UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MESTRADO EM ARTES

O CINEMA FICCIONAL DE LÍBERO LUXARDO

ADVALDO CASTRO NETO

BELÉM – PARÁ

JUNHO, 2013

Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós Graduação em Artes
Mestrado em Artes

O CINEMA FICCIONAL DE LÍBERO LUXARDO

Advaldo Castro Neto

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes, linha de pesquisa, Processo de Criação, Transmissão e Recepção em Arte, do Instituto de Ciências da Artes da Universidade Federal do Pará como Requisito parcial para obtenção do Grau mestre.

Orientador: Joel Cardoso

Belém – Pará

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do PPGARTES, Belém – PA.

Castro Neto, Advaldo, 1982-.

O Cinema ficcional de Líbero Luxardo / Advaldo, Castro Neto. - 2013.

Orientador: Joel Cardoso da Silva
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1.Cinema – História e Reflexão 2.Cinema - Amazônia Paraense Séc. XX 3. Líbero Luxardo – Representações Cinematográficas I. Título.

CDD. 23. Ed. – 791.43

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e oito (28) dias do mês de Junho do ano de dois mil e treze (2013), as oito (08) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **Joel Cardoso da Silva** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de **Advaldo Castro Neto**, intitulada: **Uma releitura do cinema ficcional de Líbero Luxardo,** perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **Joel Cardoso da Silva**, **Benedita Afonso Martins** (examinadora interna) e **Maria Aparecida Donato de Matos** (examinadora externa ao programa) da UFRJ e do ISERJ. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Joel Cardoso, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Joel Cardoso, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 28 de Junho de 2013.

Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva _____ Cardoso

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins _____ BMartins

Profa. Dra. Maria Aparecida Donato de Matos _____ Cont.

Advaldo Castro Neto _____ Advaldo Castro

Para Anita, Lílis, Tute, Dadas, Bel!

AGRADECIMENTOS

Ao Joel Cardoso, mais que um orientador, um amigo que me deixou sempre muito à vontade para perder-se no mar da pesquisa.

À Cida Donato, que ajudou decisivamente na pesquisa com suas colocações.

À Bene Martins, com carinho e agradecimentos por suas relevantes considerações.

Ao Paulo Nunes, azulino como eu (meu eterno vizinho!), que foi sensacional, desde que se dispôs a revisar o trabalho.

À Ana Paula Sampaio, que me faz feliz!, sem a qual essa dissertação não sairia, teve paciência e orgulho ao ler esse trabalho, doloroso feito às dores do parto, é nosso terceiro filho, portanto.

À Josebel Fares, mãe, co-orientadora não oficial, incentivadora dos estudos, e mais, do viver. As palavras sempre serão poucas e paupérrimas para expressar meu agradecimento por tudo.

Ao Arlindo "Dadadá" Castro, que me ensinou a ser o que sou e me mostrou e mostra um mundo repleto de música.

À Mônica Luxardo, que me foi sempre paciente e solícita aos meus pedidos.

Ao Pedro Veriano que se dispôs e ajudou sobremaneira.

À Denise Simões, que foi a segunda pessoa a ler o desejo por essa pesquisa, ainda que à época com outra cara, e embarcou na viagem e me fez confiante em prosseguir.

Ao Denis, incansável na ajuda e carinho à pesquisa.

Ao Flávio Fares, indivíduo como poucos, com quem o diálogo é sempre proveitoso.

Ao Aléssio Dantas, amigo de jornadas filosóficas e alcoólicas intelectuais, que me presenteou com um grande tesouro à pesquisa, o livro organizado pelo Pedro Veriano acerca da crítica de cinema em Belém, entre outras contribuições diretas e indiretas.

À Lorena Fonseca que também não se esqueceu de mim, presenteando-me com um libreto acerca de Líbero, de grande importância à dissertação.

Ao Afonso Medeiro, coordenador e professor do Programa, que sem dúvida contribuiu com sua perspicácia educacional.

À Vânia Contente, sempre atenta e disposta a ajudar no que lhe era possível.

À Dedé Mesquita, que me forneceu sua monografia sobre Líbero, um material com dados bem relevantes.

Armando Queiroz e Rodrigo, presidente e funcionário, respectivamente, do MIS-PA, que me atenderam super bem, dissonante, infelizmente, à situação do Museu.

Aos colegas de classe do ano de 2011 do Programa, em especial, Iracy Vaz e Rodrigo Barata, amigos queridos.

Ao Lúcio Flávio Pinto e seu Jornal Pessoal, que tanto informa e ensina sobre Amazônia.

Ao Ernani Chaves, com sua franqueza de sempre foi de grande ajuda.

À Capes, incentivadora da pesquisa.

RESUMO:

A dissertação **O Cinema Ficcional de Líbero Luxardo**, a partir da história do cinema brasileiro, estuda as representações cinematográficas de Líbero Luxardo, especificamente seus três longas-metragens de ficção *Um dia qualquer; Marajó, barreira do mar* e *Brutos Inocentes,* produzidos na Amazônia paraense, nos anos 60 e 70 do século XX. Belém, Marajó e, de modo geral, a Amazônia fazem, mesmo que de modo ligeiro, parte dessa reflexão por estarem representadas no texto fílmico. Dividido em quatro capítulos, analisam-se cenas, contextos, linguagem cinematográfica e outros temas pertinentes à pesquisa, que se intertextualiza com outros textos de linguagens artísticas, como a literatura, o desenho e a canção popular, contextualizados no processo histórico e social dos locais geograficamente situados na Amazônia. Este trabalho é uma reflexão acerca dessas representações e traz como base teórica-histórico diversas fontes de estudo para análise do cinema de Líbero Luxardo, entre elas, Pedro Veriano (1983, 1999, 2006, 2008), J.J. Paes Loureiro (1965, 2008), Acyr Castro (1965, 1986), Sidney Leite (2005), Paulo Emílio Sales Gomes (2001), Joseph Mascelli (2010), Christian Metz (1973, 2010), principalmente, com relação ao cinema. Marcio Souza (1994), Violeta Loureiro (1992), Leandro Tocantins (1982, 1987), entre outros, com relação à Amazônia.

Palavras-chave: Cinema, Líbero Luxardo, Amazônia.

ABSTRACT:

The dissertation **The Fictional Cinema Libero Luxardo**, from the history of Brazilian cinema, studies the cinematic representations of Libero Luxardo, specifically its three fiction films *Um dia qualquer*; *Marajó, barreira do mar* and *Brutos Inocentes*, produced in the Amazon state of Pará, in the 60s and 70s of the twentieth century. Belém, Marajó and, in general, Amazon do, even so slight, part of this discussion because they are represented in the film text. Divided into four chapters, we analyze scenes, contexts, language of film and other topics relevant to the research, which intertextlizing with other texts of artistic, as literature, design and popular song, contextualized in the historical process and social geographically located in the Amazon. This work is a reflection on those representations and provides theoretical basis-historical study of several sources for analysis of cinema Libero Luxardo, among them Pedro Veriano (1983, 1999, 2006, 2008), J.J. Paes Loureiro (1965, 2008), Acyr

Castro (1965, 1986), Sidney Leite (2005), Paulo Emílio Sales Gomes (2001), Joseph Mascelli (2010), Christian Metz (1973, 2010), mainly with respect to the movies. Marcio Souza (1994), Violeta Loureiro (1992), Leandro Tocantins (1982, 1987), among others, with respect to Amazon.

Keywords: Cinema, Libero Luxardo, Amazon.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

CAPÍTULO 1 – PANORÂMICA BRASIL.....17
Sequência 1 – E o cinema chegou.....17
Sequência 2 – O despertar de um mito fundador.....21
Sequência 3 – A chamada época de ouro e sua derrocada.....25
Fade in – 05 de novembro de 1908.....27
Sequência 4 – Tio Sam chegou e se aportou no Brasil.....27
Sequência 5 – Líbero Luxardo.....29
Fade in – Ciclos Regionais.....31
Sequência 6 – Política paternalista para o cinema.....33
Sequência 7 – Quem vai ao Pará, parou. Tomou açaí ficou!.....35
Sequência 8 – Cinédia, Atlântida e Vera Cruz – tentativas malogradas de uma indústria cinematográfica brasileira.....37

CAPÍTULO 2 – BELÉM – CIDADE QUALQUER.....43
Sequência 1 – cinema, bossa e outros troços novos!.....43
Sequência 2 – Um dia qualquer (1962).....46
Corte 1 – A crítica.....47
Fade in – Formação.....48
Fade out – Um dia qualquer e a crítica.....54
Insert - Um dia qualquer, a cidade de Belém e intertextos.....64
Close A – O amor: visão platoniana.....66
Close B – Outros aspectos: a literatura, a cidade, as festas.....68
Close C – O flerte de Um dia qualquer com o Neo-realismo italiano.....78
Plano geral – À guisa de conclusão.....80

CAPÍTULO 3 – MARAJÓ – ARQUIPÉLAGO INSULAR.....82
Sequência 1 – Marajó Barreira do Mar (1967).....82
Plano 1 – Marajó Barreira do Mar: a paisagem como identidade e encantamento
Close A - A Recepção Crítica de *Marajó Barreira do Mar*.....83

Fade in – Marajó Barreira do Mar, pontos altos... pontos baixos.....84
Close B – A paisagem, as pessoas, as imagens.....90
Fade out – Amazônia, Amazônias.....92
Plano 2 – Três leituras poéticas do Marajó.....94
Plano 3 – Desenhos de Morbach X construção do filme.....97

CAPÍTULO 4 – AMAZÔNIA – CONTINENTE DAS ÁGUAS.....112
Sequência 1 – Amazônia, relatos de viajantes.....112
Sequência 2 – Amazônia, o jardim do quintal.....114
Sequência 3 – Brutos Inocentes (1974)
Plano geral – I Festival de Cinema Brasileiro em Belém.....115
Fada in.....119
Plano fechado – A Festa do Divino Espírito Santo.....124
Fade In: Esse rio é minha rua e Indauê Tupã.....129
Fade out – Malhação de Judas.....134

Créditos Finais.....138

REFERÊNCIAS.....143

Introdução

Inúmeras foram as vezes que estive na sala do CENTUR assistindo aos filmes não comerciais que a cidade projetava. Inúmeros são aqueles que a frequentam sem saber, como eu mesmo não sabia, quem é Líbero Luxardo, a quem, afinal, a sala de cinema, no térreo do prédio onde se localiza o centro cultural, homenageia quando lhe empresta o nome.

Dedé Mesquita, uma dessas frequentadoras assíduas e, como eu, igualmente inquieta com a referida homenagem, não só procurou saber quem era o homenageado[1], mas mostrou-o ao público. Em 2000, ela pendurou à entrada do cinema em uma moldura a fotografia, produzida por Luiz Braga, do "cineasta da Amazônia" – como também ficou conhecido Líbero Luxardo.

Apesar da imagem do cineasta na parede do cinema, sua vida e seus feitos – para mim e para tantos cinemaníacos – continuariam cobertos por um passado esquecido, entregue às lembranças dos poucos que a viveram. Afinal, a cidade de Belém, prestes a completar quatro séculos de existência, tornou-se especialista em eleger gestores totalmente despreocupados com sua história. Os exemplos desse descaso com a memória da cidade são inúmeros, arrolá-los aqui seria tarefa fácil, mas dolorosa; desta feita, cita-se apenas a descabida implosão do Grande Hotel[2] como um dos atentados cometidos à história de Belém.

Líbero Luxardo não só contribuiu, com seus filmes, para "perpetuar" certas imagens, uma ou outra cena poética da cidade, que ficaram registradas em sua película. Sua contribuição ao cinema paraense é, como veremos, inquestionável. Um cinema descontínuo, mas iniciado com este paulista, de Sorocaba, radicado na capital do Pará no final da década de 1930.

Tido como o pioneiro do cinema no Pará, isto é, como o primeiro a produzir um filme ficcional de longa-metragem (na verdade, ele produziu mais que o primeiro; no total foram quatro), Luxardo, é um nome importante à memória histórica de nosso

---

[1] Estudou-o em seu T.C.C.

[2] "Imagine-se, agora, na rua do lado ocidental do Theatro da Paz, no mesmo Largo da Pólvora (Praça da República), um edifício de quatro andares, o piso inferior abrindo-se em portas envidraçadas, os balcões das janelas superiores em ordenação clássica, culminado, de ambos os lados de um frontão central, em mansardas semelhantes às dos prédios da Rue de Rivoli, em Paris, ponham-se-lhe, em sua calçada fronteira, com as respectivas cadeiras portáteis, mais de uma dezena de mesinhas de tampo circular de pedra, cada qual cercado por um aro protetor de metal amarelo, e teremos o **Grande Hotel** e sua terrasse, quarto ícone urbano [da cidade de Belém], construído no fim do século [XIX], e que, ainda sólido e em condições de funcionamento, na mesma década de 1970, quando o arraial de Nazaré acabou, a especulação imobiliária suprimiu da paisagem urbana" (NUNES, 2006, p. 30).

cinema. Quanto a isso, as poucas pesquisas a respeito do tema, não divergem. Com relação ao caráter propriamente artístico dos exemplares fílmicos do cineasta, seus poucos intérpretes, divergem, uma vez que uns acreditam em obras inartísticas, outros – mais comedidos – em obras deficitárias, de questionável valor estético.

O que importa nesse sentido é a constatação de escassas referências de pesquisa em torno da cinematografia de Líbero Luxardo. Além de Pedro Veriano (1983, 1999, 2006, 2008), memorialista maior do cinema paraense, tem-se, por exemplo, a já citada pesquisa (mais biográfica) de Dedé Mesquita (1999), de Relivaldo Pinho de Oliveira (2004, 2006), de Rodrigo Silva, que o estudou em sua monografia de conclusão de curso, estendida à pesquisa do Instituto de Artes do Pará (ainda não publicado). Além dessas, esparsas citações em alguns trabalhos relacionados ao cinema na região.

Com o intuito de contribuir à pesquisa deste pioneiro de nosso cinema, este trabalho procurou, além de situar histórica e socialmente seus filmes, analisá-los de modo intertextual, trazendo ao debate não só os intérpretes da obra de Líbero Luxardo, mas o confronto destes com os textos fílmicos e outros pedidos/sugeridos pelas representações fílmicas analisadas.

Dessa forma, a importância dessa dissertação está na sua contribuição para a pesquisa em Líbero Luxardo. As futuras pesquisas poderão, também, dispor de mais uma fonte para suas inquietações concernentes ao cineasta e ao cinema paraense. Também traz consigo, implicitamente, a preocupação relativa à memória; afinal, os filmes de Líbero, são, também, registros memorialistas de Belém, do Marajó, da Amazônia. Seus filmes são, no mínimo, documentos históricos raros de uma época já extinta na memória da maioria das pessoas, pois, na cidade propriamente dita – suas arquitetura, urbanidade e paisagem – jaz no rio do esquecimento, à espera de um pescar.

Como diz Le Goff (1992), o documento é monumento, isto é, memória visual de um fato passado. O cinema exprime significados; suas imagens capturam não só a paisagem da região amazônica, mas sua sociabilidade e cultura, possíveis de serem relacionadas ao passado e ao presente. Portanto, os registros cinematográficos e toda a relação sociocultural do cinema com a cidade se constituem não só como memória (monumento documental) de uma época, mas uma interpretação da história, como lembra o cientista político, Alex Fiúza de Melo, em texto de apresentação de *Fazendo Fitas* (2006), obra de autoria de Pedro Veriano.

“No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas pelo contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de

imortalidade" (LE GOFF, 1992, p. 438). Ao trazer Líbero Luxardo e seus filmes para a pauta do debate, este trabalho, além da tentativa de res-significar sua obra, alimenta-se da mesa de Mnemosine.

Falar de cinema brasileiro é remontar a história não só desta arte, mas do país, isto é, do local onde ela é realizada; é percorrer a história subdesenvolvimentista e colonial de um país atrasado em muitos aspectos.

Dividido em quatro capítulos, "roteirizados" em sequências, planos, cortes, *fades, inserts* etc., esta pesquisa procura, em um primeiro momento, situar o surgimento do cinema e seus desdobramentos, contextualizando-os ao cinema brasileiro e paraense. Criando, assim, subsídios para, num segundo momento, refletir as representações cinematográficas do cineasta Líbero Luxardo, exclusivamente os três longas-metragens de ficção produzidos no Pará; *Um dia qualquer, Marajó, barreira do mar* e *Brutos Inocentes*.

No capítulo 1, "Panorâmica Brasil", o objetivo é mostrar em um rápido painel a construção ou tentativa de se desenvolver uma indústria cinematográfica brasileira. Com suas precariedades iniciais, buscas e soluções para as dificuldades histórico-sociais encontradas no percurso de sua trajetória subdesenvolvimentista. Para esse debate, basicamente, utilizam-se quatro pensadores do cinema brasileiro, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Sidney Leite e Alex Vianny.

A partir dessa contextualização historiográfico-cinematográfica, o capítulo 2, "Belém, cidade qualquer", inicia a reflexão intertextual e contextual, partindo do primeiro longa-metragem de Luxardo, *Um dia qualquer*. Depois, é a vez de *Marajó, barreira do mar*, atualizar-se no capítulo 3, intitulado "Marajó, arquipélago insular". Fechando as reflexões sobre os filmes de Luxardo, temos no capítulo 4, "Amazônia, continente das águas", as questões concernentes ao filme *Brutos Inocentes*.

Todas as películas são produzidas na Amazônia e remetem à região, seja em sua urbanidade, como no caso de *Um dia qualquer*, seja em sua ruralidade da verde mata e água-rio barrenta, como em *Marajó, barreira do mar* e *Brutos inocentes.*

A Amazônia, há algum tempo, é uma marca bastante vendável. Não por acaso os discursos, os produtos (dos mais variados tipos), entre outros apetrechos da região, trazem consigo, necessariamente, esse selo – que nem sempre corresponde à natureza própria da região. Os estereótipos e a constante exotização da Amazônia, não são somente fruto de fabricações externas, de forasteiros, mas, em muitos casos, dos

próprios habitantes desse espaço tão cobiçado e maltratado, graças, em parte, aos débeis desconhecimentos acerca desse extenso espaço chamado Amazônia.

A discussão acerca da região está mais densa e explicitamente empregada no quarto capítulo, mas isso não altera o esforço de localizar e contextualizar os três filmes analisados nessa região. Trata-se de um artifício para compor o roteiro. Como se pode notar, cada capítulo tem seu norte em um filme de Luxardo, e como cada um deles tem seus cenários próprios, a cidade de Belém (*Um dia qualquer*), a ilha de Marajó (*Marajó, barreira do mar*) e a floresta e rio da Amazônia (*Brutos inocentes*), optou-se por seguir numa trilha ao sabor da corrente do rio, ou melhor, dos textos que remetem a textos, que, por conseguinte, remete a outros, a outros e outros.

Assim, no capítulo 2, em que *Um dia qualquer* é analisado, mostra-se, primeiramente, o contexto social e histórico da cidade de Belém e do cinema brasileiro, entre outros aspectos, para se iniciar a interpretação, ou melhor, uma possibilidade interpretativa para o filme. Aqui, utiliza-se parte das crônicas e/ou críticas que o filme recebeu nos jornais da época e, nesse ínterim, procura-se, também, situar o processo de formação dessa crítica jornalístico-cinematográfica em Belém, para contrapor às interpretações contemporâneas ao filme. Ainda com relação à crítica elaborada ao filme, busca-se, a partir de uma suposta inverossimilhança, levantada num seminário voltado à discussão do cinema e da sociedade paraense, intervir com outro olhar interpretativo para a questão. Neste momento, Aristóteles e Christian Metz servem de subsídios como outra possibilidade para a questão. Encerrando a sequência *Um dia qualquer e a crítica*, subcapítulo do segundo capítulo, Luigi Pareyson é convocado a entrar em cena, com o objetivo de concatenar a ideia de haver a possibilidade de uma interpretação mais arrefecida da película.

Para a análise possível[3] de um exemplar artístico, como é o filme, os textos que se relacionam ao texto fílmico são os emergidos de acordo com a solicitação do que o filme representa, juntamente com o horizonte epistemológico do intérprete. Assim, Platão é solicitado a contribuir para uma interpretação possível do amor, tema central na representação cinematográfica, que, partindo desse *leitmotiv*, retrata a cidade em seus hábitos sociais e culturais, donde mais textos emergem para a reflexão daquilo que o filme representa nas telas. A crônica de Eneida de Moraes se mistura às imagens do Ver-O-Peso e da cidade em dia de São João e o tradicional banho de cheiro. Mestre

[3] Sendo a arte polissêmica, do grego *poli* (muitos) *sema* (significados), seu significado é como os números, infinito. Depende exclusivamente do interpretante, que frente à obra artística, indaga-lhe significados, que de acordo com seu horizonte epistemológico, recolhe as significâncias possíveis ao que a obra imprime.

Lucindo, compositor popular, juntamente com a história social e política da cidade e do mundo, também, emergem nesse mosaico de citações intertextuais. Benedito Nunes e sua crônica-visão-retrato de Belém, também se conectam à aventura "cênica" de se criar imagens interpretativas ao filme.

Uma rápida analogia entre a estética neo-realista italiana e o filme *Um dia qualquer* é feita. Embora não se demore, pois se procura, apenas, mostrar o leve flerte existente entre o filme e o estilo cinematográfico, não só deixa a discussão "em pauta", mas aponta o texto de Relivaldo Oliveira como importante fonte para o início de um aprofundamento no tema.

No capítulo 3 a reflexão tem dois nortes. O primeiro procura fazer um contraponto entre o discurso racional e o mitológico, expressos nas personagens do filme *Marajó...*, que expõe como centro de seu enredo, a história mitológica de um búfalo encantado da região, que amaldiçoa aquele povo com sua ira. Acreditando conter, nos vários signos expressos na película, uma simbologia capaz de se intertextualizar aos discursos contrapostos de racional e mitológico, aos hábitos sociais e culturais da região em contraste às mudanças sofridas, interpreta-se cada personagem e ação, contrapondo-se uma a outra. Assim, a professorinha contrasta com o professor doutor, este com o meio, que se altera com a chegada dele e de seu empregado, o qual desestabiliza a sociabilidade existente entre os vaqueiros marajoaras. Uma série de relações, como as exemplificadas, fazem parte da análise ocorrida nesse primeiro momento.

Ao procurar estabelecer um elo entre o filme e o livro de Líbero Luxardo, *Marajó terra anfíbia*, em que é relatado um vasto conhecimento empírico da região. A isto somam-se os desenhos de Augusto Morbach, que servem de créditos iniciais ao filme; portanto, prosseguindo o método interpretativo e reflexivo em que se fundamenta esse trabalho, a intertextualidade, através da qual se propõe uma "saída" para o problema evidenciado por Pedro Veriano.

O enredo do filme pedia a representação de um búfalo que, endemoninhado, quebrasse as casas e tudo o mais daquele lugarejo. Porém, devido dificuldades técnicas e orçamentárias, a produção de sequências de um búfalo destruindo tudo mostrou-se inviável. Alertado da impossibilidade, o cineasta não se deixou quedar e solucionou ao seu jeito e possibilidades o desfecho do filme. Para Veriano, entretanto, a "solução mostrou-se insolúvel".

Porém, embora seja evidente o *frisson* que o búfalo causa nas sequências em que deixa seu rastro de destruição, a sequência final não contempla, as expectativas do público que assiste e espera o desfecho do suspense; assim é que se propõe aqui uma possibilidade interpretativa consonante à ideia inicial de Líbero. Ancorado à intertextualização dos textos acima citados (o fílmico, o literário e o pictórico) emerge uma possível leitura da poética do Marajó e sua paisagem, seus mitos e costumes.

Neste capítulo, o qual o filme retratado já remonta a imagem rural da região, a Amazônia, entre rios e campos marajoaras, já aparece na discussão. Todavia, é somente no capítulo 4, que este assunto terá sua discussão aprofundada. Agora, com *Brutos Inocentes*, o terceiro longa-metragem do cineasta e o primeiro produzido em cores, rio e floresta são retratados.

O referido filme retrata o ciclo da borracha amazônica, porém, a ótica focalizada é a do processo de exploração do seringueiro à extração do látex, matéria prima do produto que mais rentabilidade econômica deu ao Estado do Pará, ou melhor, às elites paraenses e amazônicas, a borracha. A riqueza gomífera desenvolveu parte da capital paraense, em conformidade com as "necessidades" da burguesia local. À custa do extenuante e exploratório trabalho do seringueiro, a chamada "Belle Époque" se inicia por essas plagas.

A análise do filme se divide de acordo com as possibilidades sugeridas na representação. A película se inicia com uma procissão de devotos do Divino Espírito Santo. Assim, parte-se de Câmara Cascudo, Arthur Vianna, Napoleão Figueiredo, Anaíza Vergolino e Silva, entre outros, para assim relacioná-los à Festa do Divino Espírito Santo. A partir de então contextualiza-se a narrativa fílmica em relação ao festejo, para depois, somado aos textos relacionados à Amazônia (de autoria de Márcio Souza, Violeta R. Loureiro, Leandro Tocantins, André Vidal de Araújo, Thiago de Mello, Lúcio Flávio Pinto, entre outros), que irão, neste último capítulo, permear toda a discussão acerca da região e desse modo intertextualizá-los ao filme.

As canções populares *Esse rio é minha rua* e *Indauê Tupã*, compostas para o filme, de autoria de Paulo André e Ruy Barata, também merecem destaque na análise do filme. Concatenadas ao enredo fílmico e aos textos relativos à Amazônia, dão, também, sentido à interpretação do filme aqui feita.

Por fim, conclui-se, evidenciando o não "fechamento" dessa pesquisa, isto é, seu caráter desbravador, como o de outros inseridos nesse sentimento. Minha busca quer se somar à pesquisa do cinema de Luxardo e do Pará, já que o cineasta é considerado o

pioneiro na produção de filmes de longa-metragem ficcional na região. Por isso, este trabalho jamais pretendeu ser definitivo. Pelo contrário, é uma centelha, uma faísca que pede para ser, coletivamente, transformada em labareda.

CAPÍTULO 1 – PANORÂMICA BRASIL

Sequência 1 – E o cinema chegou...

Falar de cinema no Brasil é remontar à memória a breve história do país, de seu caráter colonial, sempre explorado e usurpado em sua matéria prima, ao caráter subdesenvolvimentista, característico a países extorquidos até em alma. Assim é que abrimos espaço para Gomes, que afirma:

> O aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte na segunda década dos anos 90 foi o sinal de que a primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema. (GOMES, 2001, p. 8).

O cinema, convencionalmente, é datado de 1895. Atribui-se aos irmãos Auguste e Louis Lumière a paternidade da invenção com a exibição do filme *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, em Paris, França. Cientistas, um físico e um químico, eles são os desenvolvedores do cinematógrafo.

Quanto à invenção da máquina captadora e projetora de imagens em movimento, pode-se dizer não haver um consenso geral, pois se tem conhecimento de que na Alemanha, Inglaterra e Rússia também existiam tentativas de inventar tal engenhoca. Para os norte-americanos, por exemplo, cabe a Thomas Edison a invenção, inventor do *kinetoscop*, uma “caixa” com manivela, para se assistir *individualmente*, por menos de dois minutos, imagens em movimento.

Controvérsias à parte, o aparelho dos irmãos franceses era pouco mais desenvolvido que o do americano Edison. Além de projetar as imagens, ele captava-as, era mais leve, sendo de fácil locomoção e, o principal, podia ser assistido por um público *coletivo*, em projeções que duravam de cinco a sete minutos.

Existe quem acredite que o *cinematographo* dos Lumière, tenha sido desenvolvido a partir da máquina de Edison, a qual visitou Paris em 1894. Contudo, o que interessa é compreender que os irmãos Lumière inventaram o aparelho reprodutor e produtor de imagens em movimento.

No que tange à manifestação artística, isto é, a *arte* cinema, com sua linguagem e estéticas, cabe a cineastas como Serguei Eisenstein, David Griffith, George Méliès e uma infinidade de outros que até hoje revolucionam a chamada sétima arte.

A *novidade* característica dessa arte que agrupa diversas outras manifestações artísticas em si (como a música, a literatura, o teatro, a dança, a pintura – fotografia) é a **edição** ou **montagem.** Mesma técnica que é usada nos quadrinhos. O encadeamento das imagens é, por assim dizer, a essência do cinema. Dependendo do encaixe (edição), as mesmas imagens podem contar histórias diferentes. Portanto, aos irmãos Lumière, talvez, caiba o título de inventores da máquina ou tecnologia de se fazer cinema; e a essa gama de cineastas a arte cinema. "a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem" (EISENSTEIN, 1990, p. 35).

No Brasil, o aparelho não tardou a chegar. No meio do ano de 1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro, capital da República na época, os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e norte-americano. Segundo Gomes (2001, p. 8) em 1898 realizaram-se as primeiras filmagens no país. Entretanto, como lembra o crítico, por uma década o cinema inexistiu tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas quanto como produção artesanal local.

O motivo, quase frequente, está no atraso do Brasil. Especificamente na época em questão, o impedimento para que o cinema se desenvolvesse não só no Rio de Janeiro, como em outras localidades do país, era a insuficiência de energia elétrica – algo corriqueiro ao subdesenvolvimento. Na capital da República, somente em 1907 houve energia elétrica produzida em escala industrial, o que gerou um florescimento do comércio cinematográfico.

Em Belém, segundo Veriano (1999), o aparelho que chegou primeiro, no ano de 1896, foi o vitascope, das empresas Thomas Edison. Duramente criticado quanto sua deficiência técnica, não obteve grande repercussão na cidade. Depois, já no início do século XX, com o *cinematographo* dos Lumière, embora o público já mostrasse certo interesse pelo invento, copiavam as ideias daqueles vindos da Europa, que replicavam quanto à qualidade das projeções nos trópicos. Porém, isso não durou muito, logo o cinema virou febre em Belém, como no resto do país.

A abertura contínua de salas animou a importação de filmes estrangeiros, não só, mas o desenvolvimento da produção cinematográfica brasileira. “Um número abundante de curtas-metragens de atualidades abriu caminho para numerosos filmes de ficção cada vez mais longos” (GOMES, 2001, p. 9).

Quanto à equipe técnica dessas primeiras produções (do *cameraman* ao ator e produtor comerciante) estavam sempre estrangeiros, na maioria, italianos, vindos do grande fluxo imigratório no final do século XIX e início do XX. Tradicionalmente o brasileiro se tornou incapaz de exercer uma função técnica, “essa situação aflitiva provinha do tempo recente em que o trabalho com a mão era, quando mais simples, obrigação de escravo, e quando mais complexo, função de estrangeiro” (GOMES, 2001, p. 9-10). O Cinema era algo pensado como de difícil execução, assim, tarefas de filmagens, laboratoriais e simples projeções eram exclusivamente praticadas por estrangeiros.

Nicola Parente e Joaquim Llopis, dois estrangeiros, um italiano e outro espanhol, foram, conforme Pedro Veriano (1999), os pioneiros do cinema paraense. Parente, chegou à cidade no início do século XX com o aparelho dos Lumière; em 1905, já exibia filmes em Nazaré. Já Llopis, em 1910, fez do cinema um veículo de propaganda de seus seringais de borracha; construiu dois cinemas, o Politheama e o Odeon. Documentou também nesses filmes a extração do látex por seus seringueiros, produto altamente rentável à época, a famosa fase da borracha amazônica.

Llopis resolveu contratar alguém com competência técnica para a produção de seus filmes. Em 1911 assinou o primeiro contrato com a empresa Hispano Films, dirigida pelos irmãos Ricardo e Ramón de Baños. Foi o segundo que desembarcou em Belém, filmando a paisagem amazônica da época em diversas ocasiões: viagem de Lisboa ao Pará, embarque do governador Lauro Sodré, o Círio de Nazaré de 1911, dia de finados no cemitério Santa Izabel, festivais de natação e remo, funeral do Barão de Rio Branco e até a passeata furiosa da oposição que deporia o intendente Antônio Lemos. Ramón ainda fortaleceu mais o cinema no e do Pará quando criou sua própria empresa, a Pará Filmes, com o objetivo de produzir não só filmes publicitários, para o qual foi contratado, mas outros registros paisagísticos da cidade.

Em 1912, época em que a borracha já não mais é de extrema rentabilidade para os paraenses, em detrimento da plantação das mudas de seringueiras levadas da Amazônia para a Ásia, o cinema Olympia é inaugurado. É o momento de total efervescência da Pará Filmes. O cinema foi construído pelos empresários Antônio

Martins e Carlos Teixeira, com o intuito de atrair a elite local para essa nova forma de arte (tecnológica) e diversão. Afinal, entre 1870 e 1912, a Belle-Époque ostentava salões em festas com vestimentas, comidas, bebidas, óperas europeias no Teatro da Paz. Pouco notando ou se relacionando às salas de cinema, que eram mais frequentadas pela classe economicamente inferior.

Porém, Belém foi se transformando numa cidade na qual o cinema era bastante frequentado por todas as classes da sociedade. "Se não fosse o cinema, de que outro meio de diversão disporia o grande público, para as horas de lazer?"[4]. Na época em que o cinema Olympia foi inaugurado, existiam em Belém 12 salas de cinema. Dividindo-se entre as direcionadas às elites, e as das camadas mais pobres. Quase uma sala por bairro. Afinal, nas salas populares bastavam bancos corridos e um pano branco pendurado à frente, com um projetor ao fundo. Na época os filmes estreavam primeiramente no circuito elitizado, para depois se projetarem nos espaços populares.

Com a chegada de Líbero Luxardo (1908 – 1980) a Belém, a cidade ganhou o cineasta, que, mais tarde, seria o primeiro a filmar no Pará um longa-metragem de ficção e contando com equipe local. O cinema se tornou um grande atrativo ao público e, por longo tempo, prosperou.

Líbero Luxardo foi bancário, leiloeiro judicial, deputado, escritor; mas sua ânsia, sua *fome* era por cinema; tinha *anima* de cineasta. "[Para fazer um filme] Líbero vendia a casa, o carro, o telefone. E depois se dispunha a começar tudo de novo" (BARRADAS, 2004, p. 113). Paulista, de Sorocaba, chegou a Belém do Pará em 1939. Em seu currículo de cineasta, entre outras realizações, já havia filmado *Alma do Brasil* (1932), *Caçando feras* (1936) e *Aruanã* (1938).

Na capital paraense, Luxardo viveu por 41 anos. Nela filmou quatorze filmes, sendo quatro de longa-metragem: *Um dia qualquer* (1962)[5], *Marajó, barreira do mar* (1967)[6], *Um diamante e cinco balas* (1969)[7] e *Brutos inocentes* (1974). Perdido no tempo, o de 1969 só se tem o *trailer*. Inquieto, não se contentou com o que lhe dava prazer existencial (fazer cinema), aventurou-se numa série de outros afazeres. Entre os

---

[4] Rocha Moreira, "Penetrando na arena". *Olympia Jornal*, Belém, 24 de abril 1921, nº 1.

[5] Na Cinemateca Brasileira é datado de 1965. Porém, a pesquisa percebeu uma preponderância por parte dos pesquisadores locais, com a datação em 1962. Veriano é o principal deles, que narra, inclusive, a estreia do filme neste ano. Outro dado importante a corroboração de 1962 é o romance de 1964 de Líbero, *Um dia qualquer*, espécie de "roteiro" do filme.

6 É datado com a citada, mas Veriano (2008) o data de 1966. Optou-se por 1967 porque foi a datada por Líbero em entrevista ao jornal *A província do Pará*, de 1972.

7 Também se optou pela datação de Líbero na mesma entrevista citada acima.

artísticos, Luxardo, além do cinema, enveredou-se pela literatura. Escreveu *Marabá* (1959), *Um dia qualquer* (1964), *Purus, história de ontem, estórias de hoje* (1973), *Marajó, terra anfíbia* (1978) e *Maldição*, entre outros títulos, o que lhe deu um lugar na Academia Paraense de Letras, ocupando a cadeira nº 26. Editou, de outubro de 1977 a abril de 1978, seis números da revista Espaço, na qual, também, escrevia sobre cinema. Congruente ou não aos filmes que fez, seus ideais (equivocados ou não) cinematográficos foram expressos neste veículo, entre eles, a linguagem fílmica, o roteiro, a produção etc.

Sequência 2 – O despertar de um mito fundador

A data da chegada do cinema no Brasil é de um ano após a exibição inaugural deste invento na Paris de 1895. Porém, neste ano inaugural a recepção à máquina aportada no Rio de Janeiro, de nome Omniographo, não tem boa acolhida.

"A primeira sala fixa foi instalada no nº 141 da rua do Ouvidor, em 31 de julho de 1897 (...) o principal dono do empreendimento era Paschoal Segreto" (GOMES, 2001, p. 20), com ele, encontram-se também os irmãos Gaetano, Afonso e Luiz Segreto; todos, imigrantes italianos, envolvidos com o cinema em seu nascedouro no Brasil.

Afonso Segreto era entre os irmãos o encarregado de frequentemente viajar para Nova Iorque ou Paris, com o objetivo de trazer novas "vistas" (como era chamado os filmes) e aparelhos mais aperfeiçoados. Numa dessas viagens, em 1898, voltando de Paris, com uma câmera de filmar comprada por lá, captou imagens da Baía de Guanabara. Registrou com ela, ainda, o cortejo que levara os restos mortais de Floriano Peixoto ao cemitério; o desembarque de Prudente de Morais e comitiva no Arsenal da Marinha, bem como pontos importantes da cidade do Rio de Janeiro, tais como o Largo do Machado, a Praia de Santa Luzia, a Igreja da Candelária, o Largo de São Francisco de Paula.

Tem-se razoavelmente informação sobre as circunstâncias em que foram produzidas as primeiras imagens cinematográficas no Brasil. Mas, fixar com exatidão quando foram projetadas essas primeiras imagens, torna-se tarefa difícil, conforme se lê abaixo:

> A historiografia do cinema brasileiro é pontuada por diferentes mitos. Mas o que é um mito? *Grosso modo*, o mito pode ser definido como

> uma forma de compreender e justificar os fenômenos, uma narrativa que apresenta uma solução imaginária para as tensões, os conflitos e as contradições que não estão equacionadas de forma clara e satisfatória no plano realmente vivido. No caso da história do cinema brasileiro, tal narrativa foi construída desde o final do século XIX, quando o cinema chegou ao país, e continua até hoje a ser propagada por boa parte da historiografia. (LEITE, 2005, p. 16).

Para Jean-Claude Bernardet (2003), a história do cinema brasileiro é vista, entre os principais historiadores desse cinema, com início nessa narrativa do mito fundador, do primeiro filme realizado no Brasil. "Nascimento, que não deixa de ser estranho: um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeus, filma, em território francês (o paquete *Brésil*), um filme brasileiro" (p. 18). Credita, em parte, às origens coloniais da sociedade brasileira essa inquietação com relação à identidade de um marco inicial de nosso cinema, localizar esse nascimento seria como se alforriar do colonizador. Mas é perigoso romantizar essa história.

Para Paulo Emílio Sales Gomes (2001), entendendo que o aparelho capaz de captar imagens em movimento chegara ao Brasil quase que simultaneamente à Europa e à América do Norte, credita a Afonso Segreto, a bordo do navio francês, o mito fundador da história do cinema brasileiro. Alex Viany (1959), não faz referência ao nascimento, à época de sua publicação ainda nascia essa análise mais ampla do nascimento de nosso cinema.

Bernardet (2003) lembrará que essa ideia de nascimento não é exclusividade dos historiadores brasileiros, porém, salientará a diferença. Enquanto para nós o nascimento do cinema é uma filmagem (*produção*), para os franceses "é uma representação *pública* e *paga*, ou seja, um espetáculo" (p. 25), isto é, a *exibição* para espectadores.

Obviamente, sabe-se que a arte cinema não teve *um* inventor, mas diversos, e ainda hoje não se esgotam. Porém, ao se referir à imagem captada da entrada da Baía de Guanabara, por Afonso Segreto, como o primeiro filme brasileiro[8], esses historiadores do cinema brasileiro, apontam para a precariedade e escassez dos primórdios dessa arte.

Não à toa, o "primeiro" realizador do cinema brasileiro é um imigrante italiano, afinal, como já se colocou, em sua fase inicial não havia quadros técnicos, artísticos e comerciais; eram todos estrangeiros, em sua maioria, italianos. Esse fato pode explicar, em parte, a incapacidade/inabilidade dos brasileiros para a realização de filmagens,

---

8 O qual não se tem registro de sua projeção, pois a casa de exibição de Paschoal Segreto incendiara logo após as filmagens, nem mesmo o foi preservado e seus registros são encontrados, com exceção de curtas notícias em alguns periódicos da época. Mostrando-nos, o conhecido, desleixo memorial do Poder Público.

revelação e projeção das películas. Outro fator relevante para a “inanição” do cinema brasileiro em seu nascedouro fora o problema da falta de energia elétrica. Até fins dos anos 1940, encontra-se em relatos de habitantes do interior do Brasil, a dificuldade dos proprietários de cinema itinerante, os quais projetavam filmes de cidade em cidade, para conseguir energia elétrica para exibi-los.

Nesse ritmo, destoante ao do aço, à tecnologia desenfreada, o início do cinema no Brasil é, para esta corrente de historiadores, obra de imigrantes italianos, que em suas bagagens trouxeram certa experiência da Europa para a realização de um trabalho ousado, como era o de produzir filmes. Afinal, a abolição da escravatura era coisa recente. Nossa mão de obra não era, portanto, qualificada a este tipo de trabalho.

“Durante alguns anos foram os irmãos Segreto os principais exibidores de filmes e, até pelo menos 1903, os únicos produtores dos escassos filmezinhos nacionais de atualidades” (GOMES, 2001, p. 22). Somente algum tempo depois, brasileiros oriundos, principalmente, da recém criada profissão de fotógrafo de jornais, aprenderam a manusear a engenhoca de se fazer cinema, e então, enveredaram por esta arte.

Porém, não há consenso entre os historiadores do cinema brasileiro quanto às imagens de Afonso Segreto serem as primeiras realizadas no país, como se percebe abaixo:

> Para José Inácio de Melo Souza, por exemplo, o feito do início da sétima arte no Brasil deve ser atribuído ao advogado José Roberto da Cunha Salles, que no dia 27 de novembro de 1897 – portanto alguns meses antes das filmagens realizadas pelo italiano Afonso Segreto –, depositou o relato contendo a invenção que denominou “fotografias vivas” na seção de Pedidos de Privilégios do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Os principais argumentos em prol do ineditismo das fotografias vivas do doutor José Roberto da Cunha Salles indicam que, além de expor tecnicamente seu invento, o advogado anexou amostras contendo dois fragmentos de filmes com 12 fotogramas, correspondendo a aproximadamente um segundo de imagens. (LEITE, 2005, p. 21)

O pitoresco e curioso personagem, como próprio Leite o adjetiva, não ganhou popularidade com o cinema, mas se interessou bastante pela atividade cinematográfica, e depois de patentear sua invenção produziu e exibiu suas “fotografias vivas” (animadas) em diversos locais propícios à arte na época. A inserção deste personagem na história do cinema brasileiro é efêmera. Porém, é lembrado pelo professor para mostrar a dificuldade em saber o suposto primeiro cineasta do país.

O autor traz à tona, também, a questão de se definir um marco inicial para o cinema brasileiro, sua história só pode(ria) ganhar sentido a partir desse marco inaugural, e com ele uma história do cinema nacional pode ser narrada cronologicamente em sua linearidade. Portanto, para que isso ocorra se faz necessário o estabelecimento de um mito fundador.

A título de hipótese, Bernardet (2003) observa as determinações ideológicas desses historiadores, mais que interpretativas, seriam criações "arbitrárias", sem formação historiográfica, os historiadores do cinema brasileiro, teriam dificuldades metodológicas para tal reflexão.

Entre os muitos questionamentos acerca dessa primeira filmagem, o autor de *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, fala das fontes jornalísticas – que em alguns casos notícias veiculadas como fato não aconteceram –, da existência ou não de uma película na câmera, se esta, porventura, fora revelada. Se Segreto havia treinado com o equipamento e de que forma se adequou ao clima tropical. Por que da não exibição da filmagem, pois "A pesquisa de Paula Araújo informa que o incêndio deu-se a 8 de agosto, mais de seis semanas após a filmagem de Segreto, tempo amplamente suficiente para [na época] revelar e exibir o filme" (p. 33). O próprio autor reconhece que o discurso contra-argumentado não é vazio, mas "fundou um mito eficiente", o qual até hoje é usado como tal, como o próprio Leite elucida:

> A historiografia clássica do cinema nacional enfatiza a filmagem, revelando um comportamento que caracteriza a postura dos cineastas brasileiros, isto é, eles se concentram em seus filmes e evidenciam pouco interesse pelas formas de produção, de distribuição e de comercialização de suas obras. Em linhas gerais o mito fundador do cinema nacional contém um dos elementos estruturais para a compreensão das dificuldades de consolidação da indústria cinematográfica no Brasil: os problemas de comunicação entre os produtores das mensagens cinematográficas, em especial os diretores dos filmes, e os receptores dessas mensagens, ou seja, os espectadores brasileiros. (LEITE, 2005, p. 23).

Existe, para o autor, um "mal entendido" entre os filmes nacionais e os espectadores brasileiros. A preocupação total com a produção fílmica e quase inexistente com a distribuição e exibição desse filme produzido é o reflexo que marca a estrutura histórica do cinema brasileiro.

Entretanto, não deixou de haver esforços para a implantação de uma indústria cinematográfica brasileira. E para o seu desenvolvimento, um obstáculo estrutural deveria ser emergencialmente superado, a concorrência com o mercado internacional, mais precisamente os filmes norte-americanos. Algo que até hoje nos assola sobremaneira.

Hollywood tem em sua "fórmula do sucesso" controlar as três etapas fundamentais do cinema, a produção, distribuição e exibição dos filmes, o que gera um lucro anual acima dos 700 milhões de dólares. Cabe ressaltar, por exemplo, que mesmo com o *crack* da bolsa em 1929, esse mercado não perdeu espaço nem dinheiro.

Na década de 1920 o poder do sistema dos estúdios norte-americanos não se restringia aos Estados Unidos, uma vez que os estadunidenses controlavam boa parte do mercado mundial, incluindo o Brasil. O exercício de poder sobre o mercado brasileiro, imposto por esses grandes estúdios, caracterizava-se pela prática do poder verticalizado, ou seja, monopolizavam o mercado com a mesma prática adotada em seu país, dominando as três etapas da indústria cinematográfica.

A história do poder norte-americano no século XX se conecta, sem dúvida, com a trajetória do cinema hollywoodiano. Além da lucratividade às fontes de divisa do país, os filmes se tornavam competentes e poderosos instrumentos de propagação de ideologia/dominação, através do *American way of life*. Isto é, uma dominação "branda", manifestada pelo domínio cultural.

Há algumas décadas o brasileiro substituiu sua multiplicidade de sucos frutíferos para beber, tão somente, um líquido preto chamado *Coca-cola*. Se não bastasse, passou a se circundar por uma infinidade de produtos culturais norte-americanos: *hot-dog, hamburger, jeans, shirts, skates, surf, compact disc, pendrive,* entre uma infinidade de exemplos.

Sequência 3 – A chamada época de ouro e sua derrocada

Entre 1907 a 1911 o cinema brasileiro teve o primeiro grande ciclo de produções cinematográficas, graças à ampliação de salas exibidoras, pois, até então, em sua maioria, os filmes eram exibidos em espaços improvisados, clubes e casas noturnas, como explica Oliveira:

> 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 Campo e "Cinema Rio Branco" (OLIVEIRA, 2004, p. 12).

Os empresários/proprietários de salas de cinema estimularam a produção cinematográfica nessa época, quando eles assumiram ao mesmo tempo o papel de produtores e exibidores. Nesse período, a hegemonia hollywoodiana ainda não havia se instaurado. Porém, a "época de ouro" de nosso cinema teve breve vida, em 1912 apenas um filme de ficção fora produzido.

Em fins da década de 1910 se iniciou o controle rigoroso da produção, distribuição e exibição das películas (até então inexistente). O processo de controle ficou ao encargo restrito das poucas produtoras francesas e norte-americanas. Dominando o mercado cinematográfico, essas *majors companies*, não só destruíram os pequenos distribuidores e exibidores de filmes, mas pavimentaram a estrada para sua consolidação. Hollywood foi a principal em nosso território. Assim, a possibilidade de uma indústria cinematográfica brasileira, apoiada na produção e exibição se esvaiu. O mercado ficou dependente das produtoras norte-americanas.

Além desse ponto, vale ressaltar o advento da I Guerra Mundial (1914 – 1918) à derrocada desta "época de ouro" do cinema brasileiro. A obtenção de filme virgem e equipamentos de filmagem encareceram bastante após o conflito mundial. Além dessa dificuldade de se importar material fílmico vindo, principalmente, da Europa, a entrada expansionista dos Estados Unidos em diversos mercados nacionais de cinema, também influenciou. Aproveitando o momento, "Tio Sam" penetrou totalmente no mercado brasileiro.

Um dado bastante ilustrativo disso é a estatística de filmes exibidos no Rio de Janeiro em 1925. 1.065 foram produções norte-americanas, a França exibiu 85 e o Brasil apenas 52. Ainda foram exibidos outros filmes de outras nacionalidades, mas o importante é perceber que 209 foram produções não norte-americanas, e o resto produção hollywoodiana, em porcentagem, mais de 80% de filmes exibidos. Não há como brigar com os fatos, e desde então essa história é habitual, podendo, sim, vez por outra, alterar-se em porcentagem, mas não em colocação. Até os dias atuais o cinema hollywoodiano leva inúmeros espectadores a mais aos cinemas brasileiros do que as produções nacionais.

O período entre 1919 e 1939, conhecido por *entre guerras*, é considerado o apogeu de Hollywood. Em Belém isso é possível se notar pelas crônicas sobre cinema da época, em consonância com a história/trajetória subdesenvolvimentista do cinema brasileiro.

***Fade in* – 05 de novembro de 1908**

Nesta data, em Sorocaba, São Paulo, do ventre de Clarisse Apolônio Luxardo, nasce Líbero. Em sua cidade natal, o menino aprenderia o ofício e paixão pelo cinema a partir de sua infância, em meio às parafernálias do estúdio de fotografia e cinema de seu pai, Julio Luxardo, um imigrante italiano.

Neste ambiente propício aprendeu com o pai não apenas o manuseio de uma câmera fotográfica e dos demais equipamentos cinematográficos trazidos por seu genitor da Itália, mas o amor pela sétima arte. O estúdio de Julio ficava no porão da casa, donde Líbero por diversas vezes aprontara peripécias, vendo apenas as pernas dos transeuntes, principalmente as das moças que por ali passavam.

Sequência 4 – Tio Sam chegou e se aportou no Brasil

Francisco Serrador, proprietário de algumas salas, arrendou-as para a MGM e Paramount – produtoras norte-americana e francesa. No contrato assinado pelas partes, firmava exclusividade total com os filmes hollywoodianos nos cinemas Capitólio e Império, duas das maiores salas e mais frequentadas na capital da República. Nessa época, vale ressaltar, não havia nenhuma lei de proteção às produções nacionais.

Serrador teve um papel importantíssimo nessa penetração dos filmes hollywoodianos. Ele comprava salas pelo Brasil e nelas só exibia filmes exclusivamente norte-americanos, funcionando, na verdade, como trustes. Para Leite (2005, p. 26) é fundamental, portanto, para entender os problemas que atingem o cinema brasileiro, compreender a constatação de que o mercado brasileiro, desde aquela época (quase nascedoura), é completamente dominado pelos filmes norte-americanos.

Não há, porquanto, como se falar do subdesenvolvimento, precariedades e escassez do cinema brasileiro sem entender sua formação sócio-política e cultural. O domínio desse império impede, ou limita as possibilidades expansivas do cinema brasileiro. Em 1926, a hegemonia dos Estados Unidos crescia. Com o advento do longa-

metragem, a situação brasileira se agravou, afinal, para a produção de um filme era necessário mais investimento.

Além desses entraves externos à indústria cinematográfica brasileira, houve, também, embora numa escala de menor importância, problemas internos, como os das lideranças da Igreja Católica e Ação Social Nacionalista, que embruteciam o discurso veementemente contra as realizações cinematográficas, vistas como propagadoras de valores negativos, imorais etc.

Ápio Campos[9], em Belém, assinava uma crônica, em *A Província do Pará*, levantando a questão. Dizia ser notória a influência do cinema, passivo a qualquer um, independente do grau. Tal influência teria, particularmente, incidência na moralidade dos espectadores/indivíduos. Vendo o cinema como possível "escola popular", deduzia que ele poderia ensinar tanto o bem como o mal; "lamentavelmente parece que até agora tem êle [sic] servido mais a esta [mal] do que aquela finalidade [bem]" (CAMPOS, 1961). Embora o texto seja de 1961, além de corroborar o pensamento sobre os entraves externos e internos à indústria do cinema no Brasil, atrasa ainda mais Belém.

Apesar de alguns poucos sucessos de público da cinematografia brasileira, esta, entre as décadas de 1910 e 1920 não conseguiu erguer e/ou consolidar uma indústria nacional. O filme *O guarani*, de 1926, por exemplo, obteve grande sucesso, que se deveu, entre outras, por ter sido produzido e distribuído em parceria com a Paramount. Em 1929, o cinema brasileiro, após a implantação de avanços técnicos e narrativos, direciona-se à modernização tecnológica com o lançamento do primeiro filme falado, inteiramente nacional. Trata-se da comédia musical *Acabaram-se os otários.* Para alguns críticos o filme pode ser considerado como precursor do gênero *chanchada*, o qual terá maior efervescência a partir da década de 1930.

Outro passo importante dado pelo cinema brasileiro foi o filme de Mário Peixoto, *Limite*, de 1930, o qual dialoga em sua estética original com os filmes vanguardistas franceses, mas desmembrado da produção nacional como um todo, e nada convencional ao estilo narrativo hollywoodiano, o filme caiu no ostracismo total, sendo revalorizado somente a partir da década de 1990, uma vez despertado o interesse de estudiosos no assunto.

9 Cônego Ápio Campos (1927 – 2011) foi padre, poeta, jornalista, membro da Academia Paraense de Letras.

Sequência 5 – Líbero Luxardo

A primeira experiência cinematográfica de Líbero teria sido em 1929, ao dirigir uma cena do filme *O Crime da mala* (1929), de Francisco Campos; baseado em fatos reais, crime que abalou, na época, a cidade de São Paulo. Reza a lenda que num dia de filmagem, nos *sets*, um jovem franzino chegara ao produtor da película, Isaac Saindemberg, dizendo que faria melhor aquela tomada. Sem pestanejar, Isaac provocou-o a fazer. De acordo com a estória, com maior destreza Líbero a fez.

Do relacionamento com a poetisa paraense Adalcinda Camarão (1914 – 2005), o cineasta teve Líbero Antônio Luxardo, conhecido carinhosamente por Tom. Da relação com uma empregada doméstica que trabalhara em sua residência, teve Mônica Luxardo; Líbero só soube da existência da menina quando ela já tinha cinco anos. Foi quando o pai registrou-a e a levou para morar no Rio de Janeiro com sua família[10].

Vale destacar que Líbero Luxardo era primo de Dario Argento, cineasta italiano, filho do produtor Salvatore Argento. Pai e filho trabalharam juntos, entre outros filmes de Dario, em *O pássaro das plumas de cristal* (1969) e *Terror na ópera* (1987), ambos exibidos, coincidentemente, como informa Mesquita (1999, p. 3), no Cine Líbero Luxardo[11].

Antes de enveredar totalmente pelo cinema, Líbero, hábil com os números, começara na carreira bancária como contador da filial do Banco Noroeste de São Paulo, e chegara até a gerência. Logo "abandonou" a carreira para se dedicar ao cinema, porém, desiludido com as dificuldades de produzir filmes no Brasil, retorna à atividade de bancário como subgerente no Banco Suíço Brasileiro.

Como Luxardo respirava cinema, e sua inquietude existencial clamava por sua volta às claquetes, assim ele o fez. Viveu para o seu cinema, doou-se por seus ideais e filmes.

Em 1931, contratado a registrar a expedição Carlos de Campos, a qual tinha o objetivo de chegar à Amazônia segundo a rota traçada pela antiga expedição de análise científicas do russo Grigori Ivanovitch Langsdorff, realizada entre 1821 e 1829, Luxardo conhece Belém do Pará.

---

10 Conforme informa Dedé Mesquita em seu TCC sobre o cineasta.

11 Sala de cinema em Belém-PA, situada no prédio da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, que em homenagem ao cineasta leva seu nome. Cabe destacar, que foi Acyr Castro, duro crítico de Líbero, quem assim o fez quando exerceu o cargo de secretário de cultura do Estado.

Tal expedição, batizada de Bandeira Carlos de Campos, fora proposta por empresários ligados ao Banco Noroeste, onde Líbero era gerente. Financiada pelo Banco, a expedição rumou Amazônia adentro, e Líbero Luxardo, fotógrafo contratado para registrar tudo, apaixonara-se imediatamente pela região. A expedição saiu de São Paulo pelo rio Tietê, chegando ao rio Paraguai e depois os rios Prata e Amazonas, em seguida, os rios Guaporé e Madeira, para então chegar a Belém pelo rio Amazonas.

Líbero, que inicialmente havia sido contratado para fazer registros fotográficos, logo percebeu que deveria captar aquela paisagem toda não em imagens paradas, mas em movimento. Assim registrou tudo em película para um possível futuro documentário.

A viagem tornara-se numa verdadeira odisseia. Depois de se perderem na floresta, de muitas mudanças repentinas, desmanche da equipe, Luxardo, juntamente com um ajudante – que o acompanhara auxiliando-o com o equipamento cinematográfico – chegaram, enfim, a Belém do Pará.

À Folha do Norte, jornal da época, Luxardo concedeu entrevista, dizendo estar maravilhado com a região, e que muito gosto lhe faria filmar nestas paragens. Mas ainda não chegara o momento de Líbero aportar de vez à "cidade das mangueiras".

Em Campo Grande, Líbero se hospedara num hotel para seguir viagem até São Paulo, porém, o dono do hotel logo que soube que ele era contador, não só lhe pediu ajuda nos negócios hoteleiros, como espalhou pela cidade sua sapiência com os números. Inevitavelmente ajudou muitos em suas contabilidades, incluindo entre esses o dono da escola local, Internato Oswaldo Cruz, onde Luxardo acabou por lecionar História e Geografia, logo depois de se tornar sócio de Henrique Correia, o dono do Internato.

Incansável em ter diversas atividades, nos tempos livres, Líbero ainda se tornou jogador de futebol, compunha o time do Campo Grande Sport Clube. Além disso, participou do jornal "Chicote" e mais, projetava o filme-documentário que havia feito com as imagens captadas da viagem para o povo da região, e com o relativo sucesso da película ainda ganhou algum dinheiro.

Ao conhecer o cineasta Alexandre Wulfes, logo se inquieta em produzir um novo filme. *Aurora do amor* (1930) teve no elenco Egon Machado, Lili Rubens, Otaviano de Souza e Milton Marinho. Escrito o roteiro, iniciou os testes com atores, ensaios e divulgação na imprensa local e nacional (revista Scena Muda, do Rio de Janeiro).

Na tentativa de organizar as possíveis produções, tentaram fundar a produtora LUX-FILM, que ficou só na intenção. Tempos depois organizaram e oficializaram a FAM-FILMS (Filmes Artísticos Mato-grossenses), que acabou sendo registrada FAN-FILMS (Filmes Artísticos Nacionais).

Com o mercado do cinema brasileiro saturado pelas produções hollywoodianas, os cineastas tiveram de enfocar suas realizações em outra corrente. Como os filmes de ficção eram monopolizados pelos norte-americanos, outro filão se fez a estes dedicados sonhadores. O contexto foi favorável à produção de documentários e cinejornais. Que rapidamente se alastraram Brasil afora. Com roteiros direcionados à temática nacional, estas produções driblaram a concorrência estrangeira. Seus temas iam do futebol aos acontecimentos políticos, passando pelas festas populares e religiosas até a profanidade do carnaval, entre outros aspectos da sociedade brasileira.

Durante essa época, essa produção foi de extrema importância para a manutenção do cinema nacional.

> O cinema brasileiro continuou a sobreviver por meio de ações desconexas, fruto da dedicação de alguns abnegados que descobriram o "método da cavação" para continuar a desenvolver seus projetos. A cavação consistia em realizar filmes institucionais e cinejornais, denominado filmes naturais, e, com os lucros obtidos nesses projetos, realizar projetos cinematográficos pessoais: os filmes de ficção. (LEITE, 2005, p. 32)

Em 1931, meses de setembro e outubro, em parceria com Wulfes, Luxardo filmou *Alma do Brasil* (1932), reconstituição histórica da Retirada de Laguna, episódio da guerra do Paraguai, que para Paulo Emílio Sales Gomes, "moderniza o gênero de reconstituição histórica, associando habilmente um documentário sobre as Forças Armadas à evocação da Retirada da Laguna" (2001, p. 65).

Fade in – Ciclos Regionais

Além dos cinejornais e documentários, outro subterfúgio criado para a sobrevivência do cinema nacional, é característico dessa época. Tratam-se, dos "ciclos regionais", denominados assim pelos historiadores de nosso cinema. Em geral, caracterizam-se pela concentração episódica de produções em determinadas localidades do país. Embora fugaz esses ciclos, contribuíram, não só para manter acesa a chama da

produção nacional, mas para difundir sistematicamente a atividade cinematográfica em toda geografia do território brasileiro, e não mais restrita a Rio e São Paulo.

Vale, apenas, destacar alguns nomes importantes de cada ciclo. O ciclo mineiro de Cataguases revelou o cineasta Humberto Mauro, reverenciado por muitos como o principal diretor do cinema brasileiro até a chegada do baiano Glauber Rocha, nos anos 1960. O ciclo mineiro fora estimulado pela próspera economia cafeeira da região.

Além deste ciclo, o de Recife também é de suma importância. Embora se diferencie do mineiro, por ter agregado um número maior de pessoas; jornalistas, funcionários públicos, artesãos, atletas, músicos e atores de teatro; configura como mais um exemplo de produções resistentes à fragilidade do cinema nacional. Foi o ciclo de maior duração, de 1922 a 1931 e legou à história nacional 13 filmes de ficção e diversos documentários.

Dentro do ciclo do Mato Grosso, Líbero Luxardo filmou *Anguera* (1934), *As maravilhas do Mato Grosso* (1934) – ambos inacabados, *Barbosada* (1936), *Caçando feras* (1936) – com patrocínio dos estúdios da Cinédia –, *Lucíola* (1938) e *Aruanã* (1938). Este último uma produção em que Líbero fizera a "pedidos" de Adhemar Gonzaga, diretor da Cinédia. Mas, como os estúdios da produtora estavam ocupados pela produção de Oduvaldo Viana, *Bonequinha de seda* (1936), Luxardo reuniu um grupo de atores e com eles rumou num ônibus para o Mato Grosso. Lá fez o filme que ele próprio considerava o melhor dos que já havia feito.

Ainda produziu, em parceria com Mario Kroeff, um documentário de nome *A luta contra a morte*, que versa sobre o câncer – doença que lhe tiraria a vida em 1980.

O ciclo manauara teve no português Silvino Santos seu expoente maior. Português, que diferente de seus compatriotas, não buscava ouro e riquezas no El Dourado amazônico, mas aventura, em 1899, com apenas 13 anos de idade, chega ao Brasil. De uma família com posses, o que atraiu o garoto, segundo Costa (1996, p. 152) foi o rio Amazonas, "Atração que o levaria a atravessar o Oceano e a percorrer a Amazônia, do Pará ao Peru, de Roraima a Rondônia, fotografando e filmando paisagens, produtos e, principalmente, os povos indígenas e seus costumes".

Após andanças pela Amazônia, fixa-se em Manaus em 1910 e se profissionaliza como fotógrafo e pintor. Contratado em 1912, pelo cônsul do Peru, Carlos Rey de Castro, para registrar os seringais de Júlio César Arana, e assim "desmentir" as acusações a que vinha sendo exposto o seringalista, no noticiário nacional e internacional, de maltratar e assassinar seus trabalhadores indígenas, Silvino aceita e

inicia sua caminhada artístico-cinematográfica. “Pouco interessado nos jogos do capital internacional e mais preocupado com sua arte, ingenuamente não percebeu a farsa que seus patrões armaram” (COSTA, 1996, p. 158).

Arana não conformado com as fotos e, percebendo o maior impacto das imagens em movimento, envia Silvino à Paris, em 1913, para aprender nos estúdios da Pathé-Films, laboratório dos irmãos Lumière, as técnicas cinematográficas.

Em 1922, contratado pelo comendador Joaquim Gonçalves Araújo, filmou sua principal obra, *No paiz das amazonas* (1922), filme propagador do Amazonas, exibido na Exposição do centenário da Independência, no Rio de Janeiro.

Silvino realizou oito longas-metragens, cinco documentário de média-metragem e 83 curtas-metragens, entre esses, 26 “domésticos” sobre a família do comendador Araújo. “Lançados em Manaus, os filmes não fizeram carreira comercial em outros locais, com exceção de *No País das Amazonas*” (LOBATO, 1987, p. 78). Mas isto não impediu a continuidade de sua produção. Pois, o sucesso de público e bilheteria, não era uma preocupação maior. “A divulgação da região com intenção de buscar novos capitais podia provocar exibições para círculos restritos em salas parisiense, inglesa ou paulista”. Assim, produziu a maioria de seus filmes com apoio financeiro de empresas privadas ou órgãos oficiais.

Existiram outros ciclos regionais, como os de Barbacena, de Campinas, de Ouro Fino e de Guaranésia. Tais ciclos não conseguiram ter vida longa, pois seus filmes não obtinham o retorno de bilheteria, deixando-os sem recursos para a próxima realização. Todavia, deles não só saíram/surgiram cineastas com fome de fazer cinema, mas contribuíram para que as produções nacionais não ficassem totalmente extintas.

Sequência 6 – Política paternalista para o cinema

As duas primeiras décadas do século XX, no que tange ao cinema no Brasil, foram insípidas. Com o cinema norte-americano cada vez mais avassalador ao mercado brasileiro, era necessário que se criassem leis de proteção aos filmes nacionais, somente assim, poder-se-ia reverter esse quadro. Uma das soluções dadas foi tratar o cinema como instrumento pedagógico e como propaganda.

A partir da “Revolução” de 1930 era política do Estado brasileiro intervir nas diversas esferas sociais, prática que se ampliou até chegar à cultura e, precisamente, ao cinema. Com a chegada do Estado Novo, em 1937, essa ação ganhou solidez.

As políticas do governo Vargas para as atividades cinematográficas tinham por interesse não só o cinema nacional enquanto cinema (arte), mas a propagação de ideias nacionalistas de seu governo. Artistas como o cineasta Humberto Mauro e a atriz Carmen Santos, acreditavam que o Estado poderia ser o mecenas que faltava, defendendo que ele deveria ter papel ativo de proteção ao cinema brasileiro.

Em 1932 o governo Vargas promulga lei obrigando as salas de cinema a exibirem filmes nacionais. A lei obrigava a exibição de curtas-metragens brasileiros antes das exibições dos longas-metragens. Essa fora a primeira medida efetiva de proteção à produção nacional, a qual movimentou os segmentos mais ativos do cinema nacional. Os cinejornais e documentários tiveram significativamente um aumento em suas produções, por exemplo. Em Belém, como lembra Veriano (2004, p. 23), "os cinemas exibiam como complemento de programa os cine-jornais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), recheados de propaganda estatal. Sem reclamos da plateia".

Em 1936 é criada a INCE (Instituto Nacional do Cinema Educacional), sua produção se dividiu em "filmes escolares de 16mm, mudos e sonoros, destinados a circular em escolas e institutos de cultura, e filmes populares, sonoros, de 35mm, encaminhados para o circuito das casas de exibição pública de todo o país" (LEITE, 2005, p. 40). Com uma produção intensa (até 1941 produzira quase 200 filmes) teve vida longa, 20 anos.

Com a criação do Instituto, o Estado passou a trabalhar como produtor. O funcionamento do INCE serviu para difundir as ideias políticas do Estado Novo, *a centralização política* e *a integração nacional*. Porém, os governantes estadonovistas não estavam preocupados apenas com as produções de caráter estritamente educacional, tinham ambições maiores para o cinema.

O cinema desempenhou, sem dúvida, um papel de extrema importância na propagação dos ideais políticos do Estado Novo. Tal qual fizeram a Alemanha nazista e a Itália fascista, o Brasil varguista deu à sétima arte importância destacada. Nesse viés, os filmes brasileiros deveriam estar carregados de símbolos que reforçassem mitos de um povo brando e cordial, miscigenado racialmente etc. Imagens contrárias a essa lógica, tais como greves e confrontos, deveriam ser expressamente ofuscadas pela propaganda oficial.

É neste contexto que surge o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, com o intuito não só de sistematizar a propaganda, mas de agir na censura aos

meios de comunicação. Além de supervisionar os mais variados meios de comunicação de massa, o DIP, era encarregado de produzir e divulgar o noticiário oficial. “O DIP, portanto, materializou o grande esforço empreendido durante o Estado Novo: controlar os instrumentos necessários à construção e à implementação de um projeto político-ideológico que se afirmasse como socialmente dominante” (LEITE, 2005, p. 41).

Em relação ao cinema, o DIP transformou o Estado num grande produtor de curtas-metragens. Entre algumas medidas estabelecidas pelo Departamento, está a obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem nacional em cada programa cinematográfico e, pelo menos um longa-metragem nacional por ano. Além dessas medidas, o DIP ainda instituiu prêmio de 10 mil dólares às melhores produções nacionais.

Mesmo com toda essa conjuntura de “favores” não foi possível o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira capaz de competir com Hollywood. E com o início da II Guerra Mundial (1939 – 1945), a diminuição de filmes virgens, considerado elemento estratégico pelos países envolvidos no conflito, oneraram sobremaneira as produções.

Sequência 7 – Quem vai ao Pará, parou. Tomou açaí ficou!

Em 1939 Líbero Luxardo volta a Belém, convocado pelo amigo Silvestre Péricles de Góes Monteiro, para filmar o I Congresso Amazônico de Medicina. E estando na região, aproveitara também para conhecer as pinturas rupestres do município paraense Monte Alegre. Na verdade, na capital paraense, a partir de então, o cineasta permaneceu até a morte.

Na viagem que fizera de navio para a cidade de Monte Alegre conhecera Adalcinda, por quem se apaixonou à primeira vista. Como toda história de amor tem mais de uma versão, existe também, a de que eles teriam se conhecido na redação da revista *A Semana,* editada por Ernestino de Souza Filho.

A verdade é que o amor foi recíproco. Casaram e tiveram o filho Tom, o qual por Adalcinda ter contraído rubéola na gravidez, nasceu com o controle dos movimentos comprometidos, acarretando em locomoção difícil para o menino. Como em Belém o tratamento seria quase nulo, optou-se por tratarem-no nos Estados Unidos. Num esforço político, que envolveu até o então presidente da República, Juscelino Kubitscheck, conseguiu-se a remoção da criança. Adalcinda se mudou para

Washington, trabalhando na embaixada brasileira, enquanto Líbero ficara em Belém, e sempre que podia visitava-os. Hoje, Tom mora com a irmã Mônica, em Niterói-RJ e tem também cidadania norte-americana. Em seu romance *Marabá*, dedica-o "A você, Adalcinda, que me tornou um amazônida; ao Tom, a vida que criamos; e a meu Pai, êste (sic) livro ofereço".

Quando de sua chegada a Belém, em 1939, o cineasta conhecera Bruno de Menezes, Jacques Flores, Oswaldo Viana, Cléo Bernardo e Garibaldi Brasil. E com estes passou não só a conhecer a região amazônica paraense como discuti-la, a se interessar cada vez mais por seu povo, costumes e cotidiano. Convivendo com Flaviano Pereira, que o levou para conhecer o Círio de Soure, e assim despertou em Líbero Luxardo um imenso interesse pelo Marajó.

Durante a II Guerra, em parceria com Félix Rocque, nosso cineasta montou um estúdio na Avenida Nazaré, onde hoje é a passagem Leopoldina. Equipado de laboratórios de revelação, refrigeração de banho, máquina de copiagem, gravação pelo sistema ótico etc., e ainda, um cinema para 20 lugares, com cabine acústica, no local, Líbero pretendia produzir filmes de ficção tendo a Amazônia como seu grande personagem.

Um desses primeiros longas-metragens pensados por Líbero seria rodado na Ilha de Marajó, uma espécie de épico retratando o drama vivido pelo apogeu e queda do Ciclo da Borracha. Porém, com a inviabilidade na compra de filmes virgens, o projeto foi engavetado.

A amizade com o líder político local, Magalhães Barata, não só ajudou na eleição de Luxardo como deputado pelo extinto PSD (Partido Social Democrático), em 1947 e 1950, respectivamente, como o transformou em cinegrafista oficial do governo.

Líbero acabou por se envolver mais com a política do que com o cinema. Chegou a ocupar o cargo de Barata interinamente. Dessa forma, o cinema de ficção ficou de lado, passando a se dedicar exclusivamente à realização de documentários propagandistas do governo baratista. Assim, durante as décadas de 1940 e 1950, Líbero, produziu bastante. Barata saudando Getúlio, Barata no 7 de setembro, Barata visitando regiões x, y, z... A produtora desses pequenos filmes era a Amazônia Filmes e suas exibições aconteciam nos cinemas Independência, Moderno, Nazaré, Universal e Rex, que depois virou Vitória.

A última filmagem de Barata feita por Líbero foi seu funeral. Sua homenagem, na verdade, ao amigo e político que o acolhera como irmão e filho ao chegar à cidade.

A atividade de cineasta do governo do coronel Barata rendeu alguns dividendos a Luxardo, amenizou os gastos nas futuras produções de longas-metragens de ficção que faria. Com o advento de Getúlio Vargas na presidência da República, em 1930, os cinejornais e documentários tiveram sua exibição promulgada em lei, ou seja, havia, agora, a obrigatoriedade das salas de cinema brasileira a passarem antes de qualquer longa-metragem tais produções. O que gerou investimento sistemático nessa produção por parte de importantes produtoras brasileiras, como a Cinédia e Atlântida, que criaram a *Cinédia Atualidades* e *Atualidades Atlântida*. Sem dúvida foram essas produções que sustentaram o cinema brasileiro da época, dando o mínimo de regularidade aos trabalhos cinematográficos e, portanto, consentindo, dessa forma, que os laboratórios de cinema nacional funcionassem.

Sequência 8 – Cinédia, Atlântida e Vera Cruz – tentativas malogradas de uma indústria cinematográfica brasileira

> A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de "chanchada" (GOMES, 2001, p. 73).

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, jornalistas críticos de cinema, foram possivelmente os primeiros a defender de forma mais sistemática o cinema brasileiro. Isto se deu através dos periódicos em que trabalhavam, voltados às atividades cinematográficas, *Paratodos* e *Selecta*, e principalmente a famosa *Cinearte*. Por meio desses veículos, os jornalistas iniciaram o debate acerca do cinema brasileiro e, sobretudo, procuraram detectar as causas para o insucesso do cinema nacional.

Uma série de causas foi diagnosticada e propostas perfiladas. No início de 1930, Adhemar Gonzaga iniciou a materialização de todas suas ideias com a criação da Cinédia. Nascia uma produtora brasileira com a finalidade de gerar a modernização técnica e estética do cinema nacional, erguendo nossas produções ao patamar/padrão hollywoodianos. Dessa forma, os filmes produzidos pela produtora, deveriam ter como premissa uma narrativa aprimorada, qualidade técnica e roteiros bem elaborados. Para

Adhemar seria nestes moldes que o cinema brasileiro ergueria sua indústria, nos modelos dos grandes estúdios, um dos principais fatores para o sucesso hollywoodiano.

O projeto de Gonzaga era ambicioso, sua pretensão era construir o primeiro estúdio cinematográfico brasileiro, com os mais modernos equipamentos da época, objetivando a produção em série de filmes com qualidade técnica, de acordo com os padrões hollywoodianos, numa palavra, uma fábrica de filmes. E para iniciar os produtos dessa fábrica, a direção da Cinédia importou as mais sofisticadas câmeras, gruas, copiadores, refletores e reveladoras.

Todo esse empreendimento de Gonzaga tinha o único objetivo de produzir filmes de qualidade técnica, tais quais os norte-americanos, porém as produções deveriam priorizar os temas nacionais, levando às telas o que de melhor havia no Brasil (muito em conjunção, também, com a política varguista vigente, como já se viu acima). Pensava que essa fórmula não só atrairia o público como o satisfaria.

Entre os filmes produzidos, cita-se *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro – o qual teve boa repercussão na crítica –, e *Aruanã* (1938), de Líbero Luxardo – que havia se associado à produtora.

> Filme que para muitos antecipa a estética neo-realista, "Aruanã" mostra uma expedição em busca do ouro ao longo do rio Araguaia e seu enfrentamento com os nativos, os índios javés. A narrativa exibe o estilo de vida dos habitantes locais, além da paixão de uma índia e um branco. (100 ANOS DE LÍBERO LUXARDO, 2008, p. 41).

Glauber Rocha (2003), por exemplo, definiu *Ganga Bruta* como um clássico do cinema brasileiro. Outros críticos cinematográficos da época também assim o consideraram. Quanto ao público não só não percebeu essa magnificência como rejeitou em assisti-lo, fazendo com que a produção da Cinédia fosse um verdadeiro fracasso de bilheteria, o primeiro grande insucesso da produtora.

> Sim, numa época de complexa criação cinematográfica, [Humberto] Mauro, em *Ganga bruta*, realiza uma antologia que parece encerrar o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin, a composição de sombra e luz de Murnau – mas sobretudo absoluta simplicidade, agudo sentimento do homem e da paisagem, um lirismo. (ROCHA, 2003, p.45).

O fracasso de bilheteria de *Ganga Bruta* fez a Cinédia retroceder em alguns planos e adiar algumas produções. Como a época era propícia à produção de cinejornais

e documentários, e apoiados no decreto 20.240, do governo Vargas, o qual obrigava as salas a exibir curtas nacionais, a produtora enveredou não só por esse caminho, mas também investiu na produção de filmes musicais de baixo orçamento e grande apelo popular.

A voz do carnaval (1933), dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro foi o marco inicial do ciclo musical carnavalesco. Com o êxito da produção, a Cinédia, construída com um intuito, mas desviado no meio do caminho, prosseguiu com produções de comédias musicais carnavalescas. Momento em que a produtora se aproxima do rádio, o mais poderoso meio de comunicação da época. Dessa forma, os ouvintes foram recrutados a ver nas telas seus ídolos do rádio. Esse "novo" gênero de produção levou a Cinédia, em 1936, com a filmagem de *Bonequinha de seda* aos seus melhores dias. Mas,

> A produção de fitas de enredo – que já não fora grande na década de 1930 – quase cessou nos primórdios da década de 1940. Em 1942 houve apenas dois filmes; entretanto, a partir do ano seguinte avoluma-se o número, até atingir cerca de vinte filmes em 1949. Nesse período, a recém-fundada Atlântida foi a companhia de maior importância, criação de Moarcir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Estreia com *Moleque Tião*, filme que deu o tom das primeiras produções: procura de temas brasileiros e relativo cuidado na feitura dos trabalhos. (GOMES, 2001, p. 74).

Contudo, a Atlântida não tardou em mudar o foco de suas produções para as predominantes chanchadas. Principalmente após sua associação à cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. Para Paulo Emílio Sales Gomes, esse elo harmônico entre produção e comércio exibidor lembra a "época de ouro" do cinema (1908 – 1911), como afirma o crítico (2001, p. 74), "Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos".

Cabe ilustrar que críticos e estudiosos repugnavam veementemente o fenômeno das chanchadas, creditando a estes um significado irrisório, alienante. Afinal, a sociedade nessa época vivia um período repleto de episódios capazes de gerar uma reflexão mais apurada das coisas, no entanto, o cinema, forte instrumento para essa reflexão, paralisava-se em comédias musicais. Foram pouquíssimos, por exemplo, os filmes que trataram sobre os diversos conflitos existentes na política mundial e brasileira da época. Porém, o público que lotava as salas para, às gargalhadas, se

entorpecer de sabe-se lá o quê, não compartilham da mesma ideia destes “arautos” do conhecimento.

Não é para menos, afinal de contas a Atlântida parece ter sido o que mais próximo se conseguiu chegar de Hollywood. Os filmes, com forte apelo popular, artistas transformados em *star*, eram lançados nos cinemas de Luis Severiano Ribeiro, o maior exibidor nacional dos anos 1940. Tudo “conspirava” a favor! As produções, geralmente, eram pagas apenas com seus lançamentos em Rio e São Paulo. A causa disso, além do baixo custo orçamentário das produções, foi o grande número de espectadores que eram levados às salas de cinema. Naquela época além do ingresso não custar tão caro como nos dias atuais – para ter uma ideia, o Brasil possuía o terceiro menor valor de toda a América Latina –, não havia, ainda, a concorrência com a televisão, a violência tinha índices baixíssimo (comparados aos de hoje), gerando um número cada vez maior por esse “novo” entretenimento artístico-tecnológico. Foi a época áurea dos cinemas de bairro.

Esse crescente interesse do público e, portanto, êxito das produções da Atlântida, despertou no maior exibidor do país a cobiça por deter não só uma fatia do bolo, mas o bolo inteiro. Aos poucos, Luis Severiano Ribeiro se tornou o acionista majoritário da produtora. Tal acontecimento gerou uma mudança significativa no cenário da indústria cinematográfica brasileira. Não importando a qualidade, as produções da Atlântida tinham sua exibição garantida. Ou seja, fechava-se aquele velho ciclo, produção, distribuição e exibição.

Todavia, o cinema norte-americano, embora o sucesso das chanchadas, ainda barganhava todo nosso mercado. Continuavam a ter mais de 80% da exibição em nossas salas. Foi então que Carlos Manga adotou a estratégia de produzir paródias de grandes sucessos hollywoodianos, mas nada que mudasse o panorama traçado há tempos e já, também, há tempos solidificado pelo cinema norte-americano.

A extenuação da fórmula do sucesso dessas produções se iniciou em fins da década de 1950, quando o país e a sociedade, com a rapidez do progresso e do desenvolvimento, industrializaram-se, modificando não só a paisagem e os hábitos, mas o pensamento. Logo os enredos das chanchadas se tornaram anacrônicos, suas piadas já não tinham mais o mesmo efeito passado. Além desses aspectos, as produções da Atlântida foram perdendo espaço para a grande novidade dos anos 1950, a televisão.

> Renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número. Com esse objetivo, contratou a Vera Cruz técnicos da Itália e da Inglaterra, trazendo de volta Alberto Cavalcanti, o patrício que se ilustrara no cinema francês e inglês. Numerosos outros estrangeiros, vindos por conta própria e com maior ou menor experiência de cinema nos países de origem, constituíram ou completaram os quadros técnicos e artísticos da Maristela e da Multifilmes (GOMES, 2001, p. 76-7).

Para a construção de uma companhia cinematográfica moderna, nos moldes de Hollywood, a Vera Cruz precisava além de um corpo técnico especializado, de grandes estúdios de gravação, o local escolhido para a construção destes foi a cidade paulista São Bernardo do Campo.

A meta da Vera Cruz era produzir filmes tanto qualitativamente quanto quantitativamente. Assim, diferenciar-se-ia das produções da Atlântida, cujos filmes eram tidos como vulgares. Os diretores da Vera Cruz rejeitavam, principalmente, o tom popularesco das produções da Atlântida. E ainda, desacreditavam das possíveis qualidades do quadro técnico e artístico da produtora. Portanto, fazia-se necessário a fundação de uma verdadeira indústria cinematográfica brasileira apoiada na qualidade técnica e artística, assim surgia a Vera Cruz.

Com o claro objetivo de seguir na contramão das produções da carioca Atlântida, onde o norte era o baixo orçamento e enredos baseados no samba, futebol e favelas, a paulista Vera Cruz procurou investir em levar para as telas outra imagem do Brasil, não mais um país mulato, atrasado e festivo, mas filmes “sérios”, carregados por dramas pequeno-burgueses, isto é, um enredo mais característico às ambições das elites paulistas/brasileiras.

Embora as pretensões da Vera Cruz fossem gigantescas no intuito de fundar esta indústria cinematográfica brasileira, incorreu em erros e equívocos semelhantes dos seus antecessores que, em seu cerne, tinham o mesmo anseio. Entre outros aspectos, preservou o do mito fundador, de que o cinema se basta por suas produções, esquecendo-se, assim, da basilar estrutura produção-distribuição-exibição. Mas esta companhia com o ingênuo pensamento de que bastava os filmes terem qualidades para serem exibidos nacional e internacionalmente, teve vida curta.

A lógica de suas produções esteve pautada no cinema hollywoodiano; assim, investira em filmes de gêneros diversificados. O custo deles, em média, era dez vezes maior que os da Atlântida. Para a distribuição contratava empresas estrangeiras, como a Universal Pictures e a Columbia Pictures. O primeiro filme a ser lançado pela produtora

foi *Caiçara* (1950), recebido com frieza tanto pela crítica quanto pelo público. Representando o Brasil, em 1951, no Festival de Cannes, teve a mesma gélida recepção por parte da crítica e do público.

A Vera Cruz lançou, pelas mãos do diretor Abílio Pereira de Almeida, aquele que viria a ser um grande sucesso de público, Mazzaropi. Na verdade, como é comum e característico à crítica, Mazzaropi nunca foi levado a sério pelos críticos, mas, seu estrondoso sucesso fala por si só.

Diferentemente do costumeiro personagem que levava às telas, o Jeca, Mazzaropi não era nada ingênuo ou caipira (no sentido de não saber o que faz). Seu sucesso foi tamanho com o público, que com a arrecadação das muitas bilheterias cheias de seus filmes, criou sua própria produtora, a Produção Amácio Mazzaropi (PAM Filmes). Como as bilheterias de suas produções só aumentavam, em 1975, iniciou a construção de um novo estúdio, na cidade de Taubaté, com área de 160 mil metros quadrados.

Mazzaropi obteve com suas produções esse sucesso avassalador, entre outras características, por sempre utilizar equipamentos modernos, técnicos bem preparados e capacitados, além de um sistema de distribuição e exibição de seus filmes bastante eficientes. Como seus filmes eram garantia de sala cheia, estabeleceu um contato direto com os exibidores. Dessa forma, o ciclo produção-distribuição-exibição estava fechado. Vale ressaltar que muitas produções levaram mais de 3 (três) milhões de espectadores às salas de exibição. Nesse contexto, Mazzaropi (que além de protagonista dos filmes, era o produtor) não precisava recorrer aos subsídios ou financiamentos estatais.

A euforia da Vera Cruz desvaneceu em 1954, durante, aproximadamente, dez anos, Mazzaropi reinou e foi, sem dúvida, a grande contribuição, em termos de produções com sucesso de público, do cinema brasileiro.

CAPÍTULO 2 – BÉLEM, CIDADE QUALQUER.

Sequência 1 – cinema, bossa e outros troços novos!

Em fins de 1950, o Brasil efervescia em quase todos os setores. Com seu governo de "cinquenta anos em cinco", iniciados em 1957, Juscelino Kubitscheck conseguiu modernizar o país, dando um salto em sua economia, implantando a infraestrutura tão necessária ao país, como o fornecimento de energia elétrica, produzida a partir do Plano de Metas do "presidente bossa nova", como ficou conhecido. A construção de Brasília, capital da República, no centro-oeste, procurava "diminuir" a distância entre o Brasil sulista das demais regiões brasileiras.

Neste contexto, surge João Gilberto com sua batida diferente no violão, Tom Jobim e Vinícius de Moraes com o lirismo poético-musical, Elizeth Cardoso, com o LP *Canção do amor demais*, era a Bossa Nova que surgira embalando a moçada da zona sul carioca.

No cinema, após *Rio 40 graus* (1957), Nelson Pereira dos Santos produziu *Rio Zona Norte* (1958) e *Mandacaru Vermelho* (1960) dando início, de certa forma, ao que o movimento Cinema Novo se propunha: filme com estética urbana, social atrelado a um pensamento cinematográfico voltado à revolução, tanto no sentido estético quanto ideológico. Não por acaso eram e são conhecidos como "filmes engajados", "filmes-cabeça", ou seja, cinema para se refletir sobre questões sociais e existenciais em última análise, o ser humano, suas contradições e condições terceiromundistas, seus dilemas e paranoias existenciais. Glauber Rocha, em entrevista, no documentário *Glauber o filme, labirinto do Brasil (2003)*, de Silvio Tendler, diz que não faz filmes para o público sentar à poltrona do cinema, vê-lo e sair dizendo "gostei, é um filme certinho etc."; ele não abria mão de representar seus pensamentos, suas ideias em suas imagens em movimento. Dizia saber fazer muito bem filmes sem inquietações, sem reflexões, mas não se dispunha a fazê-los, "não faço filmes comerciais". Esse discurso é característico à época, vivia-se no momento mais repressivo da ditadura, pós-AI-5, não tinha como ficar em cima do muro – como a democracia confortavelmente faculta, tinha-se de se declarar de um lado (militares) ou de outro (opositores ao regime).

Em *Rio 40 graus*, Nelson colocou muitas das ideias que diversos intelectuais, críticos, jornalistas, cineastas etc. vinham refletindo sobre as perspectivas do cinema

brasileiro. Tais discussões procuravam uma saída, uma formação originalmente brasileira para nosso cinema.

Nesse viés, de busca de novos paradigmas para o cinema nacional, o êxito alcançado pelas películas italianas do pós-guerra fora uma das principais armas, fontes, instrumentos utilizadas pelos jovens cineastas brasileiros da época. O neo-realismo italiano que, em sua estrutura básica, tinha dois elementos totalmente desconectados da lógica hollywoodiana, isto é, atores não profissionais e cenários reais (não mais estúdios), despertaram nesses jovens cineastas a possibilidade real de se fazer cinema. "O neo-realismo colocou em evidência para os cineastas brasileiros, entre outros aspectos, o artificialismo e a superficialidade do cinema hollywoodiano." (LEITE, 2005, p. 93).

Essa característica/revolução cinematográfica italiana gerou redefinições nas produções brasileiras, que agora, optavam por um cinema mais artesanal, rápido, barato, enxuto em equipe técnica e, frequentemente, com tomadas fora dos estúdios. A preocupação, agora, não mais era com a questão técnica dos filmes, mas, primordialmente, com seus conteúdos.

Embora este cenário requeira um debruçar mais atento, o objetivo é focar os filmes do cinema novo. Estes procuravam mudar a realidade, revolucionar ideologicamente o povo a favor de si e contra a opressão sofrida desde o nascimento dessa eterna colônia chamada Brasil.

O Cinema Novo, surgido desde fins da década de 1950, com o exemplar de Nelson Pereira dos Santos, alterou por completo os principais parâmetros do fazer cinema no país. Os cineastas abandonaram o tripé, o estúdio, a pirotecnia de gruas e refletores. Passaram, assim, a trabalhar nas ruas, com as câmeras na mão, com pouca luminosidade e/ou luz natural, atores totalmente desconhecidos do grande público. A intenção era, nitidamente, revolucionar!

Neste contexto, encontram-se direta ou indiretamente vinculados ao movimento cineastas como Ruy Guerra, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Sarraceni, Luís Sérgio Person, Walter Lima Júnior, Arnaldo Jabor, entre outros.

Seu principal expoente, conhecido e cultuado internacionalmente, chama-se Glauber Rocha. Muitos dos nomes, acima citados, souberam o que queriam em termos de cinema após assistirem um dos mais simbólicos exemplares da cinematografia do movimento (não só, mas do cinema brasileiro, e por que não mundial?), *Deus e o diabo*

na terra do sol (1964), filme que fora lançado alguns dias antes do golpe militar (1964 – 1985).

Se considerarmos, como a maioria dos historiadores do cinema nacional, o "início" do movimento cinemanovista em 1960 e seu "término" em 1969, perceberemos nele uma vida curta, não chegou a uma década. E se formos analisar essas produções com relação ao público, veremos o "insucesso" total desses filmes. Talvez, seja a fase mais original do cinema brasileiro. Porém, vale lembrar que é também uma fase em que se recorre àquele mito fundador, o que interessa é a produção, e sem os outros elementos da indústria cinematográfica o elo não é fechado.

> O Cinema Novo funcionou à margem dos esquemas industriais de produção e distribuição. Tal fato se deu em grande medida por opção ideológica. Os diretores cinemanovistas não acreditavam que filmes concebidos segundo os paradigmas da indústria cultural tivessem a capacidade de levar às telas seus projetos revolucionários, tanto do ponto de vista político como estético, pois os dois projetos implicavam, entre outros aspectos, a experimentação de uma nova concepção de tempo e uma outra lógica para o pensamento, estranhas aos filmes de apelo comercial, voltados em sua maioria para a gratificação e o entretenimento (LEITE, 2005, p. 103).

Numa sentença, os filmes desse movimento estavam preocupados com o *engajamento político*. A época clamava por esse posicionamento e o cinema, como instrumento do pensar, do refletir, do ideologizar, do mudar não poderia se furtar à empreitada. É só notar o papel desempenhado por esses cineastas e tantos outros artistas e intelectuais ligados direta ou indiretamente ao movimento na contribuição para o processo de redemocratização do país, para se corroborar essa ideia de cinema politicamente engajado.

Líbero Luxardo, em entrevista de 1972, ironizou a questão da técnica da câmera na mão, tão propalada pelo Cinema Novo, dizendo ter usado esse recurso em 1931, ao filmar *Retirada da Laguna*. "Fiz cena de máquina na mão a máquina em movimento. Mas eu sempre tive a preocupação de não fazer com que a máquina ficasse oscilando brutalmente. É que eu acho que a gente deve fazer máquina na mão sem dar a impressão que ela está na mão" (LUXARDO, 1972).

Sequência 2 – Um dia qualquer (1962)

Em 1959, com a morte do amigo e padrinho político, Magalhães Barata, Líbero Luxardo resolvera voltar ao cinema de ficção. Ainda com o PSD no poder, em 1961, Luxardo deu início às filmagens do longa-metragem que representaria sua homenagem à cidade que lhe acolhera.

Um dia qualquer (1962) foi o primeiro filme de longa metragem de ficção produzido na região amazônica paraense, contou com equipes e externas totalmente locais. Durante as filmagens, por quase todo o ano de 1961, a cidade era um frenesi em busca de novidades sobre o filme, não se falava em outra coisa se não o filme de Dom Líbero – como alguns o chamavam. E, um clima de mistério pairava no ar.

> Numa das notas da coluna, *Vozes da Rua* registrava, em julho: "Andava o repórter deste pé de coluna de passeio noturno pela avenida Osvaldo Cruz quando viu chegar uma aparelhagem de cinema e entrar na Maloca. Iam filmar aspectos interiores do local para o filme que se está rodando, "Um dia qualquer", de artistas paraenses [*dirigido por Líbero Luxardo]*. Natural que se aproximasse da porta, mas nesse intento quase é atropelado pelos casais que saíam apressados. É que vários cavalheiros lá se encontravam a cear em boas companhias, mas estas não eram as respectivas esposas, e daí o açodamento da retirada em tropel, pois não queriam eles aparecer depois naquele flagrante, como "pontas" de documentário... (PINTO, 2009, p.99)

Para o papel dos protagonistas o cineasta escolheu dois atores amadores, o advogado Hélio Castro e Lenira Guimarães. Além deles estão presentes os atores Cláudio Barradas, Nilza Maria, Maria de Belém Rhossard, Tômas Barcinski, Eduardo Abdeonor, Conceição Rodrigues, José Marabá, Flaviano Pereira, Gelmires Melo e Silva, Zélia Porpino, Alberto Bastos, José Ohana, Carlos Ohana, Bill Pickerrell, Edson Mourão, Hamilton de Souza, João Pampôlha, Valquíria Colares, Sara Cohen, entre outros.

A música e regência são do mestre Pixinguinha. O violonista Sebastião Tapajós e a soprano Marina Monarca aparecem no filme executando *Tambatajá* de Waldemar Henrique, maestro e compositor que tem outras duas canções no filme. A orquestra de Tapajós e de Alberto Mota, juntamente com o coral da Universidade Federal do Pará, sob a regência do maestro Nivaldo Santiago, hoje radicado no Amazonas, executam toda a trilha sonora do filme.

Consonante ao subdesenvolvimento do cinema brasileiro, a produção esbarrou numa série de problemas com orçamento, "estourando"-o. Nesse contexto, o diretor de fotografia foi por duas vezes trocado. Ruy Santos, conhecido fotógrafo do cinema nacional, fora sua primeira tentativa. No final das contas, a parte técnica ficou por conta do amigo leal (e maçom tal qual Luxardo), Fernando Melo.

O filme conta em *flashbacks* a história de um viúvo que perde a esposa (grávida do primogênito) pisoteada em praça pública. Atônito com a perda da amada, ele vaga pela cidade, numa espécie de odisseia, em busca do grande amor de sua vida, e nesta andança a encontra em suas lembranças. Por onde o viúvo passa sua mente se remete à amada, até que ao final do dia ele é atropelado pelo carro de bombeiros e morre.

Corte 1 – A crítica

Em 1962, com direito a tapete vermelho, banda de música e presença dos atores e diretor do filme, *Um dia qualquer* estreia no cinema Nazaré, sendo depois transferido para o Olympia, onde ficou por quinze dias em cartaz, quando o normal, como informa Veriano (2008, p. 20) era permanecer por quatro dias. Foi distribuído pela UBC (União Cinematográfica Brasileira) de Luís Severiano Ribeiro Jr., para outros estados, sendo exibido por uma semana no cine Palácio, no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, com sessão dupla. "Quando o filme entrou no cinema "Olímpia", com menos de 700 lugares, em menos de 2 semanas 35 mil pessoas o assistiram"[12]

Dissonante com esses dados, a crítica ou crônica jornalístico-cinematográfica, inquietou-se com o que viram e não poupou verbos e adjetivos para desaprovar o filme, rebaixando-o a um arremedo de algo que quis ser, mas não soube existir. "[Líbero] querendo fazer cinema, (...) não estava de posse de sua gramática expressiva, matraqueando uma sintaxe incompreensível e falsa" (LOUREIRO, 1965).

De que gramática se fala? Da cinematográfica? Como poderia Luxardo, em seu filme, não falar nessa linguagem? Acredita-se que até poderia ser uma linguagem não rebuscada, sem um vocabulário rico, carente de adornos e repleta de vícios linguísticos. Entretanto, jamais em outro veiculador de mensagens que não o cinema, portanto, em linguagem cinematográfica.

---

12 Entrevista com Líbero Luxardo, concedida em 1972, no caderno de *A Província do Pará*, *Bandeira 3*, aos jornalistas Euclides "Chembra" Bandeira, Lúcio Flávio Pinto, Ademir Silva e Guilherme Augusto.

Do que é composto um filme? Sem dúvida de uma série de planos[13], em cada um destes é preciso que se coloque a câmera em determinada posição, isto é, escolher o melhor ângulo do que se pretende mostrar. "O ângulo da câmera determina tanto o *ponto de vista* do público quanto a *área* abrangida pelo plano" (MASCELLI, 2010, p. 17). O ângulo de câmera sugere algo ao espectador, portanto, *significa* aquela imagem.

Quando Luxardo, por exemplo, em *Um dia qualquer* utiliza como tipo de ângulo de sua câmera a subjetiva (na sequência de Carlos em seu apartamento, à volta do cemitério, onde enterrara a esposa), oferece ao espectador, com esse recurso *cinematográfico*, os olhos do protagonista, "O espectador é colocado *dentro do filme*, (...) vendo o fato através de seus olhos" (MASCELLI, 2010, p. 20).

A discussão não pede uma reflexão pormenorizada acerca da linguagem cinematográfica, carece apenas de esclarecimento. Linguagem, aqui, não em sentido convencional, mas como construção de identidade a uma forma de expressão. Essa identidade é dada pelos signos expressos por essa linguagem. *Um dia qualquer* e os demais filmes de Líbero Luxardo são feitos de planos, cenas e sequências a partir de um roteiro, com posicionamento angular de câmera na intenção de mostrar (significar) algo com a imagem da coisa representada. Tem corte, continuidade, close, e edição. Expressa, portanto, por meio desses signos, um pensamento, uma estória. "não há razão nenhuma em supor que a imagem possui *um* código que lhe seja inteiramente específico e que a explique por completo" (METZ, 1973, p. 17).

***Fade in* – Formação**

A primeira notícia sobre cinema (ou algo que se assemelhe a isso) no Pará surgiu "quando o Diário do Grão Pará, de 01 de abril de 1869, anunciava a sessão de *cosmoramas*[14] no Theatro Providência" (VERIANO, 1983, p. 15). Crônicas sobre cinema surgiram nos anos 1930. Antes disso, em 1921, quando o cinema Olympia completou nove anos, seus donos resolveram publicar o *Olympia Jornal*, no qual o poeta Rocha Moreira, autor do que nele se escrevia, dedicava – em versos – aos frequentadores do cinema o que aconteceria de cinematográfico e o que acontecera de

13 Raríssimas exceções (experimentais) de um único plano.

14 Aparelhos óticos em que se observam, comumente, ampliações de vistas de diversos países.

social. “Uma antevisão do colunismo social que tomaria impulso mais tarde nos jornais da capital paraense.” (VERIANO, 1983, p. 22).

A crítica, como crônica jornalístico-cinematográfica, de maior relevância, segundo Veriano (1983), data de 16 de março de 1934. “O único defeito que possue [sic] o King Kong é fazer os espectadores sonharem três noites consecutivos com toda a sorte de phantasmas” (OLIVEIRA, 1934). Convidado pela Empresa Teixeira e Martins (proprietária do Olympia), Sebastião R. de Oliveira, escreve essa entre outras *impressões* acerca do filme de Ernest Schoedsack e Merian Cooper, de 1933. Theodoro Brazão e Silva (1934) também comentou o filme, “devo imparcialmente recomendá-la como um verdadeiro prodígio da cinematografia moderna”, e no mesmo ano lançou na *Folha do Norte*, a secção *Palcos e Telas*, primeira coluna direcionada regularmente ao cinema na capital paraense. Esse primeiro período de colunas regulares sobre cinema foi assinalado pelo costume de assinar com pseudônimos e iniciais, para Veriano (1983, p.83), “uma fórmula de chegarem à novidade cinema”, mas – como também pensa o autor – deixando muitos no anonimato. No final da década surgem crônicas de filmes assinadas por Cláudio S. Cardoso e Emmanuel Mendes Pereira.

Em 1940, é lançado o primeiro concurso de “comentários”, o termo crítica ainda não era usado, sobre o filme da Metro-Goldwyn Mayer (MGM)[15], *Com os braços abertos*[16] (1938). Os ganhadores tiveram seus comentários publicados na *Folha do Norte*, do dia 02 de outubro. “é um filme sublime. Sublime, porque é também sublimador. A sua virtude é transitiva, a sua beleza contagiosa.”[17], dizia um, o outro, Mário Couto, estudioso de arte da época, “é sem a menor dúvida, o melhor filme que assistimos este anno [sic]. (...) commove [sic], humaniza o público.”[18].

Ainda em 1940, ...*E o vento levou* (1939) é sucesso de público. Como de costume houve uma prévia para autoridades e imprensa. José Maria Mendes Pereira escrevera “Estou maravilhado. (...) ninguém deixa de ter essa emoção de encantamento e surpreza [sic] deante [sic] das grandes realizações da Arte. O film [sic] é justamente isso: 100% arte.”19. Theodoro Brazão e Silva (1949), em sua coluna regular *Através do*

---

15 Empresa associada à Teixeira & Martins, realizadora do evento.

16 Título original: Boys Town.

17 ALMEIDA, Guilherme. “Com os braços abertos”, A Folha do Norte, Belém, 1940.

18 COUTO, Mário. “Abertos”, A Folha do Norte, Belém, 1940.

19 PEREIRA, J.M.M. “Impressão”, O Estado do Pará, Belém, 20 de dez. 1940.

Cinema, elogiava o filme brasileiro *Obrigado, doutor* (1948), "Um filme dessa qualidade já honra uma cinematografia, principalmente como a nossa.".

Em 1955 surge o primeiro cine clube da cidade, *Os espectadores*, dirigido por Orlando Teixeira da Costa. Maiolino Miranda é outro nome desse período, além de escrever crônicas sobre cinema, apresentava filmes para o cine clube, isto é, comentava-os. Ainda fundou e dirigiu outro cine clube, *Os Neófitos*.

Diversos nomes estão entre esses cronistas. Veriano (1983) se refere a "críticos bissextos", quer dizer, cronistas esporádicos, eventuais colaboradores dos jornais escrevendo suas interpretações sobre os filmes. Entre estes, Habib Fraiha (membro de outro cine clube expressivo, – Cine Clube Juventude, C.C.J.), Pedro Roumié, que fez parte do C.C.J. e Guilherme Sicsu, diretor deste cine clube.

> Graças ao CINE CLUBE JUVENTUDE tivemos uma apresentação bem orientada de grandes cartazes da arte cinematográfica, durante o ano de 1959. (...) tivemos a oportunidade de assistir a "Monsier Vincent Capelão das Galeras", "Antes do dilúvio", esplendida película de André Cayate, "Grilhões do passado", de Orson Welles e "Rastros de ódio", obras das mais citadas no gênero "Wensten" [sic] cuja realização é devida ao notável John Ford. (...) no que diz respeito as suas realizações, este cine clube cumpriu piamente um programa que tornou-se digno de nossos aplausos pela sua notável estruturação. (SICSU, 1960)

Como no resto do Brasil, os cines clubes se multiplicaram, formaram espectadores mais exigentes, grupos ávidos por *novidades*, revoluções estéticas etc. Em Belém, no ano de 1962, surge mais um, com a fundação da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC), hoje ACCPA (Associação de Críticos de Cinema do Pará). Essa instituição foi importante para o advento não só de uma plateia direcionada a "filmes de arte", mas à formação de entusiastas da sétima arte a enveredar pela crítica e realizações cinematográficas. Além de exibição de filmes, a APCC produzia oficinas, cursos, debates etc.

Dentre esses numerosos entusiastas – entre críticos e realizadores – tem-se Abílio Couceiro, que manteve colunas em *O Estado do Pará* e *A Província do Pará*, além de programa sobre cinema na rádio Marajoara; Couceiro viveu tentativa frustrada de cineasta.

Um dos mais assíduos críticos de cinema da cidade, Acyr Castro, começou a escrever suas crônicas n*'O Estado do Pará*, na década de 1950. Na década de 1960 fundou a coluna *Cinema,* em matutino associado d*'A Província do Pará*, em 1966

passou o posto a Pedro Veriano (outro assíduo cronista cinematográfico). Trabalhou de 1962 a 1977 no *Jornal do Brasil*. Após sua estada em São Paulo e Rio de Janeiro, Castro retornou a cidade, atuando na Tv Liberal, depois no *Diário do Pará*. Foi, também, responsável pelo primeiro programa televisivo sobre cinema em Belém do Pará, o *Telecine*, de 1964 a 66. Comentando *Um rosto na noite* (1957), de Luchino Visconti, diz "é uma reprise que se justifica (...), se trata de uma verdadeira película no meio de tanta mediocridade em cores e em cinemascópio" (CASTRO, 1963).

Pedro Veriano, além de médico e apaixonado por cinema, contribui, ainda hoje, com a memória do cinema paraense. Escritor dessas memórias, ele tem publicado quatro livros sobre o assunto. Como se frisou, é outro nome assíduo da crônica jornalística cinematográfica da região. Em *A Província do Pará*, Veriano escreveu de 1963 até 2001. Teve e tem incansável atividade no cinema paraense. Produziu uma série de filmes em 16mm entre as décadas de 1950 a 1960. Além de ter, na garagem de casa, o Cine Bandeirantes, onde exibiu de 1950 a 1984 diversos filmes. Desde 2009 o cine clube da Casa da Linguagem leva, em sua homenagem, seu nome.

Luzia Miranda Álvares, cientista política, esposa de Veriano, é mais uma frequente cronista e ativista do cinema do Pará. Desde 1972 até hoje, assina coluna de cinema, *Panorama*, em *O Liberal*. Em parceria com o marido, organizou e escreveu em 2012, um livro sobre o centenário cinema Olympia: *Cinema Olympia, cem anos da história social de Belém (1912 – 2012)*, vários autores, Belém: editora GEPEM.

João de Jesus Paes Loureiro, poeta e professor, também fez parte do grupo de "críticos bissextos", escrevendo em *A Província do Pará* e *O Liberal*. Fez parte, também, da chamada *Geração Super-8*[20], na tentativa de se expressar através do cinema. Depois, tornou-se secretário de educação e cultura do Município de Belém, secretário de cultura do Estado, idealizador do Instituto de Artes do Pará – IAP (local reservado ao aperfeiçoamento técnico e intelectual do artista paraense), do qual foi presidente.

Outros nomes podem ser mencionados: Isidoro Alves, Arnaldo Prado Júnior, Ronaldo Barata, Luis Makluff de Carvalho, José Augusto Afonso II e Alexandrino Moreira. Este último foi proprietário dos Cinemas 1, 2, e 3. A princípio, sua ideia era a de neste circuito exibidor, à época apenas os Cinemas 1 e 2, passar apenas "filmes de arte". Hoje, em sua homenagem, o cine clube do IAP leva seu nome.

---

20 À frente se falará dela.

Sem dúvida alguma essa efervescente crônica cinematográfica, juntamente com os diversos cines clubes, gerou não só gente entusiasmada e exigente em assistir aos filmes que esses lugares exibiam e discutiam, mas uma vontade imensa em produzir cinema.

Belém do Pará nunca teve uma continuidade na produção de filmes, como se viu, tem-se registros memoriais – basicamente através das publicações de Veriano e dos periódicos – dos seus primórdios. Encontram-se também alguns pequenos filmes amadores (maioria em 16mm) feitos por quem a paixão pelo cinema não cabia somente aos olhos e à caneta, como Pedro Veriano, Acyr Castro, Isidoro Alves, entre outros. Líbero tem comumente seu nome lembrado e eternizado na história do cinema da região por ter sido o primeiro e (até hoje) o único a fazer longa-metragem de ficção na região. Produziu quatro, *Um dia qualquer*, o primeiro, no ano/década de maior efervescência da crônica cinematográfica e cines clubes da cidade de Belém.

"A Universidade Federal do Pará tinha um Centro de Estudos Cinematográficos, que foi importante para a formação de público e de crítica em Belém. (...) As sessões eram no auditório (com 70 lugares) da Escola de Teatro da mesma UFPA" (PINTO, 2009, p. 134). Fins de 1960 e início de 1970 é o momento desse público cineclubista enveredar na tentativa de produzir filmes, contribuir para a insípida cinematografia da região, que antes se resumia a "cine-jornais e documentários de Milton Mendonça, dos documentários institucionais de Fernando Melo e dos documentários e, principalmente, dos longas-metragens de Líbero Luxardo" (GUEDES, 1995, p. 18). Melo e Mendonça, revelavam, copiavam os filmes desses jovens, e ainda consertavam as câmeras quebradas. Eram eles os únicos capazes de prestar esses serviços na região. Ambos, amigos e parceiros de Líbero.

> [Referente ao cinema amador] Além de Pedro Veriano – que desde os anos cinqüenta realizou alguns curtas (aliás, "curtíssimos" filmes de 16mm), como: "Um Caso Difícil"; "O Grande Lutador"; "O Deus de Ouro"; "Um Professor em Apuros"; "O Acidente"; "O Desastre"; "A Visita"; "O Vendedor de Pirulitos"; "O Brinquedo Perdido"; "Belém, resumo" e "Círio" -, a década de 1960 vê surgirem novos cineastas que, em 16mm e Super – 8mm, dão continuidade à resistente trajetória do cinema paraense. São dessa época filmes, como: "Círio, outubro 10" de João de Jesus Paes Loureiro e Edwaldo Martins em Super – 8mm; "O Menino e o Papagaio" de Pedro Veriano e Acyr Castro, ficção em 16mm, inacabado; "Colégio Santo Antônio", documentário de 16mm de Jesus Paes Loureiro, com fotografia de Fernando Melo; "Vila da Barca", documentário em 16mm de Renato Tapajós (escritor

> e cineasta que hoje vive e trabalha com cinema e vídeo em São Paulo) com roteiro de Acyr Castro e Isidoro Alves (GUEDES, 1995, p. 19).

No início dos anos 1970 a bitola semi profissional de 16mm (de acesso mais difícil, por seu custo) era substituída pela de 8mm, mais acessível economicamente. Foi a época do 8mm, muitos filmaram com essa bitola. Por isso que alguns a chamam de *geração Super-8*, erroneamente denominada, segundo Guedes, pois não se caracterizou em uma fase exclusiva e organizada capaz de classificá-la categórica e historicamente[21].

Segundo Guedes (1995) a maior quantidade de produção do cinema paraense está na década de 1970. Com o Festival de Cinema Amador, em 74, e a Mostra Regional de Cinema da Amazônia, em 76; organizados por Luzia Miranda Álvares, os realizadores incentivados produziram mais e passaram também a comparecer em outros festivais de cinema pelo Brasil.

Dentre esses realizadores destacam-se Ademir Silva, Sandra Coelho Souza, João de Jesus Paes Loureiro, Vicente Cecim, Francisco "Mou" Carneiro, Paulo Chaves Fernandes, José Luis de Campos Ribeiro, Januário Guedes, entre outros mais esporádicos.

Esse cenário aos poucos se esvaiu. Em 1984, o cineasta brasileiro, radicado na Alemanha, Pedro Jungman ao dar um curso de cinema na UFPA (ele estava de mudança para Belém) resolve montar com seus equipamentos um estúdio, "De repente, tínhamos em Belém câmera 16mm, moviola, nagra, equipamento de transcrição de som, enfim, uma unidade de produção completa" (GUEDES, 1995, p. 21). Porém, os planos de Jungman não deram certo, e ele resolveu voltar. Mas antes, colocou seu equipamento todo à venda. "Juntamente com Paulo Chaves e a ajuda do Conselho Nacional das ABDS [Associação Brasileira de Documentaristas], conseguimos que a Embrafilme bancasse a compra dos equipamentos" (GUEDES, 1995, p. 21).

A Semec (Secretaria Municipal de Educação e Cultura), auxiliadora junto a Embrafilme, notou a necessidade de criação de um espaço direcionado a essas produções, "a idéia era de que esse centro fosse o início verdadeiro e concreto da criação de um pólo de cinema na região" (LIMA, 2004, p. 50). Assim, surgiu o CRAVA (Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia, depois mudado para Coletivo de Realizadores de Audiovisuais da Amazônia),"responsável direto pela passagem do

---

21 *Apud* LIMA, 2004, p. 47.

cinema paraense contemporâneo de sua pré-história à sua história, como costumamos dizer com auto-ironia" (GUEDES, 1995, p. 21).

Com atuação intensa em seus dois primeiros anos, a CRAVA, realizou não só cursos, palestras e exibições cinematográficas, mas ajudou a formar os cineastas daquela década. Com os equipamentos adquiridos se pode produzir "cinema menos amador e com melhor acabamento técnico em 16mm" (p. 22). Produziu-se filmes, que hoje, são importantes exemplares da cinematografia paraense, entre eles, *Ver-O-Peso* (1984), de Januário Guedes, Peter Roland e Sônia Freitas

Contudo, em 1992, com a política Collor e a extinção da Embrafilme, a existência do Coletivo ficou insustentável. O equipamento e acervo (de 150 a 200 títulos), após a mudança governamental, foram colocados em um depósito, sem a conservação ideal.

Membros do grupo reivindicaram melhor armazenamento daquele material, "atendidos", o material foi transferido para o porão do Museu da Universidade Federal do Pará. Porém, com a mudança na direção do Museu, equipamento e material tiveram de deixar o local. Dali, seguiram o roteiro da história do descaso brasileiro com sua memória, ainda passaram por um quartinho alugado pela prefeitura, para depois, desaparecer. Até hoje não se sabe ao certo o que aconteceu ao material.

Vale, aqui, fazer o registro histórico, também, das atividades cinematográficas da Universidade da Amazônia (UNAMA), iniciadas em 1998, com o objetivo principal de disseminar na Universidade o cinema. O Cine Unama, coordenado por Francisco Cardoso, projeta semanalmente, sem falhar, para os universitários da antiga Unespa, hoje Unama, filmes os mais variados, inclusive em sessões de debate junto à comunidade acadêmica; além disso, o Cine Unama tem coluna de cinema semanal no jornal O Comunicado, da mesma Universidade.

Fade out – Um dia qualquer e a crítica

A atuação de Líbero é quase sempre vinculada tão somente ao pioneirismo no cinema paraense, como o primeiro a produzir um longa-metragem na região. Como já se disse, ele produziu quatro filmes. Mas, eles foram e continuam a ser menosprezados e tidos como uma arte menor, indignos de uma estética, e nas argumentações que fundamentam esse discurso estão os inúmeros "erros", falhas de edição, dublagem etc.

que resumidamente, se poderia falar: falta de recursos tecnológicos, tão característicos da arte cinematográfica.

Contudo, alguns dos que advogam a crítica ferrenha acerca da obra cinematográfica do cineasta, tratando-a como amadora, precária, quanto à técnica e instrumentos dessa indústria cinematográfica, entre muitos outros fatores os quais colocam suas películas num patamar abaixo das obras "verdadeiramente" fílmicas no que concerne à estética do cinema, são também os primeiros a dizerem que em matéria de fotografia, Líbero era um exímio entendedor, e que, portanto, ao menos nesse quesito, seus filmes tinham um apuro estético.

Pedro Veriano (2006, p. 38) diz que Líbero Luxardo, "Quando elogiava um filme, a primeira coisa que mencionava era a condição das imagens. Apaixonado sempre por fotografia era um perfeccionista na área. O resto improvisava-se".

Cláudio Barradas, que atuou em seus quatro longas-metragens, em entrevista, relata toda a precariedade de material humano e técnico para a realização dos filmes. Ratifica que Líbero fazia um cinema artesanal: não tinha refletores, esperava-se a luz do sol; não tinha técnicos para segurar ou carregar os equipamentos, o próprio ou atores (que eram amadores) é que o faziam. Uma série de dificuldades que são próprias do cinema brasileiro da época, subdesenvolvido tal qual o país. Segundo Barradas, "O Líbero Luxardo era um obcecado por cinema. Mas o grande mérito que ele tinha não era o de um diretor. Era o de um fotógrafo genial" (BARRADAS, 2004, p. 113).

No Brasil nunca se conseguiu erguer uma indústria cinematográfica. Produzir cinema num país subdesenvolvido – social, política e economicamente – sempre foi muito difícil. A história das origens do cinema brasileiro está repleta deste assunto, e não só a história de sua origem, mas a citação pretende situar o contexto histórico das produções fílmicas do e no Brasil, afinal os alicerces construídos para nosso cinema não foram bem fundados.

As tentativas de formação de uma indústria do cinema no Brasil foram todas malogradas; o país ficou apenas com mentes inquietas, gente de *ânima* que, sem recursos técnicos, sem uma indústria forte, driblava as diversas dificuldades com criatividade dos roteiros, com olhares fotográficos sensíveis à realidade cotidiana etc.

Joaquim Pedro de Andrade, um dos expoentes do Cinema Novo brasileiro, em 1960, para finalizar a produção do curta-metragem *Couro de gato* (1960) vendera uma câmera que havia ganhado numa partilha. É ele quem relata:

> Não havia recursos financeiros para se fazer um filme, era preciso vender o que fosse. E mais, não havia estúdio de pós-produção (afinal, o aparato tecnológico não estava à disposição na periferia mundial). [...] eu pretendia terminar o filme fora, eu sabia que não dava para acabar o filme aqui, que fosse um curta-metragem para eu conseguir ter recursos materiais suficientes para fazer. (ANDRADE, 1976)

Com Líbero não foi diferente. A questão é a precariedade do processo de produção cinematográfica brasileira. Não com o intuito de credenciar ou descredenciar uma obra artística, apelando para quesitos não estéticos. A pretensão é, apenas, de ver a *coisa* por ângulos diversos, tratar, portanto, a obra de Luxardo, hoje, de forma hermenêutica. Dessa forma, não se trata de justificar (talvez) uma deficiência técnica em detrimento de uma possibilidade estética à arte cinematográfica brasileira. O que não se pode é querer aferir *tal* beleza estética (artística) de um exemplar tendo como referência a arte modelada numa cultura cinematográfica industrial moderna e com todos seus recursos técnicos e humanos à disposição. "Me botaram de um lado e do outro lado botaram Antonioni e outros. Me botaram dum lado e do outro lado os maiores diretores do mundo. Não é possível..." (LUXARDO, 1972). Exemplo típico deste julgamento podemos ler em Castro:

> O que surpreende em "Um dia qualquer" não é tanto a resistência aposta pelos atores à humilhação a que foram submetidos; o que surpreende, tampouco, é um desperdício de todo um material fotogênico (os aspectos físicos desta mui querida e leal Santa Maria de Belém), que daria pelo menos um documentário melhorzinho; nem, finalmente, o irrisório do cenárioescrito [sic] pelo próprio realizador, a puerilidade e mesmo a matutice com que esquematiza o argumento, resolvendo-o na base do pior dramalhão rádionovelesco. (CASTRO, 1965).

Acyr Castro, dos mais ferrenhos críticos da obra do cineasta é quem dá o tom ácido às críticas. Pedro Veriano aponta o tempo fora do cinema para o "fracasso" do filme. "Luxardo esteve por mais de duas décadas afastado do seu verdadeiro *métier*" (VERIANO, 1965). Porém, para este crítico e jornalista, o pior do filme é sua história, "um romance que deságua na tragédia para frisar a impossibilidade do amor (o mais puro amor) no mundo repelente (em vários sentidos) dos nossos dias" (VERIANO, 1965). O problema não estaria na ideia original do enredo, mas onde se dava essa história, isto é, não era uma trama digna ao cinema brasileiro da época, o enredo não cabia à cidade de Belém. Pensava que para obter êxito necessário um filme brasileiro

nestes moldes de enredo deveria dar conta do "domínio extraordinário do complexo conteúdo-forma". E é Acyr Castro quem afirma:

> A improvisação resume a obra inteira desse paulista que largou o trabalho bancário, onde era contador, para vir tentar contar, visualmente, a Amazônia. Improvisação, *exacerbando o célebre jeitinho brasileiro*, que contrapõe a toda e qualquer intenção de profissionalização, inclusive no amadorístico de sua face oculta de pintor e desenhista. [grifos meus] (CASTRO, 1986, p. 7).

A análise de Castro "enfureceu" Líbero, que passou, segundo Acyr, a ver a crítica do jornalista como xingamento e não como análise, interpretação crítica. "Ele [Luxardo] simplesmente, não admitia que se pudesse analisar *cientificamente* uma obra que, supunha, deveria pairar acima de observação outra que não fosse a de aplauso irrestrito" (CASTRO, 1986, p. 5).

Ainda para o crítico, *Um dia qualquer* não funciona artisticamente, os atores são mal delineados pelo diretor e roteirista, não existe harmonia, um conjunto, uma unidade formal em seu filme. Líbero teria nascido e morrido como cineasta nas realizações *Alma do Brasil*, *Caçando feras*, no qual mistura cenas reais de caçadas e tomadas de estúdio. E, finalmente, *Aruanã*, produzido entre os índios C*arajá*.

Líbero Luxardo, portanto – de acordo com Acyr –, não teria produzido obra fílmica, na região da Amazônia paraense, com a qual se pudesse caracterizar contendo valor artístico. Sua absorção estético-cinematográfica extinguiu-se nestes três filmes, entre 1932 e 1938. *Um dia qualquer* seria "uma obra de intenções ocultas, de estrutura inexistente, incrivelmente medíocre" (CASTRO, 1965).

João de Jesus Paes Loureiro (1965), por sua vez, argumentou haver um conflito entre intenção e realização, e que aí residiria o fundamental problema da obra. Para ele, Líbero pensou numa coisa e fez outra, isto é, não conseguira transpor para as telas seu pensamento.

Além deste problema propriamente linguístico, acima notado, Loureiro enxerga ainda outros problemas. Primeiro "descredencia" o roteiro como primário nos diálogos, nas imagens e nas ideias, diz que Luxardo não só não ultrapassou a excelência de seu romance *Marabá*, como o decresceu enquanto escritor: "os diálogos não têm função expressional, não dizem nada, estarrecem. O roteiro, portanto, aquilo que seria transfigurado em imagens, não era bom" (LOUREIRO, 1965).

O poeta remete a Líbero as “más interpretações” dos atores. Aponta o protagonista variando entre apenas duas expressões, de angústia e de riso. Tirando, assim, toda a carga dramática da personagem que interpretara. Acerca da atriz Lenira Guimarães, conclui que apenas “passeia sua elegância e beleza” no filme, sem convencer o público do grande amor que viveu. Com relação à personagem Marlene, a qual faz a sequência do *strip-tease* no filme, convence-se de que fora usada para atrair público com a cena de nudez, segundo J. J. P. Loureiro (1965), “gratuita, injustificada”. A fotografia vista como parada, estática, é inviabilizada. A música é também execrada, sendo visto como mero elemento decorativo. A linguagem é vista como irregular, que numa tentativa de misturar os tempos se perde por falta de condições. Paes Loureiro não encontra elemento algum que se salve, a não ser a iluminação, que diz ser a melhor coisa do filme, como se lê:

> Líbero Luxardo quis fazer um filme de autor. Não chegou a conseguir tal pretensão. Construiu uma obra que é o resultado de todo um conflito de ordem econômica, fruto de um status de cultura alienada da realidade, onde o instrumento de arte de maior compreensão entre os homens e o cinema, queda apenas como recreio lúdico de evasão (LOUREIRO, 1965).

Apesar do temporal de críticas recaídas ao filme, uma voz soou dissonante às demais. O “fracasso” de *Um dia qualquer* parece ter sido por parte dos críticos da cidade, afinal, como já se disse, esteve em cartaz por quinze dias (levando 35.000 espectadores à sala). Para Silvio Hall de Moura, amigo de Líbero, em artigo jornalístico, publicado em *A Província do Pará*, sob o pseudônimo de Egídio Martins, o filme tem outro matiz crítico,

> Não sou crítico de cinema e nem de outra qualquer cousa, mas me furto ao prazer de dizer que gostei do filme [..] *data venia*, é claro, dos conspícuos críticos que o consideraram abaixo da crítica. [...] Depois que voltei do cinema é que compreendi a película. Em um dia qualquer acontecem todas as passagens triviais, dramáticas e trágicas, vividas pelos artistas: namoro, mortes, a curra, a cena de macumba, do encontro dos bois bumbas, do idílio cru do igarapé, do furto sacrilégio, etc. É um filme simbólico. Não tem “estória” porque tudo acontece num dia qualquer, [...] É claro que a película peca pelo seu caráter acentuadamente individualista. É o seu grande defeito. Dizer-se, porém, que a produção de LUXARDO é medíocre, inexistente, que não chegou a se realizar é ABUSO DE PODER CRÍTICO. Os censores locais agiram com muito rigor, mais como inquisidores do que como críticos. Não faltou o aparato da reunião, em programa de

> televisão, e o julgamento foi o que se viu, de autênticos bispos ortodoxos, a que esteve presente um papa. Sim, ACYR CASTRO é o Pontífice Máximo de crítica cinematográfica entre nós. (MARTINS, 1965).

Nota-se, agora, não só outra interpretação ou crítica ao filme de Luxardo, mas algo importante para a compreensão da crítica tão ácida à obra. Trata-se, especificamente, da *crítica de cinema* em Belém.

Um dia qualquer não trazia nenhuma novidade cinematográfica, tampouco se fazia exemplar fílmico do panteão da cinematografia brasileira da época, a qual já se tinha exemplares ímpares. Anselmo Duarte, com *O Pagador de Promessas* (1962), já ganhara a Palma de Ouro em Cannes. *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Faria, *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, entre outros, já haviam mudado a cara do cinema brasileiro.

Por isso o filme de Líbero causava estranhamento quanto a sua *forma* de narrar uma singela história de amor, sem trazer à tona grandiloquentes discussões. *Um dia qualquer* não se transfigurava em obra capaz de conscientizar ideologicamente a massa. Na "pior" das hipóteses servia meramente como entretenimento, palavra/ideal expressamente proibidos em um mundo escaldante de transformações inúmeras quanto à sociedade, sexualidade, tecnologia, economia, política etc.

A revolução paradigmática em todos os ramos do saber estava na contramão do que Líbero expressara em seu primeiro longa-metragem. Em parte! Posto que, diferente do pensamento da crítica à sequência do *strip-tease* não está desconexa com o todo fílmico nem tampouco a nudez da personagem Marlene (a atriz Maria de Belém Rhossard, que teve de se mudar da cidade por conta da cena) se caracteriza como gratuita e/ou injustificada.

A crítica ao filme parece carregar uma frustração de ver o que não se queria ver/ter. Queria-se um filme *em*-formado, conforme as regras pré-estabelecidas e apreendidas naquelas salas exibidoras de cinema *Cult*; tudo nos moldes linguístico-cinematográficos que se fizeram prevalecer no gosto e educação destes críticos nos inúmeros cines clubes e cursos de cinema que a cidade dispunha, Paes Loureiro, recolocando-se acerca da obra de Líbero, afirma:

> Líbero mostrou que era possível fazer cinema no Pará. Um cinema com as limitações criativas das origens precárias. Mas, na época, queríamos que ele já iniciasse com obras maduras que ultrapassassem

> os limites. Na ansiedade dos amantes do cinema, queríamos que, ainda na infância do cinema paraense, ele fizesse um cinema já adulto. E olhamos apenas o que era projetado nas telas. E não o fundamental, que estava no que a tela não mostrava, porque acontecia antes e fora dela. Antes do filme estar pronto para entrar em exibição. Não se soube distinguir o artístico do histórico. O exemplo do exemplificado. O significado do filme do significado da realização. O fenômeno Líbero Luxardo representou o desejo de uma comunidade cinéfila e cinemaníaca de ver, no Pará, o surgimento de filmes que correspondessem ao nível dos filmes a que estavam habituados no Cineclube, no Cine Bandeirante da garagem da casa do Pedro Veriano ou da muito boa programação dos cinemas comerciais da época. [...] Queríamos que Líbero tivesse feito os filmes que nós gostaríamos de fazer. Do jeito como os idealizávamos. Com a maturidade artística de nossa cultura cinematográfica livresca. (LOUREIRO, 2008, p. 25/26)

Em um seminário promovido pelo Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Pará, relativo ao tema do cinema e sociedade paraense, embora os críticos contemporâneos ao filme de Líbero tenham, quase em sua maioria, como Paes Loureiro, reelaborado o discurso, Oliveira (2011), o reentoa:

> A pretensão artística do Líbero não se realiza esteticamente em nenhum momento. E as deficiências técnicas do filme, não apenas contaminam o filme como um todo, mas ele carece de uma coisa fundamental para a estética, chamada verossimilhança. Esse é o grande problema (OLIVEIRA, 2011).

Grande problema é crer que a estética cinematográfica apenas se realize através da verossimilhança. E, especificamente, no caso de *Um dia qualquer*, estranha-se. Como não existir verossimilhança em uma história de romance trágico? Como não encontrar essa coisa fundamental, segundo Oliveira, em imagens cotidianas da cidade, em cenas que remontam o dia a dia sociocultural de uma sociedade? Se a pretensão artística de Luxardo não se realiza esteticamente, é algo a ser pensado do mesmo modo que se pode refletir acerca das “deficiências técnicas” encontradas no filme; embora, não se perceba essa contaminação total no todo da obra. Que existe uma carência técnica é inegável, mas daí proclamar a inexistência, enquanto obra artística, carente de estética e, principalmente, por uma suposta inverossimilhança parece ser terreno movediço.

Aristóteles (384-322 a.C) valoriza a arte imitativa do real, aquela que suscita a semelhança com o natural, aquela que *aparenta* ser. Portanto, aquela que não é totalmente real nem completamente ilusória, mas o meio termo, ou seja, *verossímil.*

Assim, “a verossimilhança é um nexo com a realidade, mas não com a realidade atual e presente, e sim com o que é provável ou possível” (NUNES, 1989, p. 41). Não é possível que um par romântico se desfaça por uma tragédia do destino (a morte de Maria de Belém, pisoteada em praça pública), e que a parte afetada (Carlos) se encontre absorta, dispersa no dia a dia da cidade, sem saber o que fazer, desatinando-se numa procura ilusória? O filósofo grego elucida a questão da imitação:

> [As artes] são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. (ARISTÓTELES, 1992, p. 17)

O artista, portanto, não imita o que é individual e contingente, mas o essencial e necessário. “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros seres viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1992, p. 27). O ato mimético do artista, para o filósofo grego, relaciona-se às coisas, tais como devem ser segundo os fins que a Natureza se propõe obter, e não como as são literalmente. “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a Tragédia [arte] não é imitação de homens, mas de ações e de vida” (ARISTÓTELES, 1992, p. 41). Em *Um dia qualquer*, talvez, o fato ou “pecado” de ter imitado algo individual, quase literal, esquecendo um pouco a trama do enredo, faz com que se pense em inverossimilhança.

A possível parcial liberdade verossímil, não detrata o filme, METZ (2010, p. 235) diz que a torna mais aberta, ajudando na sua atualização ou reatualização dentre as possibilidades interpretativas que estão na vida ou na imaginação.

A arte não existe isoladamente, dialoga com todas as áreas do saber humano. Por isso não existe arte descontextualizada[22]. A arte, em todos os sentidos, procura criar a sua realidade, é incapaz de captar o real, cria a realidade artística a partir de uma realidade conhecida, fornecida. Tem arte que procura fugir da reprodução do real. No romantismo, por exemplo, a fuga da realidade, o sonho, a evasão, o pessimismo etc., eram características criadas para estimular uma contraposição ao universo que eles queriam negar.

---

22 Não se quer dizer que o professor Relivaldo Pinho de Oliveira faça uma análise descontextualizada do filme. Em um capítulo de sua Tese de doutorado, interpreta-o convencido da importância contextual. Apenas, aproveita-se para refletir nesse sentido.

Mas há, também, a arte que pretende retratar a realidade, isto é, reproduzir o meio, o espaço em que se vive. Líbero, em *Um dia qualquer*, não capta a realidade de uma Belém "qualquer", mas a sua visão da capital paraense, a sua Belém, quiçá a daqueles que viveram aquele tempo. Uma cidade com suas ações sociais e culturais, representadas na andança de um homem atônito num dia qualquer. Que a cidade não existe mais é um fato, que se comprova com o filme, se este perpetua a cidade em imagens estáticas, como num museu, como colocou Acyr Castro (1986, p. 8) é outra questão, ou melhor, outra interpretação.

As críticas ao filme de Luxardo são quase todas unânimes na crucificação do filme. Não o veem como obra artística, detentora de uma estética própria e/ou "rebuscada", ao contrário, colocam-na como mero exemplo/documento histórico, marco pioneirístico de um insípido cinema paraense. Entretanto, sua característica artística não tem como se descolar, não há como negá-la. Seria como furtar à mente a imaginação.

Diversas análises devem, podem e foram feitas acerca da obra, e só o podem e foram por nela conter valor artístico. Como aferir um juízo estético belo ou feio de algo que não tenha em si o elemento essencial para sua existência enquanto obra artística?

> Do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas: não importa que a arte seja compromissada ou de evasão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurativa ou abstrata, pura ou carregada de pensamento, douta ou popular, espontânea ou refinada, e assim por diante; o essencial é que seja arte. O estético, *como tal*, não toma posição em questões de poéticas. Diante das frequentes batalhas que elas travam entre si, ele evita, com cuidado, transformar em divergência filosófica aquilo que é, substancialmente, uma polêmica de gostos (PAREYSON, 2001, p. 16-7).

A década de 1960 foi de guerras, ditaduras, isolamentos sociopolítico-culturais, em que se viu florescer (talvez, por causa de todo esse contexto) movimentos de resistência, preocupados com a *mudança* no leme da história. O Cinema Novo brasileiro, como já se viu, tinha o objetivo de *conscientizar* a massa espectadora de cinema e, não de distraí-la com entretenimento fugaz, do qual não se acendia uma centelha de pensamento crítico, de ideologia formada e contrária à vigente, surgiu caracterizando-se por um cinema/arte engajados político-ideologicamente. Arte revolucionária!, veiculadora do retrato real do país, miserável, subdesenvolvido, problemático socialmente etc. A intenção era sensibilizar o povo para uma revolução

global, isto é, não só no âmbito artístico-cultural, mas no social, político, econômico, epistemológico.

Assim, filmes brasileiros produzidos fora dessa concepção, distantes desse *motor* revolucionário, dessa ideologia, eram vistos com *antipatia*, como exemplos de um cinema descompromissado. Mas, o que se percebe é justamente o que Pareyson (2001) alerta no que concerne à estética e ao juízo de gosto.

Como se negou características estéticas às obras *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzela e *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane (1969), pertencentes ao movimento denominado Cinema Marginal[23] – cujo lema era, entre outros, "quem não pode fazer nada avacalha" – sem vínculo com a causa revolucionária, a *Um dia qualquer* também é negado e renegado o valor de obra artística. Os críticos esqueceram o esforço hercúleo próprio de sua atividade, a não intervenção do próprio gosto à crítica elaborada, "a fim de evitar que esta seja somente a conceitualização de um gosto histórico". (PAREYSON, 2001, p. 17). Para se avaliar a obra, seu critério deve vir diretamente dela. O crítico deve "servir-se do próprio gosto somente como via de acesso à obra e não como critério de juízo" (PAREYSON, 2001, p. 17).

Talvez, a crítica de cinema em Belém tenha avaliado o filme de Líbero de modo mais rigoroso que o normal para uma crítica. Preocupou-se mais em vasculhar no filme algum resquício do que era próprio de si, de seus conhecimentos e gostos artísticos. Deixando o filme um pouco de lado, liquidificaram obra, autor, gostos e desejos num só recipiente, num único decreto: inacababilidade, irrealização, inartisticidade; adjetivos usados pelos críticos, não inventados a bel prazer com intuito de florescer o discurso.

Vale destacar que o objetivo deste "confronto" com a crítica, não procura, jamais, diminuí-la ou julgá-la como errada[24], tampouco criar uma imagem de Luxardo de pobre coitado, açoitado pela crítica. Apenas intentou-se contrastar essa recepção da crítica com a recepção do público e com possível recepção ressignificada por fruidor disposto a se deter, atualmente, nos filmes de Líbero.

---

23 Esse cinema fora influenciado fortemente pelo movimento modernista antropofágico, especialmente a vertente de Oswald Andrade; pelo pensamento de Godard sobre narrativa cinematográfica, a qual acreditava ter o filme um início, meio e fim, embora não nessa ordem. As produções desse cinema eram marcadas pela ampla liberdade criadora, quase uma espécie de *improviso* total. Eram também, notadamente, influenciados pelos filmes norte-americanos chamados de filmes B. O cinema marginal flertava com a contracultura, de ideais libertários questionavam a ordem das instituições, fossem de esquerda ou de direita. Não estavam preocupados com "longas e intermináveis" reflexões acerca do ser, da sociedade etc., não queria o "engajamento político" do cinema novo. Dialogava com diversas narrativas cinematográficas, uma de suas características era a fragmentação narrativa. E nem por isso não eram críticos ou exemplares artísticos.

24 Até porque ela sempre exerceu seu papel.

***Insert* - Um dia qualquer, a cidade de Belém e intertextos**

Tudo nos leva a crer que, em *Um dia qualquer*, o cineasta pretendeu fazer tão somente uma homenagem à cidade que o acolhera. Dessa forma, filmou a crônica de um dia qualquer do quotidiano da cidade, a partir da andança do protagonista da narrativa por uma Belém pacata, mas, não menos atraente e convidativa. Assim, nesse dia qualquer, ou melhor, num desses "dias" quaisquer, Carlos, após a morte da esposa, angustiado com a perda de sua amada, passa a caminhar, meio a esmo, por lugares de uma cidade em que tudo remete ao seu amor perdido, levando-o, em *flashbacks*, a encontros e passeios com sua esposa, Maria de Belém.

No passeio do protagonista, cúmplice, o espectador também caminha por diferentes locais que são tópicos da sociedade belenense da época. O filme inicia com o enterro da esposa de Carlos, Maria de Belém, que, morre grávida, em praça pública, pisoteada. O cenário, então, é o cemitério da Soledade, localizado na Rua Serzedelo Correa, próximo às duas praças que também servem de cenário ao filme, a da República e Batista Campos. Num círculo vicioso, o local onde o casal se conhecera é o mesmo em que se "despendem". Logo ao entrar no carro à saída do velório, em direção a sua residência, o viúvo relembra o primeiro encontro com a amada, justamente no cemitério da Soledade.

Fotogramas 1 e 2 (no primeiro Carlos olha para Maria de Belém, no segundo se esbarram)

Fotogramas 3 e 4 (no terceiro, o olhar de Carlos já se modifica, revelando seu interesse, correspondido por Maria de Belém, no quarto fotograma, com um leve sorriso)

Após o *flashback* do primeiro encontro, corta-se para o interior do automóvel que o conduz ao seu apartamento, pondo em evidência o percurso pelas tradicionais avenidas Presidente Vargas e Nazaré, no coração de Belém, onde é possível notar "o efeito estético da arborização de Belém, decorrente da abóboda vegetal, dos túneis formados pelo entrelaçamento das copas de mangueiras plantadas em alinhamento, como nas principais avenidas" (NUNES, 2006, p. 29).

Fotogramas 5 e 6 (nos dois a evidência do corredor verde nas tradicionais Avenidas da cidade)

Em casa, a desolação de Carlos aumenta ao encontrar na poltrona da sala o crochê que a esposa confeccionava para a chegada do primeiro filho. Seu olhar percorre o apartamento: trata-se de uma câmera subjetiva que joga com o espectador, fazendo-nos ver através dos olhos do ator, fazendo-nos compartilhar de seu estado de espírito.

> A câmera age como se fosse os *olhos* do espectador. Cada integrante do público tem a impressão de que está *dentro* da cena – e não simplesmente vendo os fatos como um observador oculto. [...] Planos

> subjetivos, como esses, agregam impacto dramático à narrativa (MASCELLI, 2010, p. 21).

E é exatamente esse clímax que se quer com a técnica da câmera subjetiva, afinal, o personagem se encontra absorto com o falecimento da esposa. Sobre a mesa, o porta retrato com a fotografia da esposa o deixa mais atordoado. Ouve a voz da amada dizendo que nem a morte extinguirá o amor de ambos. Mais uma lembrança lhe vem à memória, o segundo encontro: ela conta que irá ao Mosqueiro, o pai a espera do outro lado da rua. Por isso, tudo é rápido, a personagem parte tão logo se encontram. O nome da protagonista ainda não é revelado.

A Ilha de Mosqueiro, à cerca de sessenta quilômetros da capital do Pará, "ao alvorecer da História, já se unia a Belém, definindo-se como parte essencial de sua vida. (...) continua ainda mais ligada pelas atrações da paisagem e do lazer, (...) Ilha do Mosqueiro, espécie de Riviera amazonotropical" (TOCANTINS, 1987, p. 377).

Close A – O amor: visão platoniana

A tônica do enredo, sem dúvida, é o amor. Algo tão abstrato, indescritível e metafísico que inúmeros seres se quedaram e ainda fará tantos outros pensarem, sentirem, ouvirem e se expressarem nas mais diversas linguagens.

Platão, em *O Banquete*, por intermédio do discurso relativo ao amor proferido por Aristófanes, fala de uma natureza primitiva da raça humana em que não havia tão somente dois sexos, mas três; este terceiro seria o *andrógeno*, formado pelos sexos masculino e feminino:

> No todo os homens eram redondos, com o dorso e com os flancos como uma bola. Possuíam quatro mãos, igual número de pernas, dois rostos perfeitamente iguais num só pescoço bem torneado, e uma única cabeça com os rostos dispostos em sentido contrário, quatro orelhas, dois órgão genitais e tudo o mais pelo mesmo modo. (PLATÃO, 2001, p. 46)

Os movimentos desses seres eram circulares, isto é, eles andavam em círculos, girando, e, com seus oito membros para a locomoção, eram bem rápidos. E mais, eram fortes e vigorosos. "E por serem dotados de coragem sem par, atacaram os próprios deuses" (PLATÃO, 2001, p. 46). A punição dada a essa espécie humana foi dividi-los ao meio. Duplicaram o que era unicidade. De um só ser, foram criados dois. Esse foi o

meio eficaz dado por Zeus a este ato insolente: enfraquecer o ser que, após sua divisão, ficou, permanentemente, em busca por essa reordenação de ser incompleto, isto é, buscando a reunificação dos dois seres:

> Seccionados, desse modo, os corpos, cada metade sentiu saudades da outra, e procurando ambas a sua parte, estendiam reciprocamente os braços, estreitavam-se, no anelo de se fundirem num só corpo, do que resultou morrerem de fome e inanição, pelo fato de nenhuma parte querer fazer nada separada da outra (PLATÃO, 2001, p. 47).

Nesse discurso, vê-se claramente a ideia de *alma gêmea* relacionada ao amor, que, com as duas partes separadas, têm ciência de que se completam e, portanto, buscam se encontrar. O amor, segundo tal concepção, seria essa incessante *busca* pela cara-metade.

Segundo Aristófanes (Platão), o amor pelo outro seria algo inato ao homem. É o amor que restabelece essa natureza primitiva do homem em querer relembrar, retornar, querer ser dois seres num só. Somente dessa forma esse homem pode completar sua natureza humana: juntando-se à sua outra metade, como se lê abaixo:

> de dois passeis a ser um só, para que enquanto viverdes possais estar sempre juntos como se fôsseis apenas um e, depois de mortos, no Hades, não sejais dois, porém um morto apenas, por haveres tido morte comum (PLATÃO, 2001, p. 49).

Isso é o que procuram todos os amantes românticos (em um ou em vários amores): viver juntos, enclausurados em si até mesmo após a morte, o amor *eterno*, amor que nem mesmo a morte separa, ou divide, ou talha, tal qual a voz ouvida por Carlos em sua elucubração à mesa da sala de jantar. Não se trata de uma vivência conjugada nos moldes morais da sociedade terrena, ultrapassa a lógica imediata. No discurso de Aristófanes, o amor é a saudade desse todo que um dia foi seccionado em duas partes distintas. Assim, a vida humana tem como objetivo único a busca e o encontro dessas partes divididas. “Nossa espécie só poderá ser feliz quando realizarmos plenamente a finalidade do amor e cada um de nós encontrar o seu verdadeiro amado, retornando, assim, à sua primeira natureza.” (PLATÃO, 2001, p. 50).

O amor de Carlos e Maria de Belém busca mostrar a existência de ambos conjugada em um. Foi o encontro casual do cemitério que rearranjou ou uniu as partes de ambos, há tempos seccionadas e que vagavam uma em busca da outra. Somente com o encontro a existência de ambos poderia ter sua completude. Porém, Maria de Belém

morre e Carlos, cumprindo sua sina, volta, em *um dia qualquer*, a vagar em busca de sua metade perdida. Ou mesmo, a demonstração de impossibilidade da existência desse tipo de amor.

Close B – Outros aspectos: a literatura, a cidade, as festas

Outra recorrência intertextual à significância do signo do amor representado em *Um dia qualquer* é a canção de Paulo André e Ruy Barata, *Carta Noturna*, que re-entoa o caráter dos encontros e despedidas amorosos:

> Sei, meu amor que o amor é se dar
> E sei que **o partir é a raiz do voltar**
> Volta depressa que a noite se vai
> Volta nas dobras da estrela que cair
> Volta no vento, veleiro do mar
> e mata essa dor que não queres matar
>
> (BARATA, Ruy & BARATA, Paulo André)

Se *o partir é a raiz do voltar*, o filme remete a uma busca incansável e de antemão perdida. Não à toa, também, no final do filme, ou seja, no fim desse *dia qualquer* na cidade, Carlos é atropelado pelo carro de bombeiros e fenece por ter, sem a sua amada, a existência seccionada, dividida, compartimentada.

A década de 1960 é o momento de eclosão de variados movimentos de contracultura, de emancipação sociocultural, de um grito de liberdade existencial, que trouxe ao debate inúmeras questões relativas ao lugar da mulher na sociedade, à sexualidade, a partir do surgimento de mecanismos contraceptivos. Surgiam os Beatles, o primeiro transplante de coração era realizado. Passava-se não só por uma efervescência cultural, mas por mudanças de paradigmas, tanto científicos quanto sociais. Velhos tabus eram quebrados a custa de muita luta, que não se restringiu ao século XX, pois a data da comemoração do Dia Internacional das Mulheres, remonta ao episódio das 129 operárias mortas em Nova Iorque pela polícia local, como ato de repressão ao movimento grevista feminista, ocorrido no dia 8 de março de 1857.

A sequência que mostra a ida do casal protagonista a Mosqueiro, ao contrário do que pensam alguns críticos, analistas e acadêmicos – alegando que a cena não tem conexão com o filme ou enredo – é o momento ideal para que se revele outro tipo feminino representado no filme. Tipo feminino contrário ao da protagonista,

caracterizado por moça de família, “feita pra casar”, segundo as anotações feitas para a personagem no roteiro de Líbero. Tal mulher se enquadra dentro das regras morais estabelecidas pelo pensamento da época: submissão ao marido, prendada, boa dona de casa e educadora dos filhos. Marlene (a atriz Maria de Belém) representa o tipo feminino liberal, emancipado, principalmente se levarmos em consideração a época em que o filme foi feito.

Em *Um dia qualquer*, estes tipos femininos diferenciados não transitam o mesmo espaço e o mesmo tempo. O filme apresenta a mulher modelar, um tanto reprimida, ainda submissa, a familiar dona-de-casa, com uma reputação a zelar, portanto, uma mulher que não frequenta “certos” locais, não evidencia comportamentos que desabonem a sua conduta. Ela sempre aparece ao lado do namorado em locais públicos, nos quais não se pode ter um momento mais íntimo.

Esta outra mulher, a que foge às regras, é retratada em quatro momentos: na cena de Darlene, personificando uma moça “avançada”, que faz um *strip-tease* para o companheiro do momento à luz do dia a céu aberto, numa estrada deserta.

Fotogramas 7 e 8 (Marlene, em meio a mata, sensualiza para companheiro e inicia o *strip-tease*).

Fotogramas 9 e 10 (Dançando ela já aparece sem a parte de cima da roupa).

Fotogramas 10 e 11 (No décimo ela faz suspense, vira de costas, para no décimo primeiro iniciar a retirada da saia)

Fotogramas 12 e 13 (no décimo segundo já aparece frontalmente de calcinha e sutiã, e no décimo terceiro um close em seu rosto revela um olhar sedutor).

Fotogramas 14 e 15 (no décimo quarto o plano se abre e ela se insinua com as mãos nos seios e olhar convidativo, para no décimo quinto já aparecer correndo em nu não frontal).

Na cena da zona do meretrício: local em que as mulheres se oferecem aos homens que transitam pela área. Na sequência do terreiro de macumba: a atriz Conceição Rodrigues interpreta uma jovem que recebe uma entidade e, em transe, dança e se despe em público. E, ainda, nas cenas fortes em que uma jovem *gazeta* aula acompanhada do irmão. Ela ingere bebida alcoólica e dança sensualmente num bar

localizado na praça, em plena madrugada. A esta transgressora, que se "insinua", a cena do estupro funciona como se fosse um "corretivo". Luzia Miranda comenta:

> *Um Dia Qualquer* reproduz imagens femininas do modelo instituído numa Belém que, apesar de ter sido sacudida anos antes (década de 1910-1920) por tipos irreverentes, facilita pensar na exclusão dessas *insubmissas.* E quando estes tipos aparecem (a jovem *striper)* são punidos com violência (o estupro praticado contra a jovem que extravasava sua sensualidade num espaço público, na madrugada) (ÁLVARES MIRANDA, 1995, p. 25).

Outro aspecto relevante para análise intertextual refere-se à menção dos locais onde transcorre a narrativa: alguns desses locais significativos desapareceram e outros ainda figuram como pontos referenciais da cidade que conhecemos nos dias atuais.

O bar, em que se encontram Carlos e Maria, no qual acontece a "insinuação" da jovem gazeteira, que serve de cenário para o filme, era conhecido e badalado à época. Inaugurado no natal de 1959, em forma de taba indígena, em plena Praça da República, o bar Maloca, movimentou e transgrediu posturas públicas e se tornou ponto de encontro da sociedade belenense. "A Maloca era uma boate, o *point* de Belém entre o final da década de 50 e o início dos anos 60. Imitando uma habitação indígena, era frequentada por todos, que iam à Praça da República para dançar, jantar ou se exibir." (PINTO, 2008, p. 82). Ali se servia pratos típicos da região, como o pato no tucupi, casquinhos de caranguejo e muçuã.

Aspectos considerados identitários da cultura amazônica paraense tomam a cena em outras sequências: a Praça Batista Campos, com seus coretos, grutas e rochas artificiais e aparentes castelos arruinados, a Praça da República e a manifestação do boi-bumbá; o mercado do Ver-o-Peso e a venda das ervas que compõem o tradicional banho de cheiro para os festejos de São João; o Círio de Nazaré nas ruas da capital paraense, retratando a fé religiosa do povo se não em contraste, pelo menos fazendo um contraponto, com outra manifestação sociocultural: o culto às entidades no terreiro de macumba, com seus batuques característicos. Percebe-se, portanto, a hibridização cultural da sociedade relacionado à cidade, ao local, ao regional.

Fotogramas 16 e 17 (No décimo sexto, close no boi, da sequência dos festejos do boi-bumbá em praça pública. No décimo sétimo, um plano geral do Ver-O-Peso e o comércio de especiarias para o banho de cheiro).

Fotogramas 18 e 19 (Planos gerais do Círio de Nazaré de 1961).

Fotogramas 20 e 21 (No vigésimo, o ator Cláudio Barradas encarnando o "Tranca-rua" no terreiro de macumba. No seguinte, o batuque, tão característicos desses terreiros).

A força da imagem cinematográfica se revela em outras formas de expressão artística. Como exemplo, lembramo-nos das representações do banho de cheiro na literatura. Eneida de Moraes, na crônica *Banho de Cheiro* reaviva, com graça e lirismo, a memória dessa tradição em Belém. Antes da receita do banho, a narradora situa sua relação com os santos juninos: não tem intimidade com São Pedro ou Santo Antônio;

mas em relação a São João, afirma: “de São João sou velha e dedicada amiga”. E, então, dá a receita:

> Tomai de uma lata de banha bem limpa. Dentro dela, com bastante água jogai folhas, raízes, madeiras cheirosas da Amazônia que, raladas, esmagadas – verdes pela juventude ou amareladas pela velhice – darão, depois de fervidas, um líquido esverdeado, com estranho perfume de mata virgem. [...] Nossos aromas, primitivos, agrestes, são fruto da floresta e, com eles, naturalmente nossos avós índios também se perfumavam [...] Eis as plantas necessárias ao banho da felicidade [de cheiro]: catinga de mulata, manjerona, bergamota, pataqueira, priprioca, cipó catinga, arruda, cipoíra, baunilha (só uma fava) e corrente. Deixai ferver e ferver muito. Depois – ah depois... – deixai esfriar e está pronto o vosso banho de São João, que deve ser tomado à meia noite de 23 de junho para abrir as portas de todas as venturas. São João ajudará (MORAES, 1989, p. 70).

Entre outros locais é, tradicional e principalmente, no Ver-o-Peso o local onde se encontram todos os ingredientes para o famoso banho de cheiro. Assim conta liricamente Eneida, a nossa cronista maior, e assim parece res-significar a cinematografia Luxardo. Nos *flashbacks* de Carlos, encontramos as imagens construídas pela crônica literária. Em ambas as formas de representação estão presentes o dia de São João, em meio a esse dia da feira, que é o dia de banho de cheiro na cidade. Naqueles tempos, a cidade, já às vésperas da festa, acordava com seu ritmo distinto, marcada por ares festeiros, com as ruas todas enfeitadas, viam-se bandeirinhas multicoloridas a se espalharem, e os trabalhos voltados à tradição do festejo ao Santo. Tempos em que “podíamos ser compadres e comadres, primos, noivos, tudo que escolhêssemos em parentesco, porque o dom das fogueiras juninas é criar e ampliar novas famílias, formar laços até então inexistentes” (MORAES, 1989, p. 72).

Embora as práticas da tradição possam ter mudado, ainda permanece viva a herança de se banhar com o “chêro cheroso”, especialmente, na época junina. O cinema, como memória dessas práticas socioculturais, reconta, recupera, revive não só uma tradição cultural e social de uma época, mas dialoga com o público da época e de hoje – tanto os mais novos, que não detêm essa memória visual da época e de certos lugares não mais existentes, quanto os “contemporâneos” ao filme – trazendo à luz da história a própria história.

No caso de *Um dia qualquer* é nítida a imagem representativa dessa história do passado que dialoga com a história do presente, concatenando esse presente ao tempo que, de certo modo, serviu de alicerce a ele. Entre as manifestações socioculturais,

podemos, também, observar, questões de cunho tecnológico e político de uma época, que se relaciona com a nossa atualidade no modo de se analisar um acontecimento, que estava na ordem do dia, como fato consumado. Entretanto, o diálogo das personagens acerca do tema não se esgota na mesma proporção. O exemplo a que nos referimos é a ida do homem à lua. A cena se dá quando o casal protagonista, Carlos e Maria de Belém estão no ônibus a caminho do Museu Emílio Goeldi. Dentro do lotação, divagam, numa conversa informal, sobre o homem ir à lua, a partir de uma manchete no jornal do ano de 1961.

Fotograma 22 (passageiro de ônibus lendo o noticiário)

A manchete diz “Americanos e soviéticos empenhados em atingir a lua” e o diálogo entre o casal refere-se ao fato:

_ Estás preocupado? – diz Maria de Belém.

_ Não, por que? – retruca Carlos;

_ Acho você com um ar esquisito.

_ Quer saber o que é? O noticiário do jornal... Por mais que evite, não consigo desviar minha atenção da manchete...

_ Meu Deus, dentro em breve brigarão por causa da lua!

_ Isso é que me irrita. Tanta coisa por fazer em nosso mundo e já se preocupam em ocupar a lua!

_ Eles vivem no mundo da lua!

_ Quem? Eles? Qual, meu amor... Tudo é ambição... Megalomania! Quando desaparece um demônio de um lado do mundo, surge outro do lado oposto!

_ Você acha que eles vão fazer uma base na lua?

_ Quem sabe!? Ninguém os compreende e pensar que sempre falam em benefício dos humildes, em nome do povo!

_ O que me preocupa, Carlos, é que eles estão destruindo o amor e o perdão no seio da humanidade!

_ E se ocuparem a lua, destruíram o romance na terra.

_ O pior, meu amor, é a falta de sinceridade.

_ Querida, eu penso, e talvez não saiba explicar, mas creio honestamente, que jamais haverá paz no mundo!

_ Carlos, eu tenho medo!

_ Medo? É natural! Olha aquela mulher! Que pensamentos terá... Ninguém sabe!

_ Deve estar preocupada... Você sabe, problemas de casa... tudo está tão caro e tão difícil!

_ É bem possível.

_ Coitada! Parece preocupada com os filhos...

_ Talvez.

Fotograma 23 (Passageira cabisbaixa e pensativa)

"A verdade é que, se por uma fração de segundo eles tivessem penetrado o pensamento daquela mulher, teriam tido motivo para uma boa gargalhada" (LUXARDO, 1964, p. 41). Antes de descerem do coletivo, em *off*, a voz da personagem sobre a qual eles divagavam, a partir do exemplo de Carlos, na tentativa de "provar de modo simplista que ninguém é capaz de desvendar os segredos da alma humana" (idem), em contraponto à Maria de Belém "menos intelectual, e por isso mesmo menos retórica, [que] foi ao raciocínio imediato" (idem), resmunga pra si que sua mandinga não pode falhar para acertar no jogo do bicho.

> Os cientistas foram pra lua
> não puderam lá ficar
> Deus quando fez a lua
> não foi pra ninguém morar
> não foi pra ninguém morar
> Deus quando fez a lua
> não foi pra ninguém morar
> (MESTRE LUCINDO).

Tanto os versos do mestre, quanto o diálogo da cena do filme traduzem um pensamento, um registro que não deixa de ser histórico, retratando uma maneira de se

ver e de pensar uma época dentro e não fora dela. A discussão da viagem do homem à lua estava se dando, ainda, em sintonia com a época de *Um dia qualquer*. O homem orbitou no espaço em 1961, com o soviético Yuri Gagarin. Vivia-se, então, uma época em que a geopolítica não estava mais "engajada" no poder bélico – visto que esta corrida, depois, atingiu estágios capazes de aniquilar vencedores e vencidos, acabou por se transmutar o eixo da maratona. Agora, a disputa era apenas pelo espaço, isto é, em cena, ainda, apenas a tecnologia – capaz de inúmeras traquinagens poderosas. De ambos os discursos emerge a questão política do fato. Afinal, por que, após a ida do homem à lua, em 1969, com o americano Neil Armstrong, jamais novamente um homem pôs os pés por lá? Existem até mesmo "teorias da conspiração" que argumentam em A + B que nunca um homem foi à lua. Sem que se entre no mérito das controvérsias suscitadas, a pergunta de 'por que jamais o homem voltou à lua?' se torna, no contexto fílmico, pertinente.

Como se frisou, o período da Guerra Fria, que se caracterizou por uma bipolaridade do poder econômico-político entre URSS e EUA, engendrou numa corrida pelo desenvolvimento tecnológico. Dessa maneira, cada uma das potências buscou supremacia nos avanços tecnológicos. A ida do homem à lua era uma questão importante para os Estados Unidos, uma vez que a União Soviética já havia conquistado orbitar um homem no espaço. Mas, se pensarmos que ao espaço, o homem voltou, e continua a orbitá-lo, e a "infectá-lo" com as mais numerosas engenhosas máquinas a procura de algo, já com a lua, o mesmo não se deu. Jamais um homem voltou a pisá-la, tampouco deseja isso novamente. Perguntamo-nos: por quê? Por não ter "nada" que interesse à humanidade? Interesse em que sentido?

Essa é uma questão que requer um aprofundamento maior, um debruçar-se do tamanho de sua complexidade, o que escapa ao propósito deste trabalho. A questão foi levantada por ter sido, em certo sentido, abordada no filme de Líbero. E, aqui, o interesse é tão somente o de evidenciar mais este aspecto sociocultural levantado pelo filme.

O Museu Emílio Goeldi vem dos tempos do Império. Quando ainda nem se chamava assim. Foi, primeiramente, uma "associação cultural com o objetivo de recolher e preservar coleções etnográficas e arqueológicas." (TOCANTINS, 1987, p. 354), organizado pelo naturalista mineiro, radicado no Pará, Domingos Soares Ferreira Penna. Em 1866, patrocinado por D. Pedro II, o suíço Luiz Agassiz, percorre o Brasil fazendo observações científicas, na Amazônia paraense sugere a Ferreira Penna a

criação de um instituto voltado ao estudo da região amazônica. A associação passa, então, a se chamar Sociedade Filomática, "núcleo inicial do museu de história natural, de antropologia e de arqueologia, como instituição científica capaz de, àquela época, suprir a ausência de escolas superiores entre nós" (NUNES, 2006, p. 39). Cinco anos depois de fundada, a Sociedade se transforma em Museu Paraense, o qual foi, primeiramente, dirigido por seu fundador e "entre seus numerosos títulos apresenta o de haver revelado ao mundo a cerâmica de Marajó." (TOCANTINS, 1987, p. 354).

No auge do ciclo da borracha amazônico, o Museu solidificou junto aos principais centros de cultura do mundo seu prestígio. Passou a se localizar na atual Av. Magalhães Barata, quando ainda se chamava Av. Independência, no ano de 1891, no governo de Lauro Sodré. Em 1894, o governador traz o zoólogo suíço Emílio Goeldi para dirigi-lo, iniciando a fase áurea do Museu, que tempos depois o homenagearia levando seu nome.

> Uma visita do turista ao Museu Goeldi dever ser obrigatória. Estar em Belém e não conhecê-lo é o mesmo que ir a Roma e não ver o papa.. Passeio agradável e instrutivo. Árvores, bichos, coleções etnográficas, entretêm o visitante num ambiente que reproduz as principais características da vida tropical-amazônica, em suas manifestações de flora, fauna e antropologia. (TOCANTIS, 1987, p. 355).

Para o filósofo paraense Benedito Nunes (2006, p. 39), o Museu é um dos ícones urbanos de sua relação com a cidade de Belém e da memória da própria cidade, "se é que em seus habitantes perdura o nexo do presente com o passado.". Neste trabalho, em que "traço apenas, como num desenho à mão livre, o meu retrato de Belém" (p. 11), o filósofo, juntamente com as imagens expressivas da cidade, enumeradas por ele, "Mangueiras, igrejas de Landi, Theatro da Paz e até mesmo a enseada do Ver-O-Peso de tantos cartões postais" (p. 29) elege, além do já citado Museu, outros quatro "carimbos fisiognômicos da cidade", Largo de Nazaré, Grande Hotel, Bosque Municipal Rodrigues Alves e Paris n'América. Com exceção do último, todos retratados no filme de Luxardo, embora, atualmente, somente o Bosque se encontre na visualidade urbana dos transeuntes da cidade.

Na verdade, o Bosque serve de locação para a cena do strip-tease, enquanto o Grande Hotel, na época o único de luxo em Belém, dentre os onze existentes na cidade, apenas aparece em uma das sequências em que o casal protagonista se encontra em seu *terrasse*, que lembrava os cafés parisienses com suas mesas e cadeiras em ferro, além do

cenário que o envolvia, juntamente com a arquitetura do hotel e do cinema Olympia ao fundo.

Close C – O flerte de Um dia qualquer com o Neo-realismo italiano

Quando Pedro Veriano (1983, p. 230) afirma que *Um dia qualquer*, "faz, queira ou não ´nouvelle vague´", por misturar o tempo e o espaço, embora de modo "anti-acadêmico", como coloca o crítico, pensa-se, que o filme flerte, de certo modo, com o neo-realismo italiano.

Historicamente, o estilo cinematográfico, surge no final da segunda guerra mundial. Devastada política, econômica, psicológica e socialmente, a Itália não tinha como produzir películas com a lógica industrial e do entretenimento. Com alto índice de desemprego, política desestruturada e economia fraca, procurou em sua realidade do pós-guerra, uma estética dissonante ao aparato grandioso da indústria cinematográfica.

Acreditando que a poética do cinema estava na realidade do cotidiano criado pela devastação da guerra, Visconti, De Sica, Rosselini (principais expoentes desse cinema), procuraram, em seus filmes, retratar essa realidade com o mínimo de interferência possível, já que o cinema, invariavelmente transmite ideologias. Portanto, a partir da crise vivenciada, o neo-realismo italiano inicia um estilo cinematográfico, técnica e esteticamente, contrário ao do cinema em vigor.

Entre os aspectos técnicos, o cinema neo-realista italiano, caracteriza-se pelo frequente uso de atores não profissionais[25], filmagens externas (fora do estúdio), aproveitamento de restos de pedaços de rolos e filmes, mínimo uso de ferramentas de edição, iluminação artificial e construção de cenários. Além de driblar a falta de recursos, esses aspectos, buscavam um cinema "simples", rebelde e revolucionário, na contramão dos paradigmas cinematográficos vigentes.

Por mais que Líbero acreditasse ser "precursor" desse legado italiano, *Um dia qualquer*, embora se possa fazer certas analogias com o neo-realismo italiano, afinal, procura retratar a cidade e seus costumes com iluminação natural, sem cenários construídos (a própria cidade e seus locais referenciais servem de "palco"), com atores não profissionais etc., sem rebeldia e revolução alguma, situa-se, como pensava Loureiro (1965), anacronicamente na fase Atlântida do cinema brasileiro.

25 Não exclusivamente, pois atores famosos também figuraram nesses filmes.

Um dia qualquer, hoje, é um documento histórico da cidade, e Líbero, sem dúvida, foi um documentarista, que, é verdade, arriscou no âmbito ficcional. A estética neo-realista é a do documentário. Seus diretores procuravam autenticidade nas películas – por isso a preponderância de atores não profissionais. Queriam representar o cotidiano desfavorecido das classes abastadas. Os roteiros, embora ficcionais, traziam para a tela e público a ótica da situação desfavorável e factível aos cidadãos italianos. Isso é possível se ver em diversos exemplares dessa cinematografia. Destaca-se, como exemplo, *Ladrões de bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica, em que a realidade do desemprego, da criminalidade, da igreja e crenças populares, gravitando no mote da busca de Antonio por sua bicicleta roubada, são retratados.

Líbero não documenta somente o cotidiano de classes menos favorecidas, ao contrário, os costumes mais retratados pelo cineasta são da classe elitizada, a qual ele tinha trânsito livre. As imagens do filme mostram, por exemplo, pelo casal protagonista, pelo apartamento deles, por seus hábitos, lugares frequentados e pensamentos, uma classe economicamente favorecida. Porém, o filme, não deixa de, a partir de um mote, o vagar de Carlos pela cidade à procura do amor perdido, documentar cenas factíveis aos cidadãos da época da cidade.

Outra característica do neo-realismo possível de analogia ao filme de Luxardo é o uso de uma estrutura narrativa não ortodoxa. Com roteiros despreocupados em apresentar ligações ou explicações dramáticas para os acontecimentos que se sucedem, abrindo mão de uma linearidade ou desenvolvimento detalhado dos personagens, os diretores italianos evitavam as convenções clássicas do cinema. Em *Um dia qualquer*, a narrativa transcorre, também, não dando uma linearidade e desenvolvimento detalhados a seus personagens. Assim, numa sequência, um transeunte qualquer, captado pelo olhar de Carlos e Maria, faz caras e bocas à parada de ônibus. Com a efemeridade que surge, some sem deixar "explicações". Em outra sequência, a atriz Nilza Maria, em conversa com o par de cena, à espera do sinal de trânsito, lamenta-se pela falta de comida em casa.

Portanto, é possível se encontrar, à primeira impressão, alguns pontos de intersecção entre *Um dia qualquer* e a estética neo-realista. Outro recurso técnico utilizado por essa escola é a câmera não sugerindo ou dissecando as imagens, mas, apenas as registrando. No filme de Luxardo, isso está evidente. Se o filme é realista demais, como quer Oliveira (2006), é uma questão não só pertinente, mas digna de

reflexão, já elaborada pelo pesquisador, que para os fins deste subcapítulo e trabalho não será retomada.

Plano geral – À guisa de conclusão

Cumpre registrar que o filme de Líbero, como narrativa, como retrato subjetivo – e, portanto, pessoal – de uma época, como reflexo de aspectos culturais historicamente demarcados, tem inegavelmente sua validade artística. Como qualquer outro texto, está aberto a inúmeras possibilidades de interpretação. Os defeitos, se os quisermos arrolar, são muitos. Mas a película, vista no contexto em que foi produzida, no contexto em que se insere, tem o seu valor. Afinal, o texto fílmico é, como obra de arte, uma obra aberta[26], sujeita à intervenção do receptor, refém do jogo que se instaura entre o texto (filme) e o leitor (espectador), conforme explica Walty:

> Este último [leitor ou destinatário] é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor. A intertextualidade se dá, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam. Filmes que retomam filmes, quadros que dialogam com outros, propagandas que se utilizam do discurso artístico, poemas escritos com versos alheios, romances que se apropriam de formas musicais, tudo isso são textos em diálogo com outros textos: intertextualidade. (WALTY, Ivete)

Cientes de que "(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (KRISTEVA, 1974, p. 64), é no sentido que Júlia Kristeva deu ao termo *texto* que se propôs interpretar *Um dia qualquer*, quer dizer, procuramos inserir o texto fílmico num contexto múltiplo e intertextual, propondo um diálogo do filme com o seu contexto histórico, político e cultural, mostrando de que forma o filme, levando sempre em conta a época, dialoga com os diferentes aspectos da cidade, uma cidade ainda em 'preto e branco', localizada histórica e geograficamente.

---

[26] Toda obra entregue ao público, terminada, acabada, pode ser, ao mesmo tempo, considerada uma obra aberta, no sentido de que, com a participação do receptor, do leitor, possibilita inúmeras interpretações quanto à apreensão e fruição desta mesma obra. Segundo Susana Alves, "o conceito de obra aberta remete para a noção de abertura e infinitude do texto literário, o que possibilita uma maior indagação à própria obra. Uma obra é uma criação de um autor, que pretende despertar no seu receptor (ou fruidor) um conjunto de efeitos que o levam a compreender as intenções originais de quem a produz". In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários.* Consulta em 10.05.2013. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=56&Itemid=2.

Dentre essas possibilidades interpretativas, tem-se, por exemplo, a de Relivaldo Pinho de Oliveira (2006), a qual articula os conceitos de morte, modernidade e melancolia, fundamentados em Walter Benjamin e Sigmund Freud. Uma interpretação pertinente, mas com o ângulo de câmera diferente da abordagem feita acima. Mostrando, assim, essa polissemia interpretativa necessária a análise fílmica de Líbero Luxardo.

CAPÍTULO 3 – MARAJÓ, ARQUIPÉLAGO INSULAR

Sequência 1 – Marajó Barreira do Mar (1967)

Líbero, ao aportar em Belém, em 1939, põe em prática sua ideia inicial. Quando ele monta seu estúdio na Avenida Nazaré, no início de 1940, pretende filmar um roteiro que teria a Amazônia, mais especificamente a Ilha de Marajó, não só como paisagem, mas um de seus personagens. A este projeto filme ele daria o nome de *Amanhã nos encontraremos*. As dificuldades encontradas, porém, (sobretudo a compra de material fotográfico em época de guerra), inviabilizou o projeto.

Anos depois, estaria Líbero na grande Ilha, a filmar *Marajó Barreira do Mar*, uma espécie de retomada da sua primeira ideia de rodar na região, ideia que foi "abortada" devido aos problemas enfrentados no período da guerra.

No elenco do filme encontra-se, como protagonista, novamente, Lenira Guimarães, mas desta vez aquele que lhe faz par romântico é o ator, que também participara do primeiro longa de Líbero, Eduardo Abdeonor. Além destes se encontram Cláudio Barradas, Zélia Porpino, Maria Gracinda, Luís Mazzei, Milton Vilar, entre outros. A música novamente ficou sob a responsabilidade de Waldemar Henrique e Sebastião Tapajós, apresenta, uma vez mais, o coral da Universidade Federal do Pará, sob a regência do maestro Nivaldo Santiago. A fotografia foi assinada por Fernando Melo e financiamento coube ao Banco Comércio e Indústria da América do Sul S.A.

Plano 1 – Marajó Barreira do Mar: a paisagem como identidade e encantamento

Close A - A Recepção Crítica de *Marajó Barreira do Mar*

> Tudo pode acontecer num mito; parece que a sucessão dos acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra de lógica ou de continuidade. Qualquer sujeito pode ter um predicado qualquer; toda relação concebida é possível. Contudo, esses mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, nas diversas regiões do mundo.
>
> LÉVI-STRAUSS[27]

Por ser uma arte relativamente nova, pela desconfiança que suscita, pelos parâmetros ainda indecisos quanto a uma teoria do cinema, a crítica cinematográfica ainda não chegou efetivamente à academia. Pensamos aqui, como contraponto, por exemplo, na crítica literária, bem mais antiga e mais vasta. Por não dispor de vocabulário específico, graças a seu caráter híbrido, ou, ainda, por não ser detentora de uma teoria plenamente aceita, a arte cinematográfica vale-se de pressupostos pertencentes a outras áreas, como por exemplo a teoria da literatura, a narratologia, a psicanálise etc. Dentre as linguagens artísticas, a cinematográfica é, talvez, a que mais rapidamente tenha evoluído. Passou, do cinema mudo, ao cinema falado, sonorizado. Experiências têm registrado avanços na forma de produzir e de armazenar as imagens. Antes restrita a uma elite de profissionais, com o advento do cinema digital, com as tecnologias contemporâneas, outras possibilidades, agora muito mais democráticas, rondam permanentemente a forma de se fazer cinema. Se isso se dá na elaboração, a crítica evolui num ritmo diferente. Outro fator a ser levado em consideração é que, ao ser elaborada, a crítica cinematográfica, acompanhando as mudanças técnicas, tem como parâmetro as produções fílmicas viabilizadas com tecnologia de ponta que acompanha as produções da contemporaneidade.

Falar, portanto, de um cinema feito numa região ainda inóspita – como a Amazônia – ainda hoje com todos os tipos de dificuldades, que vão desde um orçamento precário destinado às produções até a quase total falta de estrutura para a viabilização dos projetos cinematográficos, imagine-se na época em que viveu Líbero Luxardo, que nos antecedeu em mais de meio século. Não se quer, com isso, exaltar

---

[27] 1978, p. 239.

pura e simplesmente os filmes dessa época, ignorando os possíveis "defeitos", ou "erros" que a produção de Luxardo apresenta. Porém, por outro lado, não se pode simplesmente desconsiderar a conjuntura em que foi concebida e elaborada a referida produção. Há, sem dúvida, falhas, por exemplo, quanto à concepção de um roteiro original mais elaborado; falhas que se estendem até mesmo à precariedade interpretativa (quase amadora). Da proposta inicial do filme à sua realização final, vai uma longa distância. Distância que tropeçou na falta de recursos, na falta de apoio dos patrocinadores, na dificuldade quanto à disponibilização de recursos tecnológicos. Uma gama de fatores que, no conjunto, acabou por prejudicar seriamente o projeto inicial de Líbero.

Reitera-se que não se pode simplesmente analisar qualquer produção da época, levando em conta somente a concepção que se aplica à produção cinematográfica dos dias atuais. É isso que procura essa "tomada" deste trabalho. E assim talvez se deseje diminuir a injustiça em torno de obra cinematográfica desbravadora.

Fade in – Marajó Barreira do Mar, pontos altos... pontos baixos

> A Amazônia é reserva para o futuro. E o Marajó, a terra anfíbia ainda abrolhante, tornar-se-á um dia a mésse sonhada, o decanto celeiro do mundo, onde a humanidade encontrará paz e amor. E, nesse dia, a grande Ilha de Marajó, será um tapete verde, tendo em seu dorso canais tranquilos que não promoverão erosão, e sim, trabalharão com um sistema ordenado, regulando as águas pluviais, contendo as águas do mar. E seus campos terão rebanhos centuplicados que irão amenizar a fome de proteínas que dilacera grandes contingentes da Humanidade. O Marajó, ao invés de campos alagados, onde o gado se afoga e morre dizimado pelas epizootias, ou nas estiagens, nos verões estorricados, a estiolar-se, desnutrido, destruído pela inanição, ressurgirá, ajudado pelos jovens que hoje se congregam em torno de um novo cristianismo a pregar não a paz entre os homens, mas oferecendo-lhes, com a elevação dos seus conhecimentos, os meios para estender a mão, mas não para pedir, e sim para ajudar, para dar ou retribuir, os mesmos bens que auferiu na nova escola do mundo onde se prega Paz e Amor (LUXARDO, 1978, p. 177-78).

Mesmo sem muitos recursos e mal recebido pela crítica local, que pareceu ter má vontade com o que ele criava, entre 1963 e 1964[28] Líbero Luxardo realiza *Marajó, barreira do mar*. Trata-se, como já dito, de uma retomada de um projeto primeiro, que não chegou a se viabilizar: *Amanhã nos Encontraremos*. Rodado em Soure, cidadezinha

[28] Segundo Veriano (2008), o filme teria sido rodado entre esses anos e, lançado no ano de 1965. Porém, *Marajó...* é datado, na cinemateca brasileira, de 1967, ano que Líbero, em entrevista *A Província do Pará*, em 1972, também periodiza o filme.

situada na Ilha de Marajó, na fazenda Livramento, o projeto inicial "objetiva mostrar hábitos e costumes da Ilha de Marajó" como é explicitado logo na abertura do filme. Visava ainda, fazer o registro da paisagem dos campos marajoaras e suas mitologias, pondo em movimento o cotidiano de uma região periférica que, se hoje continua desconhecida por muitos, à época, era totalmente desconhecida. A a*vant-première* aconteceu no cinema Nazaré, segundo Pinto (2009, p. 197), em 1966, e o público "lotou para ver a exibição, ouvir Líbero e apreciar a estrela, Zélia Porpino, a senhora Meschede dos nossos dias. Toda Belém colunável respondeu presente, como diria o Pierre Beltrand".

Dr. Ernani (interpretado por Luís Mazzei), personifica o cientista-professor, "homem muito metódico", que pesquisa sítios arqueológicos em busca do que restou da cultura indígena da região do Pacoval. Hoje, Pacoval é um dos muitos bairros do município de Soure. Nesse local, viveram, naqueles idos tempos, os índios aruapes. O doutor se instala na fazenda e fica aos cuidados do vaqueiro Roberto. Para servi-lo, traz Gringo ou Ximenes (Milton Vilar), personagem contratado para acompanhá-lo de Belém à Ilha e que, depois, acaba por se envolver em muita confusão.

A chegada do Dr. Ernani à Fazenda Livramento, na Ilha de Marajó, quebra a rotina local. Ele, como arqueólogo, pesquisa, além dos locais regionais, os cemitérios de índios. A propriedade rural, uma tradicional fazenda de criação de búfalos, é administrada por Roberto e por sua namorada, a professora Cecília (Lenira Guimarães). O filme, importante registro histórico, põe em destaque o cenário marajoara, o dia a dia de uma fazenda da época. De um lado, observamos a rotina da Casa Grande, de outro, o registro do trabalho dos vaqueiros, dos empregados. A personagem principal, na realidade, é a paisagem local em que sobressaem as propriedades alagadas; o cantar dos violeiros, o registro das crenças populares, a abordagem dos mitos e lendas que povoavam o imaginário popular. Tudo isso é cuidadosamente registrado. Cecília procur causar boa impressão. Oferecer ao Dr. Ernani, recém-chegado, além de todo o conforto de que dispunha, tentando transmitir uma imagem positiva do local, da casa, da hospitalidade. Compondo o cenário da fazenda, surgem as figuras femininas de Tetê (cujo sonho é se tornar artista de cinema), com sua maneira irreverente de ser, e Marilda, imersa ainda em seu mundo infanto-juvenil.

Mais alguns pormenores da película, para que se possa entendê-la. Revivendo crenças e mitos, o filme tem como fio condutor da narrativa o confronto de alguns personagens que habitavam a região e se deparam com outros dois personagens, que são

“estrangeiros”, estrangeiros em relação aos hábitos e costumes da região. A narrativa, extremamente simples, é conduzida de forma linear. Roberto (Eduardo Abdeonor) é um vaqueiro, que, além de administrador da fazenda, forma par romântico de Cecília, a professorinha da localidade. É ela quem alfabetiza as crianças daquela região. Raimundo (Cláudio Barradas), outro vaqueiro, totalmente inserido na cultura local, contracena com Marilda (Zélia Porpino), uma empregada da fazenda. Tetê (Maria Gracinda) se contrapõe às aspirações de Raimundo. Ela sente-se alheia àquele mundo. Almeja ir para a cidade grande. Enquanto o vaqueiro, perfeitamente integrado, respira o ar de sua cultura natural, Tetê, a filha do fazendeiro, romanticamente, sonha com um mundo fora daquelas plagas regionais.

Acontece que, por obra do acaso, Roberto encontra um vaso marajoara e um muiraquitã. Símbolo da felicidade, o muiraquitã, como se sabe, para eles, representaria um talismã do amor. Lembra-se, nesse particular, do célebre muiraquitã de *Macunaíma*, recriação literária elaborada por Mário de Andrade, que inovou a narrativa brasileira no início do século XX, objeto de desejo que confere ao seu detentor poderes encantatórios, o domínio de rituais mágicos. O *muiraquitã* remete a uma antiga simbologia romântica do amor; a professorinha entrega o vaso ao professor. Ao examinar o achado, ele conclui que se trata de uma peça muito valiosa. Tal objeto, no entanto, não foi enterrado à toa. Eles, ao encontrá-lo, não têm ciência de que quem colocara (enterrara) o vaso naquela área, fora Raimundo, que o comprara no Ver-O-Peso, com o intuito de, com esse ritual de magia e de religiosidade, adiantar o processo sexual com sua rapariga. Nesse ínterim, voltando à trama do filme, ocorre uma séria desavença entre o gringo, empregado do Dr. Ernani, e o caboclo Raimundo, funcionário de Roberto. Raimundo ama, secretamente, Marilda. Para terminar a contenda, Roberto intervém na briga dos dois, e acaba por humilhar Gringo na presença de todos.

Inconformado, Gringo, revoltado com a humilhação, jura vingança. Reza, na região, segundo uma lenda tradicional, que existe um búfalo das dunas que, quando aparece, espalha a insegurança e o medo. Segundo essa crença, esse Búfalo das dunas é um animal terrível que causa morte e sofrimento aos moradores, sobretudo aos vaqueiros. Quando Roberto sai pelos campos em busca desse lendário animal, Gringo, aproveitando a oportunidade, tenta roubar o talismã de Roberto. Ao mesmo tempo, Gringo se depara com Cecília banhando-se no rio e ocasião em que procura seduzi-la. Ela, no entanto, não se entrega facilmente e, ao reagir, acaba por cair num lodaçal (tão frequente naquela região), quando é “atacada” por uma serpente. Ouvindo seus gritos,

Roberto, no momento crucial, surge para salvá-la. Indignado com a situação, Roberto, na sequência, sai à captura de Gringo, e, ao encontrá-lo, aplica-lhe um severo castigo.

Os dois forasteiros, Dr. Ernani e o Gringo, como estranhos à região, à cultura local, são o contraponto necessário para que se estabeleça um antagonismo sociocultural na narrativa. Representam o ponto de corte entre um lado e outro. Reforçam as diferenças entre o verdadeiro e o falso, entre o valor cultural da região e um valor de fora, com um *status* maior.

Do filme, como narrativa, advêm diversas significações. Entre elas, ficam evidentes as questões inerentes à dicotomia entre mito e razão (esclarecimento), representados ora pela crença de Roberto no mito e a descrença de sua amada (não por acaso, a professorinha da região), portanto, a *autoridade* epistemológica acerca do conhecimento das coisas, ora pelo discurso do professor Dr. Ernani (que, como arqueólogo, como pesquisador, representa uma autoridade maior que a representada pela humilde alfabetizadora das crianças marajoaras), ora, ainda, pelo discurso das personagens locais acerca das peças encontradas por Roberto, que se constituem um contraponto viabilizado, sobretudo, pelo relato de Raimundo.

O discurso do professor, supostamente detentor do saber, tem o poder da veracidade interpretativa da coisa, não por ele ter de fato a interpretação "real", mas porque ostenta o título de especialista, de portador de um conhecimento abalizado pela ciência, enquanto os outros, baseados no senso comum, sem o peso que o saber cientifico conferem à interpretação dos fatos, apresentam apenas opiniões rasas.

Não é porque a fonte explicativa daqueles habitantes sobre os fenômenos se caracterizam no discurso mitológico, que as interpretações deles são equivocadas ou incorretas. "O mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia" (ADORNO, 1985, p. 15). Quando Nietzsche retoma a cosmogonia pré-socrática, ponto hermenêutico para o pensamento filosófico ocidental, desconstruindo o *mito* da centralidade do sujeito da tradição filosófica, está trazendo para o debate exatamente essa reflexão que põe em pauta a questão da razão (esclarecimento / Aufklärung) *versus* mito (pensamento mitológico). Não existe superioridade de um para o outro, mas, na verdade, apenas diferenças interpretativas; a *perspectiva* – tão premente no cinema – é que muda, ou melhor, se desloca. Portanto, o discurso, calcado no pensamento mitológico, nunca é menos verdadeiro ou deliberadamente falso em relação àquilo que aparenta ser o racional, o esclarecido.

O que se percebe ao longo da trama apresentada pelo filme é um debate que se delineia claramente entre mito *versus* razão. Da dimensão mitológica, destacam-se o búfalo endemoninhado, assombrado, "o lendário senhor da barreira do mar" (centro da narrativa), os botos (sempre "assanhados"), as icamiabas (no filme, "tribos de índias guerreiras") e o próprio *muiraquitã,* peça de valor não apenas sentimental, mas também de valor financeiro. Além de um ser um emblema, é um símbolo mitológico do amor (oferta de Roberto à professorinha). Trata-se, também, de uma peça rara de uma tribo indígena que vivera naquela região, com um inegável valor de troca, isto é, um valor mercadológico. Tudo isso faz com que se aguce a cobiça de Gringo.

Numa das sequências do filme, Cecília se encontra à margem do igarapé, em cujas águas o tio se "esfria" (ou seja, se banha). Ambos dialogam. Falam sobre a gravidez de uma jovem da região que não tinha compromisso com rapaz algum. O tom do tio é de quem é esclarecido, de quem é conhecedor. Ela, no entanto, discorda da interpretação dos fatos feita pelo tio. As assertivas do tio se ancoram nas raízes culturais da terra. Ela, categoricamente, afirma: "que boto que nada, sem vergonhice mesmo, meu tio". O mito do Boto, para ela, não comporta a verdade dos fatos, uma vez que se trata apenas de uma fábula popular, contada para encobrir possíveis atos libidinosos proibidos ou reprimidos. Colocando em cena posições antagônicas, dá ao mito, nesse caso, um caráter de falseador da realidade, aquele que mascara uma "verdade" (o fato de não ter se comportado como manda os bons costumes).

Em outro momento da narrativa, Cecília faz pouco caso da preocupação de seu amado em relação à lenda do "búfalo das dunas", encarnado do demônio, que, por onde passa, tudo destrói, tudo devasta. Afirma não acreditar em tais mitos. Mas quando é pega pelo sentimento amoroso, representado pelo muiraquitã, dado por Roberto, percebe-se um viés para que venha à tona outra modalidade de esclarecimento, que se distancia do racionalismo que ela sempre ostentou. No entanto, entre o discurso e aquilo que pensamos interiormente, vai uma longa distância. Diante das circunstâncias, ela admite, finalmente, a versão atribuída ao mito, incorporando-a. Isso fica patente quando ela consegue escapar de ser estuprada pelo Gringo, por obra das encantarias do rio amazônico. "Valei-me, minha nossa Senhora!". Ela não só agradece, como a partir de então ocorre a *conversão* da professorinha.

Marajó... explora hábitos e costumes de uma região que, mesmo nos dias atuais, causa estranhamento e fascinação por parte de quem os conhece. Esse estranhamento se viabiliza ante a constatação das relações sociais ainda vigentes, relações, via de regra,

pautadas em uma estrutura mitológica. É, no entanto, exatamente essa dimensão que causa o encantamento: representa uma estrutura social advinda da fecundação e alimentação dessa cultura ativa.

Com apenas algumas cenas inicias gravadas em Belém, o filme foi quase que integralmente rodado na Fazenda do Livramento, na Ilha de Marajó. Contou com um orçamento modesto para a época (em torno de 25 milhões de cruzeiros).

> A ilha é como a semente fecundada e alimentada pelo próprio rio, que parece envolvê-la com amor, mas também a castiga com inclemência nas suas grandes e periódicas enchentes, porém encharcada ou ressequida a terra luta para sobreviver e se impor no reino das águas abrolhando lentamente sobre o antitelúrico que lhe define a estrutura insular. A ilha de Marajó situa-se no delta do maior rio do mundo, o rio das Amazonas, cuja extensão lembra o mar, mar de águas doces, soberanas, atravessando o continente. Bem próximo está Belém, capital do Pará, a brasileiríssima cidade das mangueiras, hoje, marco de extraordinário progresso. Aqui começa a história, um tema simples, que objetiva mostrar hábitos e costumes da estranha e fascinante ilha de Marajó (MARAJÓ, 1967).

Para Pedro Veriano (2008), crítico cinematográfico de Belém, o filme ficou sem um final plausível. As reticências não apresentam função na narrativa, tornando o filme incompreensível quanto à sua linearidade. O crítico diz ter, à época, alertado o cineasta, ao ler o roteiro antes que as sequências fossem filmadas. Alertou para a dificuldade de se colocar em cena um búfalo destruindo casas e colocando as pessoas para correr. Este seria o final idealizado por Líbero, segundo Veriano (1999) e, no caso, tal final não teria como ser filmado, pois nenhuma pessoa aceitaria a destruição de suas casas, tampouco a produção dispunha de recursos orçamentários para poder arcar com os custos desse ambicioso projeto original. Sem pensar que, à época, não havia como viabilizar a introdução de efeitos especiais.

Close B – A paisagem, as pessoas, as imagens...

> *O cinema facultou ao homem a construção de um sucedâneo de seu imaginário num código semelhante ao que seu cérebro exercita enquanto ele dorme. Mais ou menos como o primata que rompeu com a Natureza quando prolongou seu braço com uma vara ou tornou-o mais forte com uma pedra que rompia a casca dentro da qual se escondia a semente que o nutriria. E tornou-se humano. O cinema é assim, permite passear entre o estado da arte da tecnologia e a fundação da Humanidade, como em 2001, Uma Odisseia no Espaço, de Stanley Kubrick. A possibilidade de sonhar o sonho do outro que o cinema dá é uma democratização do imaginário, que por ele se torna uma experiência coletiva.*
>
> *Gustavo Dahl*[29]

Sem dúvida alguma, o espectador, acompanhando a trama, envolve-se com a procura do búfalo encantado, tal qual o protagonista Roberto e todos os que ali se encontram, ameaçados pelos rastros da ira deixados pelo terrível "demônio": vaqueiros mortos, horror e medo dos habitantes. Realmente não se percebe um desfecho "coeso" para o *frisson* criado por este signo. Porém, analisando-se os créditos, abertura do filme, vemos, nos desenhos do marabaense Augusto Morbach, representações significativas desse búfalo encantado que destrói e devassa tudo.

Uma análise dos desenhos de Morbach poderiam se constituir como chaves plausíveis para uma representação e ressignificação do búfalo, quer como mito (incorporando valores paradoxais, ora personificando o bem, ora personificando o mal), quer como lenda (já que povoa o imaginário do povo, merecendo credibilidade por parte de alguns e descrença para outros), quer, também, como signo (corporificando imagem e discurso), quer, por fim, como símbolo (do encantado, com seus poderes mágicos), que, no fecho da narrativa, movidos, talvez, por uma fúria divina, deveria devastar a região. Nas imagens, estão presentes elementos alegóricos essenciais da criação: 1). a água (com toda a dimensão mágica (e trágica) dos rios amazônicos, imensos como mares, símbolos de vida, e, paradoxalmente, também símbolos de morte), 2). o fogo (elemento destruidor e, ao mesmo tempo, purificador, iluminando castelos), 3). a terra (local da vivência humana, com seus contrastes, com suas buscas identitárias), 4). o ar (representados pelos ventos, pelos tufões; esse ar que é, também, símbolo mantenedor da vida humana através da respiração). As imagens não se restringem apenas a isso, elas, obviamente, dizem muito mais. Mostram as embarcações, meio de locomoção

[29] Gustavo Dahl, "Prefácio". In: DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. 2009, p. 21.

natural do homem ribeirinho, balouçando, frágeis e, ao mesmo tempo, fortes, ao sabor da borrasca devastadora, das intempéries naturais.

Como mostram as imagens, quando surge, espalhando o medo, instaurando um terror generalizado, o búfalo, envolto em fogo, no centro da borrasca, sintetiza, no meio dessa paisagem revolta, na escuridão da noite, a fúria, a destruição, o caos, o fim.

O rio, o ribeirinho, o búfalo encantado, as águas revoltas, os destroços e poeiras levantados pela ira do "búfalo das dunas", o vaqueiro herói, a amada, o enlace, o destroço, a partida e a névoa de fúria subindo ao céu à solidão do vaqueiro entregue a todo tipo de intempérie natural e cultural são algumas das imagens que os desenhos da abertura de *Marajó...* oferece. Tudo isso, formando um conjunto coeso, amplia os significados, confere a cada elemento, à luz da cultura regional, uma dimensão sem dúvida, muito maior.

Outro aspecto interessante que se pode perceber neste filme e nos outros de Líbero, *Um dia qualquer* (1962) e *Brutos Inocentes* (1974), é a preocupação com a identidade amazônica. Em outras palavras, a obra do cineasta se apresenta como um possível elemento-chave para se conhecer o mundo amazônico e, mais especificamente, o mundo marajoara. Ela reconecta o indivíduo ao seu lugar, leva-o em direção à sua identidade, põe em pauta a questão do pertencimento, como comenta Castro:

> Em síntese, procura-se resgatar a amazonicidade de uma cidade, que desde o final do século XIX, gradualmente, voltava as costas para a Amazônia. Resgatar uma identidade – na verdade construí-la – equivale a garantir a preponderância histórica de Belém sobre a região e seu papel emblemático enquanto empório comercial e intelectual – ameaçada pela geografia imposta pelo Brasil à região. (CASTRO, 2011, p. 37-8)

Essa tentativa de uma durabilidade entre o homem amazônico e o que o cerca representados em obras de arte, como expõe Fábio Castro (2011) tem, também, em Líbero e sua obra fílmica, um germe dessa busca por uma identidade amazônica que imprima na obra esse pertencimento do signo ao significado.

Fade out – Amazônia, Amazônias...

> *Indubitavelmente, o Brasil sempre esteve incluído na categoria dos países exóticos, seja pelo seu caráter periférico frente aos centros impulsionadores da economia capitalista ocidental ou pela sua extensão geográfica que abriga uma enorme variedade de gentes, de cenários, de histórias, melhor dizendo, de possantes virtualidades imaginárias. Dentro desta perspectiva, a Amazônia desempenha um papel de especial relevância para a manutenção de uma mitologia baseada em alternativas potencialmente ambíguas, de trânsito simbólico entre o real e o maravilhoso. Embora este não seja um seu atributo exclusivo, porque compartilhado com vários outros países, o Brasil sempre abrigou o olhar do estranho, do estrangeiro, do exótico.*
>
> *Tunico AMÂNCIO*[30]

Em geral, a Amazônia faz parte do imaginário brasileiro como um local dos exotismos, das florestas e rios caudalosos, dos mitos, das lendas, do fantástico, do maravilhoso etc. Falar de cinema na Amazônia, nesse contexto, além da curiosidade natural, é por em cena temas que suscitam controvérsias, que despertam polêmicas. Há sempre os detratores de plantão. A produção cinematográfica que medra nestas plagas tropicais paga, em decorrência disso tudo, um preço muito alto. Não há incentivo governamental e, quando há, os recursos são insuficientes, as condições físicas, materiais para uma produção local são precárias, isso sem falar das grandes distâncias, dos custos de produção, que, aqui, por conta da falta de estrutura, são muito altos. Por outro lado, se pensarmos nos avanços tecnológicos, não se dispõe ainda de especialistas nas diversas modalidades essenciais para a feitura de um filme.

Ainda hoje, quando falamos em Amazônia,

> estamos diante da produção de um novo senso comum sustentado pelas noções de meio ambiente, biodiversidade, sociodiversidade, desenvolvimento sustentável, populações ribeirinhas, povos da floresta, que são as expressões correntes e presentes em praticamente todos os escritos que têm sido produzidos sobre a região e que frequentemente carregam consigo conteúdos de imobilismo social e conservadorismo romântico, quando se trata sobretudo de lidar com a situação e o destino das populações locais. (PINTO, 2001)

Portanto, quando se analisa filmes, principalmente em se tratando de filmes produzidos na década de 60 do século passado, tem-se, necessariamente, que levar em consideração toda essa conjuntura. É muito fácil, com base na nossa experiência

---

[30] AMÂNCIO, T., 2000, p. 83.

moderna, criticar negativamente, apontar defeitos, depreciar as iniciativas, apontar lacunas, falar do que poderia ter sido feito. No entanto, não interessa, nesse trabalho, falar do que poderia, mas do que foi feito, do material de que dispomos. Líbero Luxardo foi, sem dúvida, um pioneiro. Teve ousadia. Fez o que era possível para o momento e as circunstâncias por ele vividas. A ele devemos registros locais, em meio aos textos narrativos que, independentemente da qualidade estética, podem ser revisitados, revistos como marcos importantíssimos, já que se constituem como registros únicos de uma realidade que se perdeu nas trilhas do tempo. A paisagem, com sua exuberância, com sua densidade, é, ainda, como já mencionamos, a personagem principal. A fauna, a flora, as grandes planícies que se estendem a perder de vista, dão o tom local. A natureza nos permite compreender porque, de certa forma, a região sempre foi associada prioritariamente à sua imensa floresta e biodiversidade, em detrimento de sua diversidade sociocultural; dessa primeira categoria decorrem as outras duas, carregadas de idealização. É essa natureza que, ainda em nossos dias, causa curiosidade, espanto e admiração aos visitantes.

Quanto ao homem da Amazônia, ele é visto, também, sob uma ótica particular, ou seja, ainda como selvagem, em oposição à visão eurocêntrica. Do encontro das duas culturas - a nativa e a europeia – tem-se, ainda, uma visão limitada, não destituída de uma relação de poder. Para o estrangeiro, mas, também, para pessoas de outras regiões de nosso país, o homem amazônida representa um outro diferente, um outro exótico, quiçá subdesenvolvido.

Os filmes, que tratam da Amazônia, representam-na como região em que sobressaem todos esses exotismos: ou é selvagem, cheia de perigos, habitada por seres estranhos, lendários, mitológicos, ou, por outro lado, é mostrada como um local idílico, paradisíaco, não isento de um erotismo (em alguns casos) exacerbados.

Plano 2 – Três leituras poéticas do Marajó

> O Marajó não é uma paisagem, mas muitas paisagens, não é uma ilha, mas um arquipélago, não é uma civilização, mas civilizações sobrepostas umas às outras. Viajar pelo Marajó é deparar-se com informações, de todas as ordens: com os elementos naturais, com as intervenções do homem, com as misturas interacionais (FARES, 2003).

O objetivo, aqui, é relacionar textos. Para analisar as imagens-desenhos feitas por Augusto Morbach para a abertura do filme *Marajó, barreira do mar*, relacionar-se-ão textos (em sentido semiótico, afinal, o ponto de partida é um texto não verbal).

Para a leitura das dez imagens de Morbach criadas para o filme de Líbero, entre os textos a se relacionar com esse texto-dissertativo estão *Marajó Terra Anfíbia* (1978), de Líbero Luxardo – texto literário, e o texto fílmico *Marajó...* –, bem como os textos de aporte teórico, nos quais procuramos fundamentar o nosso discurso.

A partir das imagens-desenhos de Morbach e dos textos literário e fílmico de Luxardo, *Marajó Terra Anfíbia* e *Marajó Barreira do Mar*, procura-se analisar o filme em consonância com as imagens-desenho da abertura.

Marajó Terra Anfíbia é um livro que reúne relatos de viagem, e objetiva explicar o processo histórico de exploração e miscigenação dos "primeiros" habitantes da região marajoara (o povo Aruaque), e apresenta outros dados documentais da Ilha de Marajó. De escritura ora poética, ora jornalística, o autor descreve hábitos e costumes de um povo surgido da mistura entre o europeu, o negro e o índio – como o é a matriz da miscigenação brasileira de um modo geral.

A obra literária em questão apresenta muitos dados específicos da cultura marajoara a partir de viagens realizadas pela diversidade de localidades em volta do delta do Rio Amazonas. Mas não só, pois, além de se relacionar com o povo marajoara, de vaqueiros a fazendeiros, essas andanças conferiram a Luxardo o conhecimento empírico da região, e resultou num amplo aporte teórico (de bibliografia consultada e citada) se encontra no texto.

Líbero percorreu todo o arquipélago do Marajó. Comprova-o o convite do coronel Nélio Lobato, aceito pelo cineasta, que além de militar reformado era "fazendeiro de tradição" e fora prefeito de Belém, para conhecer a fazenda "Sant'Ana", localizada na Ilha Mexiana, integrante do arquipélago juntamente com as Ilhas de Marajó e Caviana. "O Ganhoão ficou para trás e no horizonte, bem distante, aquela

estria de tom verde-azul abrolhando na imensidão das águas: era a Mexiana, onde à noite fundeamos no ancoradouro de Nazaré, já em plena ilha." (LUXARDO, 1978, p.147)

A publicação do livro supracitado data de 1978, mais de uma década distante do filme *Marajó Barreira do Mar*. Mesmo que o processo de escrita se tenha dado antes da publicação (talvez ao longo dessas muitas viagens) percebe-se não só pelas citações a obras referenciais no texto literário, mas pelos deslocamentos do autor, o quanto o seu conhecimento sobre Marajó, as suas impressões estão presentes no texto fílmico.

O projeto de ter a região como personagem e não só paisagem de seus filmes não lhe saíra da mente, os fatos o comprovam. Inquieto e obstinado, o cineasta não se deixou quedar. De um modo geral, a história de *Marajó Barreira do Mar* mostra os hábitos e costumes da gente da região marajoara, as alterações e interferências que ocorreram nos costumes e modos de vida dos nativos ao se relacionarem com o estrangeiro, isto é, com outras culturas. Para a professora e pesquisadora Josebel Fares (2006) a cultura marajoara se caracteriza por este encontro de culturas e troca de bens, e recorrendo a Dalcídio Jurandir, a autora exemplifica esse processo de hibridização:

> É vinho da Itália, roupas da Inglaterra, champanhe da França e licores são servidos nas mesas rústicas dos barracões, em meio da cuia do açaí, do pirarucu assado, do camarão frito, da carne salgada e da cachaça com limão. Perfumes, capas, peles, conservas raras, cervejas inglesas espantam os caboclos curiosos e os negociantes ávidos (JURANDIR, 1942).

Segundo Veriano (1999, p. 30), *Marajó Barreira do Mar* "foi um engano". O crítico afirma ter lido o roteiro da realização. Segundo ele, "Tinha um final apoteótico, com um búfalo "sagrado" (...) que saia correndo do campo para a cidade, quebrando as palhoças e botando as pessoas para correr". Alertou ao cineasta para a dificuldade, como acima se falou. "Não deu outra: o final foi mudado. Aliás, o filme ficou sem final (...) foi um enorme prejuízo" (VERIANO, 1999, p. 30).

Sem dúvida, ao se acompanhar o *frisson* do filme, o final parece não fechar as cortinas. É verdade, também, que não só no próprio teatro, como em outras manifestações artísticas, como o cinema, as reticências, geralmente, tem um valor expressional bastante significante. As possíveis reticências de *Marajó Barreira do Mar* não guardam, talvez, essa excelência adjetiva do *bastante;* outrossim, abraça a ideia de

conter, sim, significação. Portanto, discordamos quando Veriano (2008, p. 28) diz ter o filme ficado incompreensível em sua linearidade narrativa.

À medida que o enredo do filme vai se desenvolvendo, o *frisson* é causado pela busca do herói/guerreiro, simbolizado na figura do vaqueiro marajoara por seu motivo de ser: seu destino é lutar até a vitória contra o búfalo das dunas, símbolo da destruição. Quase um faroeste entre o vaqueiro e o búfalo é figurado nas telas. O final, porém, parece, para o espectador moderno, não contagiar à altura do suspense que se tem para o esperado duelo entre um e outro. Realmente, produzir uma cena de um búfalo destruindo casas e povoado em meados de 1960, na Amazônia, com parcos recursos não seria nada fácil. Até pouco tempo as telenovelas brasileiras, nosso exemplar *hollywoodeano* de produção, não tinham o traquejo e maquinário técnicos necessários para convencer numa cena de ação.

Contudo, *Marajó Barreira do Mar* tem, indubitavelmente, um significado simbólico. Existe significância e linearidade suficientes para tornar a narrativa fílmica compreensível, daí é que me estimulado a citar Cardoso, tratando de Pierce, nos auxilia nesta leitura fílmica de Líbero Luxardo:

> Para Peirce, a Semiótica, ciência geral dos signos, tem por objeto de todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sígnicos, portanto, amplos sistemas de significação. Ocupa-se do estudo do processo de significação ou representação, tanto na natureza quanto na cultura, do conceito ou da ideia. (CARDOSO, 2010, p.14)

Entendendo o signo como portador de informações, às quais pretende indicar para alguém algo conhecido por outros, mas que se pretende ser conhecido, também por outros, insere-se num processo de comunicação. Assim, não há dificuldade em compreender os signos que são representados pelos textos literário, fílmico e pictórico como comunicadores de algo a alguém, isto é, contidos de significância possível. Ambos significam alguma coisa a um possível interpretante. Dessa forma, cabe a este receptor indagar e responder o significado desses textos e isso depende do repertório prévio de que este leitor dispõe.

Para Hans Robert Jauss (1921 – 1997) o leitor não é um livro em branco sobre o qual o texto lido preencherá suas páginas; ao contrário, frente a um texto, esse leitor, por ser socializado e estar imerso a um contexto histórico concreto, e traz consigo um repertório de outros textos já lidos, que vão conferir significados ao texto lido. Não há como se ler um texto sob um único prisma, ainda mais em épocas distintas.

Com o texto fílmico de Líbero, *Marajó Barreira do Mar* o mesmo se dá. O leitor, a partir de suas "molduras" geradoras de significados, realiza também a atualização da obra. Este leitor, segundo Jauss, está na concretude de ser em relação à obra, situa-se no espaço e tempo históricos, ou seja, acolhe negativa ou positivamente uma criação artística, é o responsável por sua recepção. A proposta do crítico alemão é trazer o leitor para o campo da significação do produto artístico, no caso, o sentido de um filme. A apreensão de um texto, por exemplo, não se dá tão somente ou inicialmente a partir da obra e do autor, mas do leitor/espectador desse texto, aqui, um filme. É o leitor, para quem se destina o filme/a arte que detém o poder de significar de acordo com seu horizonte de expectativa e vivência sócio-histórico-existencial. É através da recepção que *Marajó Barreira do Mar* pode ser atualizado.

Plano 3 – Desenhos de Morbach X construção do filme

IMAGEM 1

À primeira leitura a imagem 1 (um) nos indica um ribeirinho. É, a principio, um robeironho qualquer em seu meio de transporte diário, a canoa, saindo de Belém, do Porto do Ver-O-Peso. Porém estes signos, o Ver-O-Peso, o rio e a embarcação,

possibilitam, de acordo com o filme e de posse do conhecimento que Líbero Luxardo tinha sobre a região, a partir do livro *Marajó Terra Anfíbia*, uma análise mais demorada da imagem.

O Ver-O-Peso, um dos cartões postais de Belém, é o porto de entrada e saída. Localiza-se no bairro Cidade Velha, local onde a cidade teve a sua origem, a "urbanização" da colônia. É deste espaço, também, que saíram as várias expedições coloniais à Amazônia paraense adentro: a Ilha de Marajó estava no roteiro dessas viagens de conquista. Portanto, esta imagem remonta, simbolicamente, também, a saída do colonizador, da capital, para as regiões interioranas do Estado, no caso, a região marajoara. O enredo do filme tem início neste mesmo porto, quando revela a conversa de dois pescadores sobre um serviço a ser feito: levar um professor doutor até a Ilha de Marajó. Uma simbologia imediatamente se instaura, pronta para ser apreendida por leitor/espectador mais atento, como enuncia Luxardo:

> Essa terra edênica, perdida no infinito, afogada pelo mar e que aos poucos vai se erguendo, foi paraíso da mais nobre raça gentílica: os Aruaque, povo oleiro que plasmou no barro macio, quase sedoso, da argila desta grande ilha, a história milenar da sua vivência que, num dia do ano de 1616, quando Francisco Caldeira Castelo Branco, enviado do Maranhão pelo seu libertador, o português Alexandre de Moura, aportou numa ponta de terra firme à margem continental da baía do Guajará e fundou a cidade de Santa Maria de Belém, nesse dia a Ilha de Marajó teve o seu destino marcado pela ambição dos que viriam depois usurpar-lhe a terra, destruir sua paz e dizimar a raça viril, altiva e digna dos primeiros habitantes. (LUXARDO, 1978, p. 16)

Líbero fala dos conquistadores-exploradores da região, seres de outros hábitos e costumes, que impondo ou não as trocas culturais distintas, contribuíram não só para o extermínio dos "primeiros" habitantes, mas para a constituição do povo miscigenado que hoje habita não só a Ilha de Marajó, mas o Brasil. Isso é a história do Brasil, de uma pátria parida do sangue conflituoso entre diferentes, que na mistura batizou o povo que habita há séculos esse país.

Quando, no início de *Marajó Barreira do Mar*, os personagens, professor Ernani e Gringo, se dirigem para a ilha, onde vão causar choques culturais, percebe-se a simbologia (uma das) a que se refere. Estes dois signos (personagens) representam o estrangeiro, o "outro", o diferente, e não, somente, em sua característica de distinção, mas com caráter de superioridade. O professor, em contraste, por exemplo, com a professorinha da região, é doutor, pesquisador ilibado, tem conhecimento "maior" sobre

as coisas. Ele vai à região para pesquisar, justamente, resquício daqueles "primeiros habitantes" a que se refere Líbero Luxardo em *Marajó Terra Anfíbia*, o povo Aruaque. O capataz que o auxilia já traz inscrito no próprio nome a significância de seu papel: é o gringo, o forasteiro, aquele que é de fora e não vem para se inserir, mas para duelar, confundir, destruir o espaço estrangeiro a ele.

A imagem 1 retoma, de forma simbólica, esse nascimento, esse surgimento do enredo, da história, da Ilha e seus costumes. Não é à toa, também, que o signo da água, do rio é representado na imagem. O Marajó é terra anfíbia, dependendo da época, ressequida ou encharcada, a água é a fonte de vida (e de morte) da região.

Quando o filósofo Tales de Mileto afirma ser tudo água, a questão primordial ao entendimento filosófico não é o elemento água, mas a unicidade das coisas. Tudo é água equipara-se a tudo, torna-se um, como bem soube explanar Nietzsche (2000, p. 43). Fala-se, portanto, da primeiridade das coisas, ou melhor, da coisa primeira, *ousía*, nos dizeres aristotélicos, conceito metafísico contido em tudo o que é, portanto, a essência das coisas existentes (entes).

Aristóteles procurava uma explicação racional, filosófica, para as coisas que existem e não existem. Tales de Mileto, situado numa era pré-socrática – isto é, "pré-racional" – respaldava seu conhecimento na física da época, na cosmogonia. Ou seja, ambos, em seus tempos, filosofaram acerca das coisas, do ser. Tales foi tão filósofo quanto qualquer pós-socrático, apenas se expressou com os conceitos que, à época, eram possíveis segundo a sua concepção.

Neste sentido, o conhecimento acerca das coisas que existem e não existem têm, entre suas diversas possibilidades, origem nos mitos. No que tange à região marajoara, explicações mitológicas não são meras fábulas que se contam para fazer criança dormir, ou mesmo, através do medo, fazer ficar mais acordada. São fontes de conhecimento da região, de seu povo, sua história, hábitos e costumes, destaca Fares acerca da força das águas:

> A água é a origem de todas as coisas, assegura Tales, o primeiro filósofo, metaforiza a erotização primordial: a água da concepção, onde nada o sêmen que origina a vida; a água maternal do ventre, onde o homem mergulha pela primeira vez, e o alimento primeiro (água láctea) - elementos propiciadores das sensações de segurança e proteção, que estabelecem uma relação entre o mundo interior e o mundo exterior. Na pia batismal, a água permite ao homem a purificação das culpas e dos pecados de um estágio anterior - como as águas do dilúvio - e simboliza a admissão no mundo místico, o

> renascimento. O corpo humano compõe-se de alto percentual de água, por isso, às vezes, como as marés, o homem é tão susceptível aos movimentos lunares.
> As águas podem originar-se de fontes celestes ou terrestres. As águas da chuva fertilizam e fecundam a terra, no entanto também podem ser responsáveis pelas enchentes, inundações. As águas brotadas ou acumuladas podem significar os perigos dos oceanos, dos rios, dos lagos. (FARES, 2011, p. 3).

A professora encerra sua fala quando cita a Carta de Caminha. Pero Vaz de Caminha, no século XVI, em sua Carta a el rei D. Manuel, relatando a terra recém conquistada, dá vazão à grande quantidade do elemento natural que vê circundar abundantemente o Brasil, "Águas são muitas: infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem" (CAMINHA *apud* FARES, 2011, p. 4).

Entretanto, esse elemento primordial aos seres viventes, mesmo com essa abundância traz uma série de dificuldades e risco à vida. Pois essencial que é, sua falta ou escassez – o que é característico às regiões Norte e Nordeste do Brasil, contando com períodos de secas e estiagens sacrificantes tal qual o volume de água nas enchentes – traz prejuízos, destruições inomináveis e, o pior, constantes, já que não mudam há séculos, desde os períodos coloniais.

As imagens seguintes (2 a 5) são protagonizadas por um búfalo. Assim como os desenhos marajoaras originários das cerâmicas indígenas, em qualquer representação poética do Marajó, seja na literatura, nas visuais, nas cênicas ou na música o búfalo está simbolizado. É comum dizer-se que do búfalo tudo se aproveita, couro, chifre, carne, leite, e ainda, que o animal é utilizado para o trabalho pesado nas fazendas, como montaria de turistas, de polícia entre outros, como elucida Barbosa.

> O rebanho bubalino marajoara é composto pelas raças Múrrah, Jaffarabadi e Mediterrâneo, assim como Bubalinocultura no Estado do Pará assim como seus mestiços. A raça Carabao e o tipo Baio ainda são encontrados na ilha; contudo, segundo Cassiano *et al*. (2003), a raça Carabao o búfalo tipo Baio (que não é considerado raça pela Associação Brasileira de Criadores de Búfalos - ABCB) estão em risco de extinção e descaracterização. Ainda segundo os autores o Baio possui características interessantes à pesquisa. (BARBOSA, 2005, p. 37)

Líbero (1978, p.58) afirma que, em geral, os búfalos são animais dóceis "um pouco extravagante em seus costumes, e, embora sendo extremamente dócil, de uma

mansidão meiga, tornava-se terrível quando abandonado aos azares do campo”, porém, o habitual é tê-los numa “amena” relação. Deles se extrai o leite, o qual detém um teor de gordura elevadíssimo, sempre acima de 8%, por isso, seu consumo se dá de outras formas, na feitura do queijo marajoara, por exemplo, e também como alimento do pastoril. Mas do animal também se aproveitam a carne e o couro, para múltiplas possibilidades de artigos em couro. Trata-se de um animal, que embora o porte amedronte, é brando e conectado às práticas e costumes cotidianos do marajoara. Na Ilha do Marajó, além da carne, tudo é utilizado. Faz-se manteiga, queiro do leite de búfalo.

A história da chegada dos búfalos ao Marajó apresenta diferentes versões. Aqui seguem duas delas. A primeira conta que os búfalos foram trazidos a Soure pela família Chermont de Miranda, antigos fazendeiros do Marajó, mas somente destacaram-se depois da criação racional do coronel Bertino Lobato Miranda. A outra versão narra que um barco carregado de búfalos, cujo destino era a Guiana Francesa, teria naufragado próximo ao arquipélago marajoara. Alguns dos animais do rebanho sobreviveram e chegaram à ilha. Em ambas, relata-se que ali o animal adaptou-se perfeitamente.

IMAGEM 2

IMAGEM 3

E essa teia, significativa e simbólica, encontra-se nas imagens 2 (dois) e 3 (três), na figura do búfalo da raça carabao, identificado pelos longos chifres, integrante da fauna do homem marajoara. Com ele, o vaqueiro da região se relaciona, harmoniosa e cotidianamente, e dele, também, se serve para diversas instrumentalidades. Por vezes, o próprio vaqueiro marajoara é comparado ao animal, por sua compleição física e força muscular e vivencial.

Em contraste com a imagem 3, na qual se vê um búfalo dócil, em plena harmonia com o meio, com o homem, na imagem de número 2, percebe-se um búfalo endiabrado, enfurecido, domado à destruição de tudo o que vê e que o circunda. Nesta última representação, encontra-se a imagem simbólica do signo criado por Luxardo em seu filme: o mito do búfalo das dunas, a encarnação do demônio, signo do caos, da destruição, da aniquilação de todos que habitam aquela região. Vemos, nela, também, simbolicamente, a representação da colonização, da usurpação, narrada no livro, sofrida pelo povo habitante da região marajoara.

Este signo, carrega em si a significação simbólica destrutiva de um povo em virtude da cobiça colonizadora de outro. O búfalo das dunas caracteriza uma metáfora

bela e forte criada pelo autor para explicar, de acordo com o modo marajoara, ou seja, sob um prisma mitológico, os problemas vivenciados pelos habitantes da região.

Na imagem 2, vê-se o búfalo, em sua ira, destruir tudo por onde passa, deixando apenas rastros de ódio na terra levantada à força de tufões, feito um bandoleiro no oeste que chega causando terror e medo em todos que veem os destroços de sua passagem. As dunas são montanhas de areia formadas pela ação do vento. Dessa forma, o signo do búfalo das dunas carrega consigo também esses dois elementos: a areia e o vento. Não por acaso, por onde o encantado do demônio passa, causa alvoroço e transforma a ilha numa espécie de redemoinho de terra e vento.

A imagem 3, como se salientou, contrasta com a segunda. A de número 3 simboliza o animal em sua relação mais verossímil à vila, à fazenda, ao vaqueiro, ao povo marajoara. Traz à representação a cotidianidade da cena da vida da região com o búfalo. Noite alta, estrelas cintilando no céu, e a moça da vila em cima do animal percorre a fazenda, de campos encharcados, o que o transforma em melhor montaria que o cavalo, pois vencem mais fácil o terreno alagado.

IMAGEM 4

Porém, a imagem 3 (três) expressa também outros possíveis significados que, amparados ao enredo fílmico e a imagem 4 (quatro), se tornam mais sólido. A moça que se vale do búfalo como montaria pode remeter à professorinha (Lenira Guimarães), a amada do vaqueiro Roberto (Eduardo Abdeonor). Ela corre risco nas mãos de Gringo (Milton Vilar) que não só quer molestá-la, como também furtar o muiraquitã achado e lhe presenteado por Roberto, na região do Pacoval, onde se encontraria um "cemitério indígena", fonte da pesquisa do professor doutor Ernani (Luís Mazzei). Amuleto-símbolo do amor, que Gringo acredita ter um valor monetário do tamanho de sua cobiça.

Nesta toada, figura-se a imagem de número 4, a qual nos revela um típico vaqueiro marajoara, com sua vestimenta, montaria e postura. Percorre os campos marajoaras alagados em busca não só da amada, que corre perigo, mas, sobretudo, de seu destino, que é, justamente, o encontro com o búfalo encantado. Roberto, o vaqueiro marajoara protagonista do filme, representa bem o papel de herói desta epopeia, posto que, diferentemente do herói trágico, não foge de seu destino: feito um Odisseu ou Aquiles, corre em punho cerrado ao encontro de seu destino.

E o que está (pres)escrito à vida deste herói é combater até a extinção o caos, a desordem, a destruição representada, justamente, pelo signo mitológico do búfalo das dunas. Sua vida só terá sentido após essa conquista, essa predestinação que confiada a ele mesmo.

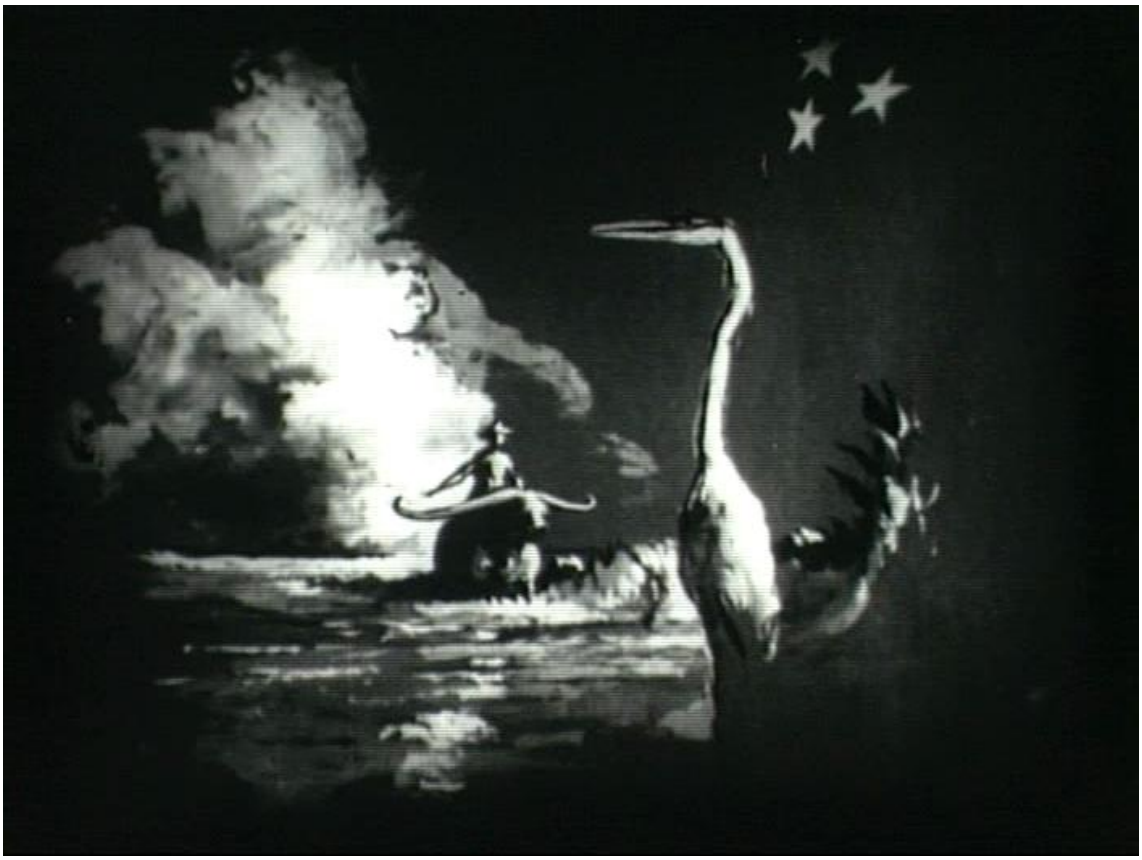

IMAGEM 5

Em busca dessa causa primeira de sua existência cavalga pelos belos campos marajoaras, observando paisagens, contextos e, no percurso, registra costumes e hábitos. É quando se evidencia a imagem número 5 (cinco), a qual mais uma vez mostra esses campos alagados. Nestes locais, o meio de transporte é o búfalo “amigável”, a noite estelar. Na imagem, vem representado mais um signo característico à região, a garça, pássaro que, com sua presença, com sua brancura, com sua beleza, personificação da leveza, confere poeticidade a qualquer paisagem.

IMAGEM 6

Com relação à imagem 6 (seis), o que se percebe, de imediato, quando a observamos, são os rastros deixados pelo búfalo das dunas. Ele, certamente, já esteve por essas paragens e já as destruiu, modificou-as com sua ira. Em primeiro plano, observamos um corpo feminino, com um dos seios de fora, despojado ao lago barrento. Sem nitidez, o rosto não se mostra completamente, talvez, simbolizando a perda da identidade, a diluição do ser ante a destruição do que lhe pertence culturalmente. O rosto, voltado para a imensidão do horizonte se evapora aos olhos chorosos com a implosão de seu território. O gigantesco branco "informe" que se levanta pode, de algum modo, remeter à forma de cogumelo de uma explosão atômica, tal qual a imagem nítida das bombas jogadas no Japão, que certamente, não saem da memória dos seres que a vivenciaram de alguma forma.

A intertextualidade entre os desenhos de Morbach e a imagem fílmica de Luxardo pode ser entendida como sendo a evocação da cena em que a professorinha se encontra largada ao rio, quando em fuga de seu algoz, desesperada clama por socorro. Quem lhe salva, desta vez, não é o herói vaqueiro, mas uma entidade mitológica das águas do rio. Pensamento, antes, rejeitado pela personagem; mas que ao se encontrar em

um abismo inteligível – como é costume dos seres terrenos – apega-se à crença, outrora duvidosa. Na ocasião, ela, se vale do amparo religioso: “valei-me, minha Nossa Senhora!”.

IMAGEM 7

IMAGEM 8

Nas imagens 7 (sete) e 8 (oito) novas ocorrências significativas em relação às ruína, aos destroços deixados pelo búfalo, são retomadas. Na sétima, encontram-se resquícios da população flagelada, a ver, não navios, mas a espessa fumaça branca que sobe apagando as estrelas, deixando-as somente à altura do povo que observa a desgraça, mas forte feito um búfalo, procura sua bem querença.

É assim que, na imagem oito, surgem as estrelas – signos representativos do sonho, do possível. São representadas em segundo plano, acima daquela mesma fumaça causada pela ira do búfalo encantado. Em primeiro plano, vemos uma mulher maltrapilha, restos de um ser, de uma história, de hábitos e costumes. Ela caminha, trôpega e lentamente, sobre as águas. No entanto, há, na imagem, um símbolo de vida, talvez de re-nascimento de um povo, de uma história. A vegetação, atrás da personagem pode se configurar com este sentido. Embora o lugarejo esteja entregue às intempéries do tempo e das coisas metafísicas, um vestígio do que ali – um dia – se plantou continua firme, a florescer novos dias, novos significados.

IMAGEM 9

A imagem 9 (nove) representa o encontro entre mocinho e vilão. É a hora de o herói estar diante de seu feroz inimigo, momento em que o cavaleiro, no encalço do búfalo, mostra-se pronto a sacar a arma e sacramentar a história. Trata-se de um “bang-bang” marajoara. Os personagens, o vaqueiro e o búfalo encantado. Como num *western* norte-americano, pressente-se e espera-se um final feliz. Assim, o vaqueiro com “o indomável espírito de luta que caracteriza o marajoara, sua energia ao enfrentar e superar os efeitos calamitosos da Natureza, repetidos todos os anos com enchentes e estiagens” (LUXARDO, 1978, p. 108), montado em seu alazão, laço na mão, corre para vencer os antagonismos. O animal foge em desabalada carreira. O mocinho, aparentemente, está em situação vantajosa, com a força e destino, parece afugentar o animal que causara medo, dor e destruição ao vilarejo.

IMAGEM 10

Na décima e última imagem o que se nota é um final dissonante dos *happy end hollywoodeanos*. Neste faroeste caboclo, o mocinho não mata o bandido, tampouco o bandido aniquila seu opositor. Afinal, não encontramos nesta imagem o búfalo encantado estirado, estrebuchado ao chão. Tal qual no filme ele não é aniquilado, porém, diferentemente do texto fílmico fica patente a representação não só da destruição do vilarejo causado pelo encantado, mas as reticências significativas, emblemáticas.

Na imagem 10 (dez), mais uma vez, uma grande nuvem branca no céu, simbolizando, talvez, a destruição do povoado, da região. Em primeiro plano, um velho vaqueiro parece dar adeus a tudo o que um dia lhe pertenceu. Encontra-se meio trôpego, quase não se aguentando de pé, mas ali permanece, observando, mais uma vez, a derrocada, quiçá a perda de sua identidade, de seu lugar no espaço sociocultural. Em consonância com a análise de Walter Benjamin (1994) do quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, o velho vaqueiro "parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente", na imagem, vê-se que ele encara seu presente implodido, isto é, tornou-se, já, passado. Para Benjamin (1994, p. 226),

> o anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.

Mas o furor, a ira, a destruição causada pelo búfalo prende-se no olhar, no adeus do vaqueiro ao passado e o impele ao futuro, "ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu, essa tempestade [destruição] é o que chamamos progresso" (BENJAMIN, 1994, p. 226), por isso, nem sempre sinônimo de desenvolvimento.

As reticências, aqui, guardam a expressão – talvez – desejada por trazer à tona uma série de reflexões possíveis à região e sua cultura, desde seu nascedouro colonial, passando por seu passado arqueológico e presente nebuloso. A partir dessas reticências, seria possível dissertar acerca dos problemas tão prementes e de longa data da Ilha de Marajó e, não só, mas da região amazônica. Não por acaso, onze anos após o lançamento de *Marajó Barreira do Mar*, Luxardo publicou *Marajó Terra Anfíbia*, no qual além de relatar essa região, reflete não só revelando a sua visão quando à local, mas tentando propor, através da solidificação do conhecimento da região, soluções que seriam urgentes ara este espaço.

Esperançoso ou, mais que isso, utópico, Líbero finaliza sua obra *Marajó Terra Anfíbia*, acreditando em um futuro que se delineia nebulosamente, distanciando-se do passado. Passado, presente e futuro se configuram reticente e nebulosamente. Que das ruínas e fragmentos da história, enfim, nasçam, não só, o progresso comtiano, mas o desenvolvimento sustentável deste "desencantado celeiro do mundo" (LUXARDO, 1978, p. 177).

CAPÍTULO 4 – AMAZÔNIA, CONTINENTE DAS ÁGUAS.

Sequência 1 – Amazônia, relatos de viajantes

A ideia de Amazônia se constrói a partir de relatos dos conquistadores, passando pelos resquícios de cultura nativa, deixados, em meio à devastação ocorrida, até a atualidade, por meios diversos. O exótico comumente se atrela à ideia de Amazônia, seja no discurso das crônicas de viajantes, seja no que os próprios habitantes da região vendem como produto.

Na cinematografia se encontra alguns exemplos dessa exotização transfigurada em produto artístico e mercadológico. Dos estereótipos mais batidos, como *Anaconda* (1997) ao poético-reflexivo, *Fritzcarraldo* (1982) ou o denunciativo documentário-ficção, *Iracema uma transa amazônica* (1976), o exótico está posto como temática recorrente.

Para alguns autores, referindo-se às origens dos discursos sobre Amazônia, o período colonial e as grandes Expedições ao Brasil/Amazônia adentro, sempre acompanhadas de um cronista, registrador dos fatos, acontecimentos e, principalmente, da terra conquistada ("descoberta"), é de grande importância para esta análise.

Nos relatos ou crônicas dos viajantes europeus em busca do Novo Mundo, inicia-se esse conhecimento ou desconhecimento da Amazônia, melhor dizendo, sua *invenção* enquanto ideia. São esses registros (relatos) de conquistas e da penetração do Europeu na recém-colônia "descoberta" que serão fonte das análises, desses autores, para a construção da ideia de Amazônia, iniciada com estes conquistadores e somadas às outras distorções de outros usurpadores e mais aos resíduos da cultura "primitiva".

> O ato da descoberta é necessariamente recíproco: quem descobre é também descoberto, e vice-versa. Porque é então tão fácil, em concreto, saber quem é descobridor e quem é descoberto? Porque sendo a descoberta uma relação de poder e de saber, é descobridor quem tem mais poder e mais saber e, com isso, a capacidade para declarar o outro como descoberto. É a desigualdade de poder e de saber que transforma a reciprocidade da descoberta na apropriação do descoberto (SANTOS, 2006, p.181).

Além dessa relação de poder, a descoberta, para Santos (2006, p.181), constitui-se por uma dimensão "empírica, o acto de descobrir, e outra, conceptual, a ideia do que se descobre". Porquanto, para se compreender a Amazônia, faz-se necessário o

entendimento não só desses resquícios do que era o local antes das primeiras expedições e, portanto, o contato desses nativos com o Europeu, mas o constructo sociocultural inventado por esse colonizador. Tal construção, em muito, encontra-se nesses relatos de conquistas de terras.

"Foram esses relatos que serviram, posteriormente, em grande parte, para orientação, classificação e interpretação da região como literatura e ciência" (SOUZA, 1994, p. 34). A Amazônia foi muita informação nova para esses cronistas. Não estavam preparados para tanta novidade. Suas narrativas continham toda a apoplexia dos olhos ante a imensidão de água doce e denso verde.

A Amazônia, até a chegada dos conquistadores, não era um vazio demográfico, pelo contrário, estava bem dividida em uma hierarquia social própria e de alta densidade demográfica, pois os povos indígenas

> ocupavam o solo com povoações em escala urbana, possuíam sistema intensivo de produção de ferramentas e cerâmicas, agricultura diversificada, uma cultura de rituais e ideologia vinculadas a um sistema político centralizado e uma sociedade fortemente estratificada (SOUZA, 1994, p. 17).

A questão não é romantizar os índios e destratar os conquistadores. Apenas fazer justiça e assim colocá-los em seus respectivos lugares. Para se entender a construção da Amazônia é necessário perceber o encontro desses povos e, dele, notar a miscigenação, a relação de um e outro, e de um para com o outro, na construção da ideia de Amazônia.

Não há como desvencilhar que um é o colonizador e o outro é o colonizado. E que nessa via não é de mão dupla, não há reciprocidade na relação. Trata-se de um Senhor e um servo, uma metrópole e uma colônia. Essencialidades de um passado que briga contra o tempo e se faz presente nas agruras do passado recente e presente futuro.

Sequência 2 – Amazônia, o jardim do quintal

Tem o Atlântico
Tem vista pro mar
A Amazônia
É o jardim do quintal
O dólar dele
paga o nosso mingau...

Nós não vamo paga nada
Nós não vamo paga nada
É tudo free!
Tá tudo pronto aqui
É só vir pegar
(Raul Seixas)

A Amazônia sempre foi uma incógnita para seus próprios habitantes. Talvez, não para os primeiros, mas suas gerações posteriores, já fundidas às culturas europeias da conquista dos primeiros séculos. Na verdade, é a "velha" máxima nietzscheana, "Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecidos – e não sem motivo" (NIETZSCHE, 1998, p. 7).

Afinal, como se pode encontrar o que jamais se procurou; como saber se nutrir da vivência sem que para ela se doe ou se olhe? Por isso Nietzsche diz que ao presente não se dá ouvidos, não se olha. Às experiências presentes o característico é estar-se ausente, ou melhor, é não estar, não ser; "Pois continuamos necessariamente estranhos à nós mesmos" (NIETZSCHE, 1998, p. 7). E nessa confusão, acaba-se por se inventar um amálgama incerto e inverossímil que é perpassado no tempo por seres desconhecedores de si. E o engano, por ter sido muito contado e re-contado como a verdade dos fatos e coisas, ou seja, *nomeado* e não conhecido, a "*verdade"* é "des-coberta", se é que esteve um dia coberta por algo.

Não bastasse esse desconhecimento, há o esquecimento, o lugar de periferia dado a quem, comumente, sustenta os centros mais desenvolvidos com matéria prima necessária para seu progresso. Retrato de sua história, região relegada a quintal do mundo, donde se colhe o que se quer em gêneros alimentícios, minerais, energéticos, medicinais etc. e se volta às costas.

Dos séculos XVI ao XXI a história da Amazônia aparenta um ciclo vicioso, de onde se parte de um lugar rico *in natura*, para um mesmo cenário inescrupuloso de explorações a exaustão, deixando-a, a cada período, mais pálida, mais descaracterizada, usurpada e devastada.

Durante vinte anos, por exemplo, Albrás e Alcoa, foram subsidiadas pelo Estado com energia mais barata. O que gerou um déficit negativo à Eletronorte em torno de dois bilhões de dólares, dinheiro acumulado por essas indústrias, com o compromisso de vender o produto ao exterior. A Amazônia, portanto, entrava no circuito internacional.

Os estudos de impacto socioambiental e quaisquer ressalvas a favor da região e/ou de seus habitantes, facilmente são driblados para não inviabilizar projetos dessa natureza. Sendo do interesse de quem detém o real poder de embargo (o grande capital), o que é característico à história da região, o projeto não só sai do papel contendo todas as licenças necessárias, como seu custo e tempo de execução dobram, triplicam..., quando, porventura, são concluídos integralmente.

Desse imenso "jardim do quintal", onde se encontra tudo a preço de banana e muita exploração, não se precisa pagar nada, está tudo "pronto", é só pegar. Toda essa constatação de uma região rica em recursos naturais, porém miserável socialmente, traz consigo seu passado usurpante, evidenciando seu presente deficitário e subjugado. A Amazônia, há mais de quinhentos anos, troca, numa balança por demais desleal, suas riquezas ao alto custo de esvaziar-se, não só de sua principal moeda de troca, mas de si e de seus ocupantes.

> A Amazônia é no (e "o") fim do mundo mesmo. Os seus exploradores e pioneiros querem é ganhar dinheiro – muito e rápido. Com doses de sagacidade, esperteza, audácia e pouco escrúpulo, além de dispor de engrenagens de poder, montam seus negócios para acumular seu capital e reinvesti-lo em áreas mais rentáveis, quase sempre fora da Amazônia. (PINTO, 2012, p. 12).

Sequência 3 – Brutos Inocentes (1974)

Plano geral – I Festival de Cinema Brasileiro em Belém

No dia 1º de setembro de 1974, Pedro Veriano informava aos leitores de *A Província do Pará*, na seção/suplemento Jornal do Cinema, que estava em seu primeiro ano e oitavo número, possivelmente a vinda à Belém dos artistas Tarcísio Meira, Glória Menezes, Jece Valadão, Carlos Imperial e Sérgio Ricardo, conhecidos do público em geral, para o Festival do Cinema Brasileiro de Belém, a se realizar por intermédio da

Prefeitura de Belém, Instituto Nacional do Cinema, Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul e Banco da Amazônia (BASA). Dizia que o festival tinha pinta de ser o grande acontecimento cinematográfico paraense não só daquela época, mais de qualquer época.

O I Festival de Cinema Brasileiro de Belém teve duração de uma semana, ocorreu do dia 12 a 19 de outubro de 1974. Foi coordenado por Pedro Veriano, Alexandrino Moreira e Luzia Álvares Miranda. Coordenação que se reuniu no Rio de Janeiro, no dia 05 de setembro, na sede do INC, onde ficou definida a participação de filmes, artistas, diretores e críticos que participariam do evento.

Segundo Edwaldo Martins (1974), até o dia 05 daquele mês estavam inscritos no festival, filmes que, na verdade, acabaram não participando, tais como *O Descarte*, de Anselmo Duarte, com Tarcísio Meira e Glória Menezes; seria mostrado como "Hors Concours". *Uirá*, de Gustavo Dahl foi outro que acabou não participando. *A Estrela Sobe*, de Bruno Barreto, o qual representou o Brasil no Festival em San Francisco, também foi um desses que teve a possibilidade de vir para a Mostra que não esteve presente. *O Mau Caráter*, de Jece Valadão, o qual o jornalista dizia não haver tempo de participar do festival, portanto, estaria de fora do concurso, participou.

Os filmes que efetivamente participaram do festival foram: *A Noite do Espantalho*, de Sérgio Ricardo; *Um Edifício Chamado 200*, de Carlos Imperial; *Amor e Medo*, de José Rubens Siqueira; *Os Condenados*, de Zelito Viana; *A Banana Mecânica*, de Braz Chediak; *Triste Trópico*, de Arthur Omar; *O Mau Caráter*, de Jece Valadão e *Rainha Diaba*, de Antônio Carlos Fontoura. O último estava na mostra como "Hors Concours", não participando da premiação.

As categorias que concorriam aos prêmios eram filme, diretor, ator, atriz, ator e atriz coadjuvantes, roteiro, fotografia, música e o melhor curtametragem. Os curtas que estavam na Mostra competitiva eram os seguintes: *Papo de Anjo*, de José Rubens Siqueira; *Atalfo Alves*, de Afranio Vital; *Contador de Histórias*, de Fernando Sabino e David Neves; *Reflexão e Divagações Sobre Um Ponto Duvidoso*, de Antonio Moreno; *Mestre Ismael*, de Adnor Pitanga e *Plácido de Castro*, de Renato Neumann.

A premiação consistia no Troféu Muiraquitã de Ouro, o qual foi orientado (desenhado) pelo arquiteto Jaime Bibas, artisticamente confeccionado em pau-roxo. O troféu foi concedido a cada categoria, exceto a de curtametragem, que foi premiado com o troféu Humberto Mauro. Este troféu, diferentemente do Muiraquitã de ouro, ofertado pela Prefeitura de Belém, foi oferecido pelo INC. Existia também uma premiação em dinheiro, dividida em: dez mil cruzeiros para o melhor filme (oferecido pelo INC),

cinco mil para cada ator (oferecido pela Vivenda e Renda Priori) e 12 mil para o melhor curta (também ofertado pelo INC). Importante lembrar é que o Prêmio Muiraquitã de Ouro foi também concedido ao cineasta Líbero Luxardo, em homenagem ao diretor que era expoente no cinema paraense.

Com relação ao júri do festival foi composto por: Paulo Emílio Sales Gomes, Jean Claude e Lucila Bernadet (diretores da Cinemateca Brasileira à época), Luiz Alípio de Barros (crítico de A Última Hora), Fernando Spencer e Celso Marconi (da crítica pernambucana), Guido Araujo (da crítica baiana e do Movimento de Cineclubes nacionais), Acyr Castro e Líbero Luxardo (representando a Academia Paraense de Letras - APL), Anunciada Chaves (representante da Fundação Cultural do Estado do Pará), Orlando Teixeira da Costa (representante do Conselho Estadual de Cultura), Francisco Paulo Mendes (representante da Universidade Federal do Pará), Otávio Cascáes (prefeito de Belém), Alcindo Teixeira de Melo (presidente do INC, Instituto ligado ao Ministério de Educação e Cultura), Roberto Farias (presidente da EMBRAFILME) – esses três últimos se constituíam como participantes oficiais; André Luiz dos Santos (do setor de fiscalização do INC), Renee Persin e Luzia Miranda (da APCC) e Fernando Moreira de Castro.

A abertura do festival se deu no dia 12 de outubro, às 22h, com o filme de Sérgio Ricardo, *A Noite do Espantalho*, no cinema Olímpia. A Mostra se dava da seguinte forma, um longa era exibido em três horários vespertinos e um horário nobre, às 21h30, na qual participavam os atores, diretores, produtores, etc. do filme projetado. Os curtas eram exibidos após a projeção dos longas. O festival também teve Seminários, nos quais participaram Paulo Emílio, Jean Claude e Lucila Bernadet, Guido Araújo, Fernando Spencer, Celso Marconi e Luiz Alípio de Barros, entre outros que também compunham o corpo do júri; momento em que se pode discutir o cinema brasileiro e, vale salientar, aberto e gratuito ao público em geral e aconteciam no auditório da Faculdade de Odontologia da Universidade Federal do Pará.

Para o encerramento do festival todos os participantes estiveram, inicialmente, num almoço, no sítio Al-di-lá, do Dr. Camilo Porto Oliveira. Por volta das 19h foi oferecido um coquetel no BASA, depois, no Olímpia, exibiu-se o filme em caráter Hors Concours, que encerrou o festival, *Rainha Diaba*. Após a exibição do filme, novamente no BASA, ocorreu a premiação do festival, onde se homenageou Líbero, passando antes da homenagem um curta-metragem com as principais sequências da cinematografia de

Luxardo. Ao final da premiação, ofereceu-se um jantar aos participantes, nos salões da Assembleia Paraense.

O grande premiado da noite foi o filme *A Noite do Espantalho*, que ganhou como melhor filme, fotografia (de Dib Lufti – irmão de Sérgio), ator coadjuvante (Emanuel Cavalcante) e música (do próprio diretor). *Os Condenados* ficou com melhor direção, roteiro (ambos de Zelito) e atriz (Isabel Ribeiro). Henriqueta Bieba levou o Muiraquitã de Ouro, na categoria atriz coadjuvante, no filme *A Banana Mecânica*. O melhor ator ficou com Milton Moraes, no filme de Carlos Imperial, *Um Edifício Chamado 200*. *Papo de Anjo* faturou o prêmio Humberto Mauro, melhor curta-metragem. *Triste Trópico* ganhou o Prêmio da Crítica e menção Honrosa do Júri.

Alcyr Meira, vice-reitor da Universidade, entregou o Muiraquitã de Ouro para Líbero Luxardo, o homenageado do encerramento do festival, Waldemar Henrique entregou o de melhor música a Sérgio Ricardo. Abílio Couceiro entregou ao Pedrinho Aguinaga, representante de Henriqueta Brieba, o prêmio de melhor atriz. Aguinaga também recebeu o prêmio de melhor ator por Milton Moraes, dessa vez pelas mãos da atriz Zélia Porpino e do jornalista Edwaldo Martins. José Maria Silva, da Cruzeiro do Sul, entregou o prêmio a Zelito Viana, na categoria melhor roteiro. O presidente do BASA, Francisco de Jesus Penha, entregou o troféu a Zelito pela melhor direção. Sérgio Ricardo recebeu o prêmio de melhor filme das mãos do presidente da INC, Alcino Teixeira, e do prefeito Octavio Cascaes.

No referido festival, projetou-se o *trailer* do mais novo filme de Luxardo a ser lançado um mês depois. Em 18 de novembro de 1974, em *avant-première*, o primeiro (e único) filme de longa metragem colorido de Líbero, *Brutos Inocentes*, é lançado, às 22h30, no cinema Nazaré. “Em dois episódios, Líbero procura um cinema genuinamente amazônida e o consegue especialmente no primeiro. É um trabalho que merece a colaboração do nosso público, colaboração traduzida em ir ver o filme” (VERIANO, 1974).

Fada in –

Fotocópia de jornal com programação de cinema.

A Embrafilme concedia financiamento de até 70% de projeto cinematográfico de cineastas brasileiros aprovados, desde que abalizados por diretor conhecido e firma idônea, Líbero, com sua produtora cinematográfica, enquadrava-se aos pré-requisitos, e, assim, inicia mais uma de suas empreitadas no cinema.

Brutos Inocentes é um filme composto por duas partes. Duas estórias distintas, mas que se aproximam num cenário amazônico, "Ambas extraídas da crônica e do folclore amazônida" (*Brutos Inocentes*, 1974). A primeira narra o seringueiro e o processo exploratório de trabalho, a segunda, uma narrativa folclórica da região – a qual dizia nascer um filho preto à mulher branca que, na gravidez, olhasse o eclipse lunar –, serve de mote para a história dos pais brancos desse menino preto, acompanhando o Círio de Nazaré como forma de promessa para "branquear" a criança.

Veriano (2008, p. 21) informa: "pronto o filme, a metragem não cobria 60 minutos, o mínimo exigido para que ele obtivesse o certificado de 'longa metragem'. Às pressas, Líbero fez um apêndice, 'A Promessa'". O que não desmerece o filme. Todavia, abre possibilidade de analisá-lo suprimindo a segunda parte do filme, ou melhor, não se estendendo nela. De fato, a primeira parte é que é "o" filme (digamos assim). Embora a história siga o roteiro das crenças mitológico-religiosas da região amazônica, isto é, a força da fé na vida do povo ribeirinho, singelo e humilde, consonante à primeira parte, trata-se de outra história, interconectada a que lhe antecede, mas outra.

O enredo traz um casal branco que aguarda a chegada do primeiro filho. A mulher não dá ouvido à sabedoria popular, grávida, olha o eclipse lunar. Algo expressamente proibido, pois o "castigo", segundo a oralidade, é o nascimento de uma criança negra como a noite sem lua. Embora o crítico Pedro Veriano (2006, p. 48) acredite que a história tenha ficado "como uma anedota racista", a interpretação pode

ser conduzida de outra forma. Talvez, tão somente o retrato desse povo fortemente ligado às tradições mítico-religiosas da região.

É neste sentido, de trazer à tona o modo cognoscível dessa sociedade, fortemente entrelaçada em mitos, que se pode ver, também, esse episódio – que independente do seu objetivo primeiro (o de "complementar" a película, carimbando-a como longa-metragem) – fornece elementos para possíveis interpretações ao gosto do espectador, isto é, de acordo com seu horizonte epistemológico.

Para o complemento de pouco mais de dezoito minutos, Líbero contou com os amigos de sempre, Cláudio Barradas, Zélia Porpino, Fernando Neves e Iracema de Oliveira, completa o elenco Eunith Nauar. "Foi o único dos quatro longas regionais [de Luxardo] que obteve elogios dos críticos (mesmo que de forma moderada)" (VERIANO, 2008, p. 21). A película se chamaria *Amazônia, inferno e paraíso*. "um filme documentário, mas com história. (...) [a materialização da] esperança de um dia poder fazer um filme sobre o ciclo da borracha" (LUXARDO, 1972).

O filme, em sua primeira parte, remonta o amazônico ciclo da borracha. Não trata do beneficiamento das grandes elites com a venda do produto, tampouco a bela época da cidade em suas construções de palacetes, Teatro da Paz, cafés etc., mostra o lado mais fraco desse processo do ciclo da borracha. O centro é o seringueiro e a habitual labuta, um trabalho quase escravo, totalmente dependente dentro do sistema de aviamento. O narrativa fílmica documenta uma época, um ciclo econômico da Amazônia, em que as cidades de Belém do Pará, e Manaus do Amazonas, urbanizaram-se e construíram, com o dinheiro dessa economia, e assim disputavam o título de "Paris" dos trópicos.

Após a conquista da Amazônia pelos colonizadores europeus (principalmente os portugueses), o interesse inicial, em termos econômicos, foram às chamadas drogas do sertão. A borracha amazônica é uma dessas drogas. "A borracha, nada mais sendo do que uma droga do sertão, da terminologia colonial, sobressaiu-se mediante um cunho imperial, que sufocou todas as outras manifestações de vida econômica da região" (TOCANTINS, 1982, p. 99). Com a grande demanda do mercado internacional, e a exclusividade da produção, em seu auge, o produto rendeu dividendos às elites. O que gerou uma corrida sem precedentes à extração do látex, e uma letargia na colheita de outros produtos agrícolas. "A agricultura baixou a tal ponto que o arroz, o milho, o feijão importavam-se do estrangeiro, e a aguardente, o açúcar, a farinha, das províncias do Sul" (TOCANTINS, 1982, p. 97).

“Uma espécie de regime feudal criou a propriedade seringalista latifundiária, com uma divisão de terras arbitrariamente injusta, mas que é uma necessidade e que muito estimulou, sobre certo ponto, a penetração de imigrantes” (ARAÚJO, 2003, p. 230). Portanto, a característica mais destacada desse ciclo da borracha é a grande propriedade, seguida da escravatura do trabalho mal remunerado, desumano em sua exploração. Os homens eram tratados como mercadorias, “importados” feito carga e despejados em más habitações, com crédito para comprar, sem nunca mais se libertar.

“O sistema de aviamento implicava numa rede de fornecimentos que começava com os bancos financiadores, os quais forneciam créditos às casas exportadoras e aos seringalistas” (LOUREIRO, 1992, p. 33). Os coronéis da borracha, por sua vez, controlavam e mantinham o funcionamento da extração da borracha em sua propriedade, na qual, no centro, localizava-se o barracão, onde o seringueiro dispunha das tijelinhas, facões e outros instrumentos para a extração do látex, bem como armas e munição. Era o local, também, onde o trabalhador poderia adquirir remédios, alimentos etc.

Em troca desse crédito depositado nos seringueiros, o barracão e o aviador tornavam-se compradores exclusivos da produção daqueles seringueiros endividados. Com a exclusividade da compra, fixava os preços das bolas de borracha bem abaixo. Porém, os preços dos produtos “aviados” aos trabalhadores traziam lucros acima do normal. Gerando, no final das contas, um débito negativo dos seringueiros para com os aviadores. “Para centenas de milhares de seringueiros que povoavam a Amazônia, havia ao todo (no auge da produção, no início do século) apenas seis firmas exportadoras, alguns bancos (estrangeiros, até 1942) algumas dúzias de seringalistas e algumas dúzias de barracões.” (LOUREIRO, 1992, p. 34). Os lucros se concentravam entre esses poucos e perspicazes agentes do sistema de aviamento.

O endividamento do seringueiro junto ao barracão era “um elo fundamental na estrutura funcional do sistema” (LOUREIRO, 1992, p. 39). Além, claro, de proporcionar um lucro exorbitante, a dívida movimentava a mola propulsora do sistema de aviamento. O processo de produção da borracha, na forma em que se processava, não pedia grandes investimentos por parte do seringueiro. Bastava-lhe poucas dúzias de tijelinhas, um facão e uma espingarda. Com o possível apoio do Estado, estes trabalhadores poderiam ter sido tratados como produtores autônomos, e assim, cada um lucrado com seu trabalho.

Todavia, essa não é a lógica que o governo segue,

> No interior do sistema da propriedade privada (...) cada homem especula sobre a maneira como criar no outro uma *nova* necessidade para o forçar a novo sacrifício, o colocar em nova dependência. (...) O homem torna-se cada vez mais pobre como homem, necessita cada vez mais de *dinheiro.* (MARX, 2002, p. 149)

O governo preferiu se aliar à burguesia. Para que estes "escravos do seringal" não trabalhassem por conta própria e usufruíssem dos lucros gerados por suas produções, inventou-se o sistema de endividamento junto ao barracão. À base excessiva da exploração do trabalho desses seringueiros, a burguesia amazônica se refestelou, esquecendo-se da região, não aplicando todo aquele capital ao desenvolvimento econômico-social da Amazônia, como afirma Loureiro:

> As obras mais significativas de todo aquele período foram o Teatro Amazonas e o porto de Manaus, o Teatro da Paz e o porto de Belém, alguns palacetes da burguesia da época em Manaus e Belém, a construção do Mercado de Ferro, a instalação de redes de esgotos, algumas praças e jardins e a plantação de mangueiras nas ruas de Belém. O Acre, grande produtor de borracha, poucos sinais apresenta daquela fase, em termos de benefícios sociais. (LOUREIRO, 1992, p. 40).

No filme de Luxardo, Seu João (Zózimo Bulbul), representa o aviador daquela região em que seringueiros trabalham extenuados, extraindo o látex da seringueira, atrelando-se a este por dívida no barracão. Esses seringueiros, no filme, são representados por Seu Inácio (Rodolfo Arena) e Seu Maneco (Geraldo Gonzaga ou Roberto Soares). Ambos se encontram em débito com o barracão, que lhes abasteciam com os mantimentos necessários para a parca subsistência, entre os outros utensílios, como o material para a colheita da matéria prima.

Leila Cravo, contracenando com Rodolfo Arena, interpreta Joana, sua filha, que ao ver a mãe ser morta para salvá-la de estupro, ficara muda. Essa é mais uma recorrência da violência que acompanhou o ciclo da borracha nos seringais, repletos de homens amputados em sua liberdade individual e princípios de direito e justiça. Acabam criando uma expansão do instinto sexual com ampla prostituição tolerada, não só, mas a ânsia de saciar os mais primitivos instintos sexuais até mesmo à força.

Cansado daquela vida desumana, de lutas, assassinatos, espancamentos, posse de mulheres para prostituição, dívidas que nunca se acabam etc. e, querendo resolver o problema da filha com auxílio médico – serviço inexistente nessa realidade, "Os

habitantes desses seringais (...) não têm nenhuma proteção. Não há escolas, (...). Assistência médica não há. Transportes são raros. Comunicação deficiente. Um abandono completo" (ARAÚJO, 2003, p. 242) – Inácio, após o acúmulo de um ano de trabalho na mata, resolve acertar suas contas com o aviador João.

No dia do acerto, antes de sua pesagem, Seu Maneco se desentende com o aviador, que lhe quer pagar um preço mínimo em sua colheita. Revoltado, o seringueiro acusa "isto é um roubo", "uma brincadeira". Logo é advertido pelo carrasco lhe dizendo não ser de brincadeira. Mais descontrolado, o pobre trabalhador vocifera, "filho da puta". Inicia-se uma briga entre os dois, rapidamente, com ajuda dos capangas de João, Maneco é imobilizado. O aviador lhe corta a língua e a joga no rio, amedrontando e mostrando a todos o que faz com quem ousa lhe desafiar. A intransigência nas contas é característica desse senhor escravagista, os seringueiros *devem e hão de dever!*, os saldos jamais saíram do negativo, serão sempre mal somados. Protestos e reclamações ocorrem, porém nada muda. "Os seringueiros nada mais são do que meio escravos que vivem em terras do senhor a produzir para este" (ARAÚJO, 2003, p. 239).

Na sequência seguinte, com dificuldade e auxílio da filha, Seu Inácio consegue colocar a imensa e pesada bola de borracha na balança. A atitude do aviador é a mesma, embora o velho seringueiro saiba conter quase 100 kg da matéria prima, seu João diz ter apenas 22 kg e, mais: fazendo as contas do velho, ainda se tem um saldo negativo. Inácio tenta se revoltar, mas rapidamente é arrefecido pela ira de João, "Tá me chamando de mentiroso ou querendo dizer que eu sou ladrão?".

A forma de o velho pagar sua dívida é deixando sua filha com o aviador, já que o "todo poderoso" já se encantara com a beleza da garota. Ao tentar estuprá-la, em outra sequência do filme, Joana, até então muda, relembra o que vivera com a mãe – a tentativa do estupro e morte subsequente da progenitora – e, como por salvação sobrenatural, grita "mãe" e afugenta o malfeitor, paralisado com o ato inesperado.

Seu Inácio, atordoado com a situação que impusera à filha, elucubra-se a fazer um Judas, pregado à cruz, com a cara do aviador. O momento em que a narrativa transcorre é da Semana Santa. "O patrão se defende herculeamente contra as leis trabalhistas. Permite certas festas, a ladainha do *Divino* ou de algum santo padroeiro, novenário, a fogueira de São João (...)" (ARAÚJO, 2003, p. 241). A sequência inicial do filme traz uma procissão sobre as águas do rio, chegando até às palafitas das residências desses ribeirinhos. É o cortejo do Divino, sob a canção em forma de ladainha *Esse rio é minha rua.*

Plano fechado – A Festa do Divino Espírito Santo

Não há unanimidade em relação à origem da Festa do Divino Espírito Santo. Fala-se do surgimento na religiosidade popular alemã, e daí migrado, no período medieval a Portugal. Entre os lusos, a festa remonta às celebrações religiosas feitas no século XIV, em que a terceira pessoa da Santíssima Trindade era festejada com banquetes coletivos e distribuição de comidas e esmolas.

A celebração teria origem na promessa da Imperatriz, D. Izabel de Aragão, por volta de 1320, na qual peregrinaria o mundo com uma cópia da coroa do império e uma pomba no alto desta – símbolo do Divino Espírito Santo – arrecadando donativos em prol dos pobres, caso seu marido, o imperador D. Dinis, reatasse os laços com seu filho legítimo, D. Afonso, herdeiro, por direito, do trono imperial, pois, o imperador gostaria, após sua morte, Afonso Sanches, filho bastardo, assumindo a coroa. Assim, a rainha passou a suplicar ao Divino pela paz entre pai e filho. A súplica teria evitado um confronto armado, A Peleja de Alvalade.

As celebrações aconteciam cinquenta dias após a Páscoa, comemorando o dia de Pentecostes, período em que o Espírito Santo, segundo a Bíblia, descera do céu sobre os apóstolos de Cristo, em sua ressurreição. "Jesus disse, de novo: "A paz esteja convosco. Como o Pai me enviou também eu vos envio". Então, soprou sobre eles e falou: "Recebei o Espírito Santo"" (João, 20: 21-22). A devoção ao Santo floresceu em terrenos coloniais portugueses, inclusive no Brasil. Em terras brasileiras, a celebração, portanto, acredita-se ter entrado no período colonial. O certo é que acontece, até hoje, em diversos estados, do Rio Grande do Sul ao Amapá. Variando de acordo com as particularidades de cada região, a tradição religiosa colonial, se mantêm de forma explícita ou não.

Arthur Vianna (1904) relata que no final do século XIX, no Pará, a Festa do Divino, foi se popularizando, transmutando o esplendor imperial de outrora, realizando-se a partir das classes menos favorecidas da sociedade. A mudança, para o pesquisador, devia-se ao aumento da população e a "evolução progressista", abdicando-se o passado colonial. Descreve, "Anualmente, a flor da sociedade paraense grupava-se ao redor da coroa imperial, n'um movimento acelerado de festas", pela cidade o cortejo se ia às batidas de tambores, recolhendo as esmolas para a despesa do culto. "Levava a coroa à cathedral [da Sé], onde depois da missa cantada, a expunham, coberta de fitas e flores,

aos beijos dos crentes, que faziam tinir nas salvas de prata o cobre das suas esmolas." (VIANNA, 1904, p. 243).

Durante a Festa, inúmeras práticas socioculturais eram realizadas, como leilão, ladainha, baile (na casa do protetor da coroa), derrubada do mastro, cerimônia da distribuição das esmolas etc.

Figueiredo e Silva (1972, p. 18) informam que durante a Guerra do Paraguai (1865 – 1869), D. Remigia, teria prometido ao Divino Espírito Santo, caso seus filhos, habitantes da região do Alto Cairari (Moju), não fossem recrutados para a guerra, anualmente lhe festejaria. "no mês de maio de 1870 começou a festejar o Espírito Santo, o que se repetiu anualmente enquanto ali viveu." A Festa do Divino não existe mais nessa região, sua gênese tem fundamento na história oral dos habitantes.

Diversas localidades do Estado do Pará tiveram e ainda tem essa prática tradicional de festejar o Divino Espírito Santo. Segundo Oliveira e Oliveira (2012, p. 4), em Macapazinho, Agrovila de Castanhal, ainda se pode observar o festejo, não só, a coroa do Divino "percorre as comunidades de Itaboca, Inhangapi, Santa Maria, São Benedito, Gleba, Pernambuco, Trindade, São João, Itaquí, São Tomé e Boa Vista", entre outras localidades do estado.

No filme de Líbero é possível encontrar algumas recorrências do festejo. A película se inicia com um plano geral do rio e duas embarcações, de pequeno porte, a da frente carregando a bandeira vermelha do Divino Espírito Santo. Traz, no centro, a imagem da pomba – símbolo do Santo, que transfigura a paz irmanada por Cristo a seus apóstolos. Gradualmente o ângulo focal evidencia os devotos do Divino nesta embarcação, enfeitada de bandeirinhas multicoloridas. Posteriormente, a visão recai à canoa que segue a embarcação maior, nesta, mais devotos do santo indo a seu encontro.

Na sequência de fotogramas abaixo, de 24 a 37, presentes na abertura do filme, se nota parte dos festejos do Divino. O grupo desembarca e inicia a celebração, ao som da canção *Esse rio é minha rua*, em ritmo de ladainha, direcionando-se à casa que protege a coroa naquele ano.

Fotogramas 24 e 25 (No vigésimo quarto, plano geral das embarcações que se aproximam e paisagem. No outro, close na embarcação principal, enfeitada de bandeirinhas multicores, que traz a bandeira do Divino e alguns romeiros).

Fotogramas 26 e 27 (na esquerda em evidência a canoa que acompanha a embarcação principal, a qual traz a pomba do Divino, imagem da direita).

Fotogramas 28 e 29 (Em ambos o imperador, capitão do mastro e comitiva do cortejo, atracados, descem à palafita).

Fotogramas 30 e 31 (No trigésimo os romeiros acompanham o cortejo, seguindo o imperador, no seguinte um close na bandeira vermelha com o símbolo do Divino, a pomba branca).

Fotogramas 32 e 33 (À esquerda, plano geral do cortejo, com imperador, capitão do mastro, músicos e romeiros. À direita, detalhe no garoto que representa o imperador junto à imagem santa).

Fotogramas 34 e 35 (Em ambos se evidencia, em meio aos romeiros, os músicos que entoam em ritmo de ladainha a canção *Esse rio é minha rua*).

Fotogramas 36 e 37 (No trigésimo sexto, romeiros se encaminham até a imagem santa para lhe agradecer e pedir as graças. No seguinte, Seu Maneco, de pé, juntamente com seu Inácio e Joana, ajoelhados, também pedem e agradecem em orações).

A Festa do Divino Espírito Santo é acompanhada desse cortejo, isto é, encenação representando a coroação do menino imperador. Entre os personagens característicos à festa, encontra-se, o *capitão do mastro*, o qual tem a incumbência, feito o porta-estandarte, de trazer o "pavilhão": a bandeira vermelha com a imagem da pomba branca, representando a Paz emanada pelo Espírito Santo. O *menino-imperador* é outro ator característico, o qual é trajado com vestimentas que remetem à nobreza, ao rei/imperador. Durante os dias da festa, ele será tratado como tal, com regalias de imperador. O *folião* também é outro forte personagem, é quem guarda a coroa do Divino, isto é, o guardião, àquele que fica encarregado não só da imagem santa, mas dos preparativos para a festa – escolhido sempre ao término da festividade, geralmente, ocorre após a última missa.

Outros elementos/símbolos característicos são a *pomba branca*, a *bandeira vermelha*, a *santa coroa*, a *coroação do imperador* e a *distribuição de esmolas*. A Bandeira do Divino, visita às casas para que as esmolas sejam ofertadas. A festa é repleta de momentos significativos. Entre estes, o momento por excelência, é o das promessas dos devotos. Comumente, após o fim da novena, os fiéis, em fila indiana, encaminham-se até a imagem (coroa)[31], para beijá-la, tocar em suas fitas. É nesse momento, também, que os devotos lhe pedem graças, dando nó nas fitas amarradas à coroa ou amarrando novas fitas.

Quando Seu Maneco, em pé, olha de soslaio para pai e filha, Seu Inácio e Joana, ajoelhados[32], parece se remeter ao problema da jovem, o qual o pai, certamente, pede ajuda do santo, acreditando no poder religioso para curar a menina.

---

[31] Nem sempre a imagem é a coroa, no filme é a imagem de uma santa.
[32] Fotograma 37

Ao final do filme, liberta das garras do aviador João, que tentara estuprá-la, a garota recupera a fala no momento em que relembra sua história com a mãe. Passa a acreditar que tenha sido salva pela mãe. Há outras chaves interpretativas que poderiam ser utilizadas para analisar sua recuperação, através de argumentos científicos psicológicos. Mas o filme, simbólico por si só, sugere também, um viés sincrético-religioso para a explicação. A Semana é Santa, os festejos pelo Divino, junto com a reza do pai, dão a possibilidade interpretativa de conectar-se o "milagre" (na voz do pai, estupefato quando a filha lhe fala) à graça do Divino misericordioso.

Como na maioria das festas religiosas, o lado profano também é forte e revelado pelo filme, em relação à Festa do Divino Espírito Santo. A música que dá o tom a este lado da festa é o carimbó, na película, representado na sequência em que os brincantes estão a dançar, beber e cantar ao som de *Esse rio é minha rua*, em ritmo de carimbó.

***Fade In*: Esse rio é minha rua e Indauê Tupã**

Waldemar Henrique (1905 – 1995), maestro, compositor e pianista paraense, até então, foi o compositor das músicas nos filmes de Luxardo[33]. No entanto, para *Brutos Inocentes*, o cineasta mudou. Convidou, à época, o jovem compositor Paulo André Barata, hoje, um expoente da música brasileira. Veriano (2006, p. 47) conta outra história, fala da recusa do maestro ao convite de Líbero para mais uma empreitada. "Detestara os outros títulos em que participou".

Paulo André relata[34] que fizera a trilha musical do filme, a pedido de Líbero, sem, ao menos, ter visto uma cena sequer do filme. Compôs a partir do roteiro que o diretor lhe dera. A esse respeito, Veriano (2006, p. 47) afirma ter sido "um acorde repentino numa sequência em que um negro (Bulbul) surgia crucificado, amarrado numa forquilha sobre uma jangada à deriva no rio, foi criticado por Paulo (e a crítica local) ao ver a primeira cópia".

Duas canções compostas para o filme, em parceria com o pai; poeta, advogado, professor e político, Ruy Paranatinga Barata (1920 – 1990), *Indauê Tupã* e *Esse rio é minha rua*, tornar-se-iam clássicos do cancioneiro paraense. Esta última, talvez, é uma das mais conhecidas canções do nosso repertório. Numa sequência do filme, pode-se,

---

[33] Exceção de *Um dia qualquer*, em que a trilha é de Pixinguinha, embora Waldemar também tenha lugar de destaque, com as canções *Tambatajá*, *Pregão de cheiro* e *Toadas de boi-bumbá*.

[34] Entrevista no DVD *Paulo André Barata Nº 26*, da série *Projeto Memória* da Universidade da Amazônia (UNAMA), realizado pelo Núcleo Cultural da Instituição.

também, ouvir um trecho melódico de outra canção da dupla que se tornaria famosa, *Carta noturna*, a qual Ruy, tempos depois, colocaria letra.

Indauê Tupã
Ô, indauê tupã
Ô, indauê tupã
Vim de quando
Vou pra onde
Passei Conde
e Cametá
A canoa vai de proa
E de proa eu chego lá
A canoa vai de proa
E de proa eu chego lá
Rema, meu mano, rema
Meu mano, rema
Rema que o sol
Na brenha se quer deitar
Rema, meu mano rema
Meu mano rema
Que a canoa vai de proa
E de proa eu chego lá
Que a canoa vai de proa
E de proa eu chego lá

Esse rio é minha rua
Esse rio é minha rua
Minha e tua, mururé
Piso no peito da lua
Deito no chão da maré
(bis)
Pois é, pois é
Eu não sou de igarapé
Quem montou na cobra grande
Não se escancha em poraqué
(bis)
Rio abaixo, rio acima
Minha sina cana é
Só em falar na mardita
Me alembrei de Abaeté
(bis)
Pois é, pois é...
Eu não sou de igarapé
Quem montou na cobra grande
Não se escancha em poraqué
(bis)
Me arresponde boto preto
Quem te deu este piché
Foi limo de maresia
Ou inhaca de mulher?
(bis)
Pois é, pois é...
Eu não sou de igarapé
Quem montou na cobra grande
Não se escancha em poraqué
(bis)

Esse rio é minha rua se estrutura em três estrofes, mediadas pelo refrão "pois é, pois é...". Na primeira, remete ao habitante da região, o ribeirinho. O rio, em sua vida, é mais que fonte de vida, é sua rua, é por onde transita, caminha de um canto a outro (de uma margem à outra). Este ser amazônico, geralmente, habita casas erguidas "dentro" dos rios, em sua beirada. Construções em madeiras, as palafitas, sob os rios são recorrentes às margens dos rios amazônicos.

Após a exaltação àquele ser inserido na cultura amazônica, o refrão traz o "pois é, pois é.../eu não sou de igarapé", expressando o não pertencimento deste outro habitante desse espaço geográfico-cultural. Igarapé, na língua *nheengatu*, derivada do Tupi, significa, literalmente, "caminho de canoa", através dos termos *ygara* (canoa) e *pé* (caminho). É um curso d'água que nasce na mata e deságua no rio. De pouca profundidade, suas embarcações, geralmente, são canoas, as quais caminham calmas nesse rio-rua.

Concluindo a constatação de não ser desta paisagem, não se inserir a essa cultura, este *não-ser-de-igarapé*, já aprendera, em sua vivência[35], não poder sentar-se de pernas abertas (montar), escarranchar-se em poraqué (peixe elétrico, típico da bacia amazônica). Esta espécie pode chegar a três metros de comprimento e pesar cerca de 30 kg. Sua capacidade para gerar eletricidade varia entre 300 e 1.500 volts. O termo, de origem tupi, quer dizer "o que faz dormir" ou "o que entorpece", referindo-se à descarga produzida pelo *Electrophorus electricus*, seu nome científico.

Na estrofe seguinte, retoma-se esse ser inserido, envolvido ao *habitat*, "rio abaixo, rio acima", o seringueiro se desgasta de sol a sol, fundindo suor, sangue e lágrimas, da exploração que está sujeito. É um prisioneiro do sistema de aviamento, sua "sina, cana é". Ao falar da cachaça, logo se lembra da cidade referência na confecção deste tão consumido produto por esses servos do extrativismo econômico amazônico. O entorpecimento momentâneo apaga, mesmo por segundos, o tempo, a lida, o trabalho desumano e expropriante destes homens.

Mais uma vez o refrão aparece como lembrança do conflito entre dentro e fora, estranho e habitual. Seu João, o aviador, é mais do que esse *fora*, esse estranho ao local. Simboliza o Judas da região, aquele que entrega, aos leões, o corpo, a alma, o espaço; é o traidor da mata, dos seres da floresta, o *não-ser-de-igarapé*.

Na última estrofe mais uma vez se remonta o ser pertencente à cultura social do lugar. Esse mau cheiro do boto preto seria causado pelo limo da maresia ou, por igual mau odor, só que de mulher, a possível moça que encantara, fantasiado de homem em festa na redondeza do rio? E, como num ciclo vicioso, que não se fecha, tal qual o do seringueiro ao sistema de aviamento, o refrão é entoado, trazendo o outro lado da moeda, "pois é, pois é.../eu não sou de igarapé".

Segundo Rodrigues (1894), indauê é uma contração do indé, tu, e yauê, mesmo. Traduzido, literalmente, por "o-mesmo-tu", o mesmo desejo pra ti. Trata-se de resposta a uma saudação. Indauê, portanto, é uma saudação tupi.

Tupã, na mitologia indígena, seria Deus, o trovão (tupà, no vocabulário indígena), a pronúncia estaria ligada, também, ao som fenomenológico causado pela onda de choque provocada pelo aquecimento e subsequente expansão supersônica de ar atravessado pelo raio ionicamente carregado. Fenômeno habitual da região. Etimologicamente, *tu'pã* ou *tu'pana,* traduz-se por "gênio do trovão ou do rio".

---

[35] Já teria montado na temível Cobra grande. Ato que jamais um ser sabedor dos riscos e danos de se topar com o encantado, faria.

Indauê Tupã, portanto, sugere saudação de bons fluidos, semelhante ao "vá com Deus", "Deus lhe acompanhe" etc. É basicamente do que vive aquele povoado, reprimido e explorado em sua existência ontológica. Como é sugerido na sequencia em que seu Maneco e seu Inácio conversam sobre "acertar as contas e sumir deste inferno!"[36]. O velho seringueiro confidencia ao amigo que levará a filha, Joana, ao médico. O amigo acredita ser o caminho. Foi o barulho do tiro disparado por Inácio, à caça, que o fez "rio abaixo, rio acima", Maneco, remar de "proa em proa" e chegar à casa de Inácio. "vai ver foi caça grossa, lá em casa dois dias que ninguém come (...)."[37].

Dependentes do barracão, "a seringa impedia que o seringueiro fizesse um roçado, semeasse a terra e colhesse o mínimo para a sua manutenção" (TOCANTINS, 1982, p. 110). O seringal, encarnando "o espírito latifundiário dos senhores feudais" (ARAÚJO, 2003, p. 240) trata seus seringueiros como tal, como servos. Por se tratar, também, de um povo ribeirinho, que margeia o rio, os igarapés, "não há carne de gado, nem pastoreio. A alimentação é toda ictiófaga" (idem, p. 239). A falta de alimentos frescos e de verduras, necessários ao organismo por ser fonte de vitaminas e sais minerais, trouxeram consequências aos seringueiros. "O organismo humano saturara-se de conservas francesas, portanto de toxinas, e pedia elementos nutritivos para compensar o metabolismo" (TOCANTINS, 1982, p. 110). Dentre essas doenças, a mais recorrente foi o beribéri, uma avitaminose causada pela falta daqueles alimentos frescos, indispensáveis ao organismo humano.

A condição insalubre a que eram submetidos esses "trabalhadores", não excluía uma divisão desse trabalho extrativo. "além do *seringueiro* que corta a árvore de seringa, do *caucheiro* que abate a árvore do caucho e lhe tira o leite, o *balateiro* que sangra a árvore da balata, existem, ainda, várias pessoas engajadas em tarefas ancilares" (TOCANTINS, 1982, p. 103). Mateiros, toqueiros, comboieiros, mariscadores são outros personagens dessas tarefas servis praticadas no processo de extração da borracha.

O patrão, dono do seringal, tal qual o senhor de engenho em seus canaviais, rege patriarcal e rigidamente seus servos-"trabalhadores", "embora livre fisicamente, [o seringueiro] constituíra-se num escravo moral do patrão pela dependência econômica" (idem, p. 104) e maus-tratos físicos, psíquicos e culturais.

"O seringal, sede à beira-rio, possuía sua casa-grande – o barracão mesmo tosco – e a senzala: toda a selva" (idem). "Vim de quando/vou pra onde/passei Conde/e

---

[36] *Brutos Inocentes*, 1974. Fala de seu Inácio.
[37] *Brutos Inocentes*, 1974. Fala de seu Maneco.

Cametá". Seu destino é remar, pois seu tempo é quando; modifica-se, circunstancia-se não só temporalmente, mas no modo de ser, no lugar onde está, o que afirma e/ou nega, intensificando-se ou não. Isto é, varia ao sabor da correnteza. Seu circuito é o rio, por ele, singra localidades ribeirinhas, Conde e Cametá, por exemplo.

É preciso remar, "rema, meu mano, rema/rema que o sol na brenha se quer deitar". O remo é instrumento de navegação, mas também simboliza a ampulheta do tempo, que passa à remadas, ao vento que embala a canoa, ao sol que se põe, às matérias primas que se escoa.

O simbolismo do remo está atrelado ao da canoa. Um complementa o outro. "Na Amazônia, o cavalo foi e é a canoa. (...) sem a canoa não seria possível o giro mercantil, a ida às drogas, o transporte entre os pontos de interesse social." (TOCANTINS, 1982, p. 69). Na película de Luxardo, isso está expresso em cores vivas em suas sequências. As bolas de borracha chegam ao barracão por esse meio de transporte, escoadas daí, para o mundo, da mesma forma. Os habitantes desse cenário se locomovem para relacionamentos e confraternizações também com esses instrumentos. Nos fotogramas 38 a 41, pode-se notar o que se diz.

Fotogramas 38 e 39 (Na trigésima oitava, o remador puxa sua produção de borracha. Na seguinte, os seringueiros se dirigem ao barracão).

Fotogramas 40 e 41 (À esquerda, as bolas de borracha sendo embarcadas para comercialização. À direita, ribeirinhos à sombra da árvore conversam).

A canoa desenvolveu um símbolo que até hoje permeia a paisagem social da Amazônia, no qual expressa o caráter geográfico da região, dominada pela água. Como a circulação interna de mercadoria se realizava pelos rios, por algum tempo, existiu um barco que comercializava produtos ambulantemente pelos rios. Era chamado de regatão, "embarcação de laterais abertas como "vitrines" ou janelas que realizava venda pelos rios afora em toda região, abastecendo as cidades, vilas, povoados e pequenos comércios de beiras de rios" (LOUREIRO, 1992, p. 24).

À venda não se restringia apenas ao povo vivente ao redor dos rios, como os seringueiros, caçadores, pescadores, fazendeiros etc. Os regatões, também vendiam às casas comerciais – localizadas estrategicamente nos rios amazônicos –, entre outros comerciantes ambulantes em barcos menores. "A vida na beira (do rio) corresponde uma profunda articulação com a natureza, sendo a água o elemento definidor da cultura dessas populações ribeirinhas" (idem, p. 16).

Fade out – Malhação de Judas

Na pauta do dia se encontra, há algum tempo, a Amazônia. Com ela o discurso de sustentabilidade. Porém, no discurso ele permanece. O Governo brasileiro prevê, para os próximos anos, a construção de dezenas de barragens pelos rios amazônicos. Sem, obviamente, debruçar-se corretamente sobre os estudos de impactos causados à região. É a ultrapassada marcha progressista comteana que impera, juntamente, claro, com o frio interesse dos cifrões envolvidos nos pacotes projetados, e entulhados no

quintal. Esquecendo-se, portanto, que “o preço da ajuda para a conservação da floresta é a própria conservação” (MELLO, 1991, p. 47).

Embora as pesquisas e a luta pela eficiente manipulação com a floresta sejam crescentes, o lado mais pesado da balança não procura equacionar a fórmula para esse real desenvolvimento da região. Há tempos existe e continua a existir, em pleno século XXI, em meio a inúmeros veículos comunicativos ramificadores de conhecimentos, a destruição em números exorbitantes da mata causados por queimadas e derrubadas de toras e mais toras de espécies cada vez mais raras, a matança desenfreada em conflitos por causa de terra, entre outros modos habituais da política praticada em relação a esse imenso tapete verde.

Chico Mendes (Xapuri-AC, 1944 – 1988), por exemplo, seringueiro e sindicalista, tornou-se, após seu brutal e muito anunciado assassinato, um mártir da ecologia amazônica. Morreu porque tinha projetos ambiciosos, não para si, mas para a floresta e, por conseguinte, na contramão dos poderosos detentores do capital, dos grandes negócios – que no caso se erguiam no Acre. Ganhador de dois prêmios de ecologia, um da ONU e outro inglês, Chico Mendes, foi um autêntico defensor da floresta. Ativista, no sentido mais estrito da palavra *ativo*. Desenvolveu diversos meios racionais no aproveitamento dos recursos naturais, sem agredir o ecossistema da região, entre outros trabalhos desenvolvidos em consonância real com, o que hoje amplamente se difundi (mais em discurso), a sustentabilidade do meio ambiente. Militou não em prol de bandeiras partidárias, mas pela floresta. Isolado junto a seus companheiros seringueiros do Acre, lutando contra inimigo poderoso e astuto, lutou até a morte. A Amazônia é este inferno paradisíaco.

“Os cientistas já estão absolutamente seguros: a verdadeira riqueza da selva é a sua diversidade genética. São milhões de espécies vegetais e animais, a imensa maioria ainda não estudada, cuja composição química contém poderes milagrosos para a vida” (MELLO, 1991, p. 41), o difícil é convencer um empresário sulista ávido por lucro, que sai do centro para fazer dinheiro na periférica Amazônia, com ajuda financeira da SUDAM e outros órgãos governamentais, raciocine dessa forma. Rapidamente toca fogo na floresta e o pasto para sua boiada ou negócio agroindustrial está erguido. Na prática o funcionamento se dá nesses moldes. Herança de um passado colonial, também. Inúmeros medicamentos comercializados, atualmente, em farmácias, para a cura de muitos males, têm os seus princípios terapêuticos retirados de essências da floresta. Isso nos mostra que a grande riqueza, importância da floresta está em suas milhares de

espécies vegetais e animais, que no decurso da história da humanidade vem, cada vez mais, extinguindo-se por conta de uma cultura da insustentabilidade num mundo tão sustentável em discurso.

As inumeráveis espécies de peixes estão abandonando o superlativo e se encontrando extintas ou prestes, em virtude das práticas de construções de hidrelétricas, por exemplo, pouco preocupadas com seus reais impactos sociais, ambientais e culturais. A Amazônia é, biologicamente falando, a região mais diversificada do planeta.

Esse modelo antigo de desenvolvimento da Amazônia, os chamados grandes projetos, não levam em consideração esse fato da região ser um banco genético valiosíssimo para o mundo. Um exemplo desse valor são os estudos relativos às propriedades, químico molecular, das plantas amazônicas para a cura de muitos males, como o câncer e a AIDS. Todavia, tratando o quintal como periferia, como pasto para ereção vil do gozo hereditário colonial, quem detém o poder dominante, reduz tudo a único denominador: o lucro. O mais imediato possível e, consequentemente, o mais alarmante e catastrófico em referência a essa real riqueza da biodiversidade da floresta. A desordem, o irracionalismo com que se extrai, colhe – ou melhor, amputa – os diversos frutos que o imenso jardim do quintal concede, inviabiliza o sustento para futuras gerações. “A floresta faz com o homem o que a fêmea do escorpião faz com o seu macho: deixa ele abraça-la e quando ele pensa que está feliz da vida ela lhe mete o ferrão” (MELLO, 1991, p. 43).

É com este viés simbólico-metafórico, que a película, possibilita interpretar a “inverossímil” vingança do seringueiro Inácio ao aviador João. Como poderia um velho seringueiro, mal alimentado e extenuado pela exploração diária, crucificar seu algoz e levantá-lo expondo-o como prêmio aos outros habitantes da região?

Trata-se de licença poética de que dispõe a arte. Após a “perda” da filha por dívida junto ao barracão, o velho seringueiro absorto se encontra a fazer um Judas com a cara do malfeitor. “Judas preto, seu Inácio?”, questiona um seringueiro da região que assiste o despautério. Em noite de reza pelos festejos do Divino, à casa do protetor do santo, Inácio tem visões atordoantes que o levam ao encontro da filha.

João, após o malsucedido estupro, entorpece-se de cachaça até cair bêbado. Inácio ao se aproximar do barracão e ver a cena, entende ser o momento ideal para se vingar do aviador explorador. Com a garrafa caída ao lado, golpeia aquele que é considerado o monstro traidor daqueles seres ribeirinhos extrativistas.

Na sequência seguinte, amarrado à canoa do velho, que corre o rio apresentando o troféu a todos, João aparece crucificado feito o Judas confeccionado por Inácio. A simbologia está expressa. O traidor dos hábitos e costumes da região está capturado e exposto à praça pública, ou melhor, à imensidão do rio. Trata-se da "malhação de Judas": Seu Maneco ao ver a cena, não pestaneja um segundo sequer em sacar seu rifle a apontá-lo ao peito daquele que lhe cortara a língua. Um tiro, uma sensação: alívio. O tirano foi deposto, caiu feito o Czar em *Outubro*, de Eisenstein.

A crucificação e morte do aviador sugere o sentimento de justiça àqueles trabalhadores explorados. A possível inverossimilhança do feito pelo velho, fisicamente fraco, remete ao obtuso desejo de todos pelo fim daquele desumano existir. A força física daqueles seres, pelo modo de vida, era bem deficitária. Contudo, a força da fé que os move é maior, é nela que eles se abraçam, desde o início do filme, e com ela vencem o mal. Apesar da história oficial nos constatar outro norte, a película (arte) não é tal qual a realidade. A arte cria outra realidade, embora necessite dela, fabrica a sua. E isso é o verossímil, a fabricação de realidades possíveis a partir da realidade dada.

Créditos finais

Do pioneirismo de Líbero Luxardo não há quem duvide ou retire o rótulo. Uma série de outras dúvidas e questionamentos com relação a seus filmes, principalmente os produzidos na Amazônia paraense pairam no ar. O fato é que o cineasta e seus filmes foram pouquíssimo estudado. As pesquisas estão, agora, décadas depois do "fenômeno Líbero Luxardo", como expressa Loureiro (2008, p. 25), encontrando personagens interessados em descortinar esse passado, essa história. Porém, continuam tateando no "escuro", não o do cinema, mas o das enormes dificuldades na obtenção de material necessário à pesquisa. A mais importante contribuição é de Pedro Veriano, com quatro livros publicados sobre temas relacionados ao cinema no Pará; nos periódicos da época (entre eles, *A Folha do Norte*, *A Província do Pará*, e *O Liberal*) entre outras fontes e recentes pesquisas.

A acessibilidade dos filmes é difícil ao público em geral, resumindo-se aos raríssimos momentos em que, por alguma data comemorativa ou coisa que o valha, há a promoção de alguma sessão retrospectiva. Portanto, o pioneiro do cinema paraense continua sendo um ilustre desconhecido do grande público. Os pesquisadores, embora as dificuldades também sejam enormes, com muito labor, acabam driblando as dificuldades e conseguem, a duras penas, ter acesso aos filmes. Ao menos em parte. Afinal, com o descaso costumeiro com que se trata a memória, a história do povo, da região (algo tão característico à história brasileira, que nega seus filhos), muitos dados foram perdidos, ou esquecidos pelo tempo, ou, ainda, não conservados de maneira adequada e satisfatória para que as gerações que se seguiram pudessem consultá-los.

Seu terceiro longa-metragem, por exemplo, apenas o trailer foi encontrado, apesar de um esforço coletivo de entidades culturais, em virtude do centenário do cineasta, festejado em 2008. Nesse evento, tivemos uma retrospectiva dos filmes disponíveis, alguns debates e acesso à versão restaurada de algumas películas.

Como procuramos salientar ao longo deste trabalho, Líbero Luxardo foi não só um pioneiro do cinema paraense, mas fez parte dos primórdios do cinema nacional, juntamente com Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, entre outros expoentes dessa fase do cinema nacional. Seus quatro longas, particularmente, são exemplares da cinematografia do Pará, da Amazônia Paraense. Uma cinematografia carente de continuísmo, deletéria à história cinematográfica da região. A recepção negativa, Luxardo, credita, em parte, à crítica de Belém. Em entrevista, conta que seria fácil, para

ele (devido às amizades e trânsito no eixo Rio-São Paulo), iniciar a construção de um estúdio, com equipamentos de filmagem, sonorização, tudo o que fosse necessário para a realização de um filme, porém, não aproveitara a ocasião em virtude "daquela campanha de crítica e tudo. Se os críticos tivessem compreendido o objetivo (...). Se eles tivessem me estimulado naquela época (...) teria sido fácil conseguir o capital para essa indústria de cinema" (LUXARDO, 1972).

De fato, a crítica influencia, às vezes excessivamente, não só no sentido de exaltar ou desprestigiar determinada arte. Mas de ajudá-la a se perceber como arte, a se talhar como tal. O papel da crítica cinematográfica não está, somente, em avaliar um filme concedendo-lhe estrelas. É necessário olhares em diversas direções, que ela lance, na sua interpretação, luzes sobre o caminho empreendido, para que se possam pensar na continuidade de uma obra. Continuidade que o cinema paraense jamais teve. O possível surgimento, início de uma possível continuidade produtiva cinematográfica ficou imersa nas transbordantes dificuldades de fazer cinema, somadas à exigência obtusa de olhos e mentes equacionadas por fórmulas externas à realidade do cinema paraense.

Importante salientar, que não se está desmerecendo ou desqualificando essa importantíssima crítica exercida por obstinados guerreiros, tão sonhadores quanto Luxardo, pelo cinema paraense. Tentamos apenas refletir sobre o papel dessa crítica quando relacionada aos filmes de Líbero. O cineasta foi mal recebido pela crítica local. Isso representou, sem dúvida, um desestímulo. Jamais se questiona a importância ou qualidade dessa crítica, pelo contrário, inclusive é um tema que também precisa ser revisto. Somente, a partir do relato em tom de mágoa do cineasta, levantar questões – certamente mais fáceis de serem feitas anos distante, em todos os aspectos, do surgimento desses, hoje, exemplares da cinematografia brasileira.

Atualmente, embora as dificuldades ainda persistam, principalmente as relacionadas ao alto custo de uma produção cinematográfica, aos recursos materiais e humanos já não são problemas de grandes proporções, como fora em épocas passadas. Contudo, as produções paraenses ainda não encontraram uma trilha segura para uma viagem satisfatória e nem pontos de embarque e desembarque para um fluxo maior de realizadores.

Em termos gerais, as dificuldades para produzir um longa-metragem de ficção ainda são evidentes. Dificilmente, encontrar-se-á, hoje, em sã consciência, alguém disposto a vender tudo de que dispõe em prol da realização do sonho de filmar um longa de ficção, como fizera Luxardo. Os tempos são outros, as dificuldades, no entanto,

quase as mesmas. Fruto ou reflexo do que se tentou mostrar, também, neste trabalho, o processo subdesenvolvimentista histórico do cinema no Brasil. Isto é, parte da trajetória do cinema brasileiro, parido no subdesenvolvimento característico de sua parturiente, que até agora sofre não só as dores de parto, mas as de não ter ainda como e o que oferecer à cria, necessitada de alimento para seu desenvolvimento e crescimento.

O cinema brasileiro lembra aquele menino que, no sinal vermelho, com malabares na mão, fome na barriga, miséria na cara, pede, implora, insiste ante os vidros fechados dos carros, somente uma coisa: *atenção*. Às vezes, não lhe interessa o aquinhoado troco da bala, prefere o tosco – que seja, mas lúdico e necessário reconhecimento de que simplesmente existe, seja ele como for.

Não há como analisar o cinema brasileiro sem se compreender que se faz necessária, paralelamente, uma reflexão crítica acerca de sua história. E esta deve estar muito bem perfilada nos escaninhos do saber humano. Que o cinema é invariavelmente tecnológico, não há dúvida. Portanto, não tem como não se atrelar a produção fílmica do processo histórico industrial do mundo. Em localidades onde essa tecnologia é precária, escassa, não é difícil constatar a condição que esta arte encontra: dificuldades monumentais tal qual o aparato técnico-industrial necessário para sua execução, realização. O que não só Luxardo encontrou, mas tantos outros do cinema brasileiro.

A reflexão feita dos três longas-metragens, de Luxardo, está ligada às questões expostas acima. Relendo os textos fílmicos, contrapondo à recepção crítica, contextualizando-os no processo histórico e social, as representações expostas são discutidas à luz de textos que facilitam a compreensão do que é representado, segundo a interpretação feita.

Acreditando ser este trabalho – juntamente com os poucos, que como este, tenta pavimentar uma estrada, incompleta, mas com um rumo – o início do preenchimento de lacunas nesta seara, ainda existe um rio, abundante como os amazônicos, a ser percorrido nessa matéria. Esta pesquisa não se encerra, e nunca teve mesmo essa pretensão. Ao contrário, inicia, abre uma fresta para a pesquisa mais ampla em relação à obra de Líbero Luxardo. Basta remo e coragem para nele navegar e extrair o que se propuser.

Nas abordagens, contextualizamos os filmes de Líbero Luxardo, relacionando-os à cidade, à paisagem, à região, estabelecendo contrapontos com a história do cinema nacional. Foi uma tentativa de entender, através de, com um olhar intertextual, situar as películas de Luxardo. Assim, as interpretações feitas, não procuram uma verdade única.

Buscam sentidos múltiplos, variados, possíveis, se propondo como portais de acesso ao entendimento. Toda análise corre o risco da unilateralidade, da parcialidade interpretativa. Frutos de toda uma conjuntura, com as nossas análises não foi diferente. As reflexões que propusemos, nesse sentido, são válidas, mas sabemos que são passíveis de adendos, de discordâncias, ou, quem sabe, de apoio, de validação.

O cineasta realizou uma sequência de filmes, na realidade, uma Teatrologia, a que se convencionou chamar de *Ciclo Amazônico.* Em *Um dia qualquer,* ancorados numa narrativa ficcional, redescobrimos a cidade de Belém de época, com sua riqueza e diversidade cultural, com suas manifestações artístico-religiosas, perpassando pelos cartões postais da cidade. Só por isso, já valeu a pena. Com as longas sequências mostradas no filme, nós nos deparamos com uma Belém tão distante da cidade dos nossos dias atuais. Se outros méritos não tivesse, só por isso, com certeza, o filme já valeria a pena. As imagens utilizadas, nesse capítulo, apenas, ilustram a análise, não se faz, portanto, uma interpretação técnica, nem relacionada à linguagem cinematográfica.

No segundo filme objeto de nosso trabalho, *Marajó, Barreira do Mar,* feito com todas as agruras da região do Marajó, imensa ilha, pouco explorada ainda hoje, foi uma agradável surpresa. Com uma recepção pouco calorosa, o filme tem o mérito de desvendar esse universo fascinante. Tentado explicitar a narrativa fílmica, nós nos detivemos também nos fotogramas que ilustram a abertura da narrativa, tentando contextualizá-las na narrativa fílmica. As fotos são, na verdade, além de uma síntese, uma ilustração circunstanciada e pormenorizada de todo o percurso da trama, que termina, como nas fotos, reticentemente. Neste capítulo, as imagens usadas para refletir a película, não servem apenas como ilustração do que se analisa. Fazem parte do discurso. São elementares para a compreensão da proposta interpretativa para as reticências deixadas.

Entre *Marajó, barreira do mar,* de 1967 e *Brutos inocentes* de 1974, há, portanto, um intervalo de sete anos. Em 1969, Libero Luxardo filmou *Um diamante e cinco balas,* filme a que não tivemos acesso. *Brutos inocentes* é, em termos narrativos, o filme melhor construído. Para a nossa análise, nós nos ativemos apenas à primeira parte do filme (com quase uma hora de duração), uma vez que ele apresenta uma segunda sequência. Os filmes de Luxardo, via de regra, apresentam trilhas sonoras brilhantes. Nomes importantes do contexto musical fazem parte da filmografia do cineasta. Em *Brutos inocentes,* inclusive, introduzimos na nossa abordagem as duas letras de música, que fazem parte da trilha. Assim, relacionando-as ao texto fílmico, por remeter, ao seu

enredo, a exploração do trabalhador do ciclo da borracha amazônico, reenvia a reflexão para outros textos, textos verbais referenciais à história da Amazônia. Neste último capítulo, mais uma vez o que prevaleceu foi a reflexão das representações interpretadas na película amparada, como se disse, às imagens (aqui, de modo ilustrativo e composicional, mas também não dando vazão às técnicas cinematográficas), às canções populares feitas para o filme (que há mais de trinta anos viraram clássicos do cancioneiro paraense) e aos textos sobre Amazônia.

Muito material foi suprimido no intuito de enxugar o trabalho. Sendo, pois, um começo, material que pode ser reavido, num outro momento, com outra vertente. Foi prazeroso trabalhar nesta pesquisa, nem por isso, não doloroso, sem dificuldades. Sabendo fazer parte do viver essa dicotomia, o sentimento é de dever cumprido. Pois, o que se intentou fazer, fez-se, e de modo coeso as intenções antes postas.

Sem que, em momento algum, tivéssemos a pretensão de dar a palavra final, à medida que avançávamos na análise, nas nossas considerações, nós nos valemos das reflexões histórico-teórico-críticas que se fizeram pertinentes para o contexto, uma vez que o propósito fundamental era – primordialmente - trazer novamente para a cena da contemporaneidade o trabalho do cineasta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

"ANAIS da Biblioteca Nacional", Rio de Janeiro: vol. 95, tomo I, p. 258, 1975. In: *Breve história da Amazônia*. Marcio Souza, São Paulo: Marco Zero, 1994, p. 36.

100 ANOS LÍBERO LUXARDO. Belém: SECULT/PA, 2008.

ADORNO, T. *Dialética do esclarecimento*. Trad. de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.

ALMEIDA, J. Canuto de. *Cinema contra cinema*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1931.

ALMEIDA, Guilherme de. "De braços abertos", Folha do Norte, Belém, 20 de outubro de 1940. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 43-46.

ÁLVARES MIRANDA, Luzia. "O espaço e o tempo n'Um dia qualquer". In: *Asas da Palavra – 100 anos de cinema*. Belém: Unama, 1995, p. 23-25.

ALVES, Susana. "Obra Aberta". In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários.* Consulta em 10.05.2013. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=56&Itemid=2.

AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

ANDRADE, J. Pedro. "Entrevista concedida a Sylvia Bahiense", transcrito diretamente da gravação do *Programa Luzes, Câmera* nº 31 exibido na TV Cultura em 08/06/1976.

ARAÚJO, André Vidal de. *Introdução a sociologia da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza, São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BARBOSA, Natalia Guarino Souza. "Bubalinocultura no Estado do Pará". In *Rev Bras Reprodução Animal*. Belo Horizonte, v.29, n.1, p.34-38, jan./mar. 2005. Disponível em www.cbra.org.br, acessado em 09/10/2012.

BARRADAS, Cláudio. "Entrevista". In: COIMBRA, Oswaldo. *Cláudio Barradas, o lado invisível da cultura amazônica*. Belém: CNPq, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Roanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Calude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2ª ed., São Paulo: Annablume, 2003.

CAMPOS, Ápio. "Cinema imoral", A Província do Pará, 27 de abril de 1961. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 81-84.

CARDOSO, Joel. *Introdução à semiótica*. Santarém: UFOPA, 2010.

CASCUDO, L. da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CASTRO, Acyr. "No limiar do fato". In: *Caderno de Cinema*. Belém, dezembro/1986.

CASTRO, Acyr. "Crítica", O Estado do Pará, 1962. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 99-100.

CASTRO, Acyr. "Um dia qualquer (filme)", A Província do Pará, 1965. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 225-227.

CASTRO, Fábio. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões. Cinema e sociedade: Manaus (1897 – 1935)*. Manaus: Ed. Da Universidade do Amazonas, 1996.

COUTO, Mario. "Abertos", Folha do Norte, Belém, 2 de outubro de 1940. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 46-47.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem Tupi*; prefácio-estudo de Antônio Houaiss, 5ª ed., São Paulo: Companhia Melhoramentos; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

DAHL, Gustavo. "Prefácio". In: DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis, *A Hora do Cinema Digital – Democratização e Globalização do Audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme.* Trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FABRIS, Mariarosaria. "Neo-realismo italiano". In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007, p. 200-201.

FARES, Josebel. "Imagens poéticas das águas amazônicas". In: *Sociedade e saberes da Amazônia*. Organização: Graça Silva, Josebel Fares, Marco Antonio Camelo, P. Murilo G. do Amaral, Belém: EDUEPA, 2011.

FARES, Josebel. "Poéticas orais constroem a história da Amazônia". In: *Diversidade cultural: temas e enfoques*, Josebel Fares (Org.), Belém: UNAMA, 2006, p. 144.

FARES, Josebel. *Cartografias marajoaras: cultura, oralidade, comunicação*. Tese de Doutorado. PUC/SP, 2003.

FIGUEIREDO, Napoleão & Silva, Anaíza Vergolino e. *Festas de Santo e Encantados*. Belém, 1972.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.* São Paulo: Paz e Terra, 2ª ed., 2001.

GUEDES, Januário. “Apontamentos para uma história do cinema paraense”. In: *Asas da Palavra – 100 anos de cinema*. Belém: Unama, 1995, p. 18-22.

JURANDIR, Dalcídio. *Alguns aspectos da Ilha de Marajó*. *Cultura Política***.** Rio de Janeiro, ano 2, n. 14, 16, 1942.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz, São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Trad. Bernardo Leitão... [et al.], 2ª ed., Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

LIMA, Gláucio. “Notas sobre o cenário super-8 e 16mm em Belém do Pará”. In: *Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes*. Relivaldo Pinho de Oliveira (Org.), Belém: CNPq, 2004, p. 47-53.

LOBATO, Ana Lúcia. “Os ciclos regionais de Mina Gerais, Norte e Nordeste (1912 – 1930)”. In: *História do Cinema Brasileiro*. Fernão Ramos (Org.), São Paulo: Art Editora, 1987, p. 63-95.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. “Líbero Luxardo: um pioneiro”. In: *100 anos Líbero Luxardo*. Belém: Secult-PA, 2008, p. 25-27.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. “A Província do Pará”, 1965. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 233-239.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. *Amazônia: estado, homem, natureza*. Belém: Cejup, 1992.

LUXARDO, Líbero. *Marabá* (romance). Belém: Gráfica Falangola Editora, 1959.

LUXARDO, Líbero. *Um dia qualquer* (romance). Belém: Gráfica Falangola, 1964.

LUXARDO, Líbero. *Entrevista*. A Província do Pará, Bandeira 3, Belém, 1972.

LUXARDO, Líbero. *Marajó Terra Anfíbia*. Belém: Grafisa, 1978.

MARTINS, Edwaldo. *EmFrente* (coluna), A Província do Pará, Belém, 06 de abril de 1974.

MARTINS, Egídio. “Um dia qualquer”, A Folha do Norte, Belém, 1965. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 240-242.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. Trad. Alex Marins, São Paulo: Martin Claret, 2002.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007.

MASCELLI, Joseph V. *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem*. Trad. Janaína Marcoantônio, São Paulo: Summus, 2010.

MELLO, Thiago de. *Amazônia, a menina dos olhos do mundo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

MESQUITA, Dedé. *Líbero Luxardo: cineasta da Amazônia*. Trabalho de conclusão de curso (Comunicação Social), Belém, UFPA, 1999.

METZ, Christian. "Além da analogia, a imagem". In: *Análise das imagens – seleção de ensaios da revista "Communications"*. (vários autores), Petrópolis: Vozes, 1973.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet, São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORAES, Eneida. *Aruanda / Banho de Cheiro*. Belém: SECULT/FCPTN, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. "A filosofia na época trágica dos gregos". In: *Os Pré-Socráticos:* fragmentos, doxografia e comentários. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Abril, 2000.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, Benedito & HATOUM, Milton. *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus*. Belém: Secult-Pa, 2006.

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

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Cinema e Sociedade* (palestra gravada). Belém, Programa de Pós Graduação em História, UFPA, 2011. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=UJF2xxO5E-g, acessado em 28 de outubro de 2011.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Antropologia e filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia*. Tese de Doutorado. UFPA, 2006

OLIVEIRA, Sebastião R. de. "As minhas impressões do King Kong", Folha do Norte, Belém, 16/mar/1934, In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 28-29.

OLIVEIRA, Ysmaille Ferreira de & OLIVEIRA, Ysthéfane Ferreira. *Corpo divinu... a performance do seu Julico na novena do Divino Espírito Santo em São Tomé/PA*. Instituto de Artes / Universidade Estadual Paulista, XXII CONFAEB Arte/Educação: Corpos em Trânsito, 29 de outubro à 02 de novembro de 2012.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, José Maria Mendes. "Impressão", O Estado do Pará, 20 de dezembro de 1940. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 47-50.

PINTO, Lúcio Flávio. *Memória do cotidiano*. Belém: Edição do autor, 2008.

PINTO, Lúcio Flávio. *Memória do cotidiano 2*. Belém: Edição do autor, 2009.

PINTO, Lúcio Flávio. "Foi uma onde gigante que destruiu o porto?". In: *Jornal Pessoal, nº 534*, ano XXVI, Belém, abril de 2013.

PINTO, Renan Freitas. *Viagem das ideias*. Manaus: Valer, Prefeitura de Manaus, 2006.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes, Belém: EDUFPA, 2001.

RODRIGUES, J. Barbosa. *Vocabulário indígena*. Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger, 1894.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & naif, 2003.

ROCHA MOREIRA. "Penetrando na arena", Olympia Jornal, nº 1, Belém, 24 de abril de 1921. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 21-22.

SANTOS, Boaventura de Souza. "Parte II – a construção dos Estados pós-coloniais". In: *A gramática do tempo: por uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SICSU, Guilherme. "Cine crônica", O Liberal, 15/fev/1960. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 79-81.

SILVA, Theodoro Brazão e. "King Kong, maravilha da technica cinematográphica moderna", Folha do Norte, 1934. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 29-30.

SILVA, Theodoro Brazão e. "Através do cinema", Folha do Norte, 1949. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 89-91.

SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

TOCANTIS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Belo Horizonte: Editora Italiana Limitada, 1987.

TOCANTIS, Leandro. *Amazônia: natureza, homem e tempo*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército: Ed. Civilização Brasileira, 1982.

VERIANO, Pedro. "Líbero Luxardo (1908 – 1980)". In: *100 Anos de Líbero Luxardo*. Belém: Secult-Pa, 2008, p. 17-21.

VERIANO, Pedro. *Fazendo Fitas: memórias do cinema paraense*. Belém: EDUFPA, 2006.

VERIANO, Pedro. "Anos de censura". In: *Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes*. Relivaldo Pinho de Oliveira (Org.), Belém: CNPq, 2004, p. 22-23.

VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: SECULT/PA, 1999.

VERIANO, Pedro. (Pesq. e Coord.). *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secult-Pa, 1983.

VERIANO, Pedro. *Plano Vertical* (coluna), *A Província do Pará*. Belém, 18 de novembro de 1974.

VERIANO, Pedro. "A Província do Para", Belém, 1965. In: *A crítica de cinema em Belém*. Pedro Veriano (Pesq. e Coord.), Belém: Secult-Pa, 1983, p. 227-232.

VIANNA, Arthur. "Festa populares do Pará". In: *Annaes da Biblioteca e Archivo Publico do Pará*. Belém: 3, 1904, p. 225-261.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

WALTY, Ivete. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=442&Itemid=2, acessado em 07/06/2012.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

REFERÊNCIA CINEMATOGRÁFICA

LUXARDO, Líbero. *Um dia qualquer*, p/b, 35mm, 105min, 1962.

LUXARDO, Líbero. *Marajó Barreira do Mar*, p/b, 35mm, 80min, 1967.

LUXARDO, Líbero. *Brutos inocentes*, colorido, 35mm, 95min, 1974.