macumba. Ele decide segui-los até o local. Lá



Conceição Rodrigues (à direita) na sequência do terreiro de macumba em *Um dia qualquer*

chegando, avista uma mulher em estado de transe e que, freneticamente, começa a dançar, inclusive tirando a roupa.

Um dos homens alerta que é chegada a hora da encarnação do defunto. Este é também um dos momentos mais significativos do filme. No clímax da cena, entra o pai-de-santo (Cláudio Barradas), que profetiza: “A humanidade há de corromper-se cada vez mais. Os homens roubarão... e matarão os seus próprios filhos. As mulheres serão prostituídas. No mundo, somente puras, serão as crianças abortadas. Aquelas que surgiram do amor proibido, da tara e da perdição”.¹²

Nesse momento, o pai-de-santo pula e dança, em círculos e segurando duas velas, invocado pelo espírito do defunto; “ou do Diabo”, como supõe um dos homens.

Repercussão e polêmica

É preciso destacar que o filme *Um dia qualquer* não teve uma boa receptividade em Belém, sobretudo da

crítica. São farrosos os artigos da época que, em sua maioria, estampavam em letras garrafais a reprovação para com a obra de Líbero Luxardo, acusando-o de “um melodrama de baixo calão”¹³, ou “um filme demasiadamente individualista, quase egoísta mesmo (...) E o individualismo no cinema é a sua própria negação”¹⁴.

As argumentações variavam desde a péssima direção dos atores até a falta de continuidade das cenas. Entretanto, toda a crítica cinematográfica do Pará, já naquela época e ainda hoje, reconhece o esforço e a importância histórica inigualável de Líbero Luxardo. Ele foi o primeiro a filmar um longa-metragem na região, ainda na década de 1960 e, até hoje, seus filmes são considerados como verdadeiras vitórias, haja vista o grande amorismo com que eram feitos. Além disso, muitos de seus filmes foram exibidos em circuito nacional, embora não houvesse àquela época políticas de distribuição das fitas.

A linguagem e o perfeccionismo da imagem

Já no fim de sua vida, Líbero Luxardo passou a divulgar, em revistas e periódicos, suas reflexões e suas concepções sobre o processo do fazer cinematográfico. Estão entre os temas abordados a linguagem do filme, a estrutura cinematográfica, o argumento e a produção.



Lenira Guimarães (Maria de Belém no filme) nas filmagens de *Um dia qualquer*

Luxardo atribuía aos sinais uma importância fundamental para a interpretação e para o conhecimento da linguagem do filme, *sine qua non*, todo entendimento é parcial, insuficiente e incompleto. Assim, a linguagem possui uma função capital para a efetivação da transmissão eficaz de signos; trata-se do veículo de comunicação cujos sinais formam um complexo ordenado do ato de comunicar¹⁵.

Nesse sentido, para Líbero Luxardo “o cinema é pois, a linguagem dos sinais feitos imagem, isto é, a representação. A realidade do cinema é, portanto, a imagem da coisa representada. A imagem é o contorno e a sugestão da sensibilidade da coisa apresentada”¹⁶.

A imagem, dessa forma, proporciona apenas uma parcela limitada da realidade; há, portanto, uma preocupação com um certo “perfeccionismo” da imagem, de modo a representar tal realidade em toda a sua completude, no sentido de “obter o valor exato, o equilíbrio e a justa compreensão”. Assim “toda imagem tem,

portanto, uma forma de expressão, e isto é linguagem cinematográfica, ordenada e coordenada que assume e dá força à narrativa, mantendo a necessária unidade do filme e a verdadeira expressão da ideia central da obra, e a sua comunicação ao espectador que de tal modo colhe a sua poesia, a sua emoção, o seu enredo, enfim”¹⁷.

Morte e legado

Em seus últimos anos de vida, Libero Luxardo morou sozinho numa casa na Tv. Djalma Dutra, 608, apto. 102, no bairro do Telégrafo. Morreu pobre e esquecido, aos 71 anos, em 2 de novembro de 1980, no Hospital Guadalupe. A *causa mortis* foi um câncer na próstata que, de tão avançado, o havia deixado sem capacidade de locomoção. Luxardo foi sepultado no cemitério de Santa Isabel, no bairro do Guamá, na quadra 14-2k, sepultura nº 10.358. Recebeu perpetuidade gratuita, mediante lei municipal nº 7.165, de 8 de maio de 1981.¹⁸

A figura de Libero Luxardo tem sido frequentemente destacada, tanto por realizadores quanto pela crítica, menos pela qualidade estética de suas obras que por sua vital importância histórica. Isso, contudo, não diminui em nada seu valor; seu entusiasmo pela cultura amazônica e sua determinação ante as adversidades de se filmar na região devem ser reconhecidos. Suas obras estão aí. E seu legado perdura ainda hoje.

Notas:

¹ MESQUITA, Dedê. *Libero Luxardo*: cineasta da Amazônia. 1999. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Comunicação Social) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1999. Introdução.

² *Idem*, Introdução.

³ Incurções paraguaias no sul do Mato Grosso, no início da Guerra do Paraguai (1865-1870), levaram o Império a enviar uma coluna para defender a fronteira brasileira e, se necessário, invadir o território inimigo. Esse episódio, um dos mais cruéis da guerra, ficou conhecido como A Retirada da Laguna, ocorrida entre 08 de maio e 11 de junho de 1867. Por ordem do comandante Camisão, decidiu-se pela invasão do Paraguai. Sem cavalaria, sem retaguarda, com poucas munições e viveres, a tropa de cerca de 1.700 homens penetrou numa área inóspita, uma vastíssima região de pantanais e campos, incendiados pelos paraguaios. Além disso, uma terrível epidemia de cólera devastava a região insalubre. A campanha, que durou apenas um mês, transformou-se num grande desastre. Em condições lamentáveis, sobreviveram apenas setecentos homens. *Resumo das ocorrências no avanço e retração da coluna*. Disponível em: <<http://www.retiradalaguna.hpg.ig.com.br/historia.htm>>.

⁴ Cf. MESQUITA, 1999, Introdução.

⁵ Libero Luxardo, quando perguntado sobre o seu lugar na história do cinema, definia-se como o criador do movimento neo-realista, ou como ele mesmo gostava de dizer: “Sou um diretor entre Fellini e Antonioni”. Ver quadro no mesmo capítulo.

⁶ Cf. MESQUITA, 1999, Introdução e VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupí*. Belém: SECULT, 1999, p. 27.

⁷ MESQUITA, *loc. cit.*

⁸ Onde está o busilis? O que falta ao Pará para produzir filmes?. *Espaço*, Belém, n. 2, nov. 1977, p. 50.

⁹ Cf. VERIANO, 1999, p. 27-28.

¹⁰ Onde está o busilis? O que falta ao Pará para produzir filmes?. *Espaço*, Belém, n. 2, nov. 1977, p. 51.

¹¹ VERIANO, 1999, p. 28.

¹² QUALQUER, Um dia, Direção de Libero Luxardo, 1962.

¹³ CASTRO, Acyr. Um dia qualquer (filme). In: VERIANO, Pedro. *A Crítica de Cinema em Belém*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983, p. 225.

¹⁴ LOUREIRO, João de Jesus Paes. In: VERIANO, 1983, p. 283.

¹⁵ Cf. LUXARDO, Libero. A linguagem do filme. *Espaço*, Belém, n. 1, p. 14-15, out. 1977a.

¹⁶ LUXARDO, Libero. Fatores que alteram a linguagem do filme. *Espaço*, Belém, n. 2, nov. 1977b, p. 42.

¹⁷ *Idem*, p. 42-43.

¹⁸ Ver MESQUITA, 1999.

Notas sobre o cenário super-8 e 16mm em Belém do Pará

Gláucio Lima

Membro do Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia*

O golpe militar de 1964 encontrou o cinema nacional num momento de êxito criativo. A flutuação das concepções de nacional e popular de acordo com um enfoque político ou antropológico; a riqueza das propostas estéticas embriagadas na filosofia da “*câmera na mão e uma idéia na cabeça*” – equacionada por Paulo Cesar Sarraceni, mas difundida por Glauber Rocha –, não apenas deixaram marcas profundas na concepção do fazer cinematográfico no Brasil, como também acabaram por levantar importantes questões não necessariamente condizentes com as intenções do Cinema Novo, nascendo dessa maneira o que se passou a chamar, então, de Cinema Marginal. Não que o termo fosse bem aceito por eles, já que não tinham como objetivo ficar à margem dos circuitos de exibição, isso era coisa em voga lá em Nova Iorque talvez, mas não aqui. Aqui a brincadeira era um pouco mais séria. Seria bom lembrar também, que o Cinema Novo constituiu-se no primeiro movimento cultural cinematográfico, no Brasil, apropriado por intelectuais. As infundáveis discussões em torno dele, permitiram aos representantes do Cinema Marginal, opiniões e atitudes um pouco mais precisas diante de seus filmes, mas nunca – como se deu entre os cinemanovistas – houve um estatuto de coerência entre eles. E há três ou quatro décadas que nos acostumamos a pensar assim o cinema dos anos 1960-1970, em termos de Cinema Novo e Cinema Marginal, um versus o outro.

Uma das acusações mais frequentes ao cinema novo, por exemplo, era de que o intelectualismo do tipo pequeno-burguês que teriam assumido seus cineastas, às vezes ingenuamente, discutia uma realidade popular que, embora conhecida, lhes era de fato estranha. Já o Cinema Marginal, pós-1968, pós-AI-5, pós-tropicalismo, dos anos 1970, optou por oferecer-se ao público com uma visão mais autoral da realidade, enfocando problemas com um tom mais sincero e menos professoral, sem o didatismo intelectual dos cinemanovistas. Por outro lado, grosso modo, Glauber Rocha via isso como uma “*avacalhção*” do *underground* americano. Ambos, talvez, com suas meias verdades à parte, o que neste caso importa subtrair disso tudo, é que a poesia marginal, a imprensa alternativa, o teatro independente, e principalmente, o aparecimento do Super-8 e acesso ao 16mm em Belém do Pará nas décadas de 1960-1970, podem ser vistos – ao lado do que se produziu no país – como parte de um mesmo esforço de descobertas da produção artística e intelectual. É importante ressaltar que, na opinião de Januário Guedes (realizador) não houve em Belém a fase exclusiva, relativamente organizada do Super-8 para se poder classificar categoricamente e historicamente este período de *Geração Super-8*, como erroneamente, segundo ele, se costuma fazer.

Tanto nos Estados Unidos como no resto do mundo, a bitola 16mm era a considerada amadora, antes do aparecimento do 8-8, e havia se popularizado desde a Segunda Guerra Mundial. Aqui o que ocorreu foi a permanência considerável, e paralela, do 16mm na era do 8-8. Porém algumas pessoas, na década de 1970, que

por algum motivo haviam se aproximado do cinema – quer pela influência que recebiam dos *cineclubes*, quer pelo exponencial da crítica de cinema em Belém – acabaram por realizar produções exclusivamente em S-8, em sua maioria, realizações individuais ou em pequenos grupos, não necessariamente organizados, mas com a finalidade de ampliar o experimentalismo poético de seja qual fosse a sua forma de arte. Boa parte dessas realizações foram feitas em *Single-8* – ou seja, câmeras precursoras do S-8 que não possuíam sonorização.

No fim dos anos 1960 existiam muitas salas de cinema comercial (cinema Guarani, cine Independência, etc., que com o tempo foram sumindo), mas seguramente havia pelo menos dez salas, além dos espaços destinados à exibição alternativa – o que para a época, não fosse em uma Belem do Pará, isso talvez teria sido visto como um exagero para uma cidade do mesmo porte. E o fomento de uma cultura cinematográfica, arraigada na vida cultural da pequena metrópole, não tardou a ocasionar a articulação das modestas produções locais, fossem individuais ou coletivas (em super-8 ou 16mm). E foi em 1967 que surgiu um dos mais importantes cineclubes da cidade, o cineclubes da APCC (Associação Paraense de Críticos Cinematográficos). Ele funcionava tanto com projeções em 16mm quanto em 35mm, porém em locais diversos. Suas projeções em 16mm ocorriam na sala da Escola de Teatro da UFPA (na Tv. Quintino Bocaniva entre Braz de Aguiar e Nazare), também na sede social da AABB – Associação Atlética Banco do Brasil (na São Jerônimo, atual Gov. José Malcher) e no auditório da Faculdade de Odontologia (então um prédio próprio, na Praça Batista Campos). Em 35 mm, aconteciam no Grêmio Literário Português (Rua Manoel Barata esquina da Frutuoso Guimarães) e no Cine Guajará da Base Naval. O cineclubes da APCC, criado pelo crítico Pedro Veriano, foi o único a trazer filmes direto das distribuidoras.

Esse período foi sem dúvida um dos mais movimentados, e para se ter uma ideia, ocorriam inclusive, muitas vezes, exibições simultâneas. Pedro Veriano que também fazia sessões num cineminha improvisado na garagem de sua própria casa, lembra que muitos dos filmes eram em sua maioria inéditos nos cinemas comerciais e tinham boa receptividade. É provável que muito dessa receptividade se daria por causa do espaço que se dedicava ao cinema nos jornais impressos, somando a isso, a própria herança da fermentação cultural surgida da tradição de cineclubes¹.

A cidade, que desde meados dos anos de 1950 despontou decisivamente para a crítica com o grupo de jovens (Acyr Castro, Rafael Costa, Amílcar Tupiassu e Manoel Wilson Pena), e que na década de 1960 no extinto *Canal 2*, exibia o primeiro programa de crítica cinematográfica do país, *Telecine* de Acyr Castro e Edwaldo Martins, não desapontou quando veio – no início de 1970 – essa geração de cinéfilos que pretendia contribuir para uma maior efervescência do movimento cinematográfico paraense, utilizando para isso a acessibilidade do 16mm e a novidade do super-8. Eles também queriam “avacalhar”. O paraense não poderia ficar de fora de um momento tão expressivo na trajetória do cinema nacional, que se construía a partir das bifurcações de propostas estéticas surgidas das experiências do Cinema Novo e do Cinema Marginal – cinema de invenção (Jairo Ferreira), cinema de poesia (Bressane), experimental, alternativo, *underground* brasileiro têm sido outras formas de nomear a experiência. Nesse período, a forte atuação dos cineclubes foi fundamental

para se criar o ambiente de motivação e interesse que existia pelo cinema, bem como o espaço diário nos jornais locais reservados à crítica, e até mesmo a boa qualidade do circuito comercial da época

Dentre os nomes mais citados deste período de realização amadora que freqüentavam os diversos cineclubes no fim dos anos 1960 e início dos 1970 estão: Januário Guedes, João de Jesus Paes Loureiro, Chico Carneiro e Vicente Cocim, Diógenes Leal, Paulo Chaves, José Luiz de Campos Ribeiro, assim como Roberto Lobato Costa, Isidoro Alves e Alfredo Paes Barreto. Muitos desses foram atuantes em filmes realizados em 16mm, ficcionais e não-ficcionais – alguns deles como Chico Carneiro e Diógenes Leal deram de fato continuidade em suas carreiras nas décadas seguintes. Nos idos de 1974 e 1975, já não se viam tantos filmes sendo realizados em super 8, isso já estava no fim. Segundo o fotógrafo de cinema Diógenes Leal, que na época tinha experiência apenas como projetorista, pois trabalhava na Casa de Estudos Germânicos (CEG), o 16mm já estava ganhando força:

“Como projetorista da Casa, eu comecei a ter mais contato, diretamente, com o 16mm, que era a bitola que eu usava para as projeções. Essas projeções eram feitas semanalmente, com muita freqüência, de um modo sistemático. Então, eu não teria muita coisa a dizer a respeito dessa época, do super-8. Assisti alguns trabalhos, mas não tenho muita informação, pois eu já entrei, digamos assim, na fase final (...) Quando eu comecei a cair no cinema isso já estava quase que esquecido, essa época já havia passado, e já se pensava mais em 16mm mesmo” (LEAL, Diógenes. 12 fev 2004)

Os *superotistas* foram os iniciadores do movimento mais forte que surgiu em seguida com o 16mm. Os filmes em S-8 eram feitos do próprio bolso, as edições eram feitas artesanalmente, sem *moviola*, também não existia nenhum tipo de apoio a essas experimentações. A vontade superando tudo acabaria sendo uma marca dos realizadores locais. As pessoas que estavam em torno do grupo, também possuíam a esperança de que a coisa fosse crescendo e tomando corpo para que, no futuro, se criasse um pólo de cinema na região – consequência da fermentação dessa produção local.

É bom lembrar que existia há algum tempo um número considerável de realizadores amadores, o que deu margem, inclusive, para o acontecimento do primeiro Festival de cinema em Belém – organizado pela crítica Luzia Álvares – que aconteceu no ano de 1974. O evento, que teve como banca de júri os nomes de Acyr Castro, Paulo Emilio Salles Gomes e Lucilla Bernadet, foi um acontecimento e tanto – o *trailer* de *Brutos inocentes* ainda pôde ser assistido dentro do festival pelo próprio diretor Libero Luxardo, esse viria a ser o seu último filme. A idéia deste festival já existia desde 1964, mas somente 10 anos depois é que iria se concretizar toda aquela especulação em torno de seu acontecimento, através das figuras de Pedro Veriano, Luzia Álvares, Alexandrino e Lourdes Moreira. O distanciamento do eixo Rio – São Paulo e a desafortunada ignorância do resto da nação a respeito da trajetória e tradição da arte cinematográfica na vida cultural da cidade não significou nada no fim da festa. Alguns dos filmes paraenses nesse momento também haviam iniciado sua participação na

Jornada de Cinema da Bahia – surgido em 1972, e que excetuando-se o Festival de Brasília, é o evento cinematográfico mais antigo do país.

Se os anos de 1970 formaram um momento de divergência das experiências e diálogos peculiares com os influxos dos anos de 1960, a década de 1980 dissolveu um pouco essa força toda das exibições, contudo, foi, de fato, o período em que se deu a passagem de uma produção amadora para uma mais profissional. Em 1982 a Casa de Estudos Germânicos (CEG) ofereceu um curso chamado, Curso Modelo de Treinamento Cinematográfico. Trouxe o cineasta Pedro Jungman (brasileiro naturalizado alemão), que se encantou com a cidade e a movimentação cultural girando em torno do cinema, mandando buscar seu aparato: lentes, microfones, câmeras 35mm, 16mm, moviola (mesa de edição); uma produtora completa. Por causa disso é que Diógenes Leal, que na época ainda trabalhava na instituição, foi chamado para assessorar a monitoria do curso. É por isso que hoje ele costuma dizer que sua entrada na vida do cinema se deu por acaso. Antes de lidar com a fotografia de cinema, acabou fazendo neste curso a captação de som de um dos resultados finais, o filme *Caieira* (dirigido por Sônia Freitas e Peter Roland) – um documentário sobre um chefe de família que vivia da produção de carvão na beira da pista, na região da Perimetral, próximo à Universidade Federal do Pará (UFPA). Era uma das primeiras invasões urbanas em Belém. A turma foi dividida em duas equipes: a outra foi a da produção do *Mala brasileira* (de Paulo Chaves) – filmes de importante registro que até hoje se encontram na instituição.

Esse curso tinha duração prevista para seis meses, mas acabou durando um ano e meio, fazendo brotar nas idéias do cineasta alemão a possibilidade de manter sua produtora na cidade, mas pouco tempo depois viu que não existia uma situação de mercado que demandasse a utilização de um equipamento daquele porte. Em compensação, antes de partir, pôs os equipamentos à venda – tendo visto o grande interesse das pessoas que se iniciavam tecnicamente no áudio-visual. Foi quando as próprias pessoas que participaram do curso, somadas a outras de igual interesse da permanência do aparato cinematográfico, se mobilizaram para que de alguma forma fosse efetuada essa compra. Mas nada teria sido possível sem o auxílio da Semec (Secretaria Municipal de Educação e Cultura), que por sua vez conseguiu apoio da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes).

A partir daí a Semec percebeu que havia a necessidade de se criar um centro para esse tipo de produções, e a idéia era de que esse centro fosse o início verdadeiro e concreto da criação de um pólo de cinema na região. Nesses moldes surgiu o CRAVA³ (Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia). Um nome um tanto quanto pomposo que não tinha como fazer jus à sua pretensão, pois quando acontecia de se ter necessidade de deixar Belém ou mesmo o Estado, a coisa ficava mais difícil já que o centro era mantido apenas com a ajuda e a boa vontade da secretaria do município. A primeira direção do CRAVA foi de Janúrio Guedes – posteriormente, no início dos anos 90, a sigla passaria a significar: Coletivo de Realizadores Audiovisuais da Amazônia.

Dois anos depois do primeiro curso, oferecido pela Casa de Estudos Germânicos, um segundo curso, visando profissionalização em cinema, foi promovido pela Semec – que tinha como secretário o ex-superintendente

Paes Loureiro e, novamente, em parceria com a Embrafilme, o curso pôde acontecer. Esse segundo curso teve a participação de experientes profissionais do eixo Rio – São Paulo, dentre eles: Cezar Cavalcanti, Dominique Paris, mais o fotógrafo Chico Botelho. O curso teve a duração de três meses. O curta-metragem *Ver-o-Peso* de Janúrio Guedes é a expressão definitiva dessa passagem da fase de realizações amadoras para um patamar de produção semi-profissional – como ele próprio define. Nessa mesma época, foi também fortalecida a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) local, que finalmente obteve a sua oficialização – talvez como consequência de toda a movimentação e impulsionada pelo êxito desse segundo curso.

O CRAVA existia de fato, mas não existia de direito, sabia-se apenas que estava atrelado ao gabinete da secretaria de cultura do município, sendo ele portanto informal e não fazendo parte da estrutura organizacional da Semec. E por causa disso, em 1992, com a política Collor e a extinção da Embrafilme, a existência do CRAVA acabou ficando definitivamente insustentável e a ABD nacional praticamente sumiu. Com o período de transição política, veio o problema de o que fazer com todo o equipamento – incluindo o acervo de 150 a 200 títulos, entre curtas-metragens e longas. Na mudança do governo municipal, o grupo foi intimado a sair da sala de que dispunha no prédio da prefeitura. O equipamento foi então tirado do acervo e jogado em um depósito.

Quando souberam do ocorrido, algumas das pessoas do grupo tomaram a iniciativa de conseguir um lugar para se manter, ao menos a título provisório, todo aquele material. E foi então quando ocorreu a transferência para um porão do Museu da Universidade Federal do Pará. Entretanto, posteriormente, quando o problema parecia estar contornado, veio, então, a mudança da direção do Museu, o que acabou por fazer com que a sala onde se encontravam os equipamentos tivesse de ser desocupada. O lugar conseguido por eles desta vez, ficava em um quarto de uma casa que tinha sido alugada pela prefeitura – onde funcionava o Conselho do Negro – e por algum tempo o equipamento ficou lá. Até que se ficou sabendo que a prefeitura havia desalugado a casa, devolvendo-a. Não se sabe ao certo até hoje onde o equipamento foi parar. Diógenes Leal, uma das pessoas atuantes envolvidas na questão, comenta:

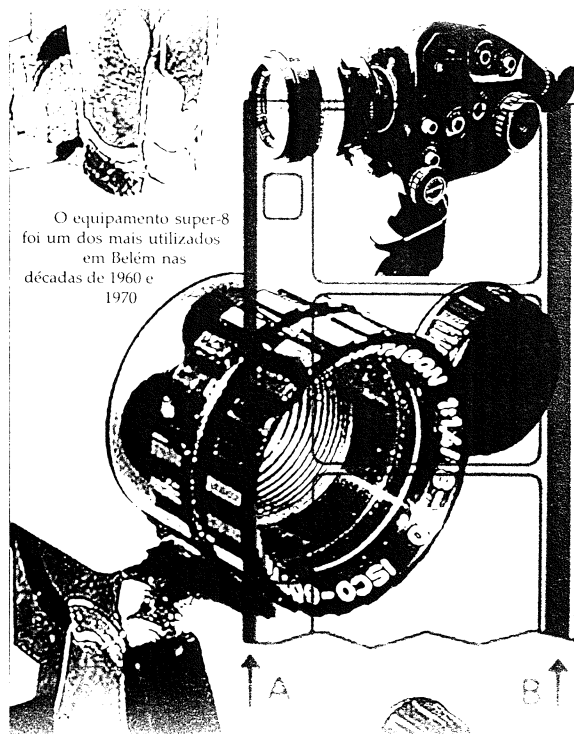
“Por sorte, algum tempo antes, uma parte desse equipamento havia sido usada para rodar o *Lendas amazônicas* (de Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho), como eu costumava fazer a manutenção, a limpeza, levava uma parte desse equipamento para casa. Não fosse isso, tudo mesmo teria desaparecido... sobrou só uma câmera, algumas lentes e um gravador NAGRA, que estão comigo até hoje. Por incrível que pareça a minha casa é o lugar mais seguro” (LEAL, 12 fev 2004).

Esse capítulo é bastante conhecido pelas pessoas que presenciaram o descaso ocorrido e também por todos que se iniciam na pesquisa de reconstrução histórica do cinema paraense. Um dano irreparável, sem dúvida. Diógenes também ressalta uma interessante questão surgida naquele período:

“Durante a existência do CRAVA, ele atingiu um status tão bom que se conseguiu mobilizar a câmara de Belém, para a aprovação de uma lei, a FUMAV (Fundo Municipal de Apoio ao Áudio Visual). Essa lei foi criada, existe, mas nunca foi posta

em prática. Qual a razão? Primeiro, pela situação. No corpo da lei, ela citava o CRAVA como gerenciador dos recursos, da política de produção audiovisual, e essa lei dedicava 5% da arrecadação do ISS dos cinemas, que era depositado num fundo. Esse fundo seria gerido pelo CRAVA e outras instituições, se não me engano a APCC era uma delas. A finalidade era o apoio financeiro ao audiovisual de uma maneira geral, mas a lei nunca pode ser aplicada porque o erro grave dela foi ter incluído o CRAVA, já que ele não existia de direito. E me parece que esse dinheiro continua sendo depositado nesse fundo... isso desde 1986 ou 1987. Não sei se a lei ainda está em vigor, deve estar. Que eu saiba nunca foi revogada" (LEAL, 12 fev 2004).

O cenário construído a partir de todas as vozes que, naquele momento, podiam enxergar à sua maneira o contexto que lhes era apresentado como reflexo de um cinema sub-desenvolvido, ou em outra colocação, um cinema onde se valorizavam as formas híbridas identificadas com o mau gosto, com os gêneros à margem, tomados como uma metáfora do percurso do cinema brasileiro, ou do próprio país – segundo Ismail Xavier – talvez um mesmo repertório de cenas de desencanto, porém trabalhadas numa chave escatológica da tradição de uma certa identidade amazônica, permeava a poesia contida em boa parcela dos curtas-metragens da safra local. As dificuldades surgidas como conseqüências da era Collor foram suficientes para mostrar a fragilidade de uma pretensa organização em torno do audiovisual que não tardou a desmoronar.



O equipamento super-8 foi um dos mais utilizados em Belém nas décadas de 1960 e 1970

NOTAS

¹ O primeiro cineclub foi criado pelo advogado Orlando Teixeira da Costa em 1955 e se chamou "Os Espectadores", durando até 1957. Esse cineclub funcionava na Sociedade Artística Internacional, onde hoje se encontra a Academia Paraense de Letras. O projetor, na maioria das vezes, era emprestado do Consulado dos Estados Unidos. Uma curiosidade gerada como conseqüência deste vínculo, foi que na exibição de *Bronenosets Potanika* (1925), de S. M. Eisenstein, o projetor não foi liberado porque o consulado não ajudaria a divulgar "propaganda comunista", ainda assim foi exibido, chegando mais tarde também ao circuito comercial.

² Um dos muitos lugares onde se faziam mostras alternativas em Belém, era a Casa de Estudos Germânicos (CEG) – que até hoje funciona dentro da Universidade Federal do Pará. A CEG foi a responsável pelo início do processo de capacitação e profissionalização dos pretensos cineastas daqueles anos.

³ O grupo que constituía o CRAVA, aliado a ABD foram as duas instituições que mais impulsionariam as questões de cinema naquele período. O CRAVA foi, a bem da verdade, o órgão responsável pelo convênio com a Embrafilme que acabou gerando um outro curso de capacitação profissional mais específico.

⁴ Nesse período foi realizado um outro curso na área de cinema, ministrado por Diógenes Leal, junto com Allan Kardec e Wolf Gauer. Os negativos que foram usados, faziam parte do material que havia sobrado ainda do primeiro curso oferecido pela Casa de Estudos Germânicos. Dessa vez, o curso durou quase um ano e oito meses, e teve como resultado final um curta-metragem chamado *Olimpia* (de Val Sampaio), uma homenagem aos 80 anos do cinema Olimpia – o mais antigo cinema do Brasil em atividade contínua. O curta-metragem foi emprestado para uma mostra e não voltou para a mão dos realizadores – entrando, por tabela de classificação (apesar de ter sido rodado em 1992), para o rol dos filmes desaparecidos, produzidos nas décadas de 1960 e 1970 fechando o ciclo de uma geração que futuramente, talvez, venha a ser denominada de alguma corsa que faça referência ao *underground* e à avacalhão utópica jamais pensada.

FONTE CITADA

LEAL, Diógenes. Belém, 12 fev 2004. Entrevista concedida aos membros do Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia*.

FONTES CONSULTADAS

GUEDES, Januário. Belém, 25 mar 2004. Entrevista concedida aos membros do Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia*.
VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupí*. Belém: Secult, 1999.

Escritor e publicitário. Participou da geração que na década de 1970 produziu vários filmes em 16 e 8 mm, realizando, nessa última bitola, cinco filmes.

Caro Oswaldo,

o site que vocês criaram era mesmo uma necessidade: se não temos mais os filmes aqui feitos, que se perderam no bolor dos tempos, tenhamos pelo menos as memórias dos que viveram as várias passageiras fases do Cinema através de nós. A evocadora entrevista do Acyr que acabo de ler é uma evidência disso: documento vivo, de tempos que se foram - renovo que transmitas a ele o meu agradecimento pelas boas palavras sobre a minha passagem pela Paixão de fazer Cinema aqui em Belém, nos anos 70: a lembrança que ele teve do super-8 de 30 minutos *Sombras*, que foi mesmo talvez a melhor coisa que eu fiz, até me comoveu: me inclinou a tentarmos ver se poderíamos resgatar o filme, mesmo em cópia para vídeo. Mas há um outro filme, dos cinco que eu fiz, do qual também gosto muito: *Malditos mendigos*, um outro super-8 de 30 minutos. Ele é, aparentemente, o oposto exato de *Sombras* - este, se passava todo em interiores: com tempos lentíssimos: planos longos e movimentos de câmera fluidicos: tudo se dando num tempo de Despedidas: o de pessoas bastante idosas, sonhancão que ainda estavam vivas, ainda flutuavam entre nós, os animais produtivos e ativos, pesados na vida enquanto que eles a mim pareciam que já levitavam: tudo foi filmado no Asilo Dom Macedo Costa, em penumbras e claro-escuro, muito mais escuros do que claros. Comparando o *Malditos mendigos* hoje em dia, através do Véu da Memória, com o *Sombras*, acho que os dois foram os filmes que realizaram ao máximo que me foi possível o que eu me propunha: *olhar sondando* as entranhas de diversas conformações da vida - com um olho físico, social, histórico, mas o outro já indo para o metafísico, o trans-temporal, o trans-histórico. Para mim, naquele tempo, o Cinema era isso - e continua sendo: é a sua essência esse olhar simultâneo com esses dois olhos interrogativos. Quando fiz o *Sombras* creio que estava especialmente muito tocado pelo sentimento primitivo de que o Cinema seria sempre melhor quanto mais se aproximasse da sua pré-história: em vez de um espetáculo superficial ilusório para multidões iludidas, um retornar profundo ao antigo ritual pré-Lumiére/Méliés, que se chamava *Sombra Chinesa*: um regredir à Caverna de Platão, uma forma de decifrar a epide:me do Real com um Olho sobretudo ontológico - isso que mais recentemente se viu nos filmes de Tarkovski, se vê nos de Sokurov, tão presente no cinema zen de Ozu, no Antonioni sobretudo da trilogia dos encantados *A aventura, A noite, O eclipse*: era desse Olho Ontológico que falava Bresson - quando insistia que havia uma abissal diferença entre o que se entende de um modo geral por *Cinema* e o que ele, Bresson, chamava de *Cinematógrafo*. Mas voltando aos meus super-8: o *Malditos mendigos* foi um filme propositalmente oposto em seu tom e linguagem ao *Sombras*: neste, Silêncios, morosidades, um onirismo volátil - já nos *Mendigos*: a câmera na mão, alucinada, correndo pelas ruas do comércio de Belém, seguindo e perseguindo mendigos e desabrigados: penetrando pelas vastas portas, mas para eles e suas carências brutais, insensíveis, das igrejas da cidade: uma voz, na trilha sonora, sempre uivando um discurso de asco e repugnância pela degradação humana que as imagens mostravam, dizendo coisas, como: "Minha mão estende para ti uma esmola com mais indiferença do que as mais distantes estrelas. Malditos mendigos,

malditos mendigos". Tudo com uma grande fúria e repugnância, se autodenunciando: o filme se fez de pedaços, fragmentos, farrapos de um onirismo concreto, duro de roer, como se diz. O que *Sombras* e o *Malditos mendigos* tinham em comum? A necessidade de desvelar realidades submersas, subentendidas, ignoradas, para os outros olhos, pelos olhos da câmera de filmar - mesmo que fosse, como era, o minúsculo olho do diafragma de minha câmera super-8 - era um Minolta Autopak, a mais ridícula, a mais barata, a mais pobre em recursos dentre as que nós usávamos nos anos 70: mas eu a usava muito bem, porque a usava muito mal fazia exatamente o oposto do que o manual para turistas da Kodak recomendava, e acabava por obter imagens que para mim mesmo eram inacreditáveis - o pessoal me perguntava: "Mas como tu conseguistes essa imagem, qual a câmera que tu usas?". "Uma Minolta Autopak", eu respondia. E ninguém acreditava, mas o segredo estava todo ali, apenas nisso: desobedecer o manual de boas-maneiras de filmar da Kodak - que revelava automaticamente todos os nossos filmezinhos, em São Paulo. Na remessa, devíamos indicar se queríamos revelar todo o filme ou somente as partes que foram aprovadas pelo controle de qualidade da Kodak. Eu mandava revelar tudo e recebia de volta o material revelado com observações como "90% do material enviado inaproveitável, mas tudo foi revelado conforme a sua orientação". Era ridículo: eles deviam me considerar um perfeito e irrecuperável idiota. Pois faziam o que podiam para orientar os seus clientes. Mas eu queria era a desorientação total. Havia um Manual de Instruções a seguir: rasguei, ou melhor: virei do Avesso e passei a usar ele assim. Se ele me dizia: "Conforme na cena houver mais luz ou menos luz, evite que o diafragma fique oscilando, do claro ao escuro, do escuro ao claro, até se estabilizar: crave, fixe a abertura do diafragma na intensidade intermediária da luz, para evitar variantes". Ora, eu lá queria saber da luz multinacional e mecânica e artificial da Kodak: eu queria era descobrir a Luz da Vida, das coisas no mundo ao meu redor - que Paracelso, o famoso alquimista, assegura ser emitida do interior de todas as coisas, suas luzes próprias, mas que não percebemos porque a luz exterior do Sol tudo nos oculta desses cintilares de vaga-lume, de fogos fátuos. Eu queria era a réstia de Luz que ainda houvesse no fundo dos olhos quase apagados dos velhinhos do Asilo, a luz de contidos-quase-não-mais-incontíveis desesperos dos olhos dos nossos mendigos, nos estendendo uma mão trêmula: quase podia ouvir seus estômagos chorando de vazios. Então, deixava meu diafragma bailar como um pêndulo louco. Era o olho do Cinema e o Vazio das misérias e dos egoísmos humanos, dialogando. A minha também idosa e mendiga Minolta Autopak fazia muito bem o seu trabalho: às vezes penso que sua insignificância tecnológica era ideologicamente a exata para fazer aqueles filmes que eu queria fazer e jogar na cara dos outros, depois, durante as exhibições. Como um apelo ao despertar de seus olhos sonolentos sobre a vida. Só uma vez, uma única vez, usei uma câmera sofisticada, com imensos recursos: era uma Boileau, francesa, a mais cobiçada, a mais desejada: fazia tudo o que uma câmera profissional de 35mm podia fazer. O Osmar Pinheiro Júnior havia comprado a Boileau de um francês e me dera, para não ter o trabalho de jogar no lixo, e também porque éramos amigos, claro, a Minoltazinha de nada, que era dele. Então, quando fiz o *Sombras* com a Minolta, sonhei um travelling que era impossível de fazer com ela, totalmente impossível: eu havia descoberto que o Asilo Dom Macedo Costa tinha um túnel abandonado, esquecido, desabando aos poucos, muito, muito longo, que corria através do seu porão, de ponta a ponta do prédio, como uma serpente secreta, se estirando insidiosamente e justamente por baixo das camas e da Melancolia dos velhinhos que ocupavam o andar de cima. Eu quis tornar aquela serpente-túnel uma espinha dorsal para todo o filme: havia alguma coisa de terrível, inconsolável e misteriosa nela: uma metáfora visual

espantosa de algo - nunca soube exatamente o que - extremamente cruel: o *Sombras* então começava com um travelling lentíssimo - que só terminava no fim do filme: após os seus 30 minutos de duração - e as imagens do cotidiano dos velhinhos iam sendo inseridas nele, nesse travelling, durante todo o filme: muitas inserções, muitas, enquanto a serpente-travelling avançava para o final do filme - para o final da vida visível, manifesta, efêmera, daquelas pessoas? A elas só restando já a hipótese da transfiguração para o não-manifesto, o essencial, o invisível, a Matriz Invisível de tudo, pois é assim que penso. É tudo isso se dando através da indiferença glacial das pessoas ainda em idade produtiva - palmas para o estúpido Sistema: que não mudou nada desde então - não quer ele, agora, que também os aposentados lhe paguem mais encargos e tributos, facinora especialista nas piores extorsões, como, aliás, todo Sistema é, independente das fantasias ideológicas que use, conforme a moda histórica do momento: e aqui me declaro um anarquista-sonhador, um irreconciliado, que crê que a melhor forma de afirmação individual é pela Negação. Princípio ético e vital que só aceita uma variante: a mais radical e exasperada solidariedade humana para com os miseráveis da terra. Mas voltando, novamente, ao filme *Sombras*: então, pedi ao Osmar emprestada a voluptuosa câmera francesa dele - e fiz todo o travelling com ela, de uma só vez: ratos cruzando a cena, velozes, surpreendidos pela luz do spot light, o travelling se fazendo através de teias de aranhas. Mas logo a devolvi no dia seguinte: queria e sabia porque queria, era o olhinho mínimo mas fatal da minha Minolta Autopak. Variando nas intensidades das linguagens usadas - num caso, lenticões vastas, no outro caso, vertigens de movimentos: *Sombras* e *Malditos mendigos* tinham, essencialmente, uma coisa em comum: fazer o Elogio dos Esquecidos: os dois primeiros elogios foram feitos, mas o terceiro, não consegui fazer: era sobre a *lancura*: comporia, com os outros dois, uma trilogia de 1 hora e 30 minutos, reunidos sob um título geral, alguma coisa como: *Os excluídos*. Mas se deu que o impacto da realidade foi mais forte do que eu podia, naqueles tempos, suportar: quando ia fazer esse terceiro filme, entrei no Hospício Juliano Moreira, ali na Almirante Barroso e, não por mero acaso, quase em frente ao Asilo Dom Macedo Costa, que naquele tempo ainda existia, ainda não havia fechado suas portas e jogado à deriva no olho da rua as pessoas perturbadas por carências e dores interiores tão atrozes quanto às carência, mais perceptíveis, as exteriores - mas ambas igualmente ignoradas - dos velhos, dos mendigos. Acho que nem cheguei a rodar um só plano: foi uma *Vertigem* tão absoluta imergir no insondável daquelas mentes assim tão imensamente já afastadas das nossas - nós, que elegemos a Razão em Lei Suprema e através dela nos asseguramos, uns aos outros, que somos os Sãos e eles os Loucos. Sai para tomar fôlego, disposto a voltar. Mas logo em seguida um outro companheiro de aventuras no super-8, o De Campos Ribeiro, já havia feito seu próprio filme no Juliano Moreira e não tinha mais sentido eu fazer ainda o meu. Ficou só na intenção. Então, vê só: fui indo e indo na memória, contagiado, quem sabe, pela entrevista do Acyr, e acabei contando, sem me dar conta, como foi para mim mesmo boa parte daqueles tempos. Que coisa deslizante e matreira é a vida, hein? Nos faz sempre fazer as suas mais ocultas vontades.

Abraços, Vicente.

* Depoimento enviado a Oswaldo Coimbra, coordenador do Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade*: subsídios para políticas culturais na Amazônia, em virtude da entrevista do crítico cinematográfico Acyr Castro concedida aos membros do projeto e publicada no site: <http://nucleodecinema.t35.com>

A poética do real: as representações da Amazônia em *Ver-o-Peso*

Relivaldo de Oliveira

ver o peixe
ver o homem
vera morte
vera peso.

Max Martins, *Ver-O-Peso*.

INTRODUÇÃO

I

Quando Ramon de Baños¹ aportou em Belém talvez não imaginasse que o cinema pudesse vir a ser algo além de um mero registro do real ou uma simples forma de entretenimento, para se tornar, para alguns, uma nova forma de percepção da realidade e, para outros, objeto de estudo. É que o cinema, como as outras formas de representações simbólicas que fazem parte da cultura, tornou-se uma das práticas significativas mais importantes da contemporaneidade e a cultura uma crescente área de estudos, tendo o cinema lugar de destaque nesse âmbito.

O estado da cultura e de suas formas muda de métodos e objetivos de acordo com a corrente teórica ou do cientista que dele se ocupa. Para este estudo é importante que se discuta alguns termos, ou conceitos, como cultura amazônica e identidade amazônica. Se esse é um pré-requisito para a análise da forma cultural em questão, não se deve esquecer que esses conceitos não se encontram determinados e devem dialogar com o método de abordagem do objeto. Nesse sentido, serão feitas referências a conceituações que serão discutidas segundo sua aproximação ou afastamento em relação ao tema proposto, sendo importante que se compreenda que poderão surgir desse movimento novos entendimentos conceituais.

Um dos conceitos de cultura mais aceitos é de que a "cultura é este conjunto complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes e várias outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade"². À cultura amazônica poderíamos estender essa conceituação. E é o que realiza Paes Loureiro em seus trabalhos sobre a cultura regional. Seu conceito difere daquele ao apresentar uma certa particularidade da cultura amazônica. Essa diferenciação estaria ligada a alguns pressupostos centrais, como a paisagem geográfica regional que suscitaria no homem amazônico (ribeirinho), uma espécie de "Hésiodo tropical", a construção de uma realidade preenchida pelo real e pelo imaginário³.

As formas simbólicas dessa cultura manteriam com o imaginário local uma forma de observar o real com

"Sombros", há uns três anos atrás, tenha buscado o universo fechado e asfixiante dos asilos para tentar ser uma fábula que se volta contra o fascismo de uma sociedade que ergueu a produtividade como o seu maior valor. Aquêles que já não produzem, sob o peso dos anos, essa sociedade reserva o destino negro da exclusão — estrangeiros postos à parte da ideologia de um consumo infrene e cínico, os velhos são conduzidos para o claustro das instituições especializadas na espera da morte, assim como, em algumas tribos, os filhos jovens conduzem os anciãos até o interior da floresta, para serem devorados pelas feras. A diferença está em que aquilo que numa sociedade mágica, poderia ser tomado como um ritual de oferenda à natureza, como última utilidade humana, neste urbanismo civilizado rancoroso e triste não passa de desprezo pelo ser, pelo outro que já não participa de uma relação mercantil de trocas lucrativas para a parte mais forte para o poder.

Grotesco será ainda observar que, numa organização social onde faltam canais condutores a uma atividade lúdica, quando cessa a produtividade do indivíduo dentro de um corpo coletivo que idolatra o gesto útil, passa-se imediatamente para o degraú seguinte, cujo sentido maior é um compasso, abjeto, de espera da extinção da vida.

Essa sena a face social de "Sombros".

Mas há outra: creio que compreender a terra dos homens a partir das estrelas, geralmente conduz a uma metafísica equívoca. Da mesma forma como creio, porém, que entender essa terra com a exclusão das estrelas, é armar um lance de olhos redutor do mistério que nos faz do visível ao invisível, ainda. Mais tarde veremos o que hoje permanece oculto, é fatal, e a História tem ensinado isso.

Por esta outra face, "Sombros" também quis investigar o que pode existir atrás do muro para aqueles que, nos asilos, vivem no limiar da metamorfose que vai bonduzi-los a um outro lado da vida. E aqui quero preferir Lavoisier — tudo se transforma, nada se perde — a massa negra, excessivamente carregada, das idades do medo que encerra a palavra morte.

Mas isso é uma outra história, um outro lance de dados.

Cabe agora constatar que "Sombros" foi uma opção pelo universo dos excluídos dessa sociedade produtiva, em clave noturna, assim como "Malditos Mendigos" é uma opção por outro universo de excluídos, em clave de sol do meio dia.

Nós os encontramos nas esquinas, um tanto estragados pela miséria, pela indiferença que passa pro-

...ano, e os outros, numados pela falsa solução cristã da esmola (sonho com milhões de estômagos famintos que um dia, a dentadas, estraguem o banquete safo do dos fartos.)

Há quem tropece nesses corpos tristes, e as crianças de fato gostam de apedrejar mendigos. Se o mendigo lembrar a imagem de uma bruxa, mais pedras ainda, — os contos de fadas, falsamente inocentes, ensinaram como se odeia os feios, associando a desolação de um corpo torturado à ideia do Mal.

Doi? Mas é verdade.

A pergunta talvez chave será: o que pode o cinema, o olho da câmara, fazer para ver e mostrar essa realidade cotidiana destracada?

Antes de mais nada, ele pode realizar a operação inacreditável de concentrar as atenções sobre o assunto filmado, na sala de projeções, corredor de sonho que não dá alternativas laterais, desviantes, esse cárcere eleito voluntariamente por quem escolheu assistir a um filme tem o efeito inverso de despertar do torpor rotineiro, onde os olhos abertos não sabem ver: é uma noite lúcida, teatro afimado para a consciência entrar em ação.

Assim é que em "Malditos Mendigos" ninguém verá mais do que vê — transeunte alheio ao cenário — nas ruas da cidade. Mas, já que diante de um filme não se passa, se está fixo num instante que pode ser visto e sentido para que haja a reflexão e de-se o estalo emocional, essas mesmas imagens tendem a mudar — a ser aquilo que se esconde por baixo daquilo que se olhou sem ver.

"Sombros" foi a câmara parada diante do seu assunto: um tempo morto. "Malditos Mendigos" é a câmara, na mão, quase histórica, dentro de um assunto gêmeo: dois mundos, expulsos do mundo confortável.

Se no primeiro a denúncia é táctica, no segundo ela prefere gritar, na cara do poder, seu crime. Mas não quer pedir providências. Há as estátuas dos heróis nacionais, los mitos da sociedade, a sombra da qual os mendigos vivem, tentando descobrir, no perfil do mármore gelado, um resto de calor humano. Isso é triste, mas não está num filme que se quis triste. Contra a tãção da derrota, é preciso uivar, sempre com uma garganta que exprai sua força da esperança — e desce outra palavra corrolada: o amor.

"Malditos Mendigos", enfim, não quer ser um filme de moçinhos e bandidos. Também não quer mover. Também não pede lágrimas. Sua intenção foi participar daquele rito sublime, do poema surreal, que se dispôs a uma ação frontal. Havemos de encontrar no nosso mundo a golpes de tã, onde os mendigos que ele esteja. O grifo é meu.

VICENTE CECIM

1976/199

Sombros & Malditos Mendigos
Um outro lance de dados
Vicente Cecim

Reprodução fac-símile do manifesto *Sombros & Malditos mendigos*, um outro lance de dados, de Vicente Cecim escrito na década de 1970

um olhar estético, uma espécie de mudança cultural em que o real se transfigura em irreal através do imaginário. Outro aspecto seria decisivo na constituição da cultura amazônica segundo Loureiro: o colonialismo cultural, que tem como momento marcante a chamada *Belle Époque* amazônica em que se importavam hábitos e costumes vindos da Europa e que prossegue sob outras formas nos dias atuais, marcado pela penetração do capital estrangeiro e dos novos meios de comunicação de massa. Uma espécie de multiculturalismo negativo que seria responsável pela desestruturação da 'identidade amazônica'.

Uma das conceituações mais frequentes, nos diversos discursos, quando se tem como tema a identidade e de que ela pode ser classificada como os caracteres próprios e exclusivos de uma sociedade, a qualidade substantiva, originária do fato do indivíduo ter nascido e ter sido criado em determinado local, de uma essência discernível que fundamenta o seu ser, a qual nos permite identificá-lo como pertencente a essa mesma sociedade. Conceituação problemática se tomarmos o questionamento antropológico, como o faz Lúvia Barbosa em um trabalho no qual se refere ao estudo da identidade nacional e que se pode transportar para os questionamentos a cerca do estudo da identidade amazônica:

"Essa definição de identidade é problemática, na medida em que ela nos remete para uma idéia de substância, permanência e homogeneidade, e nada é mais distante disso do que o entendimento que a antropologia tem do que é identidade. Para o antropólogo, a identidade nacional ou qualquer outra identidade social não é uma 'coisa' substantiva e concreta. É um processo que obedece a determinados princípios lógicos, como oposição, comparação, arbitrariedade e polissemia."

Transportando o método antropológico da autora para o nosso tema, o estudo de uma identidade amazônica consistiria em identificar as diferentes definições construídas ao longo do tempo acerca do que significam a Amazônia e seu povo; significa igualmente identificar quais os diferentes segmentos sociais que construíram essas representações da região, em que consistiam, o que significavam e em que época circularam no interior da sociedade. Essa análise sobre as práticas simbólicas, deve observar quem está falando sobre a identidade amazônica, quais elementos são destacados, como eles se articulam no discurso, em que contexto está sendo produzido, quais os interlocutores. Um estudo em que o objeto possa ser observado sobre diversos ângulos, articulando novos discursos e grupos, novos interlocutores e contextos, novos elementos e formas de articulá-los⁸.

Como aplicar esse método no estudo de um filme curta-metragem? O filme é uma forma simbólica que está ligada a diferentes outras representações que dizem respeito a uma certa identidade local provenientes de outros âmbitos - é evidente que o filme em questão não representa isso deliberadamente. A análise deve estudar essas representações e explicitar de que forma elas se articulam no filme, quais suas origens, quais os grupos que as criaram, quais os elementos singularizados, qual o contexto em que surgem, quais seus interlocutores e suas formas atuais⁹. Esses aspectos devem ser analisados, sempre que possível, em relação com as características próprias da linguagem cinematográfica, observando em que medida essas características

interagem (permanência, modificação, alternância) com as representações. A tarefa então é a de verificar como o filme *Ver-o-Peso*, enquanto forma simbólica, se liga à cultura amazônica. Mais especificamente, como ele representa essa cultura e uma certa identidade regional.

Tarefa dificultada pela quase inexistência de trabalhos que se dedicam a esse tema. Destaque-se nesse domínio, além de alguns textos esparsos, os trabalhos do crítico e pesquisador Pedro Vertiano com o seu *A crítica de cinema em Belém* (1983) e *Cinema no Tucupí* (1999). Trabalhos, que como indicam os títulos, utilizam principalmente uma abordagem historiográfica, estando distantes de nosso objeto, mas que se constituem em um importante esforço inicial no estudo do cinema paraense e que por isso não serão descartados, nem todo e qualquer texto que possa auxiliar no estudo.

Como se propõe estudar um filme, a análise pode se relacionar mais diretamente com a abordagem sobre a cultura simbólica, o que não excluirá abordagens que levem em consideração outros campos, como a história sócio-econômica, a antropologia cultural e disciplinas como estética, linguagem cinematográfica e filosofia. Na verdade, essa complexidade na abordagem de uma forma simbólica está ligada a própria natureza do objeto e da dimensão social ao qual se vincula. O cinema reflete toda a diversidade de ligações que a cultura possui com o mundo social. Na contemporaneidade essa é uma das premissas fundamentais, como refletem os estudos¹⁰ que se dedicam ao âmbito cultural e ao cinema. Devido a essa complexidade na análise das representações da Amazônia no curta-metragem *Ver-o-Peso* e ao método adotado é que se elege algumas temáticas centrais a serem estudadas.

DOS CINECLUBES À PRODUÇÃO

II

"As coisas surgem com o movimento cineclubístico"¹¹. Diz Januário Guedes, o principal diretor de *Ver-o-Peso*, referindo-se ao movimento que evoluiu em Belém a partir da década de 1950. Antes disso o cinema já tivera momentos importantes na capital paraense. No final do século XIX, em 1886, um ano depois da primeira sessão dos irmãos Lumière em Paris, já havia um aparelho Vitascope em Belém. Em 1911, ainda no período da *Belle Époque* amazônica, chega à cidade o espanhol Ramon de Baños, considerado um dos pioneiros do cinema na região¹². No ano seguinte é criado o cinema Olympia, um dos lugares que a burguesia abastada da cidade frequentava. No final da década de 1930 chega a Belém o paulista Libero Luxardo que em 1962, já na época do cineclubismo, realizaria o primeiro longa-metragem paraense, *Um dia qualquer*.

Os anos de 1940 e 1950 representam uma época de inovação nos diversos âmbitos do cinema. Após a Segunda Guerra, o *Neo-Realismo* italiano, através de uma narrativa simples, representaria a realidade italiana no pós-guerra; o cotidiano da classe operária, dos camponeses e da classe média forneceria o material. São desse período, *Roma cidade aberta*, de Roberto Rossellini e *Ladrão de bicicleta* de Vittorio de Sica. *A Nouvelle Vague* seria outro movimento que marcaria o cinema através de filmes que, mudando as regras narrativas

convencionais, representavam questões existenciais dos personagens, como *Assassado* de Jean-Luc Godard e *Os incompreendidos* de François Truffaut¹³. Obras que propunham uma nova forma de fazer cinema, tendo o social, a subjetividade, a política, como temas recorrentes. Esses trabalhos tiveram grande aceitação em outros países e influenciaram novos diretores.

Esse cinema, chamado “cinema de arte” ou “cinema de autor”, era um dos principais materiais dos cineclubes. Em Belém, essa entidade, composta de sócios, representava a oportunidade para os membros de ver, rever e discutir filmes ausentes ou com rápidas passagens pelo circuito comercial, tendo uma evolução e uma presença sempre ratificada pelos que se dedicavam a escrever sobre filmes. Manoel Wilson Santos Penna informava em 1956 que “ontem à noite no auditório da sociedade Artística Integrazional, realizou-se a esperada sessão cinematográfica em que o Cine Club Os Espectadores deu seqüência à sua campanha de divulgação da Arte cinematográfica. O filme exibido foi *Alemanha, ano zero* de Roberto Rossellini”. A programação de “Os espectadores” prometia ainda filmes como *A besta humana* de Jean Renoir e *A bela e a fera* de Jean Cocteau¹⁴.

Guilherme Sicsu elogiava em 1960, o papel do Cineclub Casa da Juventude (CCJ) dizendo que “como fatos concretos podemos citar o conjunto de cine-foruns que foram levados a efeito nos transcurso de 1959, assim como o magnífico curso de crítica cinematográfica que alcançou um sucesso estrondoso no seio de nossa juventude”. Naquele ano, entre outras exibições, o cineclub apresentaria *Grilhões do passado* de Orson Welles e *Rastros de ódio* de John Ford¹⁵. Em 1970 o cineclub da APCC (Associação Paraense de Críticos Cinematográficos)¹⁶ exibiria, entre outros filmes, *A chinesa* de Jean-Luc Godard.

Os cineclubes formariam uma cultura de espectadores de cinema, interessados na apreciação de filmes que se diferenciavam da proposta e da fórmula consagrada do cinema anterior (melodramático, com narrativas e linguagem repetitivas) que se transformaria – confirmando a trajetória da produção artística que se influencia pelo modelo anterior – em cultura de produção durante as décadas de 1960, 1970, 1980. Não que os cineclubes fossem os únicos responsáveis por esse florescer da cultura cinematográfica em Belém. É que essas entidades se tornariam centros de irradiação cultural, com a diferenciação do cinema comercial – que também apresentava os chamados clássicos – por proporcionarem o espaço de uma exibição intimista, o debate e a realização de cursos. A influência dessas instituições e de tudo o que elas representavam poderá ser percebida nos diversos trabalhos dos realizadores das décadas seguintes – isso infelizmente apenas pode ser dito com base menos nos filmes, que em sua maioria estão perdidos, do que nos depoimentos dos produtores; diretores como Fellini, Godard e Buñuel influenciarão muitos deles¹⁷.

No final da década de 1960 e início da de 1970 o cinema amador surge em Belém com os trabalhos em bitolas 8 e 16 mm. Na maioria dos casos a produção dos filmes era realizada com recursos dos próprios realizadores e contribuições de terceiros, incentivados principalmente pelo ímpeto de fazer cinema e pela relativa facilidade que as técnicas, principalmente a utilização do Super 8, proporcionavam. Em geral, as

exibições eram feitas em sessões especiais, em locais não destinados exclusivamente a exibição de filmes como centros comunitários e instituições públicas, além dos cineclubes¹⁸. São dessa época filmes como *Malditos mendigos* de Vicente Cecim, *Belém show* de Roberto Lobato da Costa, *O forte de Paes Loureiro* e *Uma história pudicícia* de Francisco “Mou” Carneiro.

Alguns fatos paralelos merecem ser mencionados, como a criação da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), em 1973, que criou um movimento mais sistemático de produção, a realização da Jornada da Bahia, com mostras de filmes amadores, para onde foram enviadas algumas produções locais e um festival de cinema amador na capital paraense em 1974, que também exibiu parte dessa produção¹⁹.

No início da década de 1980, a Casa de Estudos Germânicos, que já realizava exibições de filmes alemães há alguns anos, realizaria cursos de cinema que tiveram como resultado a produção dos filmes *Mala brasileira* de Paulo Chaves, *Caieira* de Peter Roland e *Olímpia* de Val Sampaio. No mesmo período criou-se o CRAVA (Centro de Recursos Áudio Visuais da Amazônia), entidade ligada à Semec (Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Belém). Em 1984 essas instituições realizaram o “Curso de aperfeiçoamento cinematográfico”. *Ver-o-Peso* foi o resultado desse curso, que contou com os participantes distribuídos pelos diversos núcleos de produção do filme.

Essas três décadas do cinema paraense não podem ser entendidas unicamente por um aspecto do contexto social, tomando esse como o fundamento da análise dos filmes da época e mais especificamente do filme em questão. Se o contexto não pode explicar totalmente o filme, ele é, decisivamente, uma variável fundamental para sua análise. É nesse sentido que os filmes do período podem ser estudados. Não como reflexo imediato da atuação dos cineclubes e do momento histórico, desprezando-se a temática, a linguagem e as representações que neles foram feitas e as diversas articulações com outros âmbitos e saberes²⁰. Se “as coisas surgem com o movimento cineclubístico” elas não param aí; transformam-se, adaptam-se, criam-se, articulam-se. Surgem novas formas, novas formas simbólicas de representação através dos filmes. *Ver-o-Peso* é uma delas.

2 - REPRESENTAÇÕES DA AMAZÔNIA

O filme de Januário Guedes pode ser caracterizado por duas vertentes principais: uma dominante relacionada ao imaginário (imagens-símbolo, devaneio) e outra complementar relacionada com o real e que com a primeira dialoga. O filme *Ver-o-peso*, neste trabalho, será estudado através dessas duas representações que na narrativa fílmica são mostradas sob a visão de um dos seus personagens principais, um mendigo, no decorrer de um dia no *Ver-o-Peso*²¹. A tarefa de estudar os momentos e autores que se podem relacionar com a temática da representação da Amazônia, de sua cultura e de uma certa identidade regional estará ligada exclusivamente na intenção de analisar essas representações em relação com as que podem ser destacadas no filme.

2.1 – Degradantes e degradados

O imaginário²⁵, a imagem-símbolo, sempre foi considerado uma dimensão importante na representação da região amazônica. Foi pela idéia do Eldorado cheio de riquezas que os primeiros navegadores espanhóis, em 1542, subiram o “grande rio” e teriam se deparado com as Amazonas – uma das imagens míticas mais representadas da região –, segundo o relato do Frei Gaspar de Carvajal²⁶. Essa forma de conceber a região permaneceria – e ainda permanece sob outras perspectivas – por muitos anos. Seria com o século XVIII que os cientistas tomarão o lugar dos aventureiros na descoberta do novo mundo, tendo como um dos pioneiros o estudioso das ciências físicas e naturais Charles Marie de La Condamine em 1735.

As expedições dos cientistas viajantes se intensificariam a partir do século XIX. “Antes deles, a Amazonia ainda era uma lendária terra de mulheres guerreiras, tesouros escondidos, o Eldorado – mas incivilizável”. E continuaria como uma terra de incivilizáveis, indolentes e preguiçosos no relato de alguns desses cientistas. A mistura racial seria um dos elementos responsáveis por tais características. Louis Agassiz, em *Viagem ao Brasil*, referindo-se à mestiçagem da população brasileira como um dos males da sociedade, dizia “Essa classe híbrida, ainda mais marcada na Amazônia por causa do elemento indígena e numerosíssima”²⁷. Nesse momento histórico, explica Nunes:

“As ‘idéias novas’ eram o positivismo de Augusto Comte (1789-1875) e o evolucionismo de Herbert Espencer (1820-1903). [...] a sociedade como um organismo em simbiose com o meio físico, o indivíduo como um produto da sociedade [...], o conhecimento histórico obtido pelo método comparativo no cotejo dos grupos humanos, uns adiantados, outros atrasados. A diferença entre adiantamento e atraso se explicaria pela evolução, o desenvolvimento gradual, escalonado, das formas vivas, orgânicas, então paradigmas da organização social, segundo o processo adaptativo que Darwin chamara de seleção natural e que se estenderia às sociedades humanas sob o nome de progresso, para Augusto Comte lei geral do desenvolvimento histórico. A explicação dos fenômenos humanos, arte, ciência, religião ou política, dependeria da correta articulação de três fatores, meio, raça e momento histórico – o meio como a ambiência física, a raça como diversificação natural da espécie humana, dotada de potenciais elevados ou baixos favoráveis ao desenvolvimento, o momento histórico remissivo a variabilidade no tempo das circunstâncias econômicas, religiosas e políticas”²⁸.

Essas idéias influenciaram os intelectuais nacionais que aplicavam-nas ao estudo do país²⁹. Euclides da Cunha – que no início do século XX viajou pela região amazônica para estabelecer os limites do rio Purus – afirmaria nos textos de *À margem da história* que “o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem”²⁸. O autor de *Os sertões* diria ainda que a história estava por se fazer na região, na sua clássica citação de que a Amazônia seria a última página do *Gênesis* a ser escrita. O romancista paraense Inglês de Sousa também refletiria em seus livros – *Coronel sangrado*, *O missionário*, *O cacaulista* – a

influência das idéias em voga, o que aconteceria igualmente com seu conterrâneo, o jornalista e crítico literário, Jose Verissimo nos seus estudos sobre a Amazônia³⁰, nos quais, em uma de suas classificações, afirma que os homens amazônicos seriam:

“Inconstantes e despreocupados dos serios cuidados da vida, preferem ao sedentário, o trabalho nômade... não é a ambição que os leva, que não a tem...”

A incuria a tudo preside; nada de precauções, nada de higiene... a apatia entrega o homem indefeso às influências deletérias... Esta gente, quer a tapuia, quer a mameluca, está profundamente degradada”³¹.

Como solução para os males da mistura racial, a tarefa, segundo Verissimo, a ser perpetrada sobre as populações nativas seria a de “esmagá-las sob a pressão enorme de uma grande migração, de uma raça vigorosa que nessa luta pela existência de que fala Darwin, as aniquile, assimilando-as, parece-nos a única coisa capaz de ser útil a esta província” e finaliza alertando “E ai dela se assim nao for”³². Raimundo de Moraes enfatizaria em *Amphitetro amazônico*, na esteira de Euclides da Cunha, que “o que atrasa a civilização amazônica e a grandeza da própria plaga. A vastidão da planície diminui a força do homem que a povoa, preso e enclausurado no ergástulo incomensurável”³³.

Natureza e homem representados sob a imagem do degradante e do degradado. A natureza simbolizada como o gigante indomável e o homem como o indolente inapto e preguiçoso, incapaz de evoluir pela sua própria constituição mestiça, inferior e pela monumentalidade da paisagem que o circunda, cerca, verdadeiros entraves a evolução da sociedade e por conseguinte estorvos para o progresso. Essa visão se constituiria em uma das representações da realidade amazônica que figuraram (?) durante os anos.

3 - HOMEM E NATUREZA EM VER-O-PESO

Ver-o-peso fora produzido em 1984, bem distante das representações elaboradas por viajantes, cientistas e escritores referidos. Isso não invalida a análise com base nessas formas simbólicas. Na verdade, essas imagens e conceituações da realidade amazônica não estão totalmente ausentes de um certo imaginário (exógeno? sulista?) sobre a região. Isso, isoladamente, não justifica a inclusão dessas representações neste estudo. O que as qualifica determinadamente é o modo, como veremos, oposto como o filme de 1984 remete à uma representação da Amazônia (natureza, homem, real, imaginário) – se quisermos, à uma certa identidade amazônica – através do microcosmo simbólico que é o Ver-o-Peso.

O imaginário, enquanto dimensão do simbólico, das imagens e da imaginação/devaneio, serve como meio e fim do filme de Guedes. É por meio dele que a primeira cena do filme surge, quando à noite, à margem do rio, o mendigo com um urubu – sim o urubu é um dos símbolos do lugar Ver-o-Peso – em seu braço, recita, em tom dramático, versos de *Noturno no Ver-o-Peso*: “A morte torna as coisas / maiores que si mesmas. / (por isso ora te lembro / Maria do Igarapé, / que recolhias na lama / nos teus dias, / os despojos da vida / revelados /

pelas secas marés do Ver-o-Peso...) / Que rumor de tragédias soa na maresia?"³³. Estão aí as confluências dos elementos do imaginário; a poesia, a imaginação do mendigo e o mito; o mito de Maria do Igarapé, a prostituta que teria habitado o lugar. Como um lírico desconsolado – que ao invés de trazer a amada em seus braços traz o animal como alegoria (repulsiva, intensa e vaticinadora) da imagem do que lhe restou – ele relembra o que não mais existe e o que só permanece como imagem/ mito³⁴.

A função dos símbolos da primeira cena abrem a simbologia fílmica que se segue. É na seqüência seguinte que se começam a delinear mais claramente os elementos de uma representação simbólica que difere das que descrevemos anteriormente. A longa seqüência do barco, que atravessa o rio na madrugada com seu candeeiro aceso no mastro, acompanhado de uma música melancólica em direção ao alvorecer do Ver-o-Peso, é a simbolização da caminhada diária realizada por um dos elementos característicos da realidade amazônica; o ribeirinho, o caboclo amazônico, que navega na solidão da imensidão do rio e que carrega consigo sua cultura. É quando a voz *off* do mendigo recita mais um trecho do mesmo poema: "com Manegundes, em pé, / no tombadilho / da noite noite noite / madrugada / em que nos encalhávamos sonhando"³⁵.

A natureza intransponível das representações anteriores, elemento vil que vilipendia o homem pela sua grandiosidade, surgirá nessa seqüência (de poucos planos) fílmica envolta por uma atmosfera elegíaca e ao mesmo tempo sublime, aproximando-se de um onirismo poético – os românticos diriam lirismo – natural, próprio das coisas que se fazem sentir pela sua presença distanciada por mais próximo que ela esteja – Benjamin diria aura –; atmosfera que ilustra os tons nostálgico e melancólico do mendigo e das imagens. Simbolizações que ganharão novas determinações nas extensas seqüências – a decupagem/ montagem do filme é predominantemente composta dessa forma – seguintes, já na manhã do Ver-o-Peso.

É quando entra em cena mais explicitamente o real. As imagens mostram as pessoas em seus barcos, descarregando produtos, conversando; carregando caixas e toda espécie de artefatos; os urubus na lama das margens; os vendedores. Uma típica manhã do lugar; múltiplas existências que ali se agrupam. Iniciando as imagens, a voz do mendigo, novamente *off*, recita um trecho de um outro poema denominado *Ver-o-Peso*: "Ver-o-Peso. / Porto em que aporta uma cidade: / barca barroca / com mastros de cimento armado"³⁶. O real barroco, múltiplo é representado pelas vários seres, atividades e imagens que ali aportam. Um lugar no qual os diferentes sujeitos vão desenvolvendo suas vivências. A existência é matizada pela multiplicidade dos sujeitos de diferentes raças, com diferentes interesses, que por assim serem constituídos não são obstáculos à própria vida. O sujeito representado como impertinente, preguiçoso e inapto pelas descrições que se seguiram às idéias do século XIX, no filme, surgem como sujeitos mergulhados em um cotidiano que se desenvolve juntamente com as características próprias do lugar.

"Todos os caminhos levam ao Ver-o-Peso, como síntese de uma cultura ribeirinha, nossa"³⁷, diz Januário Guedes. Essas múltiplas valências do lugar estão ligadas às simbologias que o filme representa sobre o ambiente amazônico. O meio que circunda o homem seria um meio diferenciado; o Ver-o-Peso se

liga a essa imagem de representação que toma a cultura do ribeirinho como essência da cultura amazônica. O lugar é percebido como o meio em que se pode ainda observar a confluência dos elementos que preenchem essa cultura (mitos, artefatos mágicos, modo diferenciado de percepção do real). Talvez seja por isso que as imagens do lugar não o descrevem predominantemente em uma relação mercantil degenerativa que ali se instauraria. A relação mercantil ainda está ligada àquela cultura ribeirinha, cultura das origens onde são vendidos os produtos da natureza; o lugar onde aporta o homem que vem do rio; onde a magia se encontra em artefatos; onde a imaginação (Maria do Igarapé) do habitante/ caboclo ainda existe.

Concepção que remete à descrição de Paes Loureiro para a cultura amazônica, de que ela possuiria ainda, como poucas culturas no mundo atual, um caráter estetizante baseado no modo como o caboclo amazônico apreende sua realidade (meio) através das aparências, do imaginário, que ao invés de ser considerado uma dimensão pouco confiável de percepção seria, na verdade, o fundamento dessa cultura; o homem manteria uma harmonia com o meio que o circunda através de seu imaginário poetizante. A natureza (meio) degradante para os idéias evolucionistas e positivistas que se refletiam na *intelligentsia* nacional e regional, seria, para Loureiro, a emuladora dessa característica da cultura amazônica; é pela sua imensidão e pelo distanciamento dos grandes centros que a Amazônia, seus habitantes, teriam adquirido essa peculiar forma de se relacionar com o meio que os circunda. A natureza como fonte de criação e mantenedora do imaginário local. Fonte que seria organizada, apesar da monumentalidade do meio, pelo "Hesíodo tropical"³⁸ que é o caboclo.

Natureza e homem inexistentes nas descrições do século XIX sobre a região. Naquelas, o meio aprisiona o homem que é inapto por sua própria constituição e pelo gigantismo natural que o circunda. Na concepção da cultura amazônica – de uma certa identidade – que predomina no filme, esses elementos possuem atributos completamente diferentes. O meio não só explica o homem como é por ele explicado em uma relação de aproximação – e não de antagonismo – que seria característica dessa cultura. O homem, o caboclo, símbolo de uma mistura racial – erro da natureza para as imagens evolucionistas – é tomado então como representante autêntico dessa cultura. Cultura em que o meio é assimilado pelo homem que o toma como parte de sua realidade através de uma relação comandada pelas suas vicissitudes e pela sua imaginação fundadora. A seqüência do barco que percorre lentamente o rio, com a câmera sobre ele, em um enquadramento que demonstra a sublimação da natureza em sua luz da madrugada, com a lanterna pendendo no mastro, o fundo musical e o complemento dos versos, demonstra, imagicamente, essa relação simbiótica – impensável nas representações anteriores – entre o homem e a natureza. Caracterização que passará o Ver-o-Peso através dos diversos elementos – magia, produtos, pessoas, barcos, imaginário – (de suas imagens no filme) que essa cultura deposita no real e na consciência imaginante do lugar que é um dos seus portos de ancoragem. O Ver-o-Peso como reduto/ símbolo (nostálgico) no qual essa cultura surge através de uma outra dimensão da imaginação. A imaginação própria à forma simbólica que é o filme.

3.1 - “Os segredos dessa terra”

Lugar de múltiplas características, o Ver-o-Peso é também um dos principais endereços para o estrangeiro que o toma como atração turística. Simbologia, no curta-metragem, mostrada pela figura do turista, outro personagem central da narrativa, que aporta na barca barroca para dela registrar imagens e sensações. O estrangeiro, também como parte do cotidiano do lugar, caminha pela feira e é interpelado por uma vendedora de artefatos mágicos. Assustado, ele dela se desvencilha e a câmera volta-se para a vendedora que gargalha e, em closes rápidos, surgem símbolos de rituais e crenças, permanecendo a gargalhada em *off* da personagem. Na seqüência seguinte ele se encontra no interior do mercado de ferro, onde o mendigo recita versos sobre o Ver-o-Peso, com pessoas em sua volta observando. O turista então começa a fotografá-lo, quando o mendigo se volta para ele inquirindo-o: “ei! O senhor, qual o seu propósito, não se rouba a imagem de alguém impunemente, a que veio senhor?” O turista sai e o mendigo o segue dizendo solícito: “ei! O senhor, me dê um momento de atenção, quero falar com o senhor, eu posso lhe revelar os segredos dessa terra se é o que o senhor deseja, um momento me atenda!”. Quais seriam “os segredos dessa terra” que o mendigo, como guardião, diz poder revelar no filme? Nas imagens; terra de segredos, terra de singularidades.



O mendigo (Alberto Bastos): guardião dos segredos da terra.

A autenticidade da terra, seus segredos, que estaria ligada à sua cultura – da qual a simbologia das crenças, por exemplo, mostradas na seqüência da vendedora, surge – também se liga à sua história do lugar, representada na seqüência seguinte a do mendigo seguindo o turista. É quando surgem antigas cenas do Ver-o-Peso em preto e branco – simbolizando a distância temporal (*flashback*), recurso característico do cinema³⁹; imagens de construções arquitetônicas do passado e, em *off*, um burburinho de vozes em eco simbolizando o passado e a vida, a história que ali se deposita através do imaginário – história que para Euclides da Cunha ainda estava por se fazer, esquecendo-se ele que por aquelas ruas estreitas e construções monumentais tantos acontecimentos se desenrolaram, dos quais a Cabanagem é um dos mais representativos⁴⁰. A vivência circunstancial do turista que apreende a realidade pelo que ela tem de exótico e superficial é contrastada com a experiência simbolizada na figura do mendigo, guardião da história, da cultura do lugar. O estrangeiro incompreendendo a realidade – o que relembra a imagem arquetípica dos primeiros viajantes maravilhados pelo exótico, pelo mito – remete igualmente a uma concepção de ameaça aos “segredos da terra”, violação de sua autenticidade e cultura que tem nas imagens/imaginário uma das suas formas de conservação, porque “não se rouba a imagem de alguém impunemente”, sem dar-lhe o significado essencial. Significado que a experiência do nativo-mendigo pode proporcionar.

Experiência ratificada, subliminarmente, nas imagens da declamação em que o velho aedo fala à platéia

atenta, ou na seqüência que reverte a imagem do estrangeiro como ameaça, em que ele grita desesperado denunciando o roubo de sua câmera fotográfica que será recuperada habilmente pelo compreensível e nobre mendigo; anfitrião que se irmana com o outro, demonstrando a ausência de um etnocentrismo que talvez pudesse o outro possuir. Saem caminhando e conversando amigavelmente, com o ancião a lhe explicar o sentido do lugar.

4 - AS METAMORFOSES DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO

A cultura amazônica, o homem, natureza e imaginário, sua autenticidade, surgiriam sob mais uma forma de representação com o Modernismo. Não mais a de um paraíso, de uma natureza intransponível ou a de um local de homens degradados, e sim de um dos *lôcus* em que se poderia buscar a autenticidade da cultura nacional, a singularidade do ser brasileiro através das narrativas míticas e lendárias, como o fizera Raul Bopp que tomara a lenda regional de *Cobra Norato* para compor seu livro homônimo e como procedeu igualmente Mário de Andrade, como nos esclarece Nunes:

“É a região amazônica, celeiro de mitos indígenas, que forneceria, independente das fórmulas realistas do regionalismo então consagrado, ao *Turista aprendiz* Mário de Andrade, viajante na Amazônia em 1926, ao longo do seu grande rio, as façanhas de Macunaima, o herói sem nenhum caráter, perpetradas de norte a sul do país, e portanto atravessando-o em corte transregional ou, como diria Antônio Cândido, supra-regional, e que sugeridas foram ao escritor paulista pelas histórias primitivas coletadas no roteiro do alemão Koch-Grünberg, do *Roraima ao Orenoco*”⁴¹.

A região que fora tematizada pelos escritos científicos através dos ideais do século XIX, seria representada através das idéias de um movimento artístico que utilizaria uma de suas dimensões até então praticamente inexistente nas artes. A incorporação do falar, das lendas, das crenças e mitos do homem regional na literatura, tomara a dimensão do folclore – conceito ligado às representações de um povo sobre sua cultura dos antepassados – como forma de atualizar o entendimento da identidade nacional, de fazer o país se reconhecer nessa busca antropológica e literária através de seu imaginário, de uma consciência indireta de sua realidade através de narrativas fundadoras que poderiam ajudar a compreendê-la. Mário de Andrade faria de Macunaima, o herói sem nenhum caráter, o veículo de suas idéias sobre a pluralidade do caráter nacional.

Na Amazônia, mais especificamente no Pará, as idéias e procedimentos do Modernismo tiveram eco entre as gerações que se seguiram após a Semana de Arte Moderna. A incorporação da cultura regional (popular) pela literatura da Amazônia se daria, por exemplo, com o escritor Bruno de Menezes (1893-1963), “a começar pelo léxico e pelo ritmo de *Batuque* (1931), a incorporação, na prosa e na poesia, dos costumes, falares, formas dramáticas e ritmos populares (Boi-bumbá e Pássaros)”⁴².

A cultura regional também seria representada – e ainda hoje o é – por uma literatura de cunho regionalista

que valorizaria o aspecto pitoresco do lugar; dentre eles, a insistência e a ênfase nos costumes e no falar do caboclo, os mitos e lendas apenas transpondo instâncias – da sociedade à literatura – sem qualquer labor mais estético, apenas para atestar o sentido de pertencimento ao lugar, o sentimento de região. Literatura que pulularia em contos, romances e hoje ainda persiste, com uma certa ênfase, nos *media*.

4.1 - O imaginário fundador em *Ver-o-Peso*

Ver-o-Peso também traz a cultura do mito, dos artefatos do folclore – explicitamente demarcados na figura de Maria do Igarapé – e que permeiam toda a representação da região no filme. Se com o Modernismo a cultura regional seria representada na sua simbologia folclórica que forneceria a essência da cultura nacional, no filme, essa cultura estaria sob um outro enfoque. Maria do Igarapé como imagem que se liga a uma outra dimensão do mundo amazônico que englobaria não apenas a figura lencária e sim remeteria a uma das instâncias da qual esse mundo é constituído. Característica própria do mito que a ele se destina a tarefa de fornecer sentido ao mundo. Não ao mundo nacional, que lhe toma como matéria e lhe retira de seu âmbito para representar uma realidade a ela não imediatamente ligada, e sim como símbolo intrínseco da cultura, que no filme surgirá através das reminiscências do mendigo das imagens da prostitua/dar.a que caminha acompanhada por dois negrinhos em um espaço e tempo suspenso e aparentemente fora da narrativa. É o espaço do imaginário, da imaginação do mendigo, que se lamenta pela ausência de sua musa. Musa que lhe daria sentido, na incompletude de sentido do mundo que o cerca. Macunaímico mendigo que revela/desvela os segredos da terra.

A lenda, o mito, seriam uma das formas simbólicas, uma das dimensões, pelas quais o homem amazônico compreende o real. Essa parcela de realidade fundamental, fundamentaria seu mundo. O mendigo busca essa dimensão como um tempo que sabe não mais encontrar. Tempo subjetivo, sentimento



Maria do Igarapé (Elaine Borges): a separação do real e instauração de um novo tempo

que se liga à sensação de incompletude. Tempo/sensação perdidos, que apenas podem voltar pela imaginação, pelo onirismo, pelo devaneio. É dessa forma que sua musa surge envolta por uma forte luz branca, longe da movimentação do real do *Ver-o-Peso*, longe de qualquer indício mais evidente desse real; ela surge caminhando por entre árvores e plantas, por um caminho bucólico, árcade, se quisermos, no sentido do tempo que se procura e por ele não existir se imagina, suspendendo o tempo normal. É por isso que as seqüências da personagem quando se irijam parecem

destar completamente da narrativa (diegese), parece ser um corte brusco, para demarcar o espaço devaneante que se seguirá em oposição ao real (angustiante?) que acabara de se mostrar⁴³. Eis um dos fundamentos do filme que relaciona realidade e arte em uma simbiose em que as duas dimensões se agrupam na representação fílmica. Os elementos externos compostos por uma concepção da cultura

amazônica (visão cabocla, imaginante) são transportados para o filme e são tomados como matéria para a representação estética. A lenda, o mito, que fazem parte da cultura regional, transformam-se no filme em elementos que contribuem para sua estética. Se a lenda é uma das dimensões da realidade, ela não é suspensa dessa realidade, porque é parte constituinte dela. Diríamos que no jogo entre real e irreal, a lenda surge suspensa no tempo apenas para nele se integrar; como no filme, no qual Maria do Igarapé nada diz, porque não precisa nada dizer, porque é mito e o mito não é explicado, é narrado. Narrado pelo filme.

O regionalismo que se ateria à idéia pitoresca da cultura, dista da concepção dos artefatos culturais que o filme representa. Não se deve negar que muitos dos elementos regionalistas estão presentes, como a crença, o mito, a feira. Essa presença surge não para ratificar apenas o sentido de pertencimento ao lugar, e sim como forma simbólica da cultura que lhe dá sentido. Se o regionalismo traria a imagem de uma região tipicamente retratada, em uma concepção simbólica que se atém na aparência sedutora e de fácil apreensão do real – como talvez pudesse apreender o turista aprendiz do filme, para glosarmos, indevidamente, Mário de Andrade – *Ver-o-Peso* tem nesses símbolos a concepção de uma imagem fundadora – em última instância ontológica – dessa cultura.

5 - HISTORICIDADE AMAZÔNICA EM *VER-O-PESO*

Outros discursos optaram por tematizar o regional em consonância com o tempo. O regional inscrito em uma temporalidade que – ao contrário do que acontecera com o Modernismo que se ligaria ao folclore, ao passado – estivesse representado em sua relação com a realidade regional mais contemporânea, sem fazer usos “excessivos” das formas típicas da cultura da região. Nesse sentido, podem ser relacionados os trabalhos do romancista Benedito Monteiro, com sua trilogia *Verde Vagomundo*, *O minossauro* e *A terceira margem*, o romance *Os Anões*, do escritor Haroldo Maranhão, que representa de forma alegórica a modernização da Amazônia com os grandes projetos e a *Trilogia amazônica* de João de Jesus Paes Loureiro⁴⁴. A história contemporânea da Amazônia, do Pará, como tema da literatura, surge nesses textos em determinados momentos demarcada e em outros serve como pano de fundo para as narrativas e os versos.

Nessa relação com a contemporaneidade, pode-se especular que o filme de 1984 remete às discussões que surgem a partir da segunda metade do século XX sobre os destinos da realidade amazônica, em especial com a penetração de um capital – principalmente a partir da abertura da rodovia Belém-Brasília e a instalação dos chamados Grandes Projetos – que mudaria em muitos aspectos a configuração da paisagem regional. O caboclo, o índio e as cidades já sentiam nesse momento os ecos dessa transformação. Os discursos científicos e as representações artísticas refletiriam o espírito dessa época, como os escritores citados acima deixam transparecer – não é à toa que os versos de um dos livros de Paes Loureiro, que faz parte da *Trilogia*, são utilizados no filme. Na relação com o tempo e com as circunstâncias históricas, o filme não remete explicitamente a esse tempo e nem este trabalho se propõe a identificar isso – o que caberia em um estudo que tivesse como

método central uma análise baseada na sociologia da arte.

Essa atualidade surge no curta principalmente na concepção de uma desestruturação da paisagem amazônica como símbolo de uma cultura original que, por via do imaginário, se constituiria; imaginário ligado predominantemente a cultura cabocla, ribeirinha, da qual a figura melancólica e profética do mendigo poderia ser tomada como o veículo das representações: "que rumores de tragédias soam na maresia?". pergunta-se ele, como que remetendo à realidade que cada vez mais destitui a imaginação/ imaginário de seu mundo, em favor de uma relação mercantil-modernizante (presente explicitamente na seqüência da terra e do turista, o *Ver-o-Peso* com seus interesses individuais, corrupção do sujeito, roubo da câmera, carros), relação situada no urbano que com o imaginário se comunica e se deixa influenciar, na seqüência do turista que apenas registra as superficialidades das imagens através de sua câmera, a superficialidade das coisas, que exclui o devaneio, parte fundamental da realidade regional, de sua apreensão. O devaneio, que surge com a imagem onírica, lembrança de um passado no qual a cultura ainda acreditava predominantemente em seus deuses.

Além dessa representação histórica contemporânea, *Ver-o-Peso* assume, pela própria característica do lugar, uma dimensão da história em que o *lócus* *Ver-o-Peso*, o monumento, assume um caráter de documento¹ na transposição para a película. Nesse movimento, o filme representa não apenas o envoltório social contemporâneo a sua época, como também os aspectos históricos anteriores e parte do imaginário que se liga a esses. Basta lembrar da seqüência em que as imagens antigas do lugar e a arquitetura são evocadas e não esquecermos que o mercado de ferro é um dos maiores símbolos do fausto da chamada *Belle Époque* amazônica. Nesse sentido, o filme alude a um olhar que deva observar o *Ver-o-Peso* não apenas em sua forma atual, imediatamente perceptível, e sim que deva apreender toda a história, os fatos, as características socio-culturais que no decorrer dos anos foram se depositando na existência do lugar e do mundo amazônico que o cerca. Um movimento para história, para o real, que se ligará nas demais seqüências à dimensão do imaginário da região. Eis a composição e a forma fílmica de *Ver-o-Peso* de representar a Amazônia, sua cultura, e uma certa identidade.

NOTAS CONCLUSIVAS

Espécie de corolário da atuação dos cineclubes em Belém e do ímpeto dos realizadores que se seguraram, *Ver-o-Peso* refletiria esse ambiente em muitos aspectos; desde a influência artística dos grandes diretores, até as dificuldades de produção da época - ao mesmo tempo, o filme de 1984 é tomado por Januário Guedes como o marco de passagem de uma produção amadora à uma semi-profissional². É indiscutível a importância desse contexto, como é inquestionável a importância da temática que o filme encerra.

Fundamentalmente amazônico, o temário da película pode ser observado em todas as seqüências, de diversas formas representado. Essa diversidade, que se liga aos diferentes âmbitos da sociedade regional, é aglutinada nas duas dimensões essenciais através das quais o filme é composto: o real e o imaginário. Foi a partir dessa compreensão

que podemos observar os discursos e concepções de homem, natureza, folclore e história no interior do próprio filme em uma análise com outras representações dos mesmos elementos, seguindo o método definido.

Esse estudo demonstrou que a representação da cultura amazônica - para englobarmos todos os elementos analisados no filme -, de uma certa identidade regional, muda de enfoque de acordo com o discurso que se toma para caracterizá-la. A maioria das concepções diferencia-se das representações do filme e a única que se aproxima é a de Paes Loureiro e de uma certa representação da história contemporânea regional. Isso não significa que o filme represente de forma mais verdadeira ou falsa a Amazônia. Significa sim, admitir que é uma das formas presentes - e uma das mais referidas -, entre outras, de representar a região.

Ver-o-Peso, fundamentando suas imagens entre o real e o imaginário através do devaneante mendigo, tenta simbolizar o mundo amazônico no que ele ainda possuiria de um *ethos* de origem. O filme não mergulha no devaneio como se esse mundo fosse exclusivamente preenchido de uma poética romântica idealizante. A narrativa fílmica demonstra isso na seqüência em que o mendigo, próximo ao *Ver-o-Peso*, abre os olhos e se depara com a musa em sua frente, tendo entre eles uma mesa repleta de comidas. A seqüência do banquete - a única em que a dama e o ancião se encontram e na qual ela surge próxima ao lugar - pode ser entendida como metáfora da união dos dois pólos que compõem o filme. Em *off*, o velho declama um trecho de um poema: "E a boca/ não de fome/ aquela inútil/ boca de indigência/ boca nula/ incapaz de si mesma. / Olhos parados/ lagos/ olhagos/ em que se reflete/ a fome que os contempla"³. A fome, que também habita o lugar, é contrastada com a abundância devaneante do banquete; o devaneio, o imaginário se contrapõe ao real do poema; ao mesmo tempo em que são partes de uma mesma realidade.

Realidade, no filme, que ainda se mantém com um resquício da contemplação, como ilustra a seqüência final em que o mendigo está solitário em cima de uma pedra, às margens do rio, enquanto o sol se põe. Sua atitude contemplativa é sucedida pelo plano final do barco que, como no início, atravessa o rio, agora ao por do sol; a mesma poética que inicia o filme, a mesma consciência imaginante que acredita que o real não é disjuncto do

imaginário, o mesmo sentimento que vê o *Ver-o-Peso* não como um simples *lócus* e sim como a representação simbólica de um mundo. Mundo em que homem, natureza, cotidiano, história, tradição e mito são algumas dimensões que o filme busca mostrar como elementos que dão sentido ao lugar. A poética do real de *Ver-o-Peso* é essa maneira de representar a realidade não apenas em sua forma imediatamente perceptível, e sim na relação desse real com o imaginário. Imaginação e realidade relacionando-se; como em um filme.



O contemplativo mendigo (Alberto Bastos):
simbologia da imaginação.

¹ O espanhol Ramon de Baños é considerado o pioneiro do cinema paraense. Chegou em Belém em 1911, ainda no auge da economia gomífera, trazido por Joaquim Llopis, um industrial da borracha e proprietário das primeiras salas de cinema da cidade. Baños realizou vários filmes dentre eles *O cyrio*, *O embarque do eminente dr. Lauro Sodré* e *Os sucessos de agosto*. Ficou na região até 1913 quando retornou para a Espanha onde continuou a filmar (Cf. VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: Secult, 1999, p. 15-16).

² MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural: Iniciação, teorias e temas*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 40.

³ Toda a obra teórica e parte da poesia de Paes Loureiro são atravessadas por essa idéia. Ver especialmente LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas*. v. IV. São Paulo: Escrituras, 2000a. E os ensaios contidos em LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas*. v. III. São Paulo: Escrituras, 2000b. Para uma relação entre o trabalho teórico e poético de Paes Loureiro ver: OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Mito e modernidade na Trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*. Belém: NAEA, 2003.

⁴ Período histórico que vai de 1870 a 1910 em que a região amazônica passou por profundas modificações em todos os âmbitos, graças ao fluxo de capital gerado com a economia da borracha. A Europa era o modelo a ser seguido nos costumes hábitos e nas artes (Cf. SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000).

⁵ Cf. LOUREIRO, João de Jesus Paes. A questão cultural na Amazônia. In: PARÁ. SEDUC. *Estudos e problemas amazônicos: história social e econômica e temas especiais*. Belém: IDESP, 1989, p. 177-194.

⁶ BARBOSA, Livia. Cultura e dilema: ambigüidade, ética e jeitinho. In: ROCHA, Everardo (Org.). *Cultura & imaginário: Interpretação de filmes e pesquisas de idéias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 100.

⁷ *Idem*, p. 100-101.

⁸ *Idem*, p. 100-102.

⁹ *Idem*, p. 101-102.

¹⁰ Referimo-nos aos estudos que se ligam à Sociologia da Cultura. Este trabalho adota alguns pressupostos metodológicos dessa linha de pesquisa, bem como outros que contribuem para a análise do objeto.

¹¹ GUEDES, Januário. Belém, 25 mar 2004. Entrevista concedida ao autor para o Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia*.

¹² Cf. VERIANO, 1999, *loc. cit.*

¹³ BERNADET, Jean Claude. *O que é cinema*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Coleção Primeiros Passos), p. 93-96.

¹⁴ PENNA, Manoel Wilson Santos. "Alemanha ano zero". In: VERIANO, Pedro (Coord.). *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983, p. 147-148. O cineclubes "Os espectadores" foi o primeiro de Belém e foi fundado por Orlando Teixeira da Costa em 1955 (Cf. VERIANO, 1985, p. 43.)

¹⁵ SICSU, Guilherme. Cine crônica. In: VERIANO, 1983. Guilherme Sicsu foi diretor do Cineclubes Casa da Juventude (CCJ). Fundado em 1956 o CCJ reunia estudantes secundaristas, exibia filmes e realizava debates (Cf. VERIANO, 1999, p. 44).

¹⁶ Em 1967, Pedro Veriano fundaria o cineclubes da APCC que funcionou por mais de 18 anos (Cf. VERIANO, 1983, p. 298 e VERIANO, 1999, p. 43).

¹⁷ Diz Januário Guedes: "A formação cinematográfica de nossa geração, como a da maioria dos realizadores do país, deu-se de maneira informal. Foram nossas 'escolas', inicialmente os cineclubes que, ao final dos anos 50 começaram a se multiplicar pelo Brasil. Dois cineclubes, de maneira especial, estão presentes na 'alfabetização cinematográfica' dos realizadores paraenses: o cineclubes da Casa da Juventude e o cineclubes da APCC. Foi dali, a partir da visão dos filmes, dos debates, e dos cursos de cinema, que nasceu na maioria de nós a vontade e a decisão de fazer cinema em 16mm e super - 8mm, bitolas acessíveis aos amadores da

época" (GUEDES, Januário. Aparentamentos para uma história do cinema paraense. *Asas da palavra* - número especial - 100 anos de Cinema, Belém: UNAMA, p. 18-22, nov. 1995).

¹⁸ GUEDES, Januário. Belém, 25, mar, 2004. Entrevista concedida ao autor para o Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia*.

¹⁹ GUEDES, Januário. Belém, 25, mar, 2004. Entrevista concedida ao autor para o Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade: subsídios para políticas culturais na Amazônia* (Cf. também VERIANO, 1999, p. 48).

²⁰ A idéia de se referir ao contexto que envolve o ambiente histórico e estético, os cineclubes e a produção, surgiu a partir de nossa pesquisa sobre esses temas, das ilações realizadas com outros estudos, da entrevista com Januário Guedes, de depoimentos de outros participantes dessa geração e do livro de BERNADET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: ANNABLUME, 1995 (coleção E ; 2), p. 120-126. Seguindo o texto de Bernadet, procuramos identificar um elemento que se destaque nessa época, como os cineclubes, e que tenha contribuído para a formação e produção dos filmes. É evidente que apenas essas entidades não explicam o surgimento das produções em 16 e 8 mm e nem o filme *Ver-o-Peso*. Mas não há como contornar sua influência. Outros elementos contribuíram para a produção cinematográfica daquele momento, como a relativa facilidade de aquisição dos equipamentos e as condições de operação (facilidade de revelação, manuseio, especialmente no caso da super 8), em alguns casos na proporção de: uma câmera = um diretor = um filme, o ímpeto dos realizadores e em determinados momentos a realização de festivais, cursos e o apoio institucional.

²¹ "O 'Complexo do Ver-O-Peso' [...] constitui-se de um importante patrimônio edificado, situado no Centro Histórico de Belém, datado dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, uma síntese da história arquitetônica da cidade: edificação militar, barroco jesuítico, arquitetura civil colonial e pós-colonial, estilo neo-clássico, estilo eclético e arquitetura industrial. Mas o que faz do Ver-o-Peso um lugar muito especial não é apenas seu patrimônio material, expresso no seu acervo arquitetônico [...] a maior riqueza do Ver-o-Peso está contida no enorme lastro de memória intangível, viva, que pode ser ali encontrado, e que reflete toda a densidade histórica e cultural que o povo cria e recria permanentemente. Inspiração de escritores brasileiros ou viajantes que por aqui passaram e retratado nas mais diversas cores por artistas plásticos, o Ver-o-Peso há muito deixou de ser apenas um porto e uma feira livre, na qual se negocia toda espécie de produtos comestíveis, de vestuário, artesanato, ervas e etc.. para solidificar-se cada dia mais como um importante museu vivo de práticas culturais, no qual o imaginário amazônico se reproduz e se perpetua. Podemos afirmar, dessa forma, que o Ver-o-Peso é também e sobretudo um mercado de bens simbólicos que alimenta a alma e o espírito de uma cidade que é a capital mais antiga da Amazônia, e que lhe confere um rosto único, um elo com o rio e a floresta, que a diferencia das outras capitais brasileiras" (MEIRA, Márcio Augusto Freitas de; RODRIGUES, Edmilson Brito. *Por que o Ver-o-Peso é candidato a patrimônio da humanidade*: carta do Ver-o-Peso. Disponível em: <<http://www.fumbel.com.br/patrimonio1.htm>>. Acesso em: 28 maio 2004). A descrição física do Ver-o-Peso contida nesse texto é a que surge no filme: a feira, o mercado de ferro, a arquitetura circundante. O interesse maior dessa nota é sugerir uma leitura comparativa entre essa caracterização física e simbólica do lugar e a análise empreendida neste trabalho. O leitor perceberá as similaridades das representações (do texto e do filme) sobre o *lôcus*, especialmente na ênfase que essas representações dão ao aspecto simbólico como sendo a principal característica do lugar; simbologia histórica, afetiva, cultural, etc.

²² Imaginário aqui deve ser entendido não apenas como elemento "institucional" que participa da caracterização de uma determinada sociedade, como a amazônica por exemplo, e sim apreendido também em um sentido, se quisermos, mais amplo; como imagem que substitui a coisa representada. O termo mais apropriado poderia ser: "representação simbólica". Toma-se - e adapta-se para este estudo - essa conceituação a partir da interpretação do conceito de imagem de G. Durand feita em DIEGUES, Antonio Carlos. O mito do paraíso desabitado nas florestas tropicais brasileiras. In: CASTRO, Edna; PINTON, Florence (Orgs.). *Faces do trópico úmido: conceitos e questões sobre desenvolvimento e meio ambiente*. Belém: UFPA-NAEA, 1997, p. 315-347.

- ²¹ RAMINELLI, Ronald. A incrível conquista da Amazônia. *Nossa história*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 78-83, dez. 2003.
- ²² PINTO, Lucio Flávio. Os cientistas na Amazônia: um século que passou. *Agenda amazônica*, Belém, set. 1999, p. 5-7.
- ²³ Devemos parte da ideia e argumentação desse capítulo as representações sobre o homem e natureza amazônicas presentes nos discurso dos cientistas e escritores que se encontram em: MAUÉS, Maria Angélica Motta. A questão étnica: índios, brancos, negros e caboclos. In: PARÁ. Secretaria de Estado de Educação. *Estudos e problemas amazônicos: história social e econômica e temas especiais*. Belém: IDESP, 1989, p. 195-204.
- ²⁴ NUNES, Benedito. *Universidade e regionalismo*. Belém: UFPA, 1999. Aula inaugural, p. 5.
- ²⁵ MAUÉS, 1989, p. 195-204.
- ²⁶ CUNHA, Euclides. A margem da história. In: _____. *Obras completas*. v. I. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1966, p. 223.
- ²⁷ NUNES, 1999, p. 4-5.
- ²⁸ MAUÉS, 1989, p. 201.
- ²⁹ *Idem*, p. 203.
- ³⁰ *Idem*, p. 200.
- ³¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas*. v. I. São Paulo: Escrituras, 2000c, p. 240.
- ³² "Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem" (BENJAMIN. Paris do segundo império. In *Obras escolhidas*: Charles Baudelaire, um lirico no auge do capitalismo. v. III, 1994, p. 85).
- ³³ LOUREIRO, 2000c, v. I, p. 240.
- ³⁴ *Idem*, p. 283.
- ³⁵ GUEDES, Januario. Belém, 25 mar 2004. Entrevista concedida ao autor para o Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade*: subsídios para políticas culturais na Amazônia.
- ³⁶ LOUREIRO, 2000b, v. III, p. 229-378.
- ³⁷ Cf. MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 230-237.
- ³⁸ NUNES, p. 12.
- ³⁹ NUNES, 1999, p. 6.
- ⁴⁰ NUNES, Benedito. O nativismo de Paes Loureiro. In: LOUREIRO, 2000, v. I, p. 13.
- ⁴¹ *Ver-o-Peso* instiga essa discussão sobre a suspensão dos tempos fílmico e real, ambos entrelaçados. Esse tema pode ser bastante relevante para uma outra análise do filme. Essa questão nos foi suscitada pela narrativa fílmica e pelos textos de Gilles Deleuze, Sobre a imagem-movimento e Sobre a imagem-tempo, reunidos em: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 62-79.
- ⁴² A *Trilogia* é composta dos livros *Porantim* (1978), *Desludário* (1981) e *Altar em chamus* (1983), em LOUREIRO, 2000c, v. I. Os poemas de *Ver-o-Peso* são da obra de 1983. Sobre a *Trilogia* ver OLIVEIRA, 2003.
- ⁴³ Toma-se a caracterização de documento/monumento de I.E. GOFF, Jacques. *História e memória*. 4ª ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, p. 535-549.
- ⁴⁴ GUEDES, Januario. Belém, 25 mar 2004. Entrevista concedida ao autor para o Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade*: subsídios para políticas culturais na Amazônia.
- ⁴⁵ LOUREIRO, 2000c, v. I, p. 284.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Campinas-SP: Papyrus, 1995 (Coleção Ofício de Arte

- e Forma).
- BARBOSA, Livia. Cultura e dilema: ambigüidade, ética e jeitinho. In: ROCHA, Everardo (Org.). *Cultura & imaginário*: Interpretação de filmes e pesquisas de ideias. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- BENJAMIN. Paris do segundo império. In *Obras escolhidas*: Charles Baudelaire, um lirico no auge do capitalismo. v. III, 1994.
- BERNADET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: ANNABLUMIE, 1995 (coleção E; 2).
- _____. *O que é cinema*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Coleção Primeiros Passos).
- CASTRO, Edna, PINTON, Florence (Orgs.). *Faces do trópico úmido: conceitos e questões sobre desenvolvimento e meio ambiente*. Belém: UFPA-NAEA, 1997.
- CUNHA, Euclides. A margem da história. In: _____. *Obras completas*. v. I. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1966.
- DIEGUES, Antonio Carlos. O mito do paraíso desabitado nas florestas tropicais brasileiras. In: CASTRO, Edna, PINTON, Florence (Orgs.). *Faces do trópico úmido: conceitos e questões sobre desenvolvimento e meio ambiente*. Belém: UFPA-NAEA, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FRANCIS, Vanoye, GOLIOTI-ÉTE, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas-SP: Papyrus, 1994 (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GUEDES, Januario. Belém, 25 mar 2004. Entrevista concedida ao autor para o Projeto *Processos comunicacionais, cinema e identidade*: subsídios para políticas culturais na Amazônia.
- _____. Apontamentos para uma história do cinema paraense. *Asas da palavra* - número especial - 100 anos de Cinema, Belém: UNAMA, nov. 1995.
- JAMPSON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4ª ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas*. v. IV. São Paulo: Escrituras, 2000a.
- _____. *Obras reunidas*. v. III. São Paulo: Escrituras, 2000b.
- _____. *Obras reunidas*. v. I. São Paulo: Escrituras, 2000c.
- _____. A questão cultural na Amazônia. In: PARÁ. Secretaria de Estado de Educação. *Estudos e problemas amazônicos: história social e econômica e temas especiais*. Belém: IDESP, 1989.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. v. VI. São Paulo: Cultrix, 1967.
- MAUÉS, Maria Angélica Motta. A questão étnica: índios, brancos, negros e caboclos. In: PARÁ. Secretaria de Estado de Educação. *Estudos e problemas amazônicos: história social e econômica e temas especiais*. Belém: IDESP, 1989.
- MEIRA, Márcio Augusto Freitas de; RODRIGUES, Edmilson Brito. *Por que o Ver-o-Peso é candidato a patrimônio da humanidade*: carta do Ver-o-Peso. Disponível em: <<http://www.fumbel.com.br/patrimonio1.htm>>. Acesso em: 28 maio 2004.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural: Iniciação, teorias e temas*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

NUNES, Benedito. O nativismo de Paes Loureiro. In: *Obras reunidas*. v. I. São Paulo: Escrituras, 2000c.

_____. *Universidade e regionalismo*. Belém: UFPA, 1999. Aula inaugural.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Mito e modernidade na Trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*. Belém: NAEA, 2003.

PARÁ. Secretaria de Estado de Educação. *Estudos e problemas amazônicos: história social e econômica e temas especiais*. Belém: IDESP, 1989.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

PENNA, Manoel Wilson Santos. "Alemanha ano zero". In VERIANO, Pedro (Coord.). *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983.

PINTO, Lúcio Flávio. Os cientistas na Amazônia: um século que passou. *Agenda amazônica*, Belém, set. 1999. p. 5-7.

RAMINELLI, Ronald. A incrível conquista da Amazônia. *Nossa história*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 78-83, dez. 2003.

ROCHA, Everardo (Org.). *Cultura & imaginário: Interpretação de filmes e pesquisas de idéias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SICUS, Guilherme. Cine crônica. In: VERIANO Pedro (Coord.). *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983.

VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupí*. Belém: Secult, 1999.

_____. (Coord.). *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e terra, 1992.

FILME:

VER-O-PESO. Direção de Januário Guedes, Sônia Freitas, Peter Roland. Belém, 1984.

Depois do super homem, a mulher maravilha? produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense

Keyla Negrão

Jornalista/UFPA. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas/FACOM-UFPA. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Apresentação

O aparecimento e ênfase do *homem* na história das Ciências Humanas é coisa recente (FOUCAULT, 1981). Nos estudos da Comunicação, um campo do saber ainda mais em vias de debates, o *homem*, tem sido compreendido como sujeito, orquestrador de práticas sociais e transformações culturais. A retomada de Benjamin¹ nos recentes estudos da Comunicação tem sido sintomática dessas discussões, que tem suas marcas na experiência cotidiana, e nas dinâmicas culturais, um vetor de produções do conhecimento científico em vias de fortalecimento.

A entrada no século XXI promoveu uma série de balanços epistemológicos, culturais, políticos acerca das individualidades. E um dos territórios mais visitados foi a mulher: sua história, seu corpo, seus modos de expressar essa experiência cotidiana, enfim, seu lugar.

O momento foi de enfrentamento de séculos de lutas sufocadas ou minimizadas pelo discurso, assentado no patriarcalismo e perseguições cristãs às *bruxas* ou nas formas de normatização do corpo feminino, o estigma de *Eva*. Em meados do século passado, os engajamentos das mulheres ganharam mais visibilidade, pois suas lutas e estratégias se tornaram mais radicais. Elas ocupam a cena midiática, uma forma moderna - *pós-moderna* - de *sacralização* e mediação - dos papéis femininos e, sobretudo, das campanhas feministas, que são marcadas por fortes apelos ao coletivo (KRISTEVA, 1999).

Malu muller, *TV mulher*, *Mulher* (nos anos 1980 e 1990); e *Mulheres apaixonadas*, *Agora é que são elas* e *A casa das sete mulheres* (2003), produtos culturais são searas de um paradigma em vários formatos audiovisuais, que repercutem as mudanças das quais as mulheres participaram como protagonistas. As cenas políticas e das descobertas científicas (o silicone, a lipoaspiração, o bronzeamento artificial, a ligadura de trompas, a inseminação artificial, o clone etc) também são lugares, onde outros poderes começaram a sensibilizar e recompor as forças sociais: os lugares da mulher.

No caso da América Latina, as mídias de massa também contribuíram significativamente para a construção das idéias de nação, de região, enfim, de identidades regionais e socioculturais, aproximando ainda mais os estudos da comunicação e os estudos da cultura (MARTÍN-BARBERO, 1987). O tema dos gêneros e sexualidade esteve desde tempos na pauta dos Estudos Culturais britânicos e latino-americanos.

Um desses universos de cartografias *arqueológicas* desse tema tem endereço nas produções culturais da

Amazônia paraense. A ideia e corporeidade das identidades amazônicas instituídas como textos de mulher são a um só tempo uma inspiração e um depósito de envergaduras do imaginário. Dessa premissa que parto para refletir sobre deslocamentos de sentidos, de identidades femininas no cinema paraense

Essa é uma reflexão em sintonia com as mudanças socioculturais e comunicacionais, que produzem formas plurais de construção de personagens numa cinematografia simbolicamente deslocada dos centros de produção nacional e internacional, no interior das relações de poder que compõem e constroem discursivamente uma ideia de Amazônia. A reorganização das alianças intercontinentais por razões econômicas, geopolíticas, culturais e comunicacionais colocam a Amazônia como uma zona de muitas atenções e tensões. A Amazônia tem a maior reserva de água do planeta, está localizada numa zona de fronteira estratégica na América Latina, área com maior potencial ecológico e mineral do Brasil, quicã do planeta.

Assim, essa reflexão está conectada à produção de uma fala de um lugar, onde historicamente, se tem isolado territorial, política e simbolicamente, embora se tenha disseminado sua importância como patrimônio "natural", ecológico da humanidade. Nesse sentido, a produção audiovisual do Para se constitui um lugar de recriação de cinebiografias de mulheres amazônicas, como possibilidades de produtores locais recontarem as histórias de personagens da vida cotidiana paraense que fecundam e povoam os imaginários sociais, que tensionam fatos e matrizes dados como fechados a respeito das cenas audiovisuais produzidas na Amazônia.

Então, tenta-se costurar situações de identificações femininas, como uma dimensão estética da cidadania dessa gente que vive nesse lugar e tem uma grife tão fetichizada: a Amazônia brasileira. A escolha dessa reflexão no território do cinema se dá, metodologicamente, pela observação de um número significativo de filmes paraenses, formatos curta-metragem, ficção ou documentários e também experimentais, cujo debate das identidades se encontra em foco. A inserção de um produto fílmico da Amazônia paraense tem implicada a construção de imagens-sentido, ofertas de modelos instituídos de mulheres num contexto globalizado, como veremos alguns exemplos.

Interessa-nos olhar para os mundos dos *homens e mulheres* que fizeram as histórias de um cinema paraense com quase cem anos de trajetória de ficções², documentários, novos e diferentes formatos, construídos numa linguagem que não é só nosso objeto de estudo, mas de prazer e fascínio.

Nossa inserção nesse debate não reside num chão antropológico, mas nas escolhas políticas de abordagem das situações identitárias. Nosso desejo é fazer um vó por vidas de personagens, suas ações, suas ocupações nos processos socioculturais, suas formas de expressão e configurações de *hegemonias* discursivas.

Sobre essa questão, tomamos como postura epistemológica e premissa para o debate a máxima de Adriano Rodrigues (1997) de que "nem tudo se globaliza e nem tudo se localiza". Nos termos aqui discutidos, nem todos os modos e os formatos de inserções discursivas dos campos sociais que participam da cadeia produtiva

do cinema são homogêneas nas suas recorrências às temáticas femininas.

Depois do super homem, a mulher maravilha?

[...] existe uma espécie de corpo feminino ideal, que habita o campo discursivo da moda, da publicidade, das revistas direcionadas para mulheres, que não coincide e que parece mesmo ignorar o biotipo feminino de fato. Após o movimento feminista dos anos 60, as mulheres sem dúvida, conquistaram direitos, que, todavia, não substituíram antigas tarefas atribuídas ao papel feminino. Pelo contrário, traduziram-se no campo social como "conquista" de novos deveres, somando novas funções e papéis aos antigos.

[...] Segundo esse discurso, uma mulher "ideal", além de ser boa mãe, dona de casa e esposa, também deve ser bem-sucedida profissionalmente, sexy, bem informada, inteligente, excelente amante e magra, magérrima. (BRAGA, 2002: 62)

As implicações éticas e estéticas, mercadológicas e socioculturais dessas mulheres são assuntos da agenda social. A cabeça e corpo perfeitos, o lugar quase naturalizado da prótese são promessas de felicidade, uma forma de *sacralização* da qual nos incita, nos indigna, nos preocupa, nos seduz, nos anima. E essa realidade nos obriga a fazer conexões indispensáveis entre mídia e consumo na contemporaneidade, e observar as articulações entre esses temas e as identidades socialmente construídas (CANCLINI, 2001).

As mídias também são, junto com a medicina, conformadoras do corpo e desejo femininos, portanto, instituem matrizes inescapáveis a esse tema. As normatizações são chaves para compreensão das personagens que vemos, hoje, *da vida como ela deve ser*, a aceitação social, a auto-estima passam pelas eficácias da mídia. Da força, por exemplo, que os belos peitos, lombos e bundas dão aos contornos da *mulher maravilha*, que são índices de audiência e caixa cheia para os cirurgiões plásticos e afins.

A visão idílica mulher-homem dá lugar a inversões: ele fica em casa, ela vai pra rua ganhar o pão de cada dia; ela veste calça e vai à luta, ele cuida do bebê, das tarefas de dono-de-casa, coisas que custaram caro à mulher, à sociedade. Mas os índices de violência ainda são altos contra as mulheres e alguns nem aparecem nas estatísticas, as mulheres têm medo de denunciar, mas as delegacias, ao menos, existem.

Não se discute satisfatoriamente a questão do aborto, mas se tem as clínicas clandestinas, a camisinha feminina, as pílulas, as dietas emagrecedoras enlatadas, as técnicas de silicone, os sutiãs com enchimento, os cosméticos, os livros de auto-ajuda, os shoppings da saúde, os energéticos, as revistas femininas segmentadas... E elas são umas das que mais morrem de AIDS, e a gravidez na adolescência é um dado relevante no campo e na cidade. Informação, educação, consumo de imagens são interfaces de realidades construídas por discursos cinematográficos.

As mulheres vão recompondo seus discursos, afinal, são formadas de muitas matrizes: políticas, religiosas,

estéticas, sexuais, enfim no mundo da cultura. O problema aqui levantado, então, é: hoje, tem-se uma mulher com superpoderes, a *mulher maravilha* do século XXI? A totalidade e esgotamento da matriz feminina? Como o discurso cinematográfico vai compondo e recompondo essas matrizes sociais?

Nessa seara de um problema atual, vimos questões antigas desse universo feminino sendo remanejadas, absorvidas pelo cinema, legitimando seu espaço como instância de mediação e construção de outras situações de comunicabilidade das identidades femininas. Em *Cristina quer casar* (Brasil, 2003), a família como lugar de reconhecimento de um papel social da mulher é levada ao *vt*, uma instância de referência e consumo simbólicos, como uma espécie de classificados de solteirões, num tempo em que muitos enlacs começam num *chat*. Voltam à cena *as balzaquianas*, como nos sucessos do livro e filme *O diário de Bridgite Jones* (EUA, 2001); e a biografia de Frida Kalo, deslocando para uma subjetividade feminina a potência narrativa, apoiada na Publicidade, nas suas interferências socioculturais. As questões do privado, assim, assumem a *esfera pública*.

Esse texto pretende ser uma via reflexiva para essas questões que fazem parte da temática das identidades sociais, mas promovendo um deslocamento, como condição de criar uma pluralidade de formas de compreender as mulheres, não como totalidade ou categoria bio-psicológica diferente do sexo masculino. Mas como fragmentos, *estilhaços*, enfim, construídas de várias matrizes, memórias, violações históricas e experiências socioculturais diferentes, plenas de incompletudes, diferenças.

A perspectiva que ora se pretende é construir um ambiente de reflexão da mulher não como dado quantitativo, mas como sujeito cultural, histórico, que transita por tempos e espaços diversos. As identidades não são essências a serem resgatadas, intactas, puras, mas um movimento e postura a serem percebidos nas cinematografias paraenses como lugares de reconstrução de leituras de universos femininos. E cujos os sentidos são construídos nas relações de poder que participam de seu debate temático. Ou seja, o cinema não pode ser compreendido como uma dimensão simbólica desvinculada das lutas sociais, portanto, em muitas medidas repercute e transforma as “mulheres de fato” assim como as sintonizam com os produtos midiáticos que estão em jogo.

A mulher mudou de cena: múltiplas identidades femininas no cinema

Samba da benção (Baden Powell & Vinicius de Moraes, 1967)

[...] Uma mulher tem que ter qualquer coisa além da beleza,
qualquer coisa de triste,
qualquer coisa que chora,
qualquer coisa que sente saudade,
um molejo de amor machucado,
uma beleza que vem da tristeza de se saber mulher,
feita apenas para amar,
para sofrer pelo seu amor,

[...] há sempre uma mulher a sua espera

*com os olhos cheios de carinho,
e as mãos cheias de perdão [...]*

A música tem sido, desde muito, um veículo de discussão dos temas ligados as identidades cultural e nacional (SÁ, 2000). E o samba, a bossa nova são lugares privilegiados de discussão da condição feminina, cita-se especialmente as presenças de Helô Pinheiro, a eterna *Garota de Ipanema* (1962), e de Valéria Valença, a *Mulata globeza*. Elas são mulheres que têm visitado a inspiração de poetas, intérpretes, homens da vida cotidiana, de intelectuais, dos homens de mídia. A primeira faz bodas de prata nas relações com o público masculino e é capa de *Playboy* (abril, 2003).

A década de 1960 foi um marco nesse terreno simbólico, político, cultural, epistemológico, fértil dos discursos da condição feminina. Em 1967, ano da publicação de *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, Vinicius de Moraes e um de seus parceiros, protagonistas do movimento *bossa nova* brasileiro, saem com os versos de um *Samba da Benção*.

Os versos cantados são uma metalinguagem musical, que traz a mulher como o signo da beleza, da tristeza, da resignação da espera, da complacência, da emotividade como valores essenciais. Nesse território, as coisas do sexo e da sujeira pertenciam às perdas, às mulheres de vida fácil e durante séculos deixaram de ser ditas (ÁLVARES, 1995), simbolicamente rejeitadas, mas concretamente vividas. As submissas ainda habitam o século XX.

Na mesma avalanche e esteira da “revolução cultural” daquela década, o movimento feminista vivia os ecos da leitura do *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir. As mulheres discutiam os modelos e paradigmas éticos das sociedades patriarcais que elegeram o signo da *grinalda* como o símbolo da aspiração, das normas éticas femininas.

O cinema, na sua vasta história, sempre se colocou como um repertório de sentidos de mulheres, como identidades temáticas, que habitam o imaginário social, as fantasias, as ficções e docudramas. O cinema se constitui nesse ensaio como um domínio de problematização das tentativas de uniformizar os sentidos. No caso, das feminilidades atuais, das quais as imagens eletrônicas, historicamente, têm tido o poder e “magia” de construir e desconstruir, de agregar e transformar linguagens e formatos.

Essa idéia de pluralidade está em consonância com o papel que as mulheres vêm desempenhando nas sociedades democráticas, que tem na liberdade não um fim de conquistas, mas como afirma Kristeva (1999), sempre como uma possibilidade de recomeço: “sou livre porque posso começar qualquer coisa de novo”. Assim, as mudanças socioculturais vividas, sobretudo, a partir dos meados do século XX, significaram uma pulsante possibilidade de construção de sentidos de discursos das mulheres, sobre as mulheres, de construção de imagens que revisitam as mais diferentes matrizes da cultura ocidental.

Na mesma década, o movimento cinemanovista traz *Xica da Silva* de Cacá Diegues. E, dessa geração, do cinema brasileiro, a mulher desmistifica a relação de exílio, assepsia e anonimato da sua sexualidade. Norma Bengel é o primeiro no feminino do cinema brasileiro. *Os cafajestes*. Um filme que também traz o ator Jeca Valadão, que encarnou o papel do machão, a popularização de um jeito malandro playboy brasileiro. O privado de Vinícius ficou público, a mulher foi acompanhada no seu fluxo, construindo outras formas de sacralização que indicava seu espaço e seu tempo, sua liberdade de manejar as normas, discursivizar a própria carne.

O tabu e o desejo convivem, não como um passe de magia, mas com um tensionamento social dos mitos, que fora positivamente acompanhado de múltiplas formas de enunciação de uma sociedade complexa, e as mulheres, sujeitos de muitas histórias. As identidades audiovisuais assumem, assim, muitos códigos distintos de sentidos das feminilidades. Mudanças conjunturais na política, anos mais tarde, levam a um crescente eleitorado e eleitas femininas aos cargos representativos. Elas ocupam o legislativo, o executivo, o judiciário, uma história mais de trabalho e menos romantismo.

A mulher continua “...nova, bonita e carinhosa”, mas já faz o homem gemer sem sentir dor. No cinema, a paraense, Vanja Orico é companheira do capitão *Galdino Ferreira, o Cangaceiro*; e, na televisão, Tânia Alves é companheira de *Virgulino Ferreira, o Lampião*, anos mais tarde.

A essa altura a Tv brasileira, que segundo Glauber Rocha (MOTA, 2001), deveria ser a parceira no desenvolvimento de políticas públicas para a criação de um cinema-indústria brasileiro, da sua auto-sustentabilidade, passava a ser também importante para incrementar a oferta de estratégias de sentidos das identidades femininas no país. As novelas, programas de entretenimento, jornalismo, e, sobretudo, as minisséries, foram importantes para a circulação de sentidos identidades que traduzem mudanças estéticas, ideológicas, éticas, morais, econômicas, religiosas, sociais ocorridas no século XX. Transformações que afetam as narrativas audiovisuais acerca do tema das mulheres. A exemplo dos produtos midiáticos a seguir:

Cananga do Japão (TV Manchete), *Maria Bonita*, *Maria Moura*, *Malu Mulher*, *A engraçadinha*, *Bambolê*, *Elas por elas*, *Anos Dourados e Anos Rebeldes*, *TV Mulher*, *Muller*, *Malhação*, *Corpo dourado*, *Ana Maria Braga (TV Globo)*, *Maria do Bairro*, *Cara a Cara (SBT)*, nos anos 1980 e 1990.

E no cinema, o emblemático sucesso de *Uma linda mulher* nas bilheterias do Brasil; mais tarde os desenhos animados *Pocahontas* e *A pequena sereia (EUA)*. E o primeiro filme de Carla Camuratti, *Carlota Joaquina*, marcando um novo ciclo do cinema brasileiro, depois da quebra da Embrafilme, são sintomas de ações estratégicas da visibilidade feminina em vários campos sociais e também sinais de que muita coisa está por fazer, antes de esgotar num sentido de *mulher maravilha*, também um ícone da América, uma força totalitária dos sentidos dessas identidades.

E na segunda metade dos anos de 1990 e nos primeiros anos do século XXI, *As domésticas*, *Eu, tu, eles (Brasil)* e *Um encontro de amor (EUA)*, *A professora de piano e O fabuloso destino de Amélie Poulain (França)* e *o Crime do padre Amaro (Espanha-México)* podem até ser desigualmente exibidos por razões de mercado, políticas culturais⁵, itens indispensáveis, quando se trata de cinema. Porém, sempre nos remetem às “velhas” narrativas do conto da *Cinderela* ou do emblemático ideário dos anos de 1960: o conto de fadas do casamento e a liberação sexual, uma produção simbólica dos desejos do sexo sem procriação. Claro, situações essas reconfiguradas pelas demandas étnicas, geopolíticas, socioculturais mais atuais.

Amazonas, Marias, Cunhãs e tantas outras: a cena filmica paraense

O corte que se opta fazer aqui é histórico. Isso é uma forma de facilitar a organização de filmes heterogêneos nos seus formatos e enfoques, mas similares nas suas identidades temáticas. E isso poderá fornecer ao leitor uma panorâmica do tema e os deslocamentos que essas matrizes temáticas foram sofrendo dentro de contexto diferentes por ações de visibilidade diversas, onde as identidades femininas estão em pauta.

Essas construções fazem parte da agenda filmica, tomando como parâmetro a década de 1960, um marco das transformações culturais e sociais que se refletem nas formas narrativas e como essas, vão influenciando as dinâmicas sociais, fomentando a *circulação* (VERÓN, 1987) de projetos de identidades.

Década de 1960

Libero Luxardo⁶, em 1962, lança o primeiro longa metragem paraense *Um dia qualquer*. O diretor paulista realizou filmes documentais e de ficção e como afirma Luzia Álvares (1995) “os dois gêneros usaram como ‘background’ a místico-exótica Amazônia”, anos das identidades *alegorizadas* do exótico. O mundo vivia mudanças em termos de tensões do sexo enclausurado, das morais instituídas, da ebulição da ética das “certinhas”, derramando-se outras cenas, em que mulheres passaram a ficar devotadas ao culto ao sexo, à liberação sexual, ao culto à pílula, um tempo em que o lema hippie de “não faça guerra, faça amor” invadiu o cinema.

Um dia qualquer é uma viagem pela memória de um homem que vagueia pela cidade, onde conheceu, amara e perdeu *Maria de Belém*, vivida pela atriz Lenira Guimarães. O passeio do homem organiza o espaço da narrativa por espaços funcionais da *Bela-cidade* socialmente construídos pela ideia das personagens exóticas que constroem as imagens urbanas. Dentre essas personagens, as mulheres.

Em contraposição à senhora *Maria de Belém*, a lembrança do viúvo viaja por recônditos da cidade que tiram ao público os véus das prostitutas. A morte da personagem *Maria de Belém* nos induz a metáfora do nascimento de um outro tipo de mulher, a mulher livre. No filme, a falecida e a mulher livre não transitam

pelos mesmos espaços, há uma cena óbvia da exclusão das prostitutas. Os cortes indicam a existência de tipos diferenciados de sentidos de mulheres, divididos por uma idéia funcionalista da metrópole: na ação narrativa, uma tem que morrer para outras serem lembradas.

E a lembrança é reintroduzida na cena como uma confusão mental-audiovisual, que reinplanta a realidade, o modelo freudiano tão claramente aparece no cinema (DUARTE). A realidade é a sexualidade obsessiva discursivizada: strip tease, bares, inferninhos, etc. A arquitetura da rua lembra que *Maria de Belém* morreu, a senhora casada, dona de casa, aquela que muito bem representou em vida madames da sociedade belenense das décadas de 1910 e 1920.



O final da cena do estupro em *Um dia qualquer*:
"tipos diferenciados de sentidos de mulheres".

São tempos que Belém do *Grão Pará* ainda vivia o áureo período da borracha na Amazônia, a cidade tinha uma aura de *Belle Époque*, tempos em que a aristocracia paraense ia ao cine *Olímpia*³ para ser vista. Um certo romantismo cerca a zona do meretrício. O figurino das prostitutas, as mulheres seminuas, os casarões no estilo barroco e neoclássico, a elegância das cafetinas, sintomas da "busca de tempos perdidos" numa cidade, que naquela época, já começava a ostentar o status de metrópole da Amazônia.

Libero Luxardo dirigiu *Um dia qualquer* num tempo de uma vigência de um modelo político de um certo coronel Barata, interventor, durante a ditadura de Vargas por mandatos longos, que duraram décadas no Pará. O populismo varguista acenava também para o desenvolvimento da cidade, e o desenvolvimento das grandes cidades naquela época já vinha carregado de promessas da liberdade feminina.

(Riachão; intérprete: Cássia Eller)

Ai, meu, Deus, ai, meu Deus o que é que há?
A nega lá em casa não quer trabalhar,
Se a panela tá suja, ela não quer lavar,
Quer comer engordurado, não quer cozinhar,
Se a roupa tá lavada, não quer engomar
E se o lixo tá no canto, não quer apanhar,
E pra varrer o barracão, eu tenho que pagar,
Se ela deita de um lado, não quer se virar,
A esteira que ela dorme, não quer enrolar,
Quer, agora, um Cadillac para passear.

Ela quer me ver bem mal

Décadas de 1970 e 1980

Nessa época, o Pará vive grandes transformações políticas, econômicas e ambientais com a implantação de grandes bases estrangeiras para exploração mineral. É o chamado período de instalação dos Grandes projetos, como da ALBRAS, Vale do Rio Doce, etc. A migração de estrangeiros para a implementação dos projetos, a migração de populações do campo para a cidade, amazônidas, nordestinas era uma realidade.

Famílias eram remanejadas pelas situações acordadas no campo político, pressionadas pelas demandas sociais que colocam a necessidade de sobrevivência das populações locais numa transitividade real e simbólica. A circulação de tantas culturas e deslocamentos das referências simbólicas traduzem outros horizontes narrativos das populações locais.

Nessas décadas temos os exemplos de *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky, e *Maria das castanhas* de Edna Castro. São explorados de outros ângulos a liberdade que as gerações anteriores haviam sinalizado como "caminhos narrativos", como necessidade de discutir as transformações e implicações, que, aquela altura eram inegáveis sobre o papel das mulheres na sociedade, na vida cotidiana. As mulheres, como matéria-prima das imagens, encamando em personagens fílmicos *alegorias* de um tempo e espaço transformados da Amazônia paraense.

Ambas as personagens indicavam, em formatos e suportes diferentes, a idéia de um processo de transição com reflexos absurdos no imaginário social dessa região. A dicotomia campo / cidade tão presente nos discursos sobre as identidades nacional e cultural brasileira está centrada na ação de *Iracema* e quebradeiras de castanha. As morais das temáticas identitárias femininas começam a eliminar máscaras de moralidade sexual e criar sentidos para as mazelas da migração, da liberdade e desenvolvimento, como valor e conquista, mas também como horrores.

O orgasmo já era visto como coisa natural, o trabalho e a família como valores aspirados no texto denúncia de Bodansky e no poema documental de Edna Castro. A estética mudou, a dramaticidade estava dada pelo rosto delas e não mais mediadas por lembranças de homens. Os filmes eram alertas: o que estávamos fazendo com as mulheres? O romantismo dá lugar às tensões sobre as conquistas num contexto em que o reconhecimento da Amazônia como território cultural tinha nos seus filmes



Edna de Cássia (*Iracema*): "As mulheres, como matéria-prima das imagens, alegorias de um espaço transformado da Amazônia paraense".

(Renato Russo)

[...]Sou fera, sou bicho, sou anjo
e sou mulher
Sou minha mãe, minha filha,
Minha irmã, minha menina
Mas sou minha, só minha
E não de quem quiser
Sou deus, tua deusa, meu amor [...]

Década de 1990 e início do século XXI:

A cena ontológica de *Gabriela cravo e canela* na tv com Sônia Braga em posição de moleca sensual de vestido de chita, no telhado de uma cidadezinha do interior nordestino situa uma relação de poderes em que em muitos tempos nordestinos, principalmente, brincar de pipa e coisa de menino. Em que o homem traído lava a honra com sangue na ponta do facão. Mas daí em diante, o mundo conhecerá o que que a baiana tem. Cena que fez da atriz, anos mais tarde, carimbar o passaporte para *O beijo da mulher aranha* no cinema

Nesse período, temos um número significativo de ofertas de sentidos das identidades temáticas em questão. Os formatos, gêneros e linguagens se diversificam. A cinematografia, diria, o audiovisual paraense vive também o início de uma outra euforia e oxigenação do cinema brasileiro²⁰. E podemos dividir entre documentários e ficção em curta e média- metragens, em diferentes suportes, os seguintes produtos, perpassados pela temática aqui trabalhada:

Documentários: *A lenda da Josefina*, UFPA (curta experimental, 2002/03)
Estilhaçadas (curta, 2003)
Marias e Josés de Nazaré, de Úrsula Vidal (média, 1999)
Outras vozes: a Marujada, UFPA (média experimental, 2000)
Saias, laços e ligas, de Risoleta Miranda (curta adaptado)

Ficção: *As mulheres choradeiras*, de Jorane Castro (curta, 1998/2001)
Dias, de Fernando Segtowitz (curta, 1998/2001)
Marília, de Ronaldo Salame (curta digital, 2002/03)
Nayara, a mulher gorila, de Marta Nassar (curta, 1990)

É necessário ressaltar que não há condições de, nesse espaço, fazer um mergulho mais profundo nos sentidos das narrativas acima citadas, por questões de formato e limitações que este ensaio impõe. Mas, se persegue aqui as noções gerais que norteiam os processos de análise de produtos midiáticos. E pretendemos seguir, a partir dos processos socioculturais, que nos permitem ter uma visão mais crítica e ampla das condições de produção da cinematografia, enquanto construtora dos sentidos das identidades femininas, na abordagem

Mas, num sentido geral, diríamos, com suas especificidades narrativas que encantam e desencantam diferentemente. Esse período é marcado pela convergência de múltiplos sentidos, onde podemos reconhecer muitos códigos de décadas passadas: a tradição, a religiosidade, a cidade, as biografias como estratégias narrativas, as questões étnicas, políticas e as sexuais.

O cinema paraense, em termos de incentivo e distribuição, faz uma espécie de movimento que “passa a limpo o próprio cinema” (DUARTE). O signo das mulheres vem repercutindo outras possibilidades de negociação de múltiplos significados até aqui sinalizados. É um tempo de reapropriações narrativas, de uma espécie de discussão de um ciclo de conquistas e perdas que pode significar esse universo feminino tão abundantemente visitado pelo cinema

Vários imperativos estavam em jogo: a liberdade, a família, a sexualidade, o desejo, o trabalho criaram condições de o cinema paraense construir suas heroínas, vilãs, e vítimas, mas todas personagens protagonistas de um tempo de circulação de muitos projetos de identidades. Prostitutas, senhoras, patricias, anônimas, celebridades fazem parte do repertório desse período. Os modelos estão se acotovelando na rua, na vida cotidiana e também habitando o mundo mídia. A ficção não vira as costas para esse cotidiano, do qual se alimenta e devolve matérias-primas, formas possíveis de lermos o mundo dessas mulheres, mundo, muitas vezes, reconstruído por mulheres.

Para finalizar

A mulher que se busca discutir é a que está em trânsito, que tem a capacidade de ocupar esferas sociais diferentes, dotada não só de uma diferença sexual biológica, mas de uma leitura do mundo específica e se enunciam conflituosamente. Busca-se construí-las e entendê-las dos seus territórios de mulher, com potencialidades de narrar suas histórias de dor, de aspirações, de conquistas, de lideranças, de trivialidades, de sexualidades, de enfermidades, de silêncios e vazios, de peleias, enfim, dos manejos de seus afetos. E as narrativas filmicas têm sido um lugar privilegiado de tensionamentos dos seus vários sentidos: as predestinações de *Eva*, de Maria Machado (telenovela) e *da Carota da capa*, andrógenas, turbinadas...

E compreender que a rendição de algumas mulheres a essas matrizes estéticas devem ter suas razões de ser, a submissão também é um fato, não uma idealização, que deve ser enfrentado, não negligenciado. Não se trata de um estudo com intuito de fazer denúncias secas, panfletárias, emblemáticas, ou dar testemunho jornalístico de enaltecimento das conquistas políticas das mulheres.

Mas a tarefa aqui proposta é de pensar como alguns *estilhaços* desses sentidos nos tocam cotidianamente, nos afetam com sutilezas, com a capacidade que as imagens têm não só de ver as mulheres, mas de reconstruí-

las, como já enfatizei. E essas reconstruções são sintonizadas com sentidos antigos da busca de uma linguagem regional audiovisual, preocupada com sua “soberania” e mudanças locais afetadas por dinâmicas globais.

A riqueza do material estudado nos aponta o cinema não como um repositório de auto-retratos emblemáticos de mulheres, de uma forma psicologizante, melancólica, mas se constitui em um lugar que tensiona algumas matrizes, das quais a sociedade em vários campos sociais promove e reorganiza dinâmicas de leituras da realidade. E, inclusive, conduzem a reciclagens narrativas constantes e aperfeiçoamento das competências discursivas. Hoje, as mudanças dos códigos penal e civil, as efervescências no campo jurídico, por exemplo, fomentam outras pautas sobre a virgindade, o aborto, a condição de cônjuge como uma dessas matérias explosivas a serem mastigadas pelo cinema.

O cinema é, então, aqui entendido como uma possibilidade de oferta e reconstrução dos seus olhares do mundo. E um convite a refletir como lemos esses universos femininos dentro de outros universos e interações sociais, possíveis de serem visitados por estratégias comunicacionais de suas visibilidades e como forma de controles e normatizações. Não é à toa que, hoje, prostituta deixou de ser glamour ou tema de exclusão somente, para ser profissão e com sindicato, assim como as domésticas. Ainda há muito que se pensar sobre um material rico e humano que *transborda* mas também afeta as mídias.

Afinal, nós interagimos com as mulheres todos os dias, nos acotovelamos em seus corpos, que são em si o que elas nos dizem do mundo, das intervenções que sofreram compulsoriamente ou por opção da “máquina do homem”, das cenas da vida cotidiana. A cotidianidade, que são jogos de muitas das interfaces das mulheres, mais do que retratos de exclusões simbólicas ou determinismos mercadológicos. A vida pulsa complexa. E as *Evas, Patrícias e Marias João* se entrecruzam, originando matrizes *híbridas*, não se excluem com o tempo, mas se transformam. As simplificações estigmáticas ficam para o lugar comum, do qual podemos aprender e suspeitar, jamais ignorar.

O cinema se constitui, assim, em dispositivos participantes da reflexão social para essa matriz que aparece sorrteiramente: a *superpoderosa, a mulher maravilha...* e as implicações sociais (as cobranças, os deveres, os prazeres, as dores, as exposições, os exílios, os sucessos, as misérias, simplicidades, espertezas...) desses seres que se anunciam. E a narrativa, como nos incita a pensar Kristeva, sempre entendida como um começo, não é uma redenção ou transcendência dos conflitos femininos na sociedade, mas uma graça e uma tensão.

Essas personagens também podem nos fazer compreender algumas cenas que continuam para além das telas. Nossa reflexão se estende para outros limites de intervenção social e linguagens, que são conformadoras de sentidos de múltiplas identidades. E somos afetados por suas formas vorazes de elas se apresentarem a nós: plurais, estilhaçadas, silenciosas.

Notas

¹ Ver BOLLE, Willi. *Fisignomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp, 2000. O autor faz uma resenha cartográfica de Benjamin e sua obra como referência na atualidade.

² Registra-se que os primeiros trabalhos documentais feitos por estrangeiros no Pará datam da última década do século XXI.

³ O Brasil, segundo diagnóstico feito por várias entidades ligadas ao audiovisual no país, vive um déficit nessa área. O país importa US\$ 695 milhões em produtos audiovisuais e só consegue exportar US\$40 milhões. E a maioria desse produto se concentra em telenovelas da Rede globo. Os EUA que detém 83% do mercado audiovisual mundial, tem no Brasil, 92% dos produtos de consumo importados.

⁴ Os únicos quatro longa-metragens produzidos no Pará foram dirigidos por Liber Luxardo. Além de *Um dia qualquer* (1962), *Marajó, barreira do mar* (1964), e *Um diamante e cinco balas* (1966) e *Brutos inocentes* (1974).

⁵ O cine Olímpia é o mais antigo em funcionamento no país.

⁶ Nessa década de 1990, o cinema brasileiro vive um momento de rearticulação de suas entidades representativas, como o Congresso brasileiro de cinema e as Associações de documentaristas e curtametragistas, com sessões regionais. O Pará a partir da segunda metade dos anos 90 tem promulgadas as leis de incentivo estadual e municipal, a exemplo da lei federal. E a criação do I prêmio estímulo (1998) para roteiro de curta-metragem e animação da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) já possibilitou a produção de três filmes. E no ano de 2002, a segunda versão premiou *Severa Romana*, a história de uma moça que fora violentada e assassinada por um policial na cidade e virou “lenda” urbana em Belém; e *Aline*, que traz a ficção e coloca o aborto como um debate socioaudiovisual.

Referências Bibliográficas

- ÁLVARES, Luzia Miranda. O espaço e o tempo feminino em Um dia Qualquer. IN: *Revista cem anos de cinema*. Belém/PA, Ed. UNAMA (Curso de Letras), nov. 1995.
- BRAGA, Adriana. A cultura feminina e o reflexo de suas mudanças na sociedade. In: SILVEIRA, Fabrício & ENDLER, Sergio (orgs.). *Cultura e Midiatização, cadernos de comunicação*, n° 9. São Leopoldo/RS, PPGCC- UNISINOS, jan., 2002.
- BOLLE, Willi. *Fisignomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp, 2000.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. *O amor mudou de endereço: uma análise das transformações do conceito de amor no discurso cinematográfico*.
- BRITTO, Valério Cruz. Televisão, inserção e relação social. In: *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*, vol. 3, n° 02, p. 173- 179, PPGCC/Unisinos, São Leopoldo/RS, dez, 2001.
- EICHENBERG, Fernando. Amor de salvação - entrevista com Julia Kristeva - In: *Revista República*, n° 36, ano 03, Ed. D'ávila Comunicações, 1999 (p.99- 113).
- FOUCAUT, Michel. *As palavras e as coisas - uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos*, RJ, Ed. UFRJ, 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 1994.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, uma poética do imaginário*. Belém, Cejup, 1997.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens - uma história de amor e ódio*. São Paulo, Cia das letras, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, G.Gilli, 1987.
- MIRANDA NETO, Manoel José de. *O dilema da Amazônia*. Belém/PA, Ed. Cejup, 1986.

MOTA, Regina. *A época eletrônica de Glauber: um estudo cinema e TV*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

PEREIRA DE SÁ, Simone. *Entre raízes e antenas - notas sobre música popular e identidade nacional*. Manaus, anais Intercom, 2000.

RODRIGUES, Adriano Duarte. Experiência, modernidade e campo dos media. In: *Reflexões sobre o mundo contemporâneo*. Teresina, Proex-UEPI, Ed. Revan, 2000.

VERÓN, Eliseo. *Semiosis de lo ideológico y del poder - la mediatización*. Buenos Aires, Ed. Oficina de Publicaciones/UBA, 1997.

WOITOWICZ, Karina Janz. Consumo cultural & hibridizações: as tensões local/global. In: SILVEIRA,

Fabrizio & ENDLER, Sérgio (orgs), *Cadernos de Comunicação - Cultura e midiatização*, nº 09, p. 11- 27. PPGCC/Unisinos, São Leopoldo/RS, 2002.

CLIPPING HISTÓRICO DE 1931

Quarta-feira, 21 de outubro de 1931.

HOJE -- CINEMA NAZARETH -- HOJE
Junto ao "BAZAR ELETRICO" (Ballo)

Monumentaes sessões Contínuas — "SO PARA HOMENS"

O film assombroso que empolgou toda a Europa; alcançou no Rio de Janeiro o maior registro de bilheteria -- SUCESSO...
Os perigos do prazer. Um conto de alarme aos casados; um advertebela aos solteiros. Higiene sexual. *Um tipo científico transplantado para o grande film*

HIGIENE DO CASAMENTO

FORMIDAVEL NOS ARTISTICOS, ENTUSIASMANTAS, BELLO, GRANDIOSO, ARTISTICO e EMPOLGANTE.
6 -- duplas e estupendas partes -- 6
PREÇO ao alcance de todas as classes sociais

ENTRADA 1\$500

BREVE-Minha Mulher Artista de Cinema-Ossi Oswalda - SUCESSO

Douglas Fairbanks e Mary Pickford vêm á Amazonia

RIO, 28 --- O "O Globo" publica uma entrevista que seu correspondente em Nova York obteve de Douglas Fairbanks, o qual informou que partirá em março ou abril para a America do Sul, devendo chegar ao Brasil em Maio. Visitará Santos, Rio, Bahia, Porto Alegre, S. Paulo, Natal e Belém. O objetivo principal da viagem será o rio Amazonas, onde filmará com sua esposa, Mary Pickford, que o irá encontrar no Rio de Janeiro. (F.)

PALACIO THEATRO

Hoje — Quinta-feira, 8 de outubro — Hoje
A'S 9 HORAS DA NOITE (hora official)
Sensacional estreia do film-comedia

O T E R R O R

Com a magnifica interpretação de
Louise Fazenda, May Mac Avoy e Alex Francis
Festival do Centro Academico de Agronomia e Medicina Veterinaria do Pará
10 % da renda liquida para os menores abandonados

Entrada 2\$200
09-4-31-11v

HOJE -- OLYMPIA -- HOJE

Matinees ás 3 1/2 Soirées ás 8 1/2
O numeroso e selecto publico que sexta-feira assistiu á "première" do lindissimo film

O BEM AMADO

sahiu entusiasmado com a "voz de ouro" do supremo galã **Ramon Navarro**—e das esplendidas e formosas artistas **Dorothy Jordan** e **Marion Harris** e bem assim com o magnifico e sentimental enredo épico—amoroso desta produçáo gigante da Metro-Goldwyn

Um film todo encanto, todo sentimento e paixão, a nos trazer inebriados de tanta belleza e sedução.

Super-produçáo
FALADA,
CANTADA,
MUSICADA
e SYNCHRONISADA



Uma grande creaçáo por todos os titulos: enredo, direcçáo, montagem e interpretação.

Vindo apreciar as bellissimas cançóes deste film gigante, onde Ramon Navarro revela os seus excellentes dotes do artista-cantor.

Entrada..... 3\$300
Muitos:
Adultos.... 2\$700
Crianças... 1\$300

O CINEMA FALADO no CINEMA IRIS

HOJE HOJE

OS MATUTOS

Um film nacional — Revista de costumes regionaes brasileiros, com parte falada e cantada em portuguez, dançada e musicada.

ALGUMAS LINDAS CANÇÓES que apparecem neste film:

O Bentevi — Canção por Paraguassú

Deixei de ser otario — por Genesio Arruda

Triste Caboclo — por Paraguassú

Serenata Encarencada — scena comica por Tom Bill

A quadrilha — falada e dançada

O Tango — falado e cantado

Um film brasileiro — Costumes brasileiros — Musica brasileira
Artistas brasileiros — 10 partes de sucesso 10
Preço Popular 1\$500

CINEMA IDEAL

Empreza OCTAVIO MACEDO

Exhibiçáo de monumental drama

OS MISERAVEIS

Segundo a obra prima do immortal VICTOR HUGO

Protagonistas—MR. HENRI KHANNA, Mlle. ESTEVAN, Mlle. VENTURA e LA petite MARIE FRONET

Pelo grupo sustinido um actor variado, Poeta quintico Rodrigues e esposa

A CREAÇÃO DO MUNDO

Acena comica irreverente, e palcosa satirica. — Vamos demoplar. — Uff, uff a barr sir.

Entrada..... 1\$200

Matinees ás 3 1/2 sem o programma colozas — O RAINHO CHINEZ — 6 partes — NACIO COMO SETIM — 6 partes

Entrada — adultos e crianças — 1\$00

117—10 de 1º pg.

CINEMA GLORIA

HOJE — ÁS 7 1/2 — ESTREIA:

2 — FILMS COLOSSAES — 2!

Primeira exhibiçáo do phantastico film natural da Helios Film, de S. Paulo, em 7 bellas actos

A METRALHA NO SERTÃO PAULISTA

A Revoluçáo de 1924 em S. Paulo.

Narracáo completa do que foi a retirada gloriosa dos revolucionarios paulistas!
A marcha triumphal da famosa Colunna da Morte chefiada pelo tenente CARANAS!

e Terribles combates entre revolucionarios e legalistas!

O arrojado actor athleta GEORGE LARKIN, no sensacional drama de aventuras, em 6 actos

O Mysterio da Meia Noite

12 actos sensacionais — Entrada — 1\$100

Hoje—**OLYMPIA**—Hoje

(CINEMA FALADO)

Apparellhos da Radio Corporation of America, Inc.

A FIRST NATIONAL apresenta o grandioso film sonoro

A Divina Dama

Encantador drama de amor, com bellissimas scenas e lindas canções.
Desempenho admiravel da tomiosa artista

Corinne Griffith

Este film não tem dialogos

Como complemento

OVERTURE DE "TANHAUSER" — executada pela grande Orchestra Philharmonica de New York

1ª sessão ás 7 1/2

Entrada — 2\$700

OLYMPIA

HOJE (CINEMA FALADO) HOJE

Apparellhos da Radio Corporation of America, Inc.

A extraordinaria super-comedia FALADA e CANTADA, da PARAMOUNT

OS GALHOFEIROS

O film gargalhada, com o desempenho dos famosos

Irmãos Marx

e da linda estrella

Lillian Roth

Complementos:

1—PARAMOUNT SOUND NEWS — o jornal falado

2—BEM COM MUSICA — desenhos animados

Inicio do espectáculo: ás 8 1/2

Entrada— 3\$300

Breve—O BEM AMADO

O primeiro film falado e cantado, de RAMON NOYAKKO

IRACEMA

HOJE (CINEMA FALADO) HOJE

Apparellhos da Radio Corporation of America, Inc.

A PARAMOUNT apresenta a estupefada farsa, com canções e danças modernas

NAUFRAGIO AMOROSO

Extraordinario film falado, com os famosos artistas

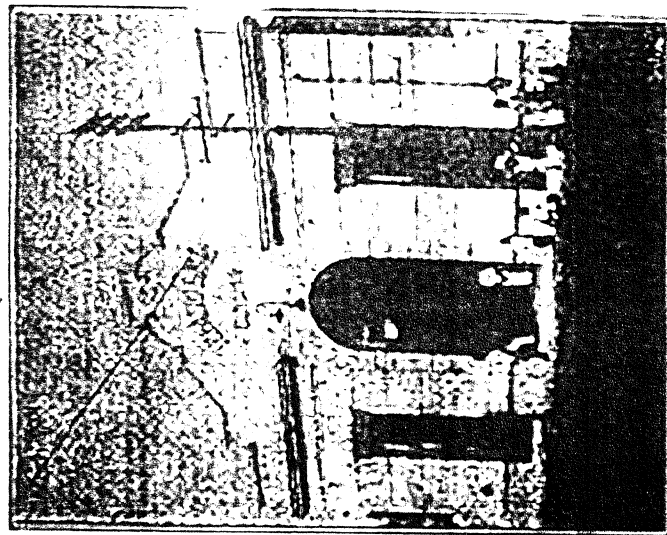
Jack Oakie e Jeannette Mac Donald

Inicio do espectáculo: ás 8 1/2

ENTRADA — 2\$700

HOJE - N's 8 1/2 - Theatre S. João - N's 8 1/2 - HOJE

Reabertura deste popular cinema, que durante algum tempo, esteve encerrado, para se proceder a grandes melhoramentos.
Devidamente "visitado" pelas autoridades competentes e dado como apto a poder funcionar, com toda a segurança para o publico!



PROGRAMA:

1. FILM

A desopilante comedia em 2 actos

CASA ASSOMBRADA

uma verdadeira fabrica de górgonhas

2. FILM

O venturoso drama de aventuras da Universal

BANDAS DO OESTE

com a interrelação do modo cowboy, denominado "o rei da selva"

HOOT GIBSON

que actua admiravelmente
Luotus arrebatadoras!

7 ACTOS

Entrada - 2\$700

Enviamos, hontem, ao nosso socio, o sr. Antonio Martins, actualmente no Rio de Janeiro, o telegramma abaixo, cuja copia se encontra no nosso escriptorio á disposiçao de quem a quizer examinar.

Form Part (1923) THE WESTERN TELEGRAPH COMPANY, LIMITED. No. _____
 SYSTEMA "DUPLIX" E DUPLICADO EM TODAS AS SUAS EXTENSÕES

VIA WESTERN UNION	ESTADOS UNIDOS e CANADA
Cambio de esq. de	Taxa e emolumentos para os cables



VIA WESTERN MADEIRA	EUROPA, ASIA, AFRICA e OCEANIA
Indicações eventuais de (transmissão)	Espeço

Estado de **B E L E M** No. de Cables _____ Data **30-9-31** Apresentação **11**

Nome do remetente **TONIO**
 do destinatario **RIO DE JANEIRO**

~~PEDIMOS INSISTIR PARAMOUNT AUTORIZADO EXHIBIÇÕES POPULARES~~

~~REI VAGABUNDO DIAS QUATRO CINCO COMPROMETTENDO-NOS ENVIAR~~

~~FILM PARA RIO POR AVIAO CHEGANDO AM DIA ONZE RESPONDA~~

~~URGENTE~~

~~Antonio Martins~~

Caso venha resposta affirmativa faremos no proximo domingo uma grande exhibiçao popular

do FILM MARAVILHA
O REI VAGABUNDO

Recebemos, hontem, a noite, o telegramma que abaixo reproduzimos, enviado pelo nosso socio, sr. Antonio Martins, do Rio de Janeiro:



VIA WESTERN MADEIRA TELEGRAPH COMPANY, LIMITED. CABO SUBMARINO No. 32

A via telegraphica directa para todos os pontos da Europa, da Asia, das Americas do Norte e do Sul, da Africa e da Oceania, e para os pontos do litoral do Brazil.

No. De	Paiz	Data	Hora de apresentação.	Observações.
ODA NK. 5/			10,22	ASSOUZA
	RIO	7		Hora Rec 10,31

ENDERECO **ARTANCAR PARA**

N.D.—As empresas telegraphicas não accedem responsabilidade alguma por motivo do serviço da telegraphia "Arta 2" da Convenção Internacional.

PARAMOUNT CONCORDA VAGABUNDO AVIAO

TONIO.

Autorizados pela "Paramount" vamos pois,

AMANHÃ,
 dar, no
OLYMPIA e TRACEMA

duas grandes EXHIBIÇÕES POPULARES do FILM MARAVILHA

O Rei Vagabundo

em commemoração do anniversario do novo regimen revolucionario e em homenagem ao muito digno interventor do Pará, o exmo. sr. MAIOR BARATA.

HOJE Récita de Gala **OLYMPIA**
 A's 8 horas em ponto

Apresentação ao publico do Pará do **FILM MARAVILHA**

O REI VAGABUNDO



A encantadora "dupla"

Jeanette Mac Donald

Dennis King

as duas "protagonistas" do cinema musical e príncipes interpretadas do surpreendente romance musical, toda colorido

O Rei Vagabundo

A grande opópéa lyrica da Paramount, inteiramente colorida, falada, cantada e musicada

Uma verdadeira "joia" do cinematographia moderna, com mais de dezentes vozes em conjunto!

Romance - Heroismo - Emoção

Cancões deliciosas

Montagem magnificente!

Mais de mil figuras tomam parte nesta epopéa romantica, dos mais deslumbrantes efeitos de cenários, manobras e câmaras!

Ação e Aventura:

"A Canção dos Vagabundos"

"A Valsa Huguette"

"Apenas uma Rosa"

"Se eu fora Rei"

"Sê minha esta Noite";

É minima outras "joias" musicadas, e mais ouvidas nesta "Opéra-péa", colada pelo processo "Technicolor".

— Devido aos grandes gastos com os filmes originaes a supportar para "poker" trazer esta grande produção ao Pará, temos decidido a única maneira de exatibção.

Cadeiras numeradas, para a recita de hoje, á venda na "Casa Franco"

Entrada 5\$000

resposta de caridade. Inicialdo

Estão suspensas as entradas de favor e outras pertencentes.



Escola de Teatro e Dança
 Biblioteca

23/10/14

OBS: Devolver na última data informada

