



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO,
CULTURA E AMAZÔNIA
MESTRADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**

Raissa Lennon Nascimento Sousa

**A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER NO CINEMA
DE FICÇÃO PRODUZIDO NA AMAZÔNIA PARAENSE**

BELÉM - PARÁ
2016

Raissa Lennon Nascimento Sousa

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER NO CINEMA
DE FICÇÃO PRODUZIDO NA AMAZÔNIA PARAENSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal
do Pará, como parte das exigências do Programa de Pós-
Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Mestrado em
Ciências da Comunicação, para o exame de Qualificação.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Miranda Costa

BELÉM - PARÁ
2016

Raissa Lennon Nascimento Sousa

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER NO CINEMA
DE FICÇÃO PRODUZIDO NA AMAZÔNIA PARAENSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do
Pará, como parte das exigências do Programa de Pós-
Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Mestrado em
Ciências da Comunicação, para o exame de Qualificação.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Miranda Costa

() APROVADO () NÃO APROVADO

Data:

Profa. Dra. Luciana Miranda Costa

Examinador interno

Examinador externo

BELÉM - PARÁ
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Oneide de Jesus e Edmilson Sousa, pela maior herança que eles poderiam me dar: a educação. Ao meu irmão por todas as conversas sobre mídia que tivemos desde antes de tornar-me jornalista. As minhas tias Neide e Zula por todo o apoio e por todos os livros. Ao amor da minha vida, Eduardo Brasil por estar comigo em todos os momentos e nunca me negar um pedido de ajuda durante esses anos de mestrado, por me dizer “vai dar tudo certo” quando deixava de acreditar que daria.

Obrigada aos meus professores da Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará pela atenção dada a cada aula e a cada (des)construção de conhecimento que tive. Em especial, ao coordenador do programa prof. Dr. Fabio Castro e a vice-coordenadora prof. Dra. Alda Costa. Obrigada à professora Luzia Miranda Álvares e a professora Elaide Martins, pelas contribuições durante o período da qualificação. Agradeço também a professora Iomana Rocha, pelo carinho concedido durante os meses que fui estagiária da sua disciplina na Faculdade de Cinema da UFPA.

Muito obrigada, especialmente, à minha orientadora prof. Dra. Luciana Miranda Costa por toda a paciência, compreensão e por me cobrar nos momentos certos. Tenho certeza que minha trajetória no mestrado não teria sido tão produtiva se não fosse pela sua orientação e carinho. Agradeço também aos diretores de cinema Fernando Segtowick, Roger Elarrat e Luiz Arnaldo Campos por me cederem os roteiros dos filmes usados para esta pesquisa, que teve o financiamento da Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas no Pará (FAPESPA).

Durante esses breves e intensos dois anos de pós-graduação tive a felicidade de conviver com quatro pessoas que se tornaram amigas muito queridas, com a Lucimery, Lorena, Monique e Lívea compartilhei sorrisos, choros, medos e vitórias. Agradeço também aos colegas de turma Nassif, Otoniel, Dilermando, Nathália, Arcangêla, Marcilene e Marcus Dickson.

Obrigada as amigas Beatriz, Lilianne, Erika, Bianca, Pâmela, Winnie, Pauline e aos meus amigos Camilo, Caio e Luciano, que nos momentos mais especiais da minha vida estiveram comigo e agora não é diferente. Obrigada também a minha prima/irmã Mayara pelos laços de amizade que construímos durante todos esses anos. E agradeço a todas as manas feministas que conheci durante a minha pesquisa.

RESUMO

O objetivo principal dessa pesquisa foi analisar a construção da imagem da mulher presente nos filmes de ficção produzidos na Amazônia paraense, a partir dos discursos constantes nas tramas e de seus principais elementos icônicos. Entende-se que a presença da mulher no cinema é muito significativa, assumindo personagens relevantes na contemporaneidade. Desse modo, foram selecionados filmes contemporâneos que as colocam como sujeito principal das tramas. O *corpus* de análise é composto por curtas-metragens lançados em um período de efervescência do cinema paraense, entre os anos de 2010 e 2012: "Matinta" (2010), de Fernando Segtowick; "Ribeirinhos do Asfalto" (2011), de Jorane Castro; "Pássaros Andarilhos e Bois Voadores" (2011), de Luiz Arnaldo Campos; e "Juliana Contra o Jambreiro do Diabo pelo Coração de João Batista" (2012), de Roger Elarrat. Autores ligados à área da Comunicação e, especialmente, do Cinema, além da Linguística e Filosofia foram utilizados na construção analítica do *corpus* escolhido, como Michel Courtine (2005), Jacques Aumont (2002; 2008), Walter Benjamin (1994), Michel Pêcheux (1995; 1997) e Michel Foucault (2000; 2008). Tendo por base os quatro filmes analisados podemos concluir que a imagem da mulher amazônica contemporânea no cinema de ficção é a de mulheres, que apesar de manterem elementos de submissão em relação ao homem, conquistam com enfrentamento, coragem, trabalho, sedução e feminilidade, espaços de atuação e emancipação nos ambientes que vivem (urbanos ou rurais).

Palavras-chave: Comunicação, Cinema paraense, Imagem da Mulher, Mulher no cinema, Amazônia.

ABSTRACT

The main goal of this research was to observe the construction of the woman's image in the fiction movies made in Paraense Amazon, according to the constant speeches in the plots and its main iconic elements. We can understand that the presence of women in cinema is very significant, assuming relevant characters in contemporary. Thus, contemporary movies highlight the woman as the main subject of the plots selected. The analysis corpus consists of short movies released in a period of effervescence of Para cinema, from 2010 to 2012: " Matinta " (2010) , Fernando Segtowick ; " Bordering the Asphalt " (2011) , by Jorane Castro ; "Birds Walkers and Bois Flying " (2011) , Luiz Arnaldo Campos ; and " Juliana Against Jambreiro Devil by John the Baptist Heart " (2012) , Roger Elarrat . Authors from the area of communication and especially the cinema , linguistics and Philosophy were used in analytical construction of the chosen corpus , as Michel Courtine (2005) , Jacques Aumont (2002 ; 2008) , Walter Benjamin (1994) , Pêcheux (1995 ; 1997) and Michel Foucault (2000 ; 2008) . Based on the four movies analyzed, we can conclude that the image of contemporary Amazonian woman in fiction movies is the women who while maintaining submission elements in relation to man , they conquered their space using courage, work, seduction and femininity, spaces of action and emancipation in the environments they live (urban or rural).

Keywords: Communication, Para Cinema, Discourse Analysis, Woman at the cinema, Amazon.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Carmem Miranda.....	36
Figura 2 - Sylvia Sidney.....	37
Figura 3 - Pola Negri.....	39
Figura 4 - Cartaz da campanha publicitária da cerveja Itaipava	44
Figuras 5 - Valesca Popozuda	45
Figura 6 - Tippi Hedren em “Os pássaros” (1963), de Alfred Hitchcock	52
Figura 7- Theda Bara em “Escravo de uma paixão”	54
Figura 8 - Rita Hayworth em Gilda”	54
Figura 9 - Catherine Deneuve em “A bela da tarde”.....	55
Figura 10 - Marilyn Monroe em “O pecado mora ao lado”	55
Figuras 11 e 12 - “Um dia qualquer” – personagens Marlene e Maria de Belém	57
Figura 13 - “Iracema – Uma transa amazônica” (1974).....	59
Figura 14 - “Chuvvas e Trovoadas” (1994)	59
Figura 15 - Dira Paes em “Matinta”.....	60
Figura 16 - “Ribeirinhos do Asfalto” mostra relação entre mãe e filha.....	61
Figura 17 - Fada Floramor em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”	61
Figura 18 - Personagem Juliana	62
Figura 19 e 20 - Cena do filme “A Vila” e do curta “Matinta”.....	68
Figura 21 - A personagem Walquíria é a Matinta (frame do filme).....	69
Figura 22 e 23 - O rio e a rede em “Jambeiro do Diabo” (frames do filme).....	69
Figura 24 - Os “cabeçudos” atormentam os personagens (frame do filme).....	70
Figura 25 - Rosa e Deyse no Ver-o-Peso	70
Figura 26 - Floramor vestida de índia	70
Figura 27 e 28 - Rosimeire no cenário da floresta e com a bandeira do Pará	70
Figura 29 e 30 - Início de “Matinta” e de “Ribeirinhos do asfalto” (frame dos filmes).....	73
Figura 31 e 32 - “Matinta” e “Jambeiro do Diabo” (frame dos filmes)	73
Figuras 33 e 34 - Walquíria e Felício se encontram na mata (frame do filme).....	74

Figura 35 - Felício e Nazaré (frame do filme).....	75
Figura 36 - Vizinhas fazem oração para Antônia (frame do filme)	76
Figuras 37 e 38 - Antônia e Felício (frame do filme).....	76
Figuras 39 e 40 - Antônia e Walquíria (frame do filme).....	77
Figura 41 e 42 - A lua e a casa de Antônia (frame do filme)	77
Figura 43 e 44 - Velório de Antônia (frame do filme)	78
Figura 45 - Dona Nazaré (frame do filme).....	78
Figura 46 - Walquíria se transforma em Matinta (frame do filme).....	79
Figura 47 e 48 - Walquíria e Felício (frame do filme)	79
Figura 49 - Felício é enfeitado (frame do filme)	79
Figura 50 e 51 - João Batista apreensivo (frame do filme)	80
Figuras 52 e 53 - João Batista e seu primo crianças (frames do filme).....	81
Figura 54 e 55 - Fantasia e realidade se misturam (frames do filme)	82
Figura 56 - Mãe cuida de João Batista (frame do filme).....	82
Figura 57 e 58 - Enterros em “Jambeiro do Diabo” e “Matinta” (frames dos filmes)	83
Figura 59 e 60 - João Batista resolve procurar Juliana (frames do filme).....	84
Figura 61 e 62 - Juliana resolve ajudar João Batista (frames do filme)	85
Figura 63 e 64 – Juliana demonstra coragem (frames do filme)	85
Figura 65 e 66 - Juliana e Beatrix Kiddo	86
Figura 67 - João Batista vê assombrações (frame do filme)	87
Figura 68 e 69- Juliana e João Batista chegam ao seu destino (frames do filme)	87
Figura 70 e 71 - João Batista confronta o seu passado (frames do filme).....	88
Figura 72, 73 e 74 - Os cabeçudos (frames do filme)	88
Figura 75 e 76 – Personagens no Festival do Boi de Máscaras (frames do filme).....	89
Figura 77 e 78 - João Batista encontra o Jambeiro do Diabo (frames do filme).....	90
Figura 79 - João Batista e Juliana na última cena (frame do filme).....	90
Figura 80 e 81 - Edward Mãos de Tesoura (frames do filme).....	91
Figura 82 e 83 - “Jambeiro do Diabo” e “Edward” (frame dos filmes)	91
Figura 84 e 85 - Cenas de “Ribeirinhos do Asfalto” (frames do filme).....	92

Figura 86 e 87 - Rosa leva Deisy para Belém (frames do filme)	92
Figura 88 - Vista para Belém (frame do filme).....	92
Figura 89 e 90 – Rosa e Deisy e o cobrador (frames do filme).....	93
Figura 91 e 92 - As personagens encantadas com a cidade (frames do filme).....	94
Figura 93 e 94 - As personagens se perdem no caminho (frames do filme)	94
Figura 95 e 96 - Casa da Dália (frames do filme)	95
Figura 97 e 98 - Dália aceita hospedar Deisy.....	95
Figura 99 e 100 - Cenas finais de “Ribeirinhos do Asfalto” (frames do filme)	96
Figura 101 - Filme “Malévola” (2014)	97
Figura 102 e 103 - Início de “Pássaros Andarilhos” (frames do filme)	97
Figura 104 - Zebedeu e Floramor (frame do filme)	98
Figura 105 e 106 - Ladislau e Zebedeu (frames do filme)	98
Figura 107 e 108 - Feiticeira Floramor e fada Rosimeire (frames do filme)	99
Figura 109 - Escritor (frame do filme).....	99
Figura 110 e 111 - Ladislau e Rosimeire (frames do filme)	100
Figura 112 e 113 - “Pássaros Andarilhos” e “Matinta” (frames do Filme).....	100
Figura 114 e 115 – Floramor se decepciona com Zebedeu (frames do filme)	101
Figura 116 e 117 - Rosimeire e Floramor tentam ressuscitar o boi (frames do filme).....	101
Figura 118 e 119 - Mestres (frames do filme).....	102
Figura 120, 121, 122 e 123- As protagonistas (frame dos filmes)	104
Figura 124 - Floramor encontra um novo amor (frame do filme).....	108
Figura 125 – Desenho da Matinta	109
Figura 126 - Matinta de Fernando Segtowick	110
Figura 127 e 128 - Cartazes do “O exorcista” e “O Massacre da Serra Elétrica”	111
Figuras 129 e 130 - Letreiro de “Matinta” e de “Jambeiro do Diabo”	112
Figura 131 e 132- A rede em “Matinta” e em “Jambeiro do Diabo” (frame dos filmes).....	113
Figura 133 e 134 - O rio em “Matinta” e em “Jambeiro do Diabo” (frame dos filmes)	113
Figura 135 e 136 - “Ribeirinhos” e “Um Dia Qualquer” (frames dos filmes)	115
Figura 137 e 138 - Cenas de “Ver-o-Peso” (frames do filme)	115

Figura 139 – “Vida Maria”, de Marcio Ramos 116

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1 LUZ, CÂMERA E COMUNICAÇÃO: CINEMA E MULHER NA AMAZÔNIA PARAENSE.....	19
1.1 O Cinema e a transformação da Comunicação e da Cultura	20
1.2 O cinema na Amazônia paraense	25
1.3 Os cinemas de Belém e as musas nas telas	33
2_AS MULHERES BUSCAM SEU LUGAR NO SET:_UMA ONDA FEMINISTA NO CINEMA	42
2.1 Mulher: sujeito ou objeto?.....	43
2.2 A feminilidade nas telas	50
2.3 A mulher no cinema paraense	56
3_EM CENA: A IMAGEM DA MULHER NO CINEMA PARAENSE CONTEMPORÂNEO63	
3,1 As imagens e os discursos	64
3.2 A mulher e os símbolos da Amazônia.....	68
3.3. A Matinta sedutora de Fernando Segtowitz	72
3.4. A heroica Juliana que luta pelo coração de João Batista.....	80
3.5 As ribeirinhas do Asfalto, de Jorane Castro.....	91
3.6 As mulheres em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”.....	96
3.7 Intericonicidade e a construção da imagem da mulher nos filmes.....	102
3.7.1 “Matinta” e “Jambeiro do Diabo”: bruxas, heroínas e sedutoras	108
3.7.2 “Ribeirinhos” e “Pássaros Andarilhos”: a mulher e o protagonismo amazônico.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

São muitas as narrativas produzidas e reproduzidas sobre a Amazônia que mostram costumes e saberes. O audiovisual, por sua vez, é uma mídia constituída de sentidos e discursos que se utiliza da fantasia como expressão comunicativa (SANTANA, 2007). A relevância de pesquisar sobre os curtas-metragens da Amazônia paraense começa pela própria importância que o cinema tem para este lugar, já que desde que a nova invenção da modernidade chegou à região, muitos apaixonados trataram de produzir filmes, mesmo que com poucos recursos, além de abrirem cineclubes e ocupar espaço nos jornais locais como críticos de cinema (VERIANO, 1999).

Especialmente a partir dos anos 2000, o cinema paraense alcançou uma produção maior de curtas-metragens, em virtude da tecnologia mais acessível e financeiramente mais barata para viabilizar as filmagens. Os temas recorrentes mostram as manifestações religiosas, a cidade, os rios, os conflitos de terra, as populações tradicionais, as lendas amazônicas e as problemáticas envolvendo o negro e a mulher.

No livro “Cinema no Tucupi”, de Pedro Veriano (1999), o autor relata que na capital paraense, desde o final do século XIX, já havia um aparelho Vitascope¹ que programava as exibições de filmes. No período da *Belle Époque*², em 1910, o empresário espanhol Joaquim Llopis, que explorava a borracha nativa, produziu filmes que mostravam os seus seringais e passou a exibi-los em dois cinemas também de sua propriedade: o Politheama e o Odeon, ambos em Belém. No ano seguinte, houve um primeiro contato com a firma espanhola *Hispano Cinema*, dirigida pelos irmãos Ricardo e Ramon de Baños. Ramon, que tinha disponibilidade para viajar, veio a Belém a convite de Llopis e escreveu o seu nome na história do pioneirismo do cinema na Amazônia. Criou a empresa “Pará Filmes” e passou a editar um cinejornal³ com exibições frequentes nos cinemas de Llopis (VERIANO, 2006).

¹Projektor de cinema comercializado por Thomas Edison em 1896, que chegou primeiro ao Norte do Brasil, exibido em Belém no Teatro da Paz em dezembro de 1897 (VERIANO, 2006).

² Belle Époque é um período histórico francês que teve seu início no final do século XIX até o início do século XX. No Brasil começou em meados de 1889, com a Proclamação da República, e foi até 1922, quando explodiu o Movimento Modernista, em São Paulo. Esse período foi caracterizado pelo florescimento do cenário cultural, com o aparecimento do Impressionismo e da *Art Nouveau*. A arte e a arquitetura deste momento são conhecidas como obras de estilo ‘Belle Époque’. Mais informações em: Belle Époque. INFO ESCOLA: 2015. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/artes/belle-epoque/>>. Acesso em 12/02/2015.

³ Cinejornal eram pequenas produções audiovisuais que contavam fatos históricos. Um gênero que se aproximava do documentário.

Nessa época existiam na capital paraense muitos cinemas populares, entre eles, o Eden, Iris, Ideal, Popular, Poeira, “Trianon e Pedreira” e S. João. Em 1912 foi inaugurado o cinema Olympia, que promovia exhibições de filmes de caráter comercial e era frequentado pelos “burgueses e abastados da época” (VERIANO, 1999). Com mais de cem anos de existência, atualmente, o Olympia é considerado o cinema mais antigo em atividade no Brasil.

Já nas décadas de 1960 e 1970, o paulistano Líbero Luxardo fez filmes importantes na Amazônia, como “Um Dia Qualquer”, “Marajó: Barreira do Mar” e “Brutos Inocentes”. Antes disso, ele produziu diversos cinejornais, um deles, em homenagem ao seu amigo e político de Belém, Magalhães Barata, intitulado “Homenagem Póstuma a Magalhães Barata”⁴. Além de cineasta, na década de 1940, Luxardo fez carreira política como deputado estadual e foi Chefe de Gabinete do intendente⁵ Magalhães Barata. Em 2003 foi inaugurado o cinema homônimo em homenagem ao cineasta, dentro da até então Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (Centur)⁶.

Mesmo com poucos recursos, a apreciação dessa linguagem provocava debates, movimentos e produções cinematográficas. Veriano (1999) observa que vários cinegrafistas filmavam curtas-metragens em filmes de 16 mm⁷, resultando no lançamento de diversas produções amadoras na década de 1970: “Malditos Mendigos”, de Vitor Cecim; “Uma história pudicícia”, de Francisco Carneiro; e “Através das escrituras”, de Orlando Estrela Pinto (que tinha no elenco a cantora Fafá de Belém). Esses filmes foram apresentados no Festival de Cinema, patrocinado pela coluna Panorama, do jornal O Liberal⁸, comandada por Luzia Miranda Álvares.⁹ Já em 1980,

⁴ O filme pode ser encontrado em: <<http://cinematecaparaense.org/filmes/curta-metragem/decada-de-1960/homenagem-postuma-a-magalhaes-barata/>>. Visualizado em 22/07/2015.

⁵ Intendente era o nome dado ao governador do estado no governo de Getúlio Vargas (FONTES, 2013).

⁶ Instituída pelo Decreto N°4437, de 20 de agosto de 1986, e modificada pela Lei N°6576, de 3 de setembro de 2003, a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves é um órgão público estadual responsável pela difusão e promoção de expressões artísticas e literárias do Estado do Pará. No ano de 2015, após uma reforma administrativa do governo do Estado, a FCPT começou a fazer parte da Fundação Cultural do Pará. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2014/12/curro-velho-iap-e-centur-serao-fundacao-cultural-do-para-em-2015.html>>. Acesso em 12/02/2015.

⁷ 16mm representa a largura do filme para projetar as imagens. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CvCCe6c4MYk>>. Acesso em 12/02/2015.

⁸ O Jornal O Liberal foi fundado em 15 de novembro de 1946, tem uma tiragem média de 40 e 50 mil exemplares e está presente em 114 dos 143 municípios do Estado, chegando a 80% do território paraense. Disponível em: <http://www.ormnews.com.br/noticia.asp?noticia_id=563700#.VO-q6XzF_Wg>. Acesso em 26/02/2015.

⁹ Luzia Miranda Álvares é socióloga, crítica de cinema do jornal O Liberal e professora da Universidade Federal do Pará (UFPA). Disponível em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/criticos/luzia-alvares-miranda/>>. Acesso em 12/02/2015.

uma série de cinéfilos passou a filmar com o auxílio de um Super 8¹⁰. Entre eles, estava o diretor Moisés Magalhães, com o filme “O carro dos Milagres” (1988), com base no texto do escritor paraense Benedito Monteiro. Outro destaque foi para o filme “Ver-o-Peso”, com direção de Januário Guedes, Sônia Freitas e Peter Roland (1984).

A crítica cinematográfica e o movimento cineclubista em Belém, então, tomaram forma rapidamente, provocando uma cultura da apreciação audiovisual no Norte do país. Essa história vem a reboque de movimentos mundiais do cinema, como o Neo-Realismo italiano¹¹ e a *Nouvelle Vague*¹² (VERIANO, 1999). Portanto, é a partir da motivação provocada por esse contexto de efervescência do audiovisual na Amazônia que nossa pesquisa se situa, e no qual, como veremos adiante, o discurso sobre a mulher nas telas ganha destaque.

Problematização, Objetivos e Metodologia

Ao longo da história do cinema no Pará é notável a presença marcante de personagens femininos. Esta pesquisa selecionou um *corpus* de análise de perfil contemporâneo, entre os anos 2010 e 2012, com quatro filmes de ficção paraenses que apresentam a mulher no contexto amazônico. Em “Matinta” (2010), do diretor Fernando Segtowick¹³, a atriz Dira Paes é uma mulher que tenta seduzir um homem casado, por meio dos seus “encantamentos misteriosos”. Já em “Ribeirinhos do Asfalto” (2011), de Jorane Castro¹⁴, a protagonista, também interpretada por Paes, faz de tudo para que sua

¹⁰ Formato cinematográfico desenvolvido nos anos 60 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm (KEMP, 2011).

¹¹ O Neo-Realismo Italiano foi um movimento cinematográfico que nasceu na Itália, a partir de 1940 e que tinha como foco as dificuldades enfrentadas por pessoas comuns na época. Os principais diretores foram Vittorio de Sica e Roberto Rossellini (KEMP, 2011).

¹² Conhecido também como a “nova onda francesa”, o movimento da *Novelle Vague* trouxe uma mudança estética nos filmes franceses, por volta de 1950. Os principais diretores são François Truffaut e Jean-Luc Godard (KEMP, 2011).

¹³ Fernando Segtowick é roteirista e diretor, formado em jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Estudou cinema na New York Film Academy nos Estados Unidos e dirigiu vários comerciais, vídeos institucionais e documentários. Entre suas obras estão os curtas: “Dias” (2000), “Dezembro” (2004) e “Imagens Cruzadas” (2005). Disponível em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/realizadores-2/fernando-segtowick/>>. Acesso em: 12/02/2015>.

¹⁴ Jorane Castro é mestre em Ethnometodologia pela Université de Paris VII – Université Denis Diderot, U.P. VII, França, com ênfase em Sociologia aplicada ao cinema. Possui formação em Cinema pela Universidade de Paris 8 e em Comunicação Social/ Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA). É professora da UFPA no curso de Cinema e Audiovisual. Entre suas obras estão os curtas: “Mulheres Choradeiras” (2000), “Invisíveis prazeres cotidianos” (2004) e “Quando a chuva chegar” (2007). Disponível em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/realizadores-2/jorane-castro/>>. Acesso em 12/02/2015.

filha venha morar na “cidade das luzes” (Belém), para ter melhores condições de estudo. No curta “Juliana Contra o Jambreiro do Diabo pelo Coração de João Batista” (2012), de Roger Elarrat¹⁵, Juliana é uma mulher corajosa que ajuda João Batista a enfrentar um medo do passado. Finalmente, os “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores” (2011), de Luiz Arnaldo Campos¹⁶, conta a história de uma fada e de uma feiticeira adversárias de um Cordão de Pássaros¹⁷.

O objetivo é analisar a construção da imagem da mulher presente nos filmes de ficção produzidos na Amazônia paraense, a partir dos discursos constantes nas tramas e de seus principais elementos icônicos. É relevante observar que a produção de curtas-metragens tomou impulso nos anos 2000, devido aos avanços da tecnologia, do barateamento dos custos de produção e da abertura de editais para a produção audiovisual no Brasil. No Pará não foi diferente.

Tendo em vista o papel e o lugar da mulher na sociedade contemporânea, perpassando questões como a revolução sexual que começou na década 1960 (HOBSBAWAN, 2013), a luta por igualdade de gênero, a luta contra o machismo e a busca por respeito e domínio sobre o próprio corpo, os meios de comunicação assumem também uma função primordial na ratificação ou mudança no discurso produzido sobre as mulheres. O cinema vem historicamente contribuindo para essa construção de sentidos.

No caso do cinema na Amazônia, percebemos que nos produtos audiovisuais existe uma preocupação em demarcar o espaço de uma “cultura” amazônica, a partir de códigos de consumo, formas de controle do discurso, comportamentos e hábitos (CASTRO, 2010). Essa fronteira da contemporaneidade permeia o espaço e o tempo, e causa um fenômeno de identificação social em que os produtos audiovisuais estão presentes. Desse modo, esta pesquisa se propõe a analisar, nos curtas-metragens de ficção paraenses selecionados, a construção da imagem da mulher contemporânea da

¹⁵ Roger Elarrat é formado em Comunicação Social/ Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e trabalha com audiovisual desde 2000, quando começou como assistente de direção em curtas metragens paraenses. Dirigiu o curta-metragem “Vernissage...” (2006) e, logo depois, o primeiro curta de animação em *stop motion* do Pará: “Visagem!”. Disponível em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/realizadores-2/roger-elarrat/>> Acesso em 12/02/2015.

¹⁶ Luiz Arnaldo Campos é formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É diretor e produtor dos documentários “Chama Verequete” (2002) e “A Descoberta da Amazônia pelos Turcos Encantados” (2004). Disponível em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/2010/03/25/luis-arnaldo-campos/>> . Acesso em 12/02/2015.

¹⁷ Manifestação cultural originária do estado do Pará, os Pássaros Juninos surgiram no final do século XIX inspirados em companhias artísticas do Teatro da Paz. É conhecida como uma “opereta popular contemporânea”. Disponível em: <<https://teatrouni.wordpress.com/2010/06/17/uma-revoada-de-passaros-originalmente-paraense/>>. Acesso em 12/02/2015.

Amazônia. Buscaremos ainda perceber de que maneira a Amazônia e alguns de seus elementos culturais são representados nas tramas.

Para dar conta desse desafio analítico, utilizaremos como método de pesquisa a problematização histórica dos autores ligados à área da Comunicação e, especialmente, do Cinema, além da Linguística e Filosofia. E para a análise do *corpus* escolhido, recorreremos ao método da Análise do Discurso de Michel Pêcheux (1997, 1983) e Michel Foucault (2008, 2013), além do conceito de “intericonicidade” de Michel Courtine (2005).

O *corpus* foi escolhido a partir dos filmes disponíveis no acervo digital do Núcleo de Produção Digital (NPD) do Instituto de Artes do Pará (IAP)¹⁸ e também de pesquisas nos *sites* da Cinemateca Paraense¹⁹ e Portal de Curtas²⁰. Na página digital do NPD foram encontrados 221 filmes e mais 58 animações paraenses, no total de 279 produções, sendo que 46 filmes de curtas-metragens são do gênero ficção. Outros critérios de seleção foram: a proximidade das datas de produção (coincidindo com uma fase de incremento do cinema paraense) e o fato dos curtas possuírem aspectos marcantes ligados à cultura paraense e ao contexto amazônico em suas narrativas.

Divisão dos capítulos

No primeiro capítulo abordaremos a relação do cinema com a Comunicação. Inicialmente contextualizaremos a invenção cinematográfica para entendermos como sua linguagem quebrou paradigmas estéticos, até se consolidar como um meio artístico. No segundo momento, buscaremos perceber como o cinema se tornou um meio de comunicação massivo por meio de sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1995). Os autores que apoiarão teoricamente esta etapa são ligados à Comunicação, ao Cinema e à Filosofia. Entre eles, encontram-se: Walter Benjamin (1995), Benedito Nunes (2003), José Luiz Braga (2011), Jacques Aumont (2008), Jean-Claude Bernardet (1980) e Flávia Cesarino Costa (2005).

Ainda no primeiro capítulo, contextualizaremos o cinema paraense, desde o momento em que chegou à Amazônia até à contemporaneidade. Elencaremos as principais produções locais, seus espaços cineclubistas e a importância da crítica

¹⁸ Site do Núcleo de Produção Digital: <https://npdwebtv.wordpress.com/>

¹⁹ Site da Cinemateca Paraense: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/>

²⁰ Site Portal de Curtas: <http://portacurtas.org.br/>

cinematográfica na região. Buscaremos também identificar alguns dos discursos sobre a Amazônia presentes na mídia.

No segundo capítulo da dissertação o foco é a mulher no cinema e na mídia. Buscaremos apresentar de que forma o cinema, durante a sua história, representou a figura da mulher como um personagem. Além disso, de forma pertinente com os objetivos do trabalho e a partir das Teorias Feministas de Elizabeth Ann Kaplan (1995) e Judith Butler (1990), vamos abordar as principais questões sobre gênero na sociedade. Autores como Gubernikoff (2009), Lopes (2002), Pierre Bourdieu (2002) e Michel Foucault (2014) também serão importantes para este diálogo.

Já o último capítulo do trabalho é destinado a análise dos curtas-metragens escolhidos como *corpus* de pesquisa, tendo como foco a mulher nas tramas. Retornaremos à nossa escolha metodológica, que consiste, principalmente, na análise da construção da imagem da mulher presente nos filmes de ficção produzidos na Amazônia paraense, a partir dos discursos e dos principais elementos icônicos constantes dos curtas-metragens. Contaremos nessa etapa com autores como Courtine (2005), Michel Pêcheux (1995) e Michel Foucault (2008).

Além disso, chegaremos à definição do cinema do gênero ficção, como constitui sua linguagem e estética, e como isso influencia na narrativa audiovisual. Por fim, contaremos com as contribuições de pesquisadores da linguagem cinematográfica, cinema paraense e dos Estudos em Comunicação na Amazônia, como Pedro Veriano (1999), Maria Luzia Alvarez (1995), Relivaldo Oliveira (2012), Bill Nichols (2005), Jacques Aumont (2008), Luciana Miranda Costa (2006) e Fábio Castro (2010). Finalmente, as Considerações Finais trarão as principais conclusões da pesquisa.

CAPÍTULO I

LUZ, CÂMERA E COMUNICAÇÃO: CINEMA E MULHER NA AMAZÔNIA PARAENSE

1.1 O Cinema e a transformação da Comunicação e da Cultura

Do cinematógrafo ao cinema, o que se atualiza é, portanto, a passagem de uma técnica a uma arte moderna, imediata e inteiramente moderna

Jacques Aumont.

O século XX configurou-se como a “era da imagem” devido aos avanços das tecnologias audiovisuais, proporcionando o início do cinema e da televisão. A invenção cinematográfica representou o avanço da técnica e contribuiu para uma nova forma de interação comunicativa, estabelecendo um discurso artístico próprio. A maioria dos autores que discute sobre o cinema consagra os irmãos Louis e Auguste Lumière como os grandes criadores desse feito (COSTA, 2005).

Flávia Costa (2005) observa que os primeiros filmes da humanidade eram rápidos, duravam segundos ou no máximo minutos, e eram feitos de forma documental. Entre suas características também se nota a desordem visual, um humor quase ingênuo e fincado em raízes circenses, e as trucagens (truques em cena). Com uma linguagem cinematográfica “primitiva” e traços teatrais, os primeiros filmes eram uma sucessão de quadros, em que se colocavam letreiros com diálogos e outras informações.

Com o passar do tempo, o cinema foi se consolidando. Segundo Bernadet (1980), o ponto principal para o seu desenvolvimento foi a criação de estruturas narrativas em relação ao espaço e ao tempo, permitindo elaborar planos diferentes para a exibição de uma história. O ilusionista George Méliès (1861-1938), por exemplo, foi um dos pioneiros da linguagem cinematográfica, criando filmes de fantasia, terror, ficção científica e comédia. O notável filme do diretor Méliès, “Viagem à Lua” (1902), mostra, por exemplo, a imagem de um foguete aterrissando no olho de um satélite, em “uma mistura de excêntrico e visceral”. Entre outros cineastas franceses também estavam Charles Pathé (1863-1957) e Ferdinand Zecca (1864-1947).

Teixeira e Lopes (2008), no livro “A mulher vai ao cinema” afirmam que foi Méliès, inclusive, que em 1899 filmou o que talvez tenha sido a primeira abordagem feminina no cinema, o conto famoso da Cinderela, em apenas 20 cenas. O clássico conta a história da jovem bondosa que ao perder o pai, serve de empregada para a madrasta e suas duas filhas. No final, ela encontra um príncipe encantado que a liberta.

Mas foi o americano Edwin Poter, o primeiro a criar “filmes com histórias”, que mais tarde seriam conhecidos como ficção. Ele trabalhava junto com o inventor Thomas

Edson²¹, quando resolveu unir o estilo documentarista dos irmãos Lumière e as fantasias teatrais de Méliès, seu primeiro filme *O grande assalto do trem*, em 1903, marcou “o início do cinema como arte popular e indústria” (TEIXEIRA & LOPES, 2008, p. 11).

É importante perceber que neste momento de consolidação da linguagem do cinema, outros paradigmas foram quebrados em relação à Cultura e à Comunicação. O cinema, assim como a mídia, que se disseminava no início do século passado (jornais impressos, rádio e televisão), determinaram um novo modelo de informação e de bens culturais, constituindo-se em um poder de influência muito significativo junto à sociedade, como aponta Braga (2011):

Existem algumas razões, creio, para perceber a importância nuclear da mídia – sem termos que circunscrever nosso objeto com exclusividade ao que aí se passa. A primeira razão é que os meios de comunicação audiovisual são o fenômeno sócio-histórico que permitiu perceber, objetivar e problematizar os processos comunicacionais em perspectivas destacadas (ou seja, deixando de ser apenas um componente de outras perspectivas e objetivos sociais e de conhecimento). (BRAGA, 2011, p. 68).

Walter Benjamin nos legou instigante contribuição para as discussões acerca do cinema, e de como ele contribuiu para um outro tipo de experiência comunicativa. Em um dos seus trabalhos mais divulgados, “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” (1994)²², Benjamin demonstra que o cinema foi a primeira invenção que tornou a “obra” um domínio baseado na forma reprodutível e serial, quebrando os paradigmas com as tradições e levando mais facilmente ao público o que é produzido.

Para o autor, “o filme é uma criação da coletividade” (1994, p. 4), ou seja, com a reprodutibilidade técnica do produto, aconteceu uma difusão imediata que não apenas permitiu a rapidez, mas também a difusão em massa da obra cinematográfica de forma obrigatória. O que acontecia antes nas artes plásticas, e até mesmo na fotografia, é que elas poderiam ser consumidas isoladamente pelo seu público, por apenas uma pessoa, se preciso. No entanto, um filme é feito para várias pessoas, para um coletivo, permitindo arcar com os custos de sua produção.

²¹ Thomas Edison foi um inventor e dos Estados Unidos que contribuiu para o desenvolvimento tecnológico e científico mundial. Entre seus mais importantes inventos encontra-se a lâmpada elétrica incandescente e o ditafone, que foi o precursor do telefone. Teve também um papel determinante na indústria do cinema, criando o cinescópio ou cinetoscópio.

²² Este texto de Walter Benjamin foi publicado pela primeira vez em 1936 e, posteriormente, em 1955, sendo relançado diversas vezes por várias editoras do mundo todo.

Nesse sentido, o surgimento do cinema foi uma das novas formas de mediação no processo e no fluxo de interação com a sociedade. A mensagem cinematográfica acontece por meio de uma apropriação de sentido do receptor. Isso implica dizer que quando essas mediações são acionadas, o receptor pode sempre repor no espaço social suas próprias interpretações. Por isso, a “sétima arte” quebrou paradigmas de linguagem e de transmissão da informação.

Benjamin (1994) cunhou um termo chamado “aura”, que significa uma espécie de transcendência referente ao sentido único e singular das obras de arte. O teórico, aponta que houve uma perda da “aura” na arte, quando os paradigmas da arte tradicional foram em parte rompidos, para tornar-se acessível e disponível a todas as pessoas. E o cinema está intimamente inserido neste novo quadro massificador das obras de arte

Benedito Nunes, no livro “Introdução a filosofia da Arte” (2003), aponta que desde o Renascimento, a arte começou a deixar de ser um instrumento de busca eterna pela divindade para ter autonomia em vários cenários sociais. A arte, então, passa a não ser mais a representação do sagrado ou da imagem dos deuses, e volta-se para o culto à beleza. Nunes (2003), demonstra que o resultado dessa transformação na arte é a repetição e o desgaste daquilo que poderia ser único ou autêntico. Deste modo, os próprios meios de reprodução trazem uma nova postura em relação à Arte.

Uma das importantes transformações a que estamos assistindo hoje, em decorrência dos meios técnicos de reprodução de imagens – fotografia, cinema, televisão –, é, segundo Walter Benjamin, a perda da áurea nas obras de arte, que, reproduzidas, divulgadas e vulgarizadas, para satisfazer às necessidades da cultura de massa, multiplicam-se em grande número, tornando-se familiares e banais. (NUNES, 2003, p. 116).

A primeira transformação nesse sentido foi quando a Arte passou a não ter apenas um aspecto contemplativo. Como analisa Benedito Nunes (2003, p.116), “a arte não é mais contemplativa, solicitada pelas obras artísticas, cuja singularidade as técnicas de reprodução de imagens vieram conturbar, e sim a atitude participante, condicionada sobretudo pela ação do Cinema”. A grande mudança a partir da chegada do cinema, além do seu papel naturalmente massificador, é a natureza do espetáculo, que passa a ser compartilhado e participativo, responsável por envolvimento e cognições distintos.

Os espetáculos que se apoiam nos meios técnicos de reprodução da imagem, tais como os proporcionados pelo cinema e pela televisão, têm uma força persuasiva que os da Antiguidade e do Renascimento jamais puderam alcançar. Com a transmissão de imagens curiosas e interessantes pelos meios

audiovisuais, os mitos do nosso tempo se multiplicam, mas a linguagem simbólica, essencial à arte, estiola-se (NUNES, 2003, p. 116).

Como parte integrante do estudo da reprodutibilidade da obra de arte, Walter Benjamin (1994) analisa que, em sua essência, os bens culturais sempre foram reprodutíveis, a diferença é que na modernidade essa reprodução alcançou um nível macro. Thompson (2009), utilizando a mesma linha de pensamento de Benjamin, observa que por conta dessa reprodutibilidade, a obra “original” ou “autêntica” perde o seu caráter único, integrando-se ao mercado de bens simbólicos.

A reprodutibilidade das formas simbólicas é uma das características que estão na base da exploração comercial dos meios de comunicação. As formas simbólicas podem ser “mercantilizadas”, isto é, transformadas em mercadorias para serem vendidas e compradas no mercado. Os meios principais de “mercantilização” das formas simbólicas, por sua vez, estão justamente no aumento e no controle da capacidade de sua reprodução (THOMPSON, 2009, p. 27).

Jacques Aumont, em seu livro “Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes” (2008), também revela aspectos que identificam o cinema como moderno, tornando-o um meio de comunicação singular. Em suas palavras: “do cinematógrafo ao cinema, o que se atualiza é, portanto, a passagem de uma técnica a uma arte moderna, imediata e inteiramente moderna”. (AUMONT, 2008, p. 23).

Diversos significados narrativos são construídos a partir do que a Teoria do Cinema convencionou chamar de *linguagem cinematográfica*. Desde o princípio da montagem (iluminação, composição de imagens, enquadramento fotográfico, movimento de câmera, enredo ou direção de arte), até a decupagem do material filmado, constroem-se significados aceitos pelo público em geral (AUMONT, 2002). Essa manipulação intencional tem o papel de criar uma verossimilhança com a realidade, ou seja, passar-se pelo mundo real.

O livro *Imagem-movimento* (1983), de Gilles Deleuze, também nos mostra esses aspectos da montagem no cinema clássico. O autor compreende que o cinema não nos dá o movimento das coisas tal como elas são, no entanto, é capaz de criar uma imagem desse movimento do tempo. De acordo com Deleuze (1985), a verdadeira imagem cinematográfica é muito mais do que uma representação do mundo que nós conhecemos, mas em uma série de horizontes possíveis e de projeções do que a vida poderia ser.

A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem *do* tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. Nem por isso a montagem vem depois. De certo modo, é até preciso que o todo seja primeiro, que seja pressuposto. Tanto mais que, como já vimos, só raramente a imagem-movimento remete por si mesma a mobilidade da câmera, tanto na época de Griffith quanto depois, surgindo constantemente de uma sucessão de planos fixos que supõe a montagem. (DELEUZE, 1985, p. 30).

O meio técnico, dessa forma, foi essencial para que a comunicação entre os seres pudesse alcançar aspectos globais. O impacto social do desenvolvimento das novas redes de comunicação e do fluxo da informação mostra que a partir dessas mudanças, as relações sociais e seus conteúdos simbólicos de forma alguma permanecem inalterados. Ou seja, os usos dos meios implicam determinantemente em diferentes formas de ação e de interação no mundo social, novas maneiras de se relacionar com o mundo e consigo mesmo.

Por essa óptica, a partir desses estudos em comunicação no século XX, a cinematografia, assim como outras formas de mídia, foi considerada como meio de “comunicação de massa” ou elemento da “indústria cultural”²³, capaz de partilhar valores simbólicos para o receptor. Depois de um longo caminho percorrido, teóricos utilizados tanto na Comunicação (BENJAMIN, 1994) e da Teoria do Cinema (AUMONT, 1995) identificaram que o cinema quebrou paradigmas referentes ao que se conhecia até então como arte. Por isso, para que o cinema se consolidasse sob essa perspectiva estética e comunicacional era preciso identificar a sua linguagem.

Jacques Aumont aponta em seu livro “A estética do filme” (1995), que o caminho foi conturbado para determinar a validade artística do cinema, dando lugar a múltiplos mal-entendidos. Os primeiros tratados sobre a linguagem cinematográfica identificaram a *universalidade* como uma das características da nova arte, que permitia driblar as fronteiras da diversidade das línguas nacionais. A imagem em movimento conseguiu estabelecer laços emocionais com qualquer pessoa de qualquer parte do mundo, pois há uma complexidade psicológica fomentada a partir das técnicas de linguagem audiovisual (AUMONT, 1995).

²³ O termo Indústria Cultural foi cunhado pela primeira vez no livro “Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos” (1985), do teórico Theodor Adorno e Max Horkheimer. O conceito sugere a negação da ideia de que a “massa”, de maneira espontânea cria seus próprios movimentos culturais e deles usufrui. Nessa perspectiva, a cultura não nasce das próprias massas, mas é imposta a elas, como um agente de dominação (COSTA & SOUSA, 2014).

A expressão “linguagem cinematográfica” não apareceu com a semiologia do cinema nem mesmo com o livro de Marcel Martin, publicado com esse título, em 1995. Vamos encontrá-la nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, Ricciotto Canudo e Louis Delluc, e também entre os formalistas russos em seus escritos sobre o cinema. Principalmente para os estetas franceses, tratava-se de opor o cinema à linguagem verbal, defini-lo como um novo meio de expressão. Esse antagonismo entre cinema e linguagem verbal é o centro do manifesto de Abel Gance, “A música da luz”. (AUMONT, 1995, p. 158).

Deste modo, o cinema foi considerado de fato uma expressão artística que se distinguia do teatro e da fotografia. Sendo esta nova linguagem essencial para a construção de um modelo de comunicação, capaz de criar valores culturais, reinventar a indústria e promover diversos discursos sociais.

1.2 O cinema na Amazônia paraense

O cinema surge na Amazônia exatamente no período do apogeu do Ciclo da Borracha, no final do século XIX e início do século XX, que representou um período de prosperidade econômica na região, graças a exportação do látex e redes de comercialização da borracha e de abastecimento que se originavam do produto. Entre 1860 e 1920, a população de Belém cresceu cerca de 1.200%, um crescimento creditado principalmente à chegada de portugueses e nordestinos, mas que também contou com fluxos migratórios de espanhóis, franceses e italianos, tornando-se o principal centro comercial, financeiro e político da Amazônia (CASTRO, 2010)²⁴.

De acordo com Castro (2010), este momento histórico significou uma experiência importante de modernidade, em que a cidade de Belém se manteve como centro do mercado mundial de látex²⁵. Este período foi transformador principalmente para as duas principais capitais da região, Belém e Manaus. Segundo Selda Costa (2006), essas duas cidades estavam se consolidando como metrópoles, sustentadas por uma elite de gosto “refinado” e que “imitava” os costumes europeus. Apesar disso, o cinema não chamou muita atenção das pessoas na sua primeira exibição em Belém, no dia 29 de dezembro de 1896, e em Manaus no dia 11 de abril de 1897 (COSTA, 2006).

Com o tempo, no entanto, a novidade atraiu principalmente as classes mais pobres, que lotavam as praças e cafés nos centros urbanos para verem aquelas

²⁴ A partir de 1912, houve um colapso econômico na Amazônia brasileira, quando o preço da borracha começou a cair no mercado internacional.

²⁵ Mais informações em:

<<http://www.brasilecola.com/historiab/ciclo-borracha.htm>>. Acesso em 09/06/2015.

“impressionantes imagens animadas”. Isso durou até que foi atribuído ao cinema o *status* de “arte nobre”, com exibições nos grandes centros arquitetônicos das cidades amazônicas: o Theatro Amazonas e o Theatro da Paz, de Manaus e Belém, respectivamente, e os mais pobres tiveram que “consumir” os filmes em locais mais afastados do centro (COSTA, 2006).

Para Amazônia vinham todo tipo de gente: aventureiros, trabalhadores, escritores, artistas e também cinegrafistas em busca de uma “vida melhor” e novas possibilidades, naquele “mundo novo”. E foi aí que nomes importantes para o cinema local surgiram na época do *Boom da Borracha*. Esses “desbravadores” e apaixonados por audiovisual não mediram esforços para filmar “na” e “a” Amazônia, mesmo com poucos recursos e dificuldades sócio-geográficas próprias do lugar.

Um dos pioneiros do cinema no Pará foi Nicola Parente (VERIANO, 1999, 2006)²⁶, italiano que chegou ao Brasil com o cinematographo Lumière²⁷ no início do século XX. Parente deixou sua terra natal na segunda metade do século XIX, depois de comprar o aparelho criado pelos irmãos franceses Louis e Auguste, que ficaram mundialmente conhecidos por serem os precursores do cinema. Antes disso, nos Estados Unidos, Thomas Edison havia elaborado o Kinedoscópio²⁸, mas este só podia ser visto dentro de uma caixa, individualmente. Logo depois, Edison e sua equipe inventaram o Vitascope, que foi o primeiro a chegar ao Norte do Brasil. Ele foi usado em Belém, no Theatro da Paz, em 29 de dezembro de 1896, mas por causa das deficiências técnicas, as primeiras exibições de imagens em movimento na cidade não foram aprovadas ou vangloriadas pelo público local.

Nicola Parente, por sua vez, foi um viajante apaixonado por fotografia, residiu em diversos estados brasileiros, exibindo películas e filmando alguns documentários. No Pará, morou na cidade de Abaetetuba²⁹, onde abriu uma loja de produtos fotográficos, criou sua família e trabalhou para o *Jornal da Mata*. Ele morreu em 1911,

²⁶ Além de crítico de cinema, Pedro Veriano também fez alguns trabalhos de filmagem em Belém do Pará. É médico, jornalista e pesquisador de cinema com três livros publicados sobre o assunto: “A Crítica de Cinema em Belém”, “Cinema no Tucupi” e “Fazendo Fitas”. É marido de Luzia Miranda Álvares, também colunista e crítica de cinema.

²⁷ Um dos primeiros projetores de cinema do mundo.

²⁸ Um dos primeiros projetores de imagens animadas do mundo, criado por Thomas Edison.

²⁹ Abaetetuba é um Município do estado do Pará, que integra a Microrregião de Cametá e a Mesorregião Nordeste Paraense. O Município compreende os distritos de Abaetetuba e Vila da Beja, sendo localizado às margens do Rio Marataúfra, um afluente do Rio Tocantins. Até 2014, sua população foi estimada em 148.873 habitantes, configurando-se como a 7º mais populosa do Estado. Disponível em:

<<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=150010&search=para|abaetetuba>>. Visualizado em 01/07/2015.

vítima de sua própria paixão: uma explosão provocada pela manipulação de carbureto usado na iluminação em seu estúdio. Sabe-se também que visitava Belém frequentemente, sobretudo para assistir e provavelmente filmar as festividades do Círio de Nazaré³⁰ (VERIANO, 1999; 2006). Seus filmes, no entanto, não foram registrados ou catalogados.

O empresário espanhol Joaquim Llopis, que explorava a borracha nativa no Pará, acreditando na nova invenção da modernidade, teve a ideia de registrar imagens de seus trabalhadores nos seringais. Em 1911, houve um primeiro contato com a firma espanhola *Hispano Films*, dirigida pelos irmãos Ricardo e Ramon de Baños. Ramon de Baños e Martiz era catalão, nascido em Barcelona em 1890, iniciando sua carreira no mundo do cinema aos 16 anos. Aos 21 anos, ele veio para Belém a convite de Llopis, uma vez que tinha disponibilidade para viajar. Sua missão era filmar um documentário sobre a extração de látex da seringueira e seu beneficiamento até chegar à borracha. Promoveu assim, a fábrica de Llopis e inaugurou os primeiros documentários de propaganda na cidade. Esses filmes foram exibidos nos cinemas que pertenciam ao próprio Llopis, o Politheama³¹ e o Odeón³².

Ramon de Baños, no entanto, não se limitou ao trabalho para o qual foi contratado, criou sua própria empresa, a *Pará Films* e passou a editar um cinejornal³³, chamado de *Pará Films Jornal*, que tinha programações quinzenais (VERIANO, 1999, 2006). Os primeiros documentários filmados por Ramon de Baños em Belém foram exibidos em novembro de 1911, no Teatro Odeón: “Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré” e o “O Círio e o Dia dos Finados em Santa Izabel” (PETIT, 2011).

O cineasta produziu 30 documentários, uma parte deles para a produtora *Pará Films* e outros por encomenda do Ministério de Agricultura, Indústria e Comércio do Brasil, além dos *docs* elaborados para a exibição no *Pará Films Jornal*, que foi a primeira revista cinematográfica na Região Norte sobre as atualidades culturais, políticas e econômicas da época.

Nesse ponto, é importante ressaltar a diferença entre as empresas exibidoras e as empresas exibidoras e realizadoras, que além de exibirem os filmes realizavam os seus

³⁰ O Círio de Nazaré é uma manifestação religiosa realizada em Belém do Pará há mais de dois séculos. Sua maior procissão reúne cerca de dois milhões de romeiros, todos os anos, no segundo domingo de outubro, para homenagear a padroeira Nossa Senhora de Nazaré. Disponível em: <<http://www.ciriodenazare.com.br/portal/historia.php>>. Visualizado em 01/07/2015.

³¹ Cinema inaugurado no início do século XX, na rua 28 de Setembro em Belém (VERIANO, 1999).

³² Cinema criado no início do século XX, na Avenida Nazaré, em Belém (VERIANO, 1999).

³³ O Cinejornal era composto por pequenas produções audiovisuais que contavam fatos históricos. Um gênero que se aproximava do documentário.

próprios filmes, o que, naquele momento, era uma novidade no cenário artístico mundial. Tanto Nicola Parente, como o empresário Joaquim Llopis e em seguida Baños faziam parte deste segundo tipo, de exibidores e realizadores de filmes, por isso, foram os grandes precursores do cinema paraense.

No artigo Ramon de Baños: “Minhas viagens e filmagens em Belo Monte e Cachoeira do Arari em 1913” (PETIT, SARAIVA & ELTERMAN, 2014) encontram-se relatos das viagens do cineasta às regiões de Altamira³⁴ e Marajó³⁵, extraídos da autobiografia de Baños intitulada *Memòries de Ramon de Baños: Um Pioner del Cinema Català a l'Amazônia*³⁶. Segundo o artigo, essa é a única obra autobiográfica do cinema mudo espanhol. Baños contou como era filmar na Amazônia, suas viagens sobre rios da região, as pessoas que conhecia pelo caminho e a paisagem da floresta. Menciona também as doenças provocadas pelos mosquitos e a repercussão de seus documentários em Belém.

O documentário sobre os rebanhos da ilha de Marajó, intitulado de *Fitas Marajoaras*, foi exibido pela primeira vez em público na primeira semana de novembro de 1913, em sessão privada realizada no cinema *Olympia*, da qual participaram, entre outras personalidades, o governador Dr. Eneas Martins e família; o senhor Vicente Miranda e familiares e representantes da imprensa. O senhor governador e também as demais personalidades me parabenizaram muito (PETIT; SARAIVA & ELTERMAN, 2014, p. 197).

Em sua autobiografia, o cineasta também menciona quando foi convidado pelo fazendeiro Vicente Miranda para montar um cinema em Cachoeira do Arari. Miranda era o principal fornecedor de carne para as cidades do Pará, possuindo na época um número incontável de cabeças de gado bovino, ovelhas e porcos.

Como em Cachoeira não havia muito tipo de diversão pensou em instalar ali um cinema para entretê-los e, na medida do possível, remediar as irregularidades que a ele tanto prejudicavam. Então, o Sr. Miranda me perguntou se estava interessado em cuidar disso, pois se assim fosse ele me disponibilizaria um local adequado, luz elétrica e mais uma gratificação semanal de 20 libras. (...) Disse-lhe que pensaria nisso, já que, como trabalhava no *Distrito* e meus deslocamentos eram frequentes, veria se podia conciliar. (...) Os filmes serão exibidos nas noites de quintas e sextas feiras, sábados e domingos e feriados. A minha ideia é retornar a Belém uma vez por semana. (...) Cachoeira é um lugar muito saudável e tranquilíssimo. (PETIT, SARAIVA & ELTERMAN, 2014, p. 178).

Por causa das viagens exaustivas que fazia pelo interior da Amazônia, Ramon de Baños contraiu malária e não obtendo cura em Belém, resolveu voltar para a Espanha

³⁴ Localizada na bacia do Rio Xingu, próximo ao município de Altamira, no Norte do Pará.

³⁵ Cachoeira do Arari é um município do Estado do Pará, localizado na mesorregião do Marajó.

³⁶ O livro pode ser acessado no *site* espanhol Filmoteca da Catalunya. Disponível em: <<http://www.filmoteca.cat/web/>>. Visualizado em 01/07/2015.

em 1913. Lá filmou até 1953, quando fez a fotografia de “La montaña sin ley”, de Miguel Lluch. Faleceu em Barcelona em 1980.

Na manhã de 11 de dezembro de 1913, embarquei no vapor alemão *Riu Fosc*, gêmeo do que me trouxe ao Brasil em 1911, viagem da qual sempre terei boas lembranças, tanto por ser a primeira que fiz enquanto jovem, como pelas muitas esperanças que tinha naquela época. Joaquim Llopis me acompanhou e, quando nos despedimos, me abraçou emocionado, com lágrimas nos olhos. (PETIT, SARAIVA & ELTERMAN, 2014, p.182).

O historiador Pere Petit (2011, 2014) divide a história do *Tempo dos Pioneiros* do cinema no Pará, especialmente em Belém, em três fases: a primeira abrange o período de 1896 a 1907, denominada “Cinema Ambulante e Sazonal”. É o momento em que o cinema estava se consolidando e ocupava espaços como circos, feira, *vaudevilles*, teatros, salões e cafés. A segunda fase vai de 1908 a 1912, quando começam a ser construídos ou adaptados espaços específicos para a exibição de pequenos filmes, especialmente nas proximidades do Largo da Pólvora e do Largo de Nazaré³⁷. A terceira fase vai de 1913 a 1918, quando ocorre a crise econômica e financeira na região amazônica, provocada pelas dificuldades da exportação da borracha, afetando as atividades lúdico-culturais e diminuindo o desenvolvimento das atividades cinematográficas na região.

Durante as últimas três décadas do século XIX até 1913, Belém, Manaus e outras cidades amazônicas experimentaram um rápido crescimento, seja em âmbito demográfico, seja nas atividades comerciais e financeiras, além das extraordinárias mudanças sócio-culturais e na sua estrutura urbana, favorecidas, em boa medida pelos lucros obtidos pela exportação de borracha. É nesse período e contexto regional-internacional que dividimos em três fases a história do *Tempo dos Pioneiros* do Pará, especialmente em Belém. (PETIT, 2014, p. 159).

O cinema Olympia³⁸ foi o único que sobreviveu aos efeitos da Crise da Borracha. Inaugurado em 1912, comemorou 103 anos de existência em 2015, sendo o único do Brasil ainda em atividade. Este período foi tão conturbado que na bibliografia do cinema paraense pouco se fala do que aconteceu depois de 1913 até a chegada do paulistano Líbero Luxardo na Amazônia, já em 1939.

Luxardo era filho de fotógrafo e desde cedo aprendeu a manusear uma câmera. Ele chegou à Amazônia com disposição para filmar na região, sendo o primeiro cineasta

³⁷ O Largo da Pólvora era localizado onde é a atual Praça da República, no centro de Belém. Já o Largo de Nazaré era onde atualmente localiza-se a praça em frente a Basílica de Nossa Senhora de Nazaré.

³⁸ A nomenclatura do cinema Olympia era com “y” até os anos 30, depois mudou para Olímpia com “i” (VERIANO, 1999)

a realizar longa-metragens. Fez sucesso primeiro no Estado do Mato-Grosso com o filme “Alma do Brasil” (1931/1932), um drama mudo, que se passava no período da Guerra do Paraguai. Nesta época, Luxardo fazia filmes em Mato Grosso com Alexandre Wulfes, sócio na empresa Filmes Artísticos Mato-Grossenses (FAN). Ele filmou também a comédia “Caçando Feras” (1936) e “Aruanã” (1938), que foi o seu último filme da fase do ciclo regional³⁹ mato-grossense.

Ao chegar em Belém, no período da Segunda Guerra Mundial⁴⁰, construiu um estúdio na Avenida Nazaré, no centro da cidade, produzindo diversos documentários de curta metragem (VERIANO, 1999). Segundo Pedro Veriano (1999), o cineasta pretendia rodar um filme na ilha do Marajó com o título “Amanhã nos Encontraremos” e havia até escolhido a *miss* Pará da época, Jussara Marques, para atuar como protagonista. No entanto, o custo da produção tornou-se muito alto e havia carência de material fotográfico por causa da guerra. O filme não foi para frente.

Mesmo com suas pequenas produções, Luxardo ganhou a simpatia do político, Intendente⁴¹ do Estado, Joaquim de Magalhães Cardoso Barata que, com o passar dos anos, tornou-se seu amigo fiel. Fez carreira na política como deputado estadual e foi chefe de gabinete de Barata. Essa parceria política acarretou a realização de muitos pequenos filmes jornalísticos, encomendados pelo “governador”, que costumavam ser exibidos nos cinemas Moderno, Independência e Rex (que depois foi chamado de Vitória), da Empresa Cardoso & Lopes.

Os filmes curtos de Líbero eram exibidos nos cinemas da Empresa Cardoso & Lopes. A produtora chamava-se “Amazônia Filmes”. Cobria, especialmente, os lances políticos ligados ao Partido Social Democrático (PSD), a que era filiado. Mesmo assim, colocava nos jornais matérias diversas, como festas de carnaval e aspectos turísticos do Pará. A rotina implicava na gravação e mixagem em laboratórios do Rio, e os técnicos de lá eram responsáveis por trilhas sonoras hilárias (VERIANO, 1999, p. 28).

Um dos últimos cinejornais feitos por Líbero Luxardo, e que também marcou seus últimos anos na carreira política, foi o filme “Homenagem Póstuma a Magalhães

³⁹ “Os ciclos regionais’ [...], em geral, caracterizam-se pela concentração episódica de produções em determinadas localidades do país. Embora fugazes, esses ciclos contribuíram, não só para manter acesa a chama da produção nacional, mas para difundir sistematicamente a atividade cinematográfica em toda a geografia do território brasileiro, e não mais restrita a Rio e São Paulo” (CASTRO NETO, 2013, p. 33).

⁴⁰ A Segunda Guerra Mundial foi um conflito militar global que durou de 1939 a 1945, envolvendo nações organizadas em duas alianças militares opostas: os Aliados e o Eixo. Visualizado em 10/05/2015. Disponível em: < <http://www.brasilecola.com/historiag/segunda-guerra-mundial.htm>>.

⁴¹ Intendente era o nome dado para o governador do estado no governo de Getúlio Vargas (1930-1937).

Barata” (1956)⁴², já mencionado, com cenas do velório do político e homenagens das pessoas nas ruas durante o cortejo fúnebre. Líbero Luxardo, nesse período, se envolvia mais com política do que com cinema, deixando a ficção de lado (CASTRO NETO, 2013). É somente a partir dos anos 60 que Luxardo decidiu voltar aos seus projetos antigos de fazer ficção na Amazônia.

Em 1961, o cineasta começou a filmar “Um Dia Qualquer”, considerado o primeiro longa metragem de ficção produzido totalmente na Amazônia paraense. O filme mostra uma Amazônia urbana representada pela cidade de Belém e suas expressões culturais. A história concentra-se no personagem Carlos, que se lembra, com nostalgia, de sua falecida amada Maria de Belém. Ao andar pelas ruas da cidade, se depara com vários episódios inusitados (OLIVEIRA, 2012). A obra também discute a representação da mulher no contexto social da década de 1960, a partir do comportamento da personagem principal, Maria de Belém, e de outras mulheres da trama.

A cinebiografia de Líbero Luxardo também conta com “Marajó, Barreira do Mar” (1964), um filme que retoma a ideia do seu primeiro projeto não concluído (*Amanhã nos Encontraremos*). O filme foi rodado na cidade de Soure⁴³, ilha do Marajó, na fazenda do Livramento e teve o intuito de “mostrar os hábitos e costumes da ilha do Marajó”, como informava logo de início o letreiro do filme (CASTRO NETO, 2013, p. 87).

“Brutos Inocentes” (1974) foi o primeiro e único filme colorido de Luxardo, sendo composto de duas partes que tinham em comum o cenário amazônico. A primeira mostrava a relação de um seringueiro e o seu processo exploratório de trabalho, a segunda apresentava uma narrativa folclórica relacionada à história de pais brancos que tiveram um filho negro depois de olharem para o eclipse lunar (CASTRO NETO, 2013, p. 121). A junção dessas duas histórias ocorreu porque, segundo a Embrafilme⁴⁴,

⁴² O filme pode ser encontrado na página da Cinemateca Paraense <<http://cinematecaparaense.org/filmes/curta-metragem/decada-de-1960/homenagem-postuma-a-magalhaes-barata/>>. Visualizado em 02/07/2015.

⁴³ Soure é um município do estado do Pará localizado na mesorregião do Marajó e na microrregião do Arari. Até 2010, sua população era estimada em 23 mil habitantes, segundo o IBGE. Está localizada a 80km da capital paraense, Belém. Foi fundada em 20 de janeiro de 1847 por Francisco Xavier de Mendonça Furtado. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=150790>>. Visualizado em 02/07/2015.

⁴⁴ A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos, criada pelo decreto-lei N° 862, de 12 de setembro de 1969 e extinta em 16 de março de 1990.

coprodutora e distribuidora da época, a primeira parte não tinha tempo suficiente para um longa metragem.

Na época, os filmes de Líbero Luxardo receberam duras críticas dos principais nomes do cinema belenense. “Um dia qualquer”, por exemplo, foi criticado por suas falhas técnicas, improvisações, roteiro e atuações. O crítico Acyr Castro escreveu na década de 60:

O que surpreende em Um dia qualquer não é tanto a resistência imposta 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 cenário escrito pelo próprio realizador, a puerilidade e mesmo a matutice com que esquematiza o argumento, resolvendo-o na base do pior dramalhão rádio-novelesco (CASTRO, 1966 apud CASTRO NETO, 2013, p. 58).

Atualmente, as produções de Líbero Luxardo foram reavaliadas pelos críticos locais, como Pedro Veriano, o próprio Acyr Castro e João de Jesus Paes Loreiro. Na época, suas produções eram analisadas com o mesmo rigor crítico de produções estrangeiras, conforme definições estéticas discutidas em salas de cinema *Cult*, sem levar em conta a coragem e a falta de recursos do criador. Como disse Loureiro, “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 apud. CASTRO NETO, 2013, p. 62).

Em 2003, foi inaugurado o cinema homônimo em homenagem ao cineasta, dentro da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, que é um dos principais cinemas alternativos da cidade. Sobre filmar na Amazônia, Luxardo⁴⁵ comentou:

A Amazônia me ensinou uma coisa que o paulista não tem: o paulista é muito senhor de si e a Amazônia me ensinou uma profunda humildade e uma vontade de servir e de ajudar essa gente que é extraordinária. Eu considero o homem da Amazônia um homem extraordinário (LUXARDO, 2008, p. 33)⁴⁶.

Toda essa história do cinema na Amazônia está presente nas diversas produções realizadas no século XXI, também naquelas que iremos analisar. Já que, como aponta Cardoso (2014), o passado se faz presente, quando nos situa e nos move para fazeres futuros. É impossível negar o passado ou omiti-lo. Deste modo, mesmo que,

⁴⁵ Hoje com o nome de Fundação Cultural do Pará.

⁴⁶ Fragmentos da entrevista de Líbero Luxardo ao Jornal A Província do Pará, em 5 de março de 1972 (SECULT, 2008, p. 33).

inconscientemente, uma criação artística incorpora todo um patrimônio sócio-histórico-cultural que permeia e interfere nas trajetórias individuais.

Nesse sentido, a memória nos serve como um arquivo de imagens que revelam as representações sociais e as memórias coletivas. “Se, estruturado na palavra, o discurso é representação, as narrativas fílmicas, por sua vez, se constituem, de forma similar, narratológica e ficcionalmente” (CARDOSO, 2014, p. 187).

O estado do Pará, na rasteira da tecnologia, tentando firmar vez e voz, por conta dos incontáveis motivos sociais, políticos, históricos e culturais, luta com a precariedade e as dificuldades que sempre se atravancam à produção artístico-tecnológica da nossa região. Por essas bandas, arejadas pelas brisas ocasionais e benfazejas do êxito, ainda que marcadas pelo permanente calor das paixões dos trópicos, os pioneiros do cinema sempre se depararam com entraves maiores se comparados com outras regiões do país. Arte coletiva e dispendiosa, fazer cinema, no Pará, mais que ousadia, é quase uma temeridade. (CARDOSO, 2014, p. 192).

1.3 Os cinemas de Belém e as musas nas telas

A realidade dos cinemas em Belém na década passada era bem diferente da atualidade, uma vez que, a partir dos anos 2000, todas as salas dos cinemas comerciais foram para dentro dos *shopping centers*, uma configuração que se tornou global. Os chamados “cinemas de bairro” dominavam o entretenimento até meados de 1960. Eram cinemas mais modestos com preços de bilheteria mais baratos (VERIANO, 1999; 2006).

Depois do fechamento dos cinemas Universal, Íris, Popular, Independência, Moderno e Guarani, surgiram o Palácio, no centro; o Ópera, no bairro de Nazaré (até hoje em funcionamento); o Paraíso, na Pedreira; os Cinema I, II e III, no bairro da Campina; e os Castanheira I e II no início da BR-316, dentro do *shopping center* com o mesmo nome.

Segundo Veriano (1999), os cinemas Guarani (no bairro da Cidade Velha), Popular (no bairro de Nazaré) e Íris (no bairro do Reduto), por exemplo, eram cinemas populares, com poltronas desconfortáveis de madeira e ventiladores laterais. O público não se importava muito com isso, afinal, o cinema era uma forma de lazer admirado entre as classes mais desfavorecidas da época. Existiam também os cinemas Poeira (no bairro de Nazaré), de nome muito sugestivo, e o São João (na Praça Brasil), que usavam bancos corridos e também ventiladores. O maior deste grupo era o Poeira e o menor, o Guarani. Geralmente as sessões eram à noite, com exceção dos finais de semana e

feriados. Depois dos 1950, virou regra em todos os cinemas as sessões vespertinas (VERIANO, 1999).

A empresa dona dos cinemas mencionados era a Texeira & Martins, que depois passou para o controle do banqueiro Adalberto Marques e virou a Cinematographica Paraense Ltda (VERIANO, 1999). O Cine Olímpia também pertencia à empresa, fundado em 1912. Antes dele ser inaugurado, em 1912, Belém já possuía 12 salas de cinema, até que Carlos Augusto Teixeira e Antonio Martins⁴⁷ decidiram abrir o Olímpia, considerado a primeira casa de luxo destinada aos burgueses da época e elite local. Neste ano, havia uma grande crise da borracha instaurada em Belém.

O cinema estava localizado no Largo da Pólvora (onde hoje se localiza a Avenida Presidente Vargas) e abrigava o Theatro da Paz, o Palace Theatre e o Grand Hotel, em uma espécie de quadrado, que continha as riquezas conquistadas no período do Ciclo da Borracha. As pessoas iam ao cinema com as suas melhores roupas, para assistirem a filmes europeus e hollywoodianos (VERIANO, 1999). Atualmente o Cine Olympia faz parte do circuito alternativo da cidade de Belém, apresentando filmes que geralmente não fazem parte do circuito comercial: filmes de arte⁴⁸, filmes de época e festivais de cinema, como o Festival de Audiovisual de Belém (FAB)⁴⁹.

Em 1920 foi criado o cinema Iracema, por um seringalista chamado Raimundo Sargento. A ideia era que o Iracema também fosse um cinema luxuoso, no entanto, suas poltronas eram desconfortáveis, de madeira e sem estofos, e com sistema de ventiladores rotativos. Em 1946, o cinema foi vendido para o cearense radicado no Rio de Janeiro, Luís Severiano Ribeiro, cujo primeiro ato foi baixar o preço do ingresso, fazendo com que caísse por terra todo o ideal de cinema luxuoso. De qualquer forma, os lançamentos dos filmes ocorriam primeiramente nestes dois cinemas para depois percorrer em outras salas.

Veriano (1999) relata que os filmes antes de 1940 eram alugados em “pacotes”, com preços variados. Os chamados “cabeças de produção”, aqueles que eram os mais assistidos, eram os filmes mais caros. Os títulos menos populares eram complementados

⁴⁷ O Olympia fazia parte da firma Teixeira & Martins (de Antônio Martins e Carlos Augusto Teixeira, também donos do Grande Hotel e do Palace Theatre), que mais tarde se tornaria Empresa Cinematográfica Paraense Ltda, do banqueiro Adalberto Marques. Fonte: <http://diariodopara.diarioonline.com.br/impressao.php?idnot=40093> . Visualizada em 24/07/2015.

⁴⁸ Observe-se que o discurso sobre o que é arte é determinado pela própria cultura, que cria convenções e instituições representativas da ideia de arte a partir da concepção dos chamados especialistas (COLI, 2006).

⁴⁹ <http://www.portal-fab.com/>

com episódios de seriados, fazendo programas duplos ou triplos. Para saber a quantidade do público em cada sessão havia um fiscal da distribuidora, que com uma espécie de relógio de pulso marcava o número de espectadores nas salas de cinema.

Outra empresa importante na época era a Cardoso & Lopes que comandava quatro cinemas: Moderno, no bairro de Nazaré; Independência, em São Brás (inaugurado na véspera do Natal de 1931); Universal, na Cidade Velha; e Rex, depois chamado de Vitória, no bairro da Pedreira. Uma curiosidade é que o Moderno e o Independência lançavam os mesmos filmes no mesmo período, e só dispunham de uma cópia. Um funcionário levava a cópia de bicicleta de um cinema para o outro. Os dois cinemas também disponibilizavam dois espaços diferentes, com preços distintos (VERIANO, 1999).

O cinema Universal tinha as mesmas características do Olímpia, uma delas era que a tela ficava de costas para a entrada, na frente do prédio. O cinema mais simples era o Rex, que era na verdade um grande barracão com uma pequena entrada (VERIANO, 1999). Nem mesmo havia letreiro para anunciar os filmes, apenas cartazes pendurados próximos à bilheteria, e esses cartazes nem eram como os cartazes que vemos hoje nos cinemas, tinham uma arte mais rudimentar.

Segundo Pedro Veriano (2012, p.159), no período do cinema mudo e início do sonoro, a maneira mais popular que os exibidores tinham para anunciar a sua programação era por meio de textos em jornais ou na revista “A semana”, sem qualquer logotipo da casa exibidora ou firma distribuidora. Eles vinham em formato de retângulos emoldurados ou como matéria de reportagem.

Nesta época, eram lançados muitos filmes hollywoodianos em que as atrizes eram aclamadas pelo público local. Por meio desses impressos, é possível identificar alguns imaginários construídos em relação às atrizes. Veriano (2012) cita, por exemplo, que os jornais locais anunciaram com alarde a presença da atriz espanhola Beatriz Costa, no filme “A Aldeia de Roupa Branca” (de Chianca de Garcia, 1939).

Também foi anunciado com empolgação o filme de estreia da atriz e cantora brasileira Carmen Miranda na FOX, dos Estados Unidos, “Uma Noite no Rio” (*That Night on Rio* – EUA, 1941). Este filme até ganhou um anúncio com arte e legenda. Carmen Miranda, inclusive, foi uma das primeiras mulheres brasileiras a fazer sucesso fora do país.



Figura 1 - Carmem Miranda

Fonte: http://www.pluricom.com.br/clientes/grupo-editorial-autentica/noticias/2011/10/CarmemMiranda_web.jpg/image_preview

Um dos mais curiosos anúncios foi o destaque para a atriz Sylvia Sidney, anunciada como “A namorada do Pará ressurge em um grande filme”. O filme em questão era “Vive-se Uma Só Vez” (*You Only Live Once*, EUA, 1932), de Ernst Lubitsch, que estreou no Olympia e no Iracema. Sylvia Sidney foi uma estrela hollywoodiana que fez diversos filmes para a Paramount Pictures, entre eles: “Tragédia Americana” (*An American Tragedy*, 1931), “No Turbilhão da Metrópole” (*Street Scene*, 1931), “Almas Cativas” (*Ladies of the Big House*, 1931) e “Madame Butterfly” (*Madam Butterfly*, 1932).

Outras produções tinham a mulher com um papel de destaque, entre elas: “Filha de Maria” (*Gradie Song*, EUA, 1934), de Mitchel Leisen, em que a atriz Dorothea Wieck interpreta uma freira dominicana chamada Teresa. Nem sempre as atrizes eram necessariamente norte-americanas, mas eram contratadas por grandes empresas do cinema hollywoodiano, como até hoje acontece.



Figura 2 - Sylvia Sidney

Fonte: http://photos.famousfix.com/ctn_18733255/sylvia-sidney/

Os impressos e pequenos *tabloides* no início do século XX tinham uma importância enorme para a divulgação do cinema local. Luzia Álvares (2012) destaca o poema de Rocha Moreira, que em 1921 criou o “Olympia Jornal” para fazer a divulgação do cinema em questão. O jornal tinha formato de *tabloide* e servia como propaganda para os filmes, principalmente, os norte-americanos, com elogio as atrizes. Abaixo, o poema extraído do artigo “Tempo e imagem”, de Álvares:

CINE JORNAL

Do Olympia, a frequentadora
Que hoje, formosa se alegra,
Vamos ter a Pola Negri
Conjugando o verbo amar...
Faz-se a fita encantadora,
Há lances que são portentos
Pola Negri por momentos
Faz a gente delirar

Pode a leitora formosa
Amar, sofrer, ter tristeza,
Empanar sua beleza
Com lágrimas de cristal;
Pode virgem dolorosa
Retratar o sofrimento,
Pola Negri é sem igual.
De outra não sei que na fita
Seja mais terna e tão boa;

Muitas vezes é leoa,
Tem garras para ferir...
Guapa, soberba, bonita,
Faz-se às vezes delirante
E como soberba amante
Sabe torturar lenir.
Do Olympia no fim lindo
Hoje, ela excelsa aparece;
Seu olhar lembra uma prece,
Pois é doce e encantador;
Há nele mistério infindo,
Distila a dor que apunhala,
Olhar magoado que fala
Dos sofrimentos do amor.

Amar os outros é fácil;
Não amar, ter amizade,
É acordar a saudade
De que deriva a paixão...
Pode ser a virgem grácil,
Ter encantos tentadores,
Mas por falar de amores
Precisa de coração.

Leitoras, eu não garanto,
Mas Pola Negri, acredito,
Faz-se amando quase um mito,
Sabe amar como ninguém;
Vê-la banhada de pranto
É sentir que a dor existe,
Pois, ela saber ser triste,
E tristonha encantos tem.
Ora é volúvel e é bela
Nessa volubilidade;
Sabe ter a majestade
Que sempre um “astro” requer;
É sempre excelsa na tela;
Em cenas encantadoras;
Enfim, formosas leitoras,
Pola Negri é uma mulher.

Sobre o poema de Rocha Moura e a figura feminina, Luzia Álvares comenta:

Pola Negri, a atriz que interpretava a personagem central dos filmes em exibição, no Olympia, representava a imagem que Rocha Moreira extrai para sintetizar sua perspectiva sobre o feminino. Nesse perfil, se mesclam a meiguice tradicional e a ferocidade da luta pelos desejos realizados. Misto de beleza e charme, tristeza e alegria, bondade e maldade, amor e ódio, volubilidade e constância, expressam valores integrados nas atitudes da atriz, confirmados como parte complementar da imagem do feminino que o

jornalista faz, conforme se vê na afirmação final: “*Pola Negri é mulher*”. (ÁLVARES, 2012, p. 143).

Neste poema, o autor coloca a atriz de Hollywood como inspiração para as mulheres frequentadoras do Cine Olympia. Negri⁵⁰ foi a primeira atriz europeia a fazer sucesso nos Estados Unidos, considerada uma das heroínas do cinema mudo e conhecida como *vamp*⁵¹, um estereótipo da mulher atraente e misteriosa.



Figura 3 - Pola Negri

Fonte: http://polanegri.ru/images/cms/thumbs/79e14ca8e34e6aff6c4685d7714753b1473c111b/pola_273_344_5_100.jpg

A atriz polonesa chegou a Hollywood em 1923, após chamar a atenção pelos seus trabalhos em “Carmen” (1918) e em “Madame DuBarry” (1919), ambos realizados na Alemanha, do diretor Ernst Lubitsch. Na America, foi contratada pela Paramount e trabalhou nas películas “Bella Donna” (A Bela Diana, de 1923) e “Beijos que se vendem” (1921), dirigidos por George Fitzmaurice. Fora das telas também chamou a atenção pelos romances que teve com o ator Rodolfo Valentino e com o comediante Charles Chaplin.

No artigo “Tempo e Imagens de Mulheres” (2012), Luzia Álvares mostra de que maneira a imagem da mulher era construída no âmbito social de Belém, na época do Cine Olympia. Para isso, a autora extraiu relatos de espectadores deste cinema e de

⁵⁰ <http://filmow.com/pola-negri-a187756/>

⁵¹ Vamp é um estereótipo de mulher sedutora, atraente e, por vezes, misteriosa e cruel. Assim como a mulher fatal, foi um símbolo de beleza na época no cinema mudo. No entanto, o seu *glamour* está associado a uma beleza gótica e estilizada.

trechos de jornais impressos. As mulheres que frequentavam o cinema no início de seu funcionamento eram de classe alta e exibiam vestidos e joias, enquanto que as mais pobres apenas observavam o “desfile” ao relento. Esse estilo de ostentação ainda era herança cultural do século XIX. Segundo alguns depoimentos coletados por Luzia Álvares, só se permitia que mulheres fossem ao cinema acompanhadas de seus maridos, ou com alguma tia mais velha ou pessoa de muita responsabilidade (ALVARES, 2012).

Segundo o imaginário da época, as mulheres eram divididas em dois grupos: aquelas que eram moças para o casamento e as “cocottes” (que eram as mais ousadas ou prostitutas). Estas últimas não se sentavam no *terrace* do Grand Hotel como as outras, embora algumas também usassem vestidos e joias caríssimas a exemplo das “madames”.

Eva Dayna Carneiro (2011) pesquisou o movimento cinematográfico de Belém em 1920, para entender de que forma o cinema aparece como mediador das representações sociais. Ela demonstrou que o hábito de frequentar os cinemas marcou de diversas formas a história social da cidade. No que se refere às mulheres, os espaços eram frequentados por vários tipos de mulheres de diversas classes sociais, que de alguma forma se espelhavam no que viam nas telas de cinema. Elas formavam um grupo de frequentadores cativos nos cinemas locais, que para atrair o público, desenvolveram a prática de dar brindes e “agrados” principalmente para elas, como leques e pó de arroz.

O cinema *Éden*, por exemplo, convidava as “gentis senhoras da nossa capital”, a sua sessão que seria acompanhada do sorteio de um leque, além da entrega de “lindos botões de rosa”. Para o Olympia iam os “mais finos e formosos tipos de mulher desta Belém pacata”, “as mais exageradas toilettes, os penteados mais exóticos, os andares, os risos, as falas mais extravagantes”. Era elas a que a nota de A Semana de 1920 se dirigia, quando falando sobre “a chuva torrencial de terça-feira”, dizia que a mesma foi “de uma impiedade sem nome para as nossas gentis elegantes” (CARNEIRO, 2011, p. 102).

Segundo Carneiro (2011), as mulheres detinham uma atenção especial por parte dos exibidores porque eles acreditavam que elas eram um público diferenciado. Havia, inclusive, sessões dedicadas especialmente para as mulheres. No cinema *Éden*, por exemplo, o nome da sessão era “soirée rose” ou “sessão rosa”.

Outro fato curioso foi em 1930, quando houve um concurso no Cine Olympia em parceria com a revista A Semana, para escolher a mais linda frequentadora do cine-salão. O concurso funcionou assim: a revista distribuiu cédulas de votação entre os seus

leitores que eram postas em urnas distribuídas no cinema. A vencedora do concurso foi Elza Campos, que ganhou um estojo de perfumes de marca Coty, um brinde luxuoso de dois barões locais, e um prêmio não revelado da empresa Teixeira Martins (CARNEIRO, 2011).

As mulheres mais do que meras espectadoras, eram um público cativo e apaixonado por cinema. Elas apreciavam o que viam na tela e se espelhavam no luxo e *glamour* das atrizes que faziam sucesso em Hollywood. Também utilizavam o espaço de exibição de filmes, ou seja, os grandes “salões”, para interagir socialmente. Os exibidores, por reconhecer a importância, especialmente econômica, das mulheres, desenvolveram a prática, como mencionado, de agradá-las com brindes e sessões especiais, que faziam todo sentido para as “damas” do início do século.

É claro que toda essa cultura cinematográfica só foi possível por conta da divulgação em jornais impressos, único jeito até então de divulgar a sétima arte. No século XXI a realidade mudou com a tecnologia, e hoje, os filmes podem ser vistos até pela tela de um celular, diminuindo o charme de ir aos cinemas. Não existem mais sessões específicas e “agradados” para o gênero feminino nas salas de exibição, no entanto, as mulheres buscam identificação de diferentes modos por meio do cinema, principalmente depois de tantas lutas por igualdade de gênero.

No segundo capítulo, com o aporte de estudos sobre gênero, veremos de que maneira o cinema construiu diversos discursos relacionados ao gênero feminino.

CAPÍTULO II

**AS MULHERES BUSCAM SEU LUGAR NO SET:
UMA ONDA FEMINISTA NO CINEMA**

2.1 Mulher: sujeito ou objeto?

Assim também o mais medíocre dos homens julga-se um semideus diante das mulheres

Simone de Beauvoir

Pierre Bourdieu (2002) observa que existe uma dominação masculina, que foi construída ao longo do tempo a partir de uma dimensão simbólica, em que o homem (dominador) consegue uma subordinação imediata e não reflexiva sobre a mulher (dominada). Essa ideia de masculinidade é constantemente retroalimentada por meio de valores sociais incentivados pelas instituições (estado, escola, igrejas) e outros grupos sociais. O autor entende esse processo de subordinação do gênero feminino como um *habitus*⁵², que foi naturalizado a partir de mecanismos conscientes elaborados pelos homens, para exercer poder sobre as mulheres. Sendo assim, as lutas feministas, segundo Bourdieu (2002), são importantes para a desconstrução desses valores enraizados socialmente.

Essa revolução no conhecimento não deixa de ter consequências na prática e, particularmente, na concepção das estratégias destinadas a transformar o estado atual da relação de forças material e simbólica entre os sexos. Se é verdade que o princípio de perpetuação dessa relação de dominação não reside verdadeiramente, ou pelo menos principalmente em um dos lugares mais visíveis de seu exercício isto é, dentro da unidade doméstica sobre a qual um certo discurso feminista concentrou todos os olhares mas em instâncias como a Escola ou o Estado, lugares de elaboração e de imposição de princípios de dominação que se exercem dentro mesmo do universo mais privado é um campo de ação imensa que se encontra aberto às lutas femininas, chamadas então a assumir um papel original, e bem-definido, no seio mesmo das lutas políticas contra todas as formas de dominação. (BOURDIEU, 2002, p. 6/7).

Nesse sentido, a mídia em geral, muitas vezes reforça esse ideal de “dominação masculina”. Por exemplo, não é raro se assistir na TV diversos comerciais de cerveja que mostram mulheres seminuas servindo os homens na mesa de um bar. E não raras também são as denúncias de movimentos sociais, coletivos e pessoas físicas ao Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária (Conar), reclamando sobre propagandas de cunho machista e sexista, que colocam a mulher em um lugar de

⁵² Para Bourdieu o conceito de *habitus* (1998) pode ser definido como um conjunto de esquemas de classificação do mundo incorporados ao longo da trajetória social, principalmente na família e na escola, por meio do qual são interiorizadas crenças e valores singulares que geram um comportamento prático, automático e imediato.

submissão, como objeto de desejo e presas a estereótipos relacionados à mera “condição” de ser mulher⁵³.

Este é o caso da campanha publicitária recente da cerveja Itaipava⁵⁴ chamada “O verão é nosso”, que começou a ser veiculada em dezembro de 2014. Nele, uma mulher chamada “Verão” é uma garçonete que serve cerveja aos homens, que olham para o seu corpo e dizem “vem verão” ou “vai verão”. No cartaz da campanha, que tem como *slogan* “faça a sua escolha”, há uma indicação de 300, 350 ou 600 ml, fazendo uma alusão ao silicone do seio da modelo (600 ml aparece no cartaz logo abaixo do seio dela, que está de biquíni). Neste caso, faz-se uma associação do corpo da mulher com a própria cerveja, tornando a primeira uma espécie de produto, um objeto de desejo.



Figura 4 - Cartaz da campanha publicitária da cerveja Itaipava
Fonte: <http://www.adnews.com.br/publicidade/itaipava-lanca-novo-filme-da-campanha-o-verao-e-nosso>

Para Foucault (2014, p.46), os discursos construídos historicamente constituem uma “regularidade discursiva” e ficam presentes em nossas redes de memória. Deste modo, não só os comerciais de cerveja, mas uma série de outros produtos midiáticos como as novelas, músicas, filmes ou programas de TV, constroem imagens e discursos

⁵³ Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/sua-propaganda-vende-machismo-nao-produtos-4119.html>>. Visualizada em: 20/07/2015.

⁵⁴ O comercial pode ser visto através do canal do Youtube, no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=64kqOYkfCsk>>. Visualizado em 21/07/2015.

em nossas redes de memória corroborando o estereótipo da mulher como “objeto de desejo”.

Em 2014, foi divulgado um dado surpreendente do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), de uma pesquisa no qual 26% dos entrevistados brasileiros acreditavam que as mulheres que se vestiam com roupas “provocativas” mereciam ser estupradas⁵⁵. Este dado provocou uma campanha nas redes sociais com mulheres mostrando a frase: “Eu não mereço ser estuprada”⁵⁶. Muitos artistas participaram da campanha, entre eles, a “funkeira” carioca Valesca Popozuda, que se auto declarou feminista em diversas entrevistas⁵⁷.



Figuras 5 - Valesca Popozuda

Fonte: <http://noticias.uol.com.br/album/2014/03/29/campanha-nao-mereco-ser-estuprada.htm>

Outra manifestação representativa foi a Marcha das Vadias, que surgiu a partir de um protesto realizado no Canadá, em 2011, depois de uma série de estupros na Universidade de Toronto e da declaração de um policial dizendo que as mulheres que se vestem como “vadias” pedem para serem estupradas⁵⁸. O movimento percorreu várias

⁵⁵Dados da pesquisa no link: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2014/04/ipea-diz-que-sao-26-e-nao-65-os-que-apoiam-ataques-mulheres.html>>. Visualizada em 21/07/2015.

⁵⁶Mais informações sobre a campanha em <<http://veja.abril.com.br/blog/fazendo-meu-blog/2014/04/09/eu-nao-mereco-ser-estuprada/>>. Visualizada em 20/07/2015.

⁵⁷Vídeo com entrevista de Valesca Popozuda disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1u68PkugInA>>. Visualizado em 20/07/2015.

⁵⁸Mais informações em: <<http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/noticias/marcha-das-vadias-chega-ao-brasil>>. Visualizada em 20/07/2015.

idades de países do mundo inteiro, inclusive no Brasil e em Belém do Pará⁵⁹. A Marcha das Vadias ficou conhecida como uma manifestação em favor da igualdade de gêneros. Em setembro de 2014 foi criada também a campanha da ONU chamada *HerForShe*⁶⁰, com o intuito de mostrar ao mundo a importância de lutar contra a desigualdade social entre homens e mulheres. A atriz Emma Watson foi escolhida como embaixadora da causa⁶¹.

Todos esses acontecimentos dizem respeito à ascensão da mulher no século XX, em diferentes espaços sociais. O historiador Eric Hobsbawn (2013) observou que o fato das mulheres estarem conseguindo espaço em diversos setores públicos e privados, intelectuais e culturais, causou reações preconceituosas, misóginas e sexistas. O autor cita essa reação típica entre os intelectuais europeus (p.ex.: Otto Weininger, Karl Kraus, Mobius, Lombroso, Strindberg e ainda os mais conhecidos: Nietzsche, na literatura, e Freud, na psicologia). Respeitando o contexto histórico em que esses autores estavam vivendo e sem entrar em detalhes sobre suas teorias, o importante aqui é observar esse momento de ocupação do “espaço” pelas mulheres e de luta por direitos iguais na sociedade moderna.

Por motivos óbvios, somos inclinados a ressaltar a resistência à emancipação das mulheres – tão teimosa, irracional e mesmo histórica que é a primeira coisa que chama a atenção de qualquer observador moderno não preconceituoso da cena do século XIX. Dessa forma, a Sociedade Psicanalítica de Viena em 1907 debateu um artigo sobre mulheres estudantes de medicina, sustentando que essas moças só queriam estudar porque eram feias demais para conseguirem marido, e que desmoralizavam os estudantes do sexo masculino com seu comportamento sexual promíscuo, para não mencionar o fato de que estudar não era apropriado para mulheres (HOBSBAWAN, 2013, p. 126).

Hobsbawn (2013) também cita que o Prêmio Nobel, desde o seu início em 1901, já tinha uma representação feminina, mesmo que pequena em relação aos homens. Até 1914, o prêmio tinha sido concedido às mulheres quatro vezes: Selma Lagerlof, de Literatura; Bertha Von Sutrner, da Paz; e Marie Curie, de Ciência, duas vezes. Em 2014, a adolescente paquistanesa Malala Yousafzai, de 17 anos, ganhou o Prêmio Nobel

⁵⁹ Informações sobre a Marcha das Vadias em Belém disponível em: <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/06/marcha-das-vadias-percorreu-ruas-de-belem-neste-sabado.html>>. Visualizada em 20/07/2015.

⁶⁰ Site oficial do HeforShe: <<http://www.heforshe.org/pt>> Visualizado em: 21/07/2017.

⁶¹ Mais informações em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/07/emma-watson-e-nomeada-embaixadora-da-onu-mulheres.html>>. Visualizada em: 21/07/2017.

da Paz junto com o ativista indiano Kailash Satyarthi⁶². Malala foi baleada aos 14 anos de idade, por um grupo extremista talibã, por defender o direito à educação de garotas em seu país. Ela se tornou a pessoa mais nova a receber a honraria.

Outra conquista importante foi a concessão do voto feminino. Segundo Hobsbawn (1995), em 1914 (data que marca o começo da Primeira Guerra Mundial) nenhum governo concedia o voto às mulheres, mas, dez anos depois, esse direito já fazia parte da constituição da maioria dos países da Europa, em especial na Grã-Bretanha. Maria Olívia Macedo (2014) observa que no Brasil, a primeira eleitora foi Celina Guimarães Viana, no estado do Rio Grande do Norte, em 1927, depois de uma longa luta constitucional que começou desde 1890.

Votar foi somente a primeira parte da vitória conquistada no Rio Grande do Norte. Mas não ficou só nisso. Nas mesmas eleições, **Alzira Teixeira Soriano** (1897-1963) concorreu à Prefeitura de Lages, e obteve vitória nas urnas, tornando-se, assim, **a primeira mulher eleita para um mandato político no Brasil**. Tomou posse em 01 de janeiro de 1929, no cargo de Intendente do município potiguar de Lages, RN. Enfim, uma grande vitória para os potiguares. O código Eleitoral Brasileiro só reconheceria esse direito às demais cidadãs do país em 1932. (MACEDO, 2014, p. 43) (Grifos no Original).

A historiadora norte-americana Joan Scott no artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, publicado em 1986, traz um estudo sobre o “gênero” como categoria política de luta feminista. Segundo ela, as feministas começaram a utilizar a palavra “gênero” no sentido mais literal, como uma maneira de se referir à organização social da relação entre os sexos. A gramática é ao mesmo tempo explícita e cheia de possibilidades inexploradas.

Livros e artigos de todo o tipo, que tinham como tema a história das mulheres substituíram durante os últimos anos nos seus títulos o termo de “mulheres” pelo termo de “gênero”. Em alguns casos, este uso, ainda que referindo-se vagamente a certos conceitos analíticos, trata realmente da aceitabilidade política desse campo de pesquisa. Nessas circunstâncias, o uso do termo “gênero” visa indicar a erudição e a seriedade de um trabalho porque “gênero” tem uma conotação mais objetiva e neutra do que “mulheres”. O gênero parece integrar-se na terminologia científica das ciências sociais e, por consequência, dissociar-se da política – (pretensamente escandalosa) – do feminismo. Neste uso, o termo gênero não implica necessariamente na tomada de posição sobre a desigualdade ou o poder, nem mesmo designa a parte lesada (e até agora invisível). Enquanto o termo “história das mulheres” revela a sua posição política ao afirmar (contrariamente às práticas habituais), que as mulheres são sujeitos históricos legítimos, o “gênero” inclui as mulheres sem as nomear, e parece assim não se constituir em uma ameaça crítica. Este uso do “gênero” é um aspecto que a gente poderia chamar de

⁶² Mais informações em: < <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/12/malala-yousafzay-e-kailash-satyarthi-recebem-formalmente-o-nobel-da-paz.html>>. Visualizada em: 21/07/2017.

procura de uma legitimidade acadêmica pelos estudos feministas nos anos 1980. (SCOTT, 1989, p. 6)

Para Joan Scott (1989), o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos. É, nesse sentido, uma forma primária de dar significado as relações de poder, mas que surge a partir do olhar para as diferenças sexuais. Scott usa uma argumentação diferenciada das outras teóricas sobre gênero, pois mostra um enfoque abrangente relacionado às representações sobre a mulher. Para ela, o gênero implica também nas relações de poder, que foram historicamente construídos entre os sexos.

Minha definição de gênero tem duas partes e várias subpartes. Elas são ligadas entre si, mas deveriam ser analiticamente distintas. O núcleo essencial da definição baseia-se na conexão integral entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. (SCOTT, 1986, p. 21).

Enquanto que Scott parte de uma tendência relacional sobre as questões de gênero, a teórica feminista Judith Butler parte de uma tendência plural, a partir dos seus estudos sobre *teoria queer*⁶³. No artigo “Butler e a desconstrução do gênero”, Rodrigues (2005) comenta a teoria principal que Judith Butler expôs em seu livro “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” (que foi publicado originalmente nos Estados Unidos em 1990).

A autora desconstrói o conceito de gênero da teoria feminista. Butler discorda da ideia de que só poderíamos fazer teoria social sobre o gênero, enquanto o sexo pertenceria ao corpo e à natureza, e questiona o sexo como estrutura fixa, isenta de questionamentos em vista de sua indiscutível materialidade. Ela afirma então, que “o sexo não é natural, mas é ele também discursivo e cultural como o gênero” (RODRIGUES, 2005, p. 179).

O conceito de gênero como culturalmente construído, distinto do de sexo, como naturalmente adquirido, formaram par sobre o qual as teorias feministas inicialmente se basearam para defender perspectivas “desnaturalizadoras” sob as quais se dava no senso comum, a associação do feminino com fragilidade ou submissão, e que até hoje serve para justificar preconceitos. O principal embate de Butler foi com a premissa na qual se

⁶³ A *Teoria Queer* é um conceito que vai além da relação homem/mulher e aprofunda os estudos sobre as minorias sexuais (gays, lésbicas, transgêneros etc.). Entende-se que a orientação sexual ou identidade sexual é uma construção social e não “da natureza humana”. Mais informações em: <<http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/06/07/teoria-queer-o-que-e-isso-tensoes-entre-vivencias-e-universidade/>> . Visualizado em 20/01/2016.

origina a distinção sexo/gênero: sexo é natural e gênero é construído (RODRIGUES, 2005, p. 179).

Judith Butler também estabelece o debate com Simone de Beauvoir, partindo da emblemática frase: “A gente não nasce mulher, torna-se mulher”, e afirma que não há nada na explicação de Beauvoir que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. O pensamento de Simone de Beauvoir⁶⁴ foi um marco da teoria feminista, especialmente quando foi publicado o livro “O Segundo Sexo”, em 1949.

Simone de Beauvoir (2009) foi uma autora importantíssima para a teoria do pensamento feminista, a partir de “O Segundo Sexo” e elaborou constructos para explicar a subordinação feminina. Beauvoir entende que o homem é um conceito universal e que a mulher é o segundo sexo, isso a partir de um olhar fisiológico, histórico, religioso, psicológico da construção e constituição do “ser mulher”.

“O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho.... O homem é pensável sem a mulher. Ela não sem o homem.” Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o outro. (BEAUVOIR, 2009, p. 16).

Se os conceitos de sexo/gênero foram um dos pontos de partida para as teorias feministas, Butler (1990) desconfigura essa equação e desnaturaliza o gênero enquanto sentido, a essência, a substância, categorias que só funcionariam dentro da metafísica questionada pela autora. O gênero é um mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas, mas devem ser igualmente o aparato pelo qual esses termos devem ser desconstruídos e desnaturalizados. Deste modo, a autora questiona as categorias de identidade feminina relacionadas ao sujeito, e propõe uma ressignificação do próprio termo “mulher”.

Querem as mulheres tornar-se sujeitos com base no modelo que exige e produz uma região anterior de degradação, ou deve o feminismo tornar-se um processo que é autocrítico sobre os processos que produzem e desestabilizam categorias de identidade? Tomar a construção do sujeito como uma problemática política não é a mesma coisa que acabar com o sujeito; desconstruir o sujeito não é negar ou jogar fora o conceito; ao contrário, a desconstrução implica somente que suspendemos todos os compromissos com aquilo a que o termo “o sujeito” se refere, e que examinamos as funções

⁶⁴ Até hoje o pensamento de Simone de Beauvoir suscita reflexões importantes sobre o espaço da mulher na sociedade. Em 2015, uma questão da prova do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), gerou uma série de debates ao perguntar para os alunos sobre a teoria de Beauvoir.

lingüísticas a que ele serve na consolidação e ocultamento da autoridade. Desconstruir não é negar ou descartar, mas pôr em questão e, o que talvez seja mais importante, abrir um termo, como sujeito, a uma reutilização e uma redistribuição que anteriormente não estavam autorizadas (BUTLER, 1990, p. 14).

Michel Foucault em “História da Sexualidade” (2014) também traz uma perspectiva de desnaturalização do sexo e considera que os discursos sobre sexualidade aparecem como uma tentativa de normatizar as práticas sexuais aos padrões sociais estabelecidos. O controle do corpo e da sexualidade permite o controle da vida social e política. Butler (1990) observa que Foucault vai entender o “sexo” como uma “unidade fictícia” e reguladora que produz e regula a inteligibilidade da materialidade dos corpos. Ou seja impõe “uma dualidade e uma uniformidade sobre os corpos a fim de manter a sexualidade reprodutiva como uma ordem compulsória” (p. 16). Este tópico foi introdutório para entendermos sobre a representação feminina no cinema, que será aprofundada a seguir.

2.2 A feminilidade nas telas

Segundo os estudos de pesquisadores como Ann Kaplan (1995), Teixeira e Lopes (2008) e Gubernikoff (2009) sobre representatividade feminina no cinema, a produção e os discursos sobre as mulheres nos filmes não podem ser analisados separadamente. É notório que o número de mulheres diretoras, produtoras e roteiristas de cinema, assim como em outras áreas artísticas, é muito inferior ao percentual de homens nas mesmas áreas de atuação e isso diz muito sobre os discursos veiculados nos filmes.

A pesquisa publicada no site New York Film Academy⁶⁵, intitulada Gender Inequality in Film, mostra dados relevantes sobre os personagens masculinos e femininos: dos 500 filmes hollywoodianos de maior sucesso entre 2007 e 2012, o percentual de mulheres retratadas com roupas que possuem conotação sexual é de 28,8%, enquanto a taxa de homens na mesma situação é de 7%. A porcentagem de adolescentes femininas retratadas em cenas de nudez aumentou 32,5% entre 2007 e 2012; a presença de personagens femininas nos filmes aumenta 10,6% quando a direção é assumida por mulheres, e 8,7% quando elas são roteiristas.

⁶⁵ Encontrado em: <<http://antrocine.blogspot.com.br/2014/01/a-mulher-no-cinema-da-producao.html>>. Visualizado em 20/01/2016.

Ann Kaplan (1995) discute essa questão em seu livro “A mulher e o cinema: os dois lados da câmera” e afirma que a maioria das mulheres é excluída dos papéis principais dos gêneros hollywoodianos, tirando os que tratam de melodrama familiar. Fora isso, quando são mostradas, na maioria das vezes é de uma forma sexualizada e passiva na sua relação com um homem.

Na prática, esse masoquismo raramente resulta em algo além de uma tendência da mulher para ser passiva nas relações sexuais; mas na esfera do mito, masoquismo é sempre proeminente. Poderíamos dizer que ao se projetar fantasiosamente no erótico, a mulher se coloca ou como depositária passiva do desejo masculino, ou, afastando-se, como espectadora de uma mulher que é depositária passiva de desejos masculinos e de atos sexuais. (KAPLAN, 1995, p. 48)

Kaplan (1995) observa que o interesse em estudar esses discursos no cinema começou a surgir a partir da crítica feminista dos anos de 1970 e de suas preocupações. No início, as feministas o buscavam na sociologia e na política, e depois no estruturalismo, psicanálise e semiologia. O livro de Kaplan também aponta os perigos, limitações e problemas relacionados ao desenvolvimento de uma abordagem feminista de cinema.

De modo geral, foram os filmes norte-americanos que determinaram aspectos da linguagem cinematográfica para o resto do mundo e não somente no sentido da técnica (GUBERNIKOFF, 2009). A “dominação” da indústria hollywoodiana começou depois da Primeira Guerra Mundial, quando os EUA conquistaram espaço mundial de produção e de distribuição (COSTA & SOUSA, 2014). A partir da década de 1930, o *star system*, movimento industrial cinematográfico instalado em Hollywood assentou as bases da construção narrativa clássica cinematográfica e os elementos formadores do imaginário ocidental.

A produção de uma linguagem está ligada ao trabalho e ao modo de produção nela envolvidos. No caso do cinema, a produção de significado se dá através de uma pluralidade de discursos. Devido ao monopólio que ainda exerce no mercado de exibição, o cinema americano e, mais especificamente o cinema americano clássico, aquele ligado às ideologias dos grandes estúdios, produz significados que circulam e, sendo incorporados socialmente através dos anos, encontram-se presentes na formação social do indivíduo exposto a esse tipo de comunicação (GUBERNIKOFF, 2009, p. 69).

Segundo Gubernikoff (2009), em 1970 a corrente teórica feminista percebeu que “a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do outro, nunca a de sujeito da narrativa, e que sempre foram tratadas como objetos do

voyeurismo masculino” (p. 66). Nesta década, mulheres intelectuais cunharam uma abordagem teórica para compreender o papel da mulher na sociedade atual.

Uma delas foi a norte-americana Ann Kaplan (1995), já citada, que se dedicou a estudar de que maneira as mulheres eram representadas nas telas do cinema hollywoodiano. Em princípio, o foco era o cinema clássico narrativo das décadas de 1940 e 1950, que teve como principal diretor Alfred Hitchcock (LOPES, 2002). No Brasil, esta abordagem é recente, emergindo por volta de 1980, e ainda pouco reconhecida, mas essencial para estudos sobre a imagem da mulher no cinema. (GUBERNIKOFF, 2009).



Figura 6 - Tippi Hedren em “Os pássaros” (1963), de Alfred Hitchcock

Fonte: <https://deborando.wordpress.com/2012/10/18/the-girl-obsessao-de-alfred-hitchcock-por-tippi-hedren-e-recontada-em-telefilme/>

Elizabeth Ann Kaplan fortaleceu as teorias feministas junto com pesquisadoras como Laura Mulvey, Mary Ann Donne e Janet Bergstrom. O grupo aprimorou suas teorias em conceitos da psicanálise e foi responsável por inúmeras contribuições aos Estudos Culturais⁶⁶, que começavam a ser difundidos de forma interdisciplinar nas universidades norte-americanas e europeias (LOPES, 2002).

⁶⁶ Ana Carolina Escosteguy (2014) explica que os Estudos Culturais estão originalmente vinculados ao legado teórico e metodológico dos pesquisadores que pertenciam a um centro de estudos da Universidade de Birmingham, fundado por Richard Hoggart, em 1964. Pesquisadores como Stuart Hall (1969-1979) e Richard Johnson (1980-1987) pertenciam a este grupo. Em resumo, os Estudos Culturais são um “campo na qual diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea” (p. 248).

Kaplan observa que nos anos de 70 e 80, as teóricas feministas estavam mais interessadas na militância para conquista de direitos sobre seus próprios corpos, alcançar direitos civis e na construção de novas subjetividades. Mas para a autora, tão importante quanto essas questões, era compreender como o inconsciente masculino influenciava na representação moderna sobre a mulher (LOPES, 2002). Neste sentido, algumas teóricas confirmaram a importância de teorias psicanalíticas para a perspectiva feminista, entre elas, Judith Butler, Teresa de Laurentis e Michele Wallace.

Durante toda a história do cinema, as mulheres sempre estiveram representadas de uma maneira dicotômica, entre a beleza purificada pela busca de um ideal de feminilidade ou por uma sexualidade exacerbada. Na época do cinema mudo (até por volta de 1930) as mulheres fizeram sucesso como heroínas sexualizadas. Foi o caso, por exemplo, da vampira representada por Theda Bara, em “Escravo de uma Paixão” (A fool there was), filme de 1915, dirigido por Frank Powell (KEMP, 2011). No filme, John Schuyler (Edward José) é um diplomata casado que tem sua vida arruinada após ser seduzido por uma mulher predadora (Theda Bara).

Na década seguinte, a “vampe” deu lugar à melindrosa, uma figura hedonística que apareceu pela primeira vez em um filme dos Estados Unidos chamado “The Flapper” (1920), estrelado por Olive Thomas e Warren Cook, com direção de Alan Crosland e roteiro de Frances Marion. A melindrosa tinha uma estética um pouco mais libertária, com um ideal erótico quase andrógino, não usavam espartilhos e disfarçavam suas curvas com corpetes que iam até os quadris. Atrizes como Collen Moore, Clara Bow, Louise Brooks e Joan Crawford ajudaram a criar essa estética. “Virgens e vamps remontavam ao melodrama vitoriano e eram fantasias enraizadas em noções idealizadas e demonizadas de feminilidade” (KEMP, 2011, p. 34).



Figura 7- Theda Bara em “Escravo de uma paixão”

Fonte: http://cinemaquenaovoltamais.blogspot.com.br/2014_10_01_archive.html

Existiam também as *femme fatale* (a mulher fatal), que levavam os homens a “perdição”, preponderante no *Cinema Noir*⁶⁷ entre os anos de 40 e 60, nos Estados Unidos (EUA). Os filmes *noir* possuíam enredos que giravam em torno de um personagem masculino cínico, insensível e desiludido que acaba envolto a uma teia de crimes complexa, tudo porque foi levado à ruína por alguma mulher bela e manipuladora, que são as *femme fatale*. Um exemplo é o filme “Gilda” (1946), dirigido por Charles Vidor. Na trama, Gilda Farrell (Rita Hayworth) é uma mulher sexy e sedutora, que após o seu marido morrer misteriosamente, tem um envolvimento conflituoso com Jonhhy Farrell (Glenn Ford), um homem ciumento e obsessivo.



Figura 8 - Rita Hayworth em Gilda”

Fonte: <http://www.elhombre.com.br/femme-fatales/>

Já nas décadas de 1950 e 1960, a mulher aparece na trama ainda mais atraente, sexy e perigosa. No cinema francês surge como ícone, a atriz Brigitte Bardot, um dos maiores símbolos sexuais dos anos de 50. Outra mulher que ganhou destaque na época foi a atriz britânica Audrey Hepburn, ícone de beleza e moda, que estrelou diversos filmes em Hollywood entre eles Bonequinha de Luxo (1961) e A Princesa e o Plebeu (1953), este último que lhe rendeu o Oscar de Melhor Atriz.

⁶⁷ *Cinema Noir* é um gênero cinematográfico hollywoodiano que foi inspirado no expressionismo alemão, com uma estética “misteriosa” que valorizava as sombras. Os principais filmes são em preto e branco. Os cineastas Orson Welles, com *Cidadão Kane* (1941), e Fritz Lang, com “*M, o vampiro de Dusseldorf*” (1931), fizeram filmes desse gênero (KEMP, 2011). Sobre filme *Noir* consultar: <<http://www.rua.ufscar.br/film-noir/>>. Visualizado em: 21/07/2015.

Também podemos destacar a atriz Marilyn Monroe, que até hoje é reconhecida como uma das maiores divas da história do cinema. Monroe estrelou em “O Segredo das Viúvas” (1951), “Como Agarrar um Milionário” (1953), “Os Homens Preferem as Loiras” (1953), “O Pecado Mora ao Lado” (1955) e “Quanto Mais Quente Melhor” (1959), entre outros. Outra mulher atraente que se destacou no filme “A bela da tarde” (Belle de Jour – 1967), de Luis Burnel, foi a atriz francesa Catherine Deneuve.

A efervescente década de 1960 trouxe consigo uma nova atitude perante o sexo, a juventude, as drogas e a liberdade pessoal, influenciando as artes em geral e levando a censura ao seu limite (...). *A bela da tarde* chocou o público com a história de uma dona de casa parisiense que se prostitui durante o dia para realizar as suas fantasias sado-masoquistas. (KEMP, 2011, p. 280-281)



Figura 9 - Catherine Deneuve em “A bela da tarde”

Fonte: <http://blogs.odiario.com/sofacompipoca/wp-content/uploads/sites/83/2011/05/A-Bela-da-Tarde-2.jpg>



Figura 10 - Marilyn Monroe em “O pecado mora ao lado”

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/2d/5a/30/2d5a30bdb127256455e41f252bded0c0.jpg>

Durante a história do cinema, sempre foram os homens os produtores das representações femininas, o que está diretamente associado às formas das mulheres se posicionarem no mundo (GUBERNIKOFF, 2009). Sendo assim, essas representações expostas nos meios de comunicação e, especialmente, no cinema, projetam uma “verdade” sobre a mulher, que “é aquela que eles gostariam que ela fosse” (GUBERNIKOFF, 2009, p.66). E assim, provocam estereótipos e reduzem o seu papel social.

2.3 A mulher no cinema paraense

Não sabemos ao certo quando a figura da mulher começou a ganhar destaque no cinema paraense, pois muitos filmes realizados no início do século XX foram perdidos com o tempo. Por isso, nosso ponto de partida para mostrar algumas filmografias que trazem a mulher como destaque será a obra do cineasta Líbero Luxardo, que em 1960, lançou o filme “Um Dia Qualquer”, considerado, como já mencionado, o primeiro longa-metragem ficcional produzido totalmente na Amazônia paraense (CASTRO NETO, 2012). Mas não se pode restringi-lo apenas a sua importância de marco inicial, de modo que o trabalho de Luxardo nos mostra diversos aspectos de uma época, apresentando a cidade, as ruas, as danças populares e as festas.

O personagem Carlos, interpretado por Hélio de Castro, observa a cidade em seus múltiplos ângulos ao lembrar de seu amor Maria de Belém, vivida por Lenira Guimarães, cujo personagem morre pisoteada. O espectador assiste a história em *flashback*, recurso cinematográfico que possibilita acompanhar as lembranças do personagem principal. Em sua andança, Carlos não tem caminhos pré-determinados, nem lógicos, são apenas momentos, lembranças e memórias vividos por ele (OLIVEIRA, 2012).

O filme é uma viagem pela memória de um homem que vagueia pela cidade, onde conheceu, amou e perdeu sua amada Maria de Belém, vivida pela atriz Lenira Guimarães. O passeio do homem organiza o espaço da narrativa por espaços funcionais da cidade socialmente construídos pela ideia das personagens exóticas que constroem a imagem da cidade. Dentre essas personagens, as mulheres. Em contraposição a senhora Maria de Belém, a lembrança do viúvo viaja por recônditos da cidade que tiram ao público os véus das prostitutas. A morte da personagem Maria de Belém nos induz a metáfora do nascimento de um outro tipo de mulher, a mulher livre. No filme, a falecida e a mulher livre não transitam pelos mesmos espaços, há uma cena óbvia da exclusão das prostitutas. Os cortes indicam a existência de

tipos diferenciados de sentidos de mulheres, mas a não possibilidade de convivência dos mesmos na ação narrativa, uma tem que morrer para outras serem lembradas. (NEGRÃO, 2003, p. 8-9).



Figuras 11 e 12 - “Um dia qualquer” – personagens Marlene e Maria de Belém
Fonte: <http://cinematecaparaense.org/filmes/longa-metragem/um-dia-qualquer/>

A personagem principal, Maria de Belém, é personificada como uma mulher de “família”, recatada, “feita para casar”. Em contraponto, Marlene, que aparece fazendo um *striptease* à luz do dia para o seu companheiro, parece não se importar com as convenções sociais da época.

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 (CASTRO NETO, 2013, p. 71).

Outras mulheres também aparecem na película “Um dia qualquer”. É o caso das prostitutas que disponibilizam o seu corpo para os homens que passam na rua, na periferia da cidade, ou da mulher que tira a roupa ao receber uma entidade no terreiro de umbanda. Outra cena peculiar é a da jovem estudante que vai ao bar com o seu irmão. Ela dança descontraidamente e bebe cerveja sem se importar com que os outros pensam. Ao sair do lugar sofre um estupro por homens que a estavam observando.

Todas essas mulheres aparecem no filme em cenas esporádicas e são observadas pelo personagem Carlos enquanto ele se lembra de sua amada Maria de Belém. Nas cenas em *flashback*, a protagonista (Maria de Belém) raramente transita no mesmo espaço que as outras mulheres. Ela é contida em relação aos seus comportamentos e desejos, e representa a mulher/mãe de família. Seu corpo não está “disponível” e não é evidenciado em cena.

Maria de Belém (Lenira Guimarães) é a esposa amada, relembrada através do *flashback*, falecida ao nascer do primogênito. Seu tipo revela uma morena alta, esbelta e elegante. Demonstra ser letrada, expressando-se com facilidade e tendo clareza sobre os fatos da atualidade. Supõe-se que o par tem as mesmas raízes de classe. O romance entre eles inicia-se num cemitério. Os encontros posteriores - ocasionais primeiro, estabelecidos depois pela relação de namoro até o casamento - dão-se na área urbana da cidade, nos lugares de circulação dos jovens de sua classe, perfeitamente demarcados: a praça (onde também as crianças brincam), o ônibus (onde o aglomerado limita a intimidade), as ruas centrais (onde estão situadas as igrejas e um tipo de comércio mais sofisticado com ênfase aos magazines). O lugar da moradia, após o casamento, estabelece um reforço à classe a qual pertence o casal e ao cotidiano da mulher casada dessa classe: uma edificação expando sofisticada arquitetura, com arranjos ornamentais sobre os móveis e uma decoração impecável. As atitudes formais na relação entre o casal revelam os limites do espaço e da cultura determinantes de comportamentos diferenciados. O homem trabalha fora, a mulher fica à sua espera, assumindo papéis que a lógica do cotidiano naturalizou enquanto reveladores da submissão e do domínio entre os dois gêneros. (ÁLVARES, 1995, p. 66)

Já na década de 70, foi lançado o filme “Iracema, um Transa Amazônica” de Jorge Bondansky e Orlando Senna (1974). Neste longa-metragem, a mulher é tomada no cinema como um signo possível de várias representações simbólicas. Iracema é uma personagem polissêmica, que ao mesmo tempo que é representada de maneira terrena, como uma *menina-mulher-amazônida*, também é associada à própria *mãe natureza*, à Amazônia em si. Para Negrão (2014), a personagem representa uma “espécie de ícone das contradições geradas pelo progresso que chegava na Amazônia, como diziam as personagens no interior, símbolo da riqueza que ficava nas mãos de poucos: latifundiários, exportadores de madeira” (NEGRÃO, 2014, p. 5)

(...) Apesar da personagem principal ser uma “prostituta”, não são tratadas questões sobre amor e desejo. Diretamente da narrativa dominante no cinema (com predomínio de modelos recorrentes onde a relação amorosa é critério essencial na composição de personagens femininos), Iracema não é do “tipo” que tira dos homens proveitos materiais (numa relação típica prostituta x dinheiro pelo sexo oferecido), mas sim os homens que lhe tiram (exploração vegetal da floresta amazônica) numa espécie de prostituição às avessas (TEIXEIRA, 2001, p.403)

Em 1980 foi lançado o documentário “Maria das Castanhas”, da socióloga Edna Castro, que mostra a realidade das mulheres operárias de empresas de beneficiamento e exportação de Castanha do Pará. Já nos anos 1990, a mulher surge como personagem principal em “Chuvas e Trovoadas” (1994), de Flavia Alfinito, baseado em conto homônimo de Maria Lúcia Medeiros. A trama apresenta o cotidiano de quatro meninas que têm aulas de costura nas tardes entediadas no período da “*belle époque*” na Amazônia. Com a mesma direção de Alfinito, já em 1996, foi lançado “Antônio Carlos

Gomes”, que fala sobre uma atriz italiana que vem a Belém para encenar no Teatro da Paz os últimos momentos do ilustre maestro.



Figura 13 - “Iracema – Uma transa amazônica” (1974)

Fonte:

http://br.web.img1.acsta.net/pictures/210/185/21018502_20130709204930123.jpg



Figura 14 - “Chuvras e Trovoadas” (1994)

Fonte: <http://cinematecaparaense.org/filmes/curta-metragem/decada-de-1990/chuvas-e-trovoadas/>

Das produções recentes, destacam-se as escolhidas para o *corpus* da pesquisa. “Matinta” de 2010, com a direção do cineasta paraense Fernando Segtowitz e co-direção de Adriano Barroso. O curta-metragem é uma livre adaptação da lenda amazônica conhecida por Matinta Pereira. Na trama, o protagonista Felício (Adriano Barroso), vive uma tragédia familiar ao descobrir que sua esposa Antônia (Nani Tavares) está com uma séria doença misteriosa⁶⁸.

Já em 2011 foi lançado o curta-metragem “Ribeirinhos do Asfalto”, com direção da cineasta paraense Jorane Castro. O filme conta a história de Deisy (Ana Letícia), uma

⁶⁸ No elenco estiveram Dira Paes, Adriano Barroso, Astrea Lucena e Nani Tavares. O roteiro do curta foi assinado por Fernando Segtowitz e Adriano Barroso. Direção de Fotografia de Pablo Baião. Som direto de Evandro Lima. Montagem de Atini Pinheiro. O curta ganhou os prêmios de Melhor Atriz e Melhor Som no Festival de Brasília 2010, Melhor Curta Júri Oficial, Melhor Curta Júri Popular, Melhor Curta – Prêmio da Crítica no Festival Amazônia Doc 2011, além de ter sido selecionado para o *Short Film Corner* – Festival de Cannes 2011.

jovem que mora na ilha do Combu, em frente a Belém, do outro lado do rio. Sua mãe Rosa (Dira Paes) é uma mulher determinada, que fará de tudo para realizar os desejos da filha, que sonha em estudar e morar na cidade. Para isso, contraria as vontades do esposo Everaldo (Adriano Barroso), que não gosta da ideia de sua filha morar fora de casa. A trama se passa em apenas um dia, que é determinante para mudar o rumo da vida dos personagens⁶⁹.



Figura 15 - Dira Paes em “Matinta”

Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/12/dvd-do-curta-metragem-matinta-e-lancado-em-belem.html>



⁶⁹ A direção de fotografia do filme foi de Pablo Baião (Tropa de Elite 2, Matinta), que teve a assistência de Pedro von Kruger. A equipe também foi composta por Márcio Câmara e seu assistente Mario Ribeiro, no som. Na continuidade, Luciano Lira (Miguel Miguel), na maquiagem Sonia Penna, no figurino, Antônio Mauriti e na assessoria de imprensa, Dedé Mesquita. Ribeirinhos do Asfalto foi premiado na 39ª edição do Festival de Cinema de Gramado (2011), com dois prêmios: o Kikito do Júri Oficial de Melhor Atriz para Dira Paes e o Prêmio Cidade de Gramado de Melhor Direção de Arte, que no curta foi coordenada pelo cenógrafo Ruy Santa Helena.

Figura 16 - “Ribeirinhos do Asfalto” mostra relação entre mãe e filha

Fonte: http://www.ormnews.com.br/noticia.asp?noticia_id=566982

Ainda em 2011, foi lançado “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”, ambientado em Belém no ano de 1925, com direção de Luiz Arnaldo Campos. O curta-metragem é uma homenagem aos pássaros e bois juninos, duas expressões da cultura paraense. A trama envolve magia, sedução e amor, em plena quadra junina, que inicia na festa de São João e encerra no dia de Santo Antônio. A fada Floramor e a feiticeira Rosimeire, do Cordão de Pássaro Quero-Quero se envolvem na disputa entre os bois Flor de Lis e Touro de Ferro, organizados por seus namorados, Zebedeu e Ladislau⁷⁰.

“Juliana contra o Jambeiro do Diabo no Coração de João Batista” é uma produção lançada em 2012 e dirigida por Roger Ellarat. João Batista é um homem frio, lacônico, que é atormentado por um caso estranho e misterioso do passado. Ele acredita que perdeu sua alma em uma brincadeira de moleque na infância e por isso está morrendo.

A fotógrafa Juliana, sua ex-namorada, preocupada com ele, resolve partir em uma jornada com João no interior do Pará, durante o carnaval de boi de máscaras. Essa jornada será a última oportunidade dele confrontar os males do seu passado.⁷¹



Figura 17 - Fada Floramor em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”

Fonte: <http://cinematecaparaense.org/filmes/curta-metragem/decada-de-2010/passaros-andarilhos-bois-voadores/>

⁷⁰ O elenco conta com os atores: Juliana Silva, Aninha Moraes, Rubens Santa Brígida, Jamil Rabelo e Wagner Oliveira. Na direção de Arte: Célia Maracajá. Na Direção de Fotografia: Hélio Furtado e música: Marco Campos. Financiado pelo Ministério da Cultura, o curta-metragem “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores” conta com o apoio dos Grupos de Bois e Pássaros e do Grupo de Toadas Juvenis (Belém e Santa Bárbara), da produtora Amazônica e do Regimento Polícia Montada, da Polícia Militar do Pará, além do Núcleo de Produção Digital, do IAP, que cedeu parte dos equipamentos para as filmagens.

⁷¹ O filme tem o roteiro de Roger Ellarat e Adriano Barroso, e produção executiva de Camila Kzan. A coordenação de produção é de Teo Mesquita; direção de fotografia de Emerson Bueno; direção de arte de Boris Kenz; trilha sonora de Leonardo Venturieri, arte gráfica de Otoniel Oliveira e som direto de Márcio Câmara. No elenco estão: Leoci Medeiros, Geisa Barra, Nani Tavares, Tiago Assis e André Luiz Miranda.



Figura 18 - Personagem Juliana

Fonte: <http://www.visagemfilmes.com/index.php?pg=portfolio&cinema>

Apresentado o contexto histórico e o *corpus* da pesquisa, passaremos para a análise da construção da imagem da mulher presente nos filmes de ficção produzidos na Amazônia paraense, a partir dos discursos e dos principais elementos icônicos constantes dos curtas-metragens, descrevendo-os com mais detalhamento, especialmente as protagonistas das tramas. O objetivo é ater-se também, como mais profundidade, ao principal referencial teórico de análise, com destaque para os conceitos de interconicidade e discurso.

CAPÍTULO III
EM CENA: A IMAGEM DA MULHER NO CINEMA
PARAENSE CONTEMPORÂNEO

3,1 As imagens e os discursos

A análise do campo discursivo é orientada de forma inteiramente diferente: trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação.

Michel Foucault

Tendo por base o contexto explicitado acima, buscaremos analisar como a imagem da mulher amazônida é construída nos filmes a partir de elementos icônicos e discursivos. O cinema foi, desde o início, o objeto empírico dessa pesquisa, tanto por motivações pessoais, como por considerarmos o audiovisual uma mídia importante como objeto de estudo para a Comunicação. No decorrer do estudo exploratório identificamos que nos filmes produzidos na Amazônia paraense, a mulher aparece como protagonista em muitas narrativas.

A pesquisa selecionou um *corpus* de análise de perfil contemporâneo, entre os anos de 2010 e 2012, com quatro filmes de ficção paraenses que apresentam a mulher no contexto amazônico. Entende-se por ficção todos os filmes cujas narrativas são frutos da imaginação dos criadores. Trata-se de um gênero cinematográfico que simula algo irreal, uma invenção. Para Bill Nichols (2005) os filmes se dividem em “documentários de satisfação de desejos” (ficção) e “documentários de representação social” (não ficção).

Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis os frutos da imaginação. Expressam aquilo que desejamos, ou tememos que a realidade seja ou possa vir a ser. Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades ou pontos de vistas podemos adotar como nossos ou rejeitar. Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas. (NICHOLS, 2005, p. 26).

Deste modo, o nosso recorte, com filmes de ficção, foram influenciados pelo maior número de produções que ocorreram a partir dos anos 2000, devido aos avanços da tecnologia, do barateamento dos custos de produção e da abertura de editais para a produção audiovisual no Brasil inteiro. Como referencial teórico principal, optamos por utilizar autores que trabalham com a análise de produtos cinematográficos e com a análise do discurso, a exemplo de Jean-Jacques Courtine (2005; 2011), Milton Milanez (2011; 2013), Michel Pêcheux (1975, 1983) e Michel Foucault (2008, 2013, 2014).

Os discursos são um “espaço comum”, que constrói regularidades entre os diversos tipos de enunciação, conceitos e temas. Foucault entende que os discursos, como expressão da exterioridade, são uma marca fundamental, ou seja, não se trata apenas do que é dito em si, mas das produções de sentido referentes a este dizer (BRANDÃO, 2012, p. 32).

Foucault (1969) concebe os discursos como uma dispersão, isto é, como sendo formados por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade. Cabe à análise do discurso descrever essa dispersão, buscando o estabelecimento de regras capazes de reger a formação dos discursos. Tais regras, chamadas por Foucault de “regras de formação”, possibilitariam a determinação de elementos que compõem o discurso, a saber: os *objetos* que aparecem coexistem e se transformam num “espaço comum” discursivo; os diferentes *tipos de enunciação* que podem permear o discurso; os conceitos em suas formas de aparecimento e transformação em um campo discursivo, relacionados em um sistema comum (BRANDÃO, 2012, p. 32).

Para Foucault (2013, 2014), portanto, os discursos constroem regularidades entre os diversos tipos de enunciação, conceitos e temas. Estas regularidades se encontram também na dispersão. Na perspectiva teórica francesa da Análise do Discurso (AD), Pêcheux (1988) define os discursos como sendo efeitos de sentidos entre locutores, um objeto sócio-histórico em que o linguístico está pressuposto. O autor considera que a linguagem é um sistema capaz de ambiguidade e define a discursividade como a inserção dos efeitos materiais da língua na história, incluindo a análise do imaginário na relação dos sujeitos com a linguagem.

Os termos: interdiscurso, intradiscurso, efeito de pré-construído e efeito-transverso – introduzidos ao longo deste trabalho e que justamente caracterizam, segundo o que pensamos, a forma da discursividade – não correspondem, portanto, a fenômenos linguísticos: representam, em relação à base linguística, a existência determinante do todo complexo das formações ideológicas, submetido, em condições históricas sempre específicas, à lei “geral” de desigualdade que afeta essas formações (enquanto ideologias práticas e ideologias teóricas, e através de suas características ao mesmo tempo "regionais" e de classe) no processo de reprodução/transformação das relações de produção existentes (PÊCHEUX, 1988, p. 259).

Como explicita Orlandi (2005), o método de Pêcheux é baseado na análise das formas materiais, o que é chamado de *interdiscurso*. “O interdiscurso é articulado ao complexo de formações ideológicas representadas no discurso pelas formações discursivas: algo significa antes, em outro lugar e independentemente”. (ORLANDI,

2005, p. 11). Essas formações discursivas⁷² estão relacionadas aquilo que o sujeito pode ou deve dizer em alguma situação determinada pela exterioridade, e que está diretamente ligada às condições de produção do discurso.

Pêcheux (1988) compreende que a palavra “fala” sobre a imagem, dessa forma, a imagem não pode ser analisada por si só, mas dentro de uma série de condições históricas encontradas no interior do discurso.

No discurso, as relações entre esses lugares, objetivamente definíveis, acham-se representadas por uma série de “formações imaginárias” que designam o lugar que destinador e destinatário atribuem a si mesmo e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Dessa forma, em todo processo discursivo, o emissor pode antecipar as representações do receptor e, de acordo com essa antevisão do “imaginário” do outro, fundar estratégias de discurso. (BRANDÃO, 2012, p. 44).

Para Pêcheux (1988), o conceito de imagem está relacionado a um esquema informacional analítico elaborado pelo autor, que pode ser representado por quatro questões básicas relacionadas ao discurso: “1. Qual imagem faço do ouvinte para lhe falar dessa forma?; 2. Qual imagem penso que o ouvinte faz de mim para que eu lhe fale dessa forma?; 3. Que imagem faço do referente para lhe falar dessa forma; e 4. Que imagem penso que o ouvinte faz do referente para lhe falar dessa forma? O esquema informacional de Pêcheux foi acrescido posteriormente por um quinto questionamento elaborado por Osakabe (1979), que teve como objetivo obter um quadro de significações externas e mais amplas que as significações contidas no texto. 5. Que pretendo do ouvinte para lhe falar dessa forma?” (OSAKABE, 1979, p.59 apud COSTA, 2006).

No caso desse tipo de abordagem investigativa, portanto, busca-se analisar o discurso constituído de sentidos que constrói uma “imagem” referente ao dizer. No nosso caso, a imagem de uma mulher presente no cinema produzido na Amazônia. Além disso, essa pesquisa pretende analisar, conforme se mostrar pertinente e de forma complementar, a “imagem cinematográfica”, por meio do cenário, figurino, posicionamento de câmera ou luz, que se compõem na tela a partir da linguagem cinematográfica.

O discurso não é algo que pode ser tomado como uma definição em uma estrutura como “o discurso é”, mas que se constitui por meio de um conjunto de procedimentos de controle que atravessam as relações sociais e históricas.

⁷² O conceito de formação discursiva elaborado por Pêcheux remete a “um sistema de formação compreendida como um conjunto de regras discursivas que determinam a existência dos objetos, conceitos, modalidades enunciativas, estratégias” (BRANDÃO, 2012, p. 41).

A experiência dessas relações é vivida pelo sujeito que toma o discurso como a constituição de um lugar no qual poderá enfrentar a si mesmo, tornando o discurso como um campo de batalha para a formação de um discurso de si para si, na busca da verdade que o compõe em relação ao sujeito, que ocupa um lugar específico num tempo determinado (MILANEZ, 2011, p. 25, 26).

Em “Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer” (2011), Nilton Milanez mostra que a imagem cinematográfica registra o movimento dos corpos, numa sucessão de cenas sem a vigilância de um espetáculo calculado, ou seja, este movimento é o do corpo filmado. Milanez (2011) defende que as imagens que vemos passam tanto fora quanto dentro de nós. Isso ocorre por conta das redes de memórias que nos constituem ao assistir determinada cena, que levam a percepções e sensações interiores diferentes em cada indivíduo. Esta ideia de imagem aproxima-se do método da Intericonicidade utilizado em Milanez (2011, 2013), Jean-Jacques Courtine (2005, 2011) e Maria Rosário Gregolin (2007).

Então, a noção de intericonicidade é uma noção complexa, porque ela supõe o estabelecimento da relação de imagens externas, mas também imagens internas, as imagens das lembranças, as imagens que guardamos na memória, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo. Não há imagem que não nos faça ressurgir outras imagens, tenham essas imagens sendo vistas antes, ou simplesmente imaginadas (COURTINE, 2005, p. 46).

Courtine (2005) entende a intericonicidade como um tratamento discursivo para as imagens, comparando com a arqueologia de Foucault (2008), em que se tem o enunciado e uma rede de formulação. As imagens produzem sentidos que são exteriores ao sujeito e elaboram uma série de outras imagens, inseridas em uma rede de memória. Gregolin (2007), em seu estudo sobre mídia, percebe que existe, portanto, uma memória coletiva, que implica em discursos sobre a identidade, presente nos meios de comunicação. Nos filmes de ficção paraenses, os discursos remetem a imagens diversas referentes à mulher e à Amazônia. Como exemplo, na imagem a seguir, vemos uma cena do filme paraense “Matinta”, que se assemelha a uma cena do filme norte-americano “A vila” (2004), com direção de M. Night Shyamalan:



Figura 19 e 20 - Cena do filme “A Vila” e do curta “Matinta”

Tanto em “Matinta”, como em “A vila”, os personagens principais estão com uma vestimenta vermelha e representam os “monstros” da história, em meio há uma floresta. As florestas são distintas, porque são típicas do lugar onde foram filmadas, mas não podemos negar que existe uma intericonicidade entre as cenas.

Courtine (2011) mostra que é fundamental identificar os índices que remetem a outras imagens. Segue-se, assim, os traços deixados na materialidade do discurso, remontando a uma memória sócio-histórica recuperável e passível de uma disposição em série (COURTINE, 2011 apud KOGAWA & WITZEL, 2013).

3.2 A mulher e os símbolos da Amazônia

Em todos os quatro filmes pesquisados, as mulheres estão inseridas em cenários que mostram símbolos da cultura amazônica: os personagens, os lugares, a linguagem. Essa escolha narrativa revela que os curtas-metragens buscaram em seus enredos aspectos que demarcam a identidade do povo amazônico.

O pesquisador Paes Loureiro, no livro “A arte como encantaria da linguagem” (2008) nos mostra de que maneira essa poética amazônica consegue ser um fator de busca pela identidade. Na contemporaneidade, a Amazônia é um ambiente também de desconstruções de identidades, em uma época em que o espaço e o tempo se redimensionam através dos meios de comunicação, das desterritorizações, da organização fragmentada da realidade, da mistura entre o real e o imaginário (LOUREIRO, 2008). Para Loureiro, a Amazônia é terra do imaginário.

Na sociedade amazônica é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez,

desenvolve e ativa a sensibilidade estética. Os objetivos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística, pelas liturgias e pela visualidade. Experiência sensorial que é essencial a vida amazônica, pois representa a qualidade complementar de sentimentos e ideias, concorrendo para criar uma unidade cultural no seio de sua sociedade geograficamente dispersa. Esse comportamento vai satisfazendo as necessidades mais íntimas de espírito e alargando suas potencialidades, num processo em que os homens seguem evoluindo, renovando-se, transformando-se (LOREIRO, 2008, p. 155).



Figura 21 - A personagem Walquíria é a Matinta (frame do filme)



Figura 22 e 23 - O rio e a rede em “Jambeiro do Diabo” (frames do filme)



Figura 24 - Os “cabeçudos” atormentam os personagens (frame do filme)



Figura 25 - Rosa e Deyse no Ver-o-Peso



Figura 26 - Floramor vestida de índia



Figura 27 e 28 - Rosimeire no cenário da floresta e com a bandeira do Pará

De acordo com Loureiro (2008), diante dos rios e da floresta, o caboclo não só usufrui desses bens, mas também os transfigura. Isso significa dizer que existem trocas e traduções simbólicas da cultura que são regidas por um imaginário amazônico. Mesmo com um ideal de “integração”, a Amazônia se vê muitas vezes sem as grandes pressões do utilitarismo funcional da sociedade de consumo e, por isso, “o homem

encontra o seu lugar e espaço propiciador a esse devaneio poetizante, quando ainda situado em um meio ambiente resguardados das destruições” (p. 154).

Mesmo utilizando os estudos de Paes Loureiro, entendemos que as suas intercorrências sobre o imaginário amazônico ainda estão centradas na categoria do “homem” como um ideal universal à espécie humana. Procura-se com este trabalho, ir além, e entender as narrativas amazônicas a partir de um olhar da mulher, uma vez que, como se vê nos próprios filmes, possuem práticas diferenciadas para expressar a iconicidade regional.

Deste modo, cada um dos quatro filmes analisados carrega consigo uma circulação de sentidos referente a essa busca de identidade Amazônica, como poderemos observar através da intericonicidade entre as imagens dos filmes produzidos na região. Neles há uma preocupação de demarcar o espaço de uma “cultura” amazônica, por meio de visualidades características como a floresta, os rios, a linguagem, o comportamento e os hábitos dos personagens.

É preciso perceber que a reivindicação por uma “identidade” amazônica tem se dado, contemporaneamente, fundamentalmente, no campo da produção artística, e não em outros aspectos sociais que, tradicionalmente também abrigam questões sobre a identidade, tais como a política e a imprensa. (CASTRO, 2010, p. 48).

Com Castro (2010), entendemos que nos produtos audiovisuais existe uma preocupação em demarcar o espaço de uma “cultura” amazônica, a partir de códigos de consumo, formas de controle do discurso, comportamentos e hábitos (CASTRO, 2010). Essa fronteira da contemporaneidade permeia um fenômeno de identificação social em que os produtos audiovisuais estão presentes. Esse conjunto de enunciados, alegorias e conceitos é definido pelo termo *moderna tradição amazônica*, que é um processo de desvelamento de tradições, não como a ideia de “resgate” a essas tradições, mas como uma invenção ou imaginação intersubjetivos. Ou seja, a identidade é subjetiva e resulta dos processos de identificação social, pois a sociedade reconhece os grupos a partir de certas características em comum. Já a identificação é a consciência de sua temporalidade, ou melhor, de ordem alegórica das representações.

A proposição de atribuir-se e de inventar uma tradição pode ser vista como um desvelamento social. Não pode ser considerada a recuperação e a defesa de uma essência nem o resgate de tradições, na dominância de um paradigma fundamentalmente moderno, que não é capaz de conceber a identidade senão como um processo essencialista, mas uma bricolagem coletiva, uma invenção ou uma imaginação cujos processos, dispersos no corpo social, podem ser

chamados de intersubjetividade. Esta palavra assinala a sinergia entre pensamento e sensibilidade, que leva ao reencantamento do mundo – ou melhor, à observação de que, sem as amarras do racionalismo, a sociedade, por sua natureza, tende a encantar o mundo que a abriga. (CASTRO, 2012, p. 139,140).

A linguagem também é muito característica da fala paraense, como o uso de algumas gírias e expressões locais. Em *Ribeirinhos do Asfalto*, por exemplo, Everaldo é chamado de “canao” por seus colegas, quando resolve parar de jogar baralho para ir falar com Rosa, que acabou de chegar da casa de Dália. “Canao” é um gíria popular que significa “dominado pela parceira (o)”.

Em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”, Zebedeu ao propurar Floramor na sequência final do curta fala: “Égua, cadê a Floramor?”. O “égua também é uma expressão muito popular em Belém e que pode ter vários sentidos, nesse caso, foi dita no sentido de “exclamação que antecede uma pergunta”.

Nos filmes, o uso das gírias é tratado como uma prática do cotidiano dos personagens, e que faz parte de um linguajar coloquial próprios da região. Também podemos destacar o uso da cor verde nos curtas como simbólico das florestas e natureza da Amazônia. Assim como as chuvas, que são muito frequentes na região, mas que não aparecem necessariamente nos filmes analisados, mas vai ser encontrado em curtas como “Quando a chuva chegar” (2009), de Jorane Castro.

3.3. *A Matinta sedutora de Fernando Segtowick*

Nos primeiros segundos do curta-metragem “Matinta”, de Fernando Segtowick, ainda nos letreiros iniciais com a divulgação da ficha técnica do filme, se ouve a voz de uma mulher, que é a dona Nazaré (Astrea Lucena), mãe de Felício. A trilha sonora assinada por Alexandre Guerra é de suspense, com sons da mata.

Deste modo, o espectador é familiarizado com o lugar dos personagens e a trilha reforça a primeira imagem do filme que é da floresta Amazônica. Em dois curtas-metragens paraenses analisados nesta pesquisa, a floresta amazônica é mostrada em plano fechado nas cenas iniciais. Isso acontece tanto em “Matinta”, quanto no filme “Ribeirinhos do Asfalto”, de Jorane Castro. Os dois curtas-metragens mostram o “lugar de fala amazônico”, por meio da imagem da floresta com mata fechada e árvores grandes. A diferença está apenas na iluminação dos filmes, como podemos observar nas imagens abaixo:



Figura 29 e 30 - Início de “Matinta” e de “Ribeirinhos do asfalto” (frame dos filmes)

O enredo de “Matinta” começa quando Antônia, mãe de Jandiara, está andando com a filha pela floresta buscando frutas. Neste momento ouve-se um cântico, que parece ser típico daquele lugar, além dos sons de pássaros. Tudo parece calmo até que a mãe cai no chão de repente, enquanto a filha estava distraída. Observa-se a novamente a intericonicidade entre esta cena, e a do curta “Jambeiro do Diabo”, nas duas há um personagem caído no chão de terra, vistos de cima.



Figura 31 e 32 - “Matinta” e “Jambeiro do Diabo” (frame dos filmes)

A próxima cena é de Felício, esposo de Antônia que estava pescando no rio. Ao voltar para casa descobre que sua mulher está muito doente após o episódio misterioso que aconteceu na floresta. A família mora em uma vila de pescadores, com poucos habitantes, próximo a uma praia.

Felício: Que bicho mordeu ela?

Jandiara: Não foi bicho não pai, não sei o que foi, mas bicho não foi.

Vizinha: Ela tava andando lá no mato com a Jandiara, voltou carregada por dois homens assim já.

Em “Matinta”, Felício resolve investigar porque sua mulher está daquele jeito, e vai com sua filha até o local em que ela foi “atacada”. Sem entender o que estava acontecendo resolve ir até a casa de sua mãe Nazaré, para buscar ajuda. No caminho encontra com Walquíria, e os dois conversam rápido no meio da mata:

Walquíria: Felício! Tô indo lá no castanhal pega uns oríços. Tu que ir comigo?

Felício: Num da não, tenho muito o que fazer. Vou na casa de Nazaré.

Walquíria: Cuidado viste, essas mata aí eu tenho medo.

Felício: Eu sou cabôco de ter medo Walquíria. Tenho muito o que fazer.

Walquíria: Olha, eu gosto muito de ti viste. Gosto mesmo.



Figuras 33 e 34 - Walquíria e Felício se encontram na mata (frame do filme)

Nota-se, no diálogo acima, elementos de sedução (“Olha, eu gosto muito de ti viste. Gosto mesmo”, “Tu quer ir comigo”) que ajudam a construir o discurso e a imagem da personagem.

Quando chega à casa de sua mãe, Nazaré, ela parecia não estar surpresa com o que tinha acontecido, mas mostrou-se preocupada com a família de Antônio. A ambientação é escura, apenas uma luz reluzia próximo ao fogão, isso provoca uma sensação de mistério e faz o espectador deduzir que não havia energia elétrica nas casas. Como podemos observar no diálogo, dona Nazaré teme que algo de mal possa acontecer com seu filho:

Felício: Tô precisando da senhora, minha mãe.

Nazaré: E a Jandiara. Ela tá bem? Mexeram com a minha menina?

Felício: Não, a Jandiara tá bem. O problema é a Antônia.

Nazaré: Tu tá te afastando do teu caminho Felício. Isso não é bom! Isso não é nada bom! Tu vais levar essa garrafada pra Antônia e tu vai dar uma agora e outra no final do dia. Anda te avia!



Figura 35 - Felício e Nazaré (frame do filme)

Para Ana Carolina Marçal (2014), a personagem de dona Nazaré representa uma alegoria da própria cultura amazônica, uma vez que simboliza a valorização da cultura popular como forma de conhecimento. A personagem mostra a importância da sabedoria popular para as comunidades ribeirinhas, que na maioria das vezes não são contempladas com assistência médica. Marçal entende que a figura da pessoa mais velha, do ancião, ganha destaque como fonte de memória, da sabedoria popular e dos costumes antigos.

Podemos dizer, assim, que em uma interpretação alegórica, a personagem Nazaré (Astrea Lucena) representa a sabedoria popular. Na trama do filme, é a ela que Felício (Adriano Barroso) recorre na tentativa de curar a esposa, Antônia (Nani Tavares). O caboclo é colocado aqui como aquele que é detentor do conhecimento antigo das ervas, beberagens, garrafadas⁵, o único capaz de interpretar os segredos da floresta. Não é à toa que avó Nazaré é a única que reconhece no súbito mal de Antônia as marcas da feitiçaria da Matinta (Dira Paes). É também por meio deste personagem que o conflito é resolvido e a identidade da Matinta é revelada (MARÇAL, 2014, p.4).

Na sequência posterior, Felício ao voltar para casa, encontra suas vizinhas em uma roda de oração por Antônia, que continua deitada na rede muito doente. Walquíria também estava lá e lança olhares sedutores para Felício, sem se importar com a esposa enferma. Os acontecimentos estranhos começam a assustar os moradores, um animal morto é encontrado nos arredores da vila. Na cena seguinte, Walquíria e Felício estão sozinhos no quarto em que Antônia está dormindo e conversam sobre o que aconteceu com Antônia:

Walquíria: Vocês viram que bicho foi?

Felício: Não, não tem marca nenhuma.

Walquíria: Pela ferrada dá pra saber o bicho.

Felício: Antônia é muito nova, não merecia ter essa sorte não.

Walquíria: Ela vai melhorar, tu vai ver.



Figura 36 - Vizinhas fazem oração para Antônia (frame do filme)

Mesmo que em “segundo plano”, as vizinhas que aparecem no filme tem uma importância para a trama no sentido de também serem personagens femininas, moradoras locais e que se preocupam e rezam pela saúde de Antônia. O filme, não revela o que elas conversam ou se são disseminadoras de boatos do amor da Matinta por Felício, só mostra o seu papel de cuidadoras de Antônia enquanto ela está doente. Um curiosidade do filme é que as figurantes não são atrizes, mas moradoras da localidade em que o filme foi filmado.



Figuras 37 e 38 - Antônia e Felício (frame do filme)

Walquíria aproveita do momento em que os dois estão a sós para se aproximar de Felício, com olhares e acariciando a sua mão. No diálogo acima, outra característica ajuda a compor a imagem da personagem: a dissimulação (“Ela vai melhorar, tu vai ver”). Ao anoitecer os moradores da vila se reúnem para falar do que está acontecendo e outro caso de um jovem morador do lugar que está doente vem à tona. Todos estão preocupados. Felício então adverte os moradores: *“Se a gente não se ajudar alguma*

coisa pode piorar aqui. Vamos começar a agir. Vamos batizar todas as crianças pagãs. Pendurar a palha benta nas portas, curar os tajás. Procurar proteção”.

As cenas seguintes acontecem em paralelo, enquanto Walquíria está em uma cozinha mexendo com fogo e com ervas, como se estivesse fazendo um feitiço para alguém, Antônia, mesmo doente está sentada contando uma estória para as crianças da vila. A estória em questão é justamente a lenda amazônica da Matinta Perera. Enquanto falava, Antônia começa a passar mal e há uma movimentação na casa para ajudá-la. Neste momento, se vê apenas a imagem da casa, com algumas sombras, além de alguns barulhos de pássaros. Um assobio assustador se sobressai e podemos ver rapidamente a sombra de “alguma coisa” subindo para o céu. A lua cheia aparece no céu por entre as folhas.



Figuras 39 e 40 - Antônia e Walquíria (frame do filme)

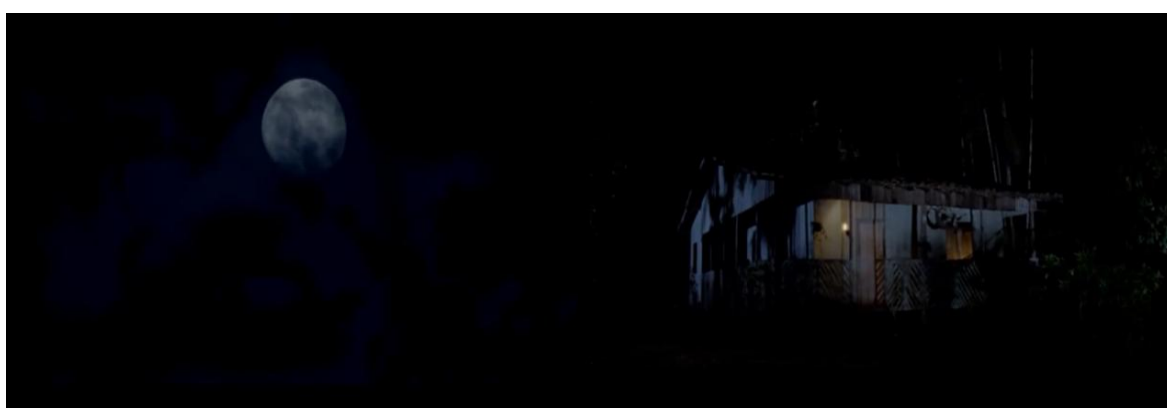


Figura 41 e 42 - A lua e a casa de Antônia (frame do filme)

Na sequência, acontece o velório de Antônia em sua casa. As pessoas estão rezando perto do caixão e Nazaré, mãe de Felício, começa a falar e pedir proteção

divina, neste momento, ela revela que o acontecido com Antônia foi feitiço da Matinta Perera:

Que os meus inimigos não tenham força pra me alcançar. Não tenham perna e nem fora pra me abater. Meu São Jorge me dá guarnição. Me fortalece! Todo mundo tem que ficar de vigia. O acontecido com Antônia foi feitiço e o que eu vim fazer aqui foi matar essa Matinta. As Matintas só morrem completamente depois de passar o fardo pra outra pessoa. Ela passa oferecendo o fardo e perguntando: QUEM QUER? QUEM QUER? Aquele que disser 'eu quero' tá com desgraça e vai ficar com fardo de virar Matinta.

Enquanto isso, Felício vai para fora da casa junto com Walquíria, que começa a seduzi-lo durante o velório. E dentro da casa Nazaré começa a gritar: “TOMA DE VOLTA O MAL QUE FIZESTE MATINTA PERERA! MORRA MATINTA! MORRA!”.



Figura 43 e 44 - Velório de Antônia (frame do filme)

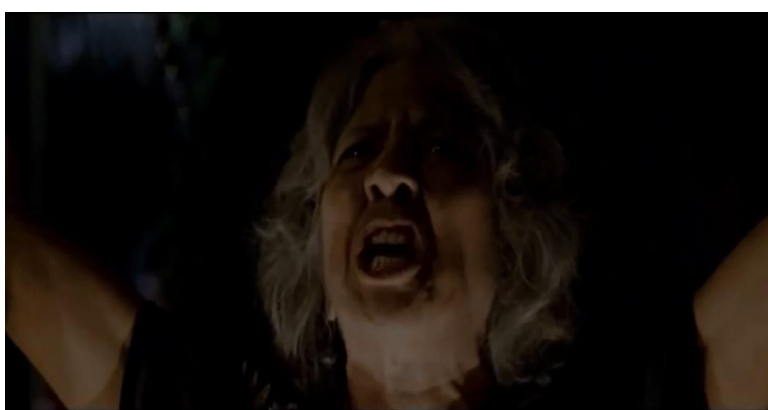


Figura 45 - Dona Nazaré (frame do filme)

Neste momento, Walquíria some por entre as árvores. Felício corre atrás dela gritando o seu nome. No meio das árvores, Walquíria se transforma em Matinta Perera e voa como um pássaro até um tronco alto. Sua vestimenta é vermelha e sua expressão é ao mesmo tempo sedutora e assustadora. Felício é atacado por ela e cai no chão, eles se

beijam de maneira bruta e de repente Matinta some de novo e só se ouve o barulho dos pássaros. Ele grita desesperadamente o seu nome: WALQUÍRIA!



Figura 46 - Walquíria se transforma em Matinta (frame do filme)



Figura 47 e 48 - Walquíria e Felício (frame do filme)

A última sequência é a procissão do enterro de Antônia. Os vizinhos e familiares saem em oração, com o caixão sendo levado mais a frente. Felício vem atrás chorando e transtornado. A câmera se aproxima em close no personagem que diz baixinho: “Eu quero”.



Figura 49 - Felício é enfeitado (frame do filme)

3.4. A heroica Juliana que luta pelo coração de João Batista

João Batista (Leoci Medeiros) têm 32 anos e é um homem perturbado por fantasmas da sua infância. Ele acredita veementemente que foi amaldiçoado em uma brincadeira de criança e que todos os seus pesadelos estão voltando para atormentá-lo. Por causa disso, precisa de remédios para dormir.

A fotógrafa Juliana (Geisa Barra) é sua ex-namorada que nunca conseguiu entender o jeito introvertido e misterioso de João Batista. Apesar do fim do relacionamento, é notório que ela ainda nutre um sentimento carinhoso por ele. O filme de Roger Elarrat começa com a voz em *off* de Juliana e imagens de João Batista sentado em uma cama, sem camisa. Ele está com um rosto apreensivo e toma vários remédios para tentar dormir.

O barulho da cidade conflita com a voz de Juliana, que ao que parece, está terminando o relacionamento com João Batista:

Juliana: Eu não me lembro mais como essa história começou, mas sei como termina. Eu vim aqui pra isso, espero que me entendas. Quando nos envolvemos eu não imaginei que as nossas diferenças iam pesar assim. Eu olho pra ti João e ainda és um mistério pra mim. Nada mudou. Não sei se tens um prato preferido, se costumava ver filmes, ouvir musica... Nada! Eu te acho tão vazio que tenho medo de sentir pena de nós dois. E é melhor eu ir embora antes disso. E tu não falas nada?

João Batista: O que tu queres que eu diga Juliana?

Juliana: Sei lá, que tudo vai mudar, que é só uma fase? Mas é isso não é? Sempre lacônico. Sem atitude pra nada. Olha eu realmente preciso ir. Vê se consegues dormir um pouco e pensa no que eu te falei. Tenta lembrar de quando realmente fostes feliz. Quando estavas alegre de verdade. Em algum momento bem longe disso aqui. Estou exausta João Batista. Cansei.



Figura 50 e 51 - João Batista apreensivo (frame do filme)

Depois desse quase monólogo de Juliana, no qual a imagem construída da personagem é de uma mulher determinada, prática e objetiva (“Eu não me lembro mais como essa história começou, mas sei como termina”, “Eu vim aqui pra isso”), aparecem cenas de João Batista quando criança (André Luiz Miranda) brincando com o seu primo (Tiago Assis). O local da brincadeira parece uma cidade do interior, que mais tarde o espectador descobre que é São Caetano de Odivelas, um município localizado no Nordeste do Pará. Os dois meninos correm e riem, pés de crianças cortam a tela. João Batista tem vários jambos embrulhados na camisa que veste e os dois seguem gargalhando até uma encruzilhada. Nessa brincadeira, o garoto que segura os jambos cai por cima das frutas, espatifando-as.

João Batista criança: Cuidado com o diabo! Cuidado com o diabo!

Primo: Égua eu não acredito!

João Batista criança: Olha, são três da tarde, Jesus está agonizando na cruz.

Pela fala do menino sabemos que o período do ano é entre os meses de março e abril, quando ocorre a Semana Santa, uma tradição religiosa católica que celebra a Paixão, a Morte e a ressurreição de Jesus Cristo. Deste modo, cenas religiosas e também imagens de um velório aparecem rapidamente na tela. O olhar atônito de João Batista deitado na cama, já adulto, revela que as imagens são misturas de fantasias e memórias. Bahiana (2012), explica que um *thriller*, é o gênero que mais se aproxima da experiência do sonho, pois utiliza justamente deste vai e vem de imagens e situações que ativam o nosso repertório de medos, assim como acontece nos pesadelos.



Figuras 52 e 53 - João Batista e seu primo crianças (frames do filme)



Figura 54 e 55 - Fantasia e realidade se misturam (frames do filme)

Na sequência, o primo de João Batista cospe sangue pelo quarto. Os dois meninos passam muito mal. A mãe de João acredita que aquele sofrimento foi causado porque eles comeram frutas vermelhas na sexta-feira santa.

Mãe: Isso não é sofrimento de carne. Isso é sofrimento de alma.

João Batista criança: Nada fiz, nada, mãe. Eu só tava pegando jambo com meu primo.

Mãe: Tu subiste em árvore na Sexta-feira Santa João? Não tem respeito por nada. A alma tá no coração. Se comer carne ou fruta vermelha nas três horas de agonia, o diabo vem roubar a alma.

João Batista criança: Eu tô com medo, mãe.

Mãe: João? João? Acorda João?



Figura 56 - Mãe cuida de João Batista (frame do filme)

A narrativa a todo o momento vai e volta na memória de João Batista e em uma dessas lembranças, o espectador descobre que o seu primo faleceu depois daquele episódio. Do mesmo modo, em Matinta também há uma cena de enterro muito

semelhante. Nas duas cenas mulheres cantam cantigas religiosas que faz parte do ritual fúnebre das localidades.



Figura 57 e 58 - Enterros em “Jambeiro do Diabo” e “Matinta” (frames dos filmes)

João Batista resolve procurar Juliana, atrás de umas fotos do lugar que o atormenta. Ele caminha apressado entre o varal de fotografias do acervo de Juliana. A luz vermelha é a única que preenche a sala onde os dois estão.

Juliana: Calma, João Batista. O que está acontecendo? Estás procurando o quê?

João Batista: Agora eu lembro Juliana. Depois de todos esses anos. Eu sei, agora eu usei... Cadê aquelas fotos?

Juliana: Que fotos?

João Batista: Aquele ensaio que tu fizeste ano passado?

Juliana: É por causa desse tipo de coisa que não demos certo. Me fala o que está acontecendo?

Diante de uma grande prateleira cheia de caixas, João Batista pega a foto de um jambeiro. Ele está nervoso. Juliana se aproxima e também olha a foto.

Juliana: Esse lugar... Fiz um ensaio lindo lá, mas perdi quase tudo. O filme velou, a câmera quebrou... tudo deu errado. Estranho, não? Por quê esse teu interesse agora?

João Batista: Está tudo voltando. Agora eu vejo o tempo todo. Por isso que não consigo dormir.

Juliana: Não me assusta João Batista. O que foi que tu viste?

João Batista: O diabo.



Figura 59 e 60 - João Batista resolve procurar Juliana (frames do filme)

João Batista caminha apressado para as escadas decidido a voltar no lugar onde tudo começou. Juliana sai correndo atrás dele sem entender nada.

Juliana: Espera João. Isso é loucura. Não tem como acreditar nisso.

João Batista: É loucura mesmo. Mas é real. E agora eu sei onde procurar.

Juliana: Mas é impossível conviver com esse teu jeito dramático. Não dá pra ver que quero ajudar?

João Batista: Me deixa sozinho Juliana. É melhor eu ir sozinho.

Juliana: Espera! João, eu tô preocupada contigo e não tem nada a ver com a nossa história. Mas dá pra ver que tu não estás bem. E eu tenho mesmo que refazer esse ensaio... Se tu tens que ir pra lá eu te ajudo a encontrar o lugar.



Figura 61 e 62 - Juliana resolve ajudar João Batista (frames do filme)

Juliana não parece acreditar na história de João Batista, ela se mostra racional e incrédula (“Isso é loucura. Não tem como acreditar nisso”). Por meio do discurso presente no filme, a imagem da mulher corajosa, solidária e objetiva vai se firmando (“João, eu tô preocupada contigo”, “Eu te ajudo a encontrar o lugar”). Ela resolve ajudá-lo pois sabe que esta é uma maneira de se reaproximar dele. A fotógrafa não demonstra medo de enfrentar o desconhecido. Diferente de João Batista, que todo tempo aparece frágil, doente e aterrorizado.



Figura 63 e 64 – Juliana demonstra coragem (frames do filme)

Existem muitas figuras femininas do cinema estrangeiro que assim como Juliana, demonstram coragem, destacamos por exemplo, as heroínas Beatrix Kiddo (Uma Thurman), do filme *Kill Bill* (2003), de Quentin Tarantino, ou ainda as personagens Lara Croft (Angelina Jolie), dos filmes *Tomb Raider* (2001; 2003); Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence), da saga *Jogos Vorazes* (2012 – 2015) e a Viúva Negra (Scarlett Johansson), do filme *Os Vingadores* (2012).

Juliana pode não ser uma heroína como essas mulheres dos filmes *blockbuster*⁷³, no entanto, possui qualidades como determinação, garra, destemor e coragem que se assemelha as atitudes das mulheres heroínas dos filmes contemporâneos.



Figura 65 e 66 - Juliana e Beatrix Kiddo

Juliana e João Batista fazem uma viagem de barco para chegar até São Caetano de Odivelas, município onde ocorreu o incidente com João Batista e o seu primo na infância, e onde Juliana fez um ensaio fotográfico no passado. É interessante perceber que fora da ficção, a viagem que se faz para chegar até o município geralmente é de automóvel, pois não há barcos comerciais saindo de Belém até lá. A capital paraense fica a 95.09 km de São Caetano de Odivelas, mais ou menos a 1 hora e 40 minutos de distância, próximo aos municípios de Vigia, Curuçá e Santo Antônio do Tauá. No entanto, a escolha da embarcação aquática no filme, mostra que o diretor preferiu reafirmar a cultura amazônica, enaltecendo a paisagem dos rios.

Durante a viagem, João Batista não consegue dormir e de repente começa a ver assombrações de crianças que correm por entre as redes. Eles riem e sussurram. A voz de um garoto lhe dá um aviso. E ele responde olhando para máscara com feição de diabo.

Garoto: João garoto de sorte me faça uma visita quando chegar em casa.

João: Não. Você é ele? É uma disputa? Quem chegar primeiro ganha? É isso? Me responde!

⁷³ Gíria em inglês que significa: filme de muito sucesso, com grande sucesso de bilheteria mundial.



Figura 67 - João Batista vê assombrações (frame do filme)

Juliana e João Batista chegam ao seu destino e a cidade se prepara para o Festival de Bois de Máscaras, uma tradição local. O chão é de terra batida e há poucas e pequenas casas em volta. Um cachorro amarrado late, tentando avançar contra o casal. Eles chegam até uma encruzilhada e começam um diálogo, logo após algumas crianças vestidas de anjo passarem por eles correndo.

Juliana: Era aqui. Tinha uma árvore aqui... um jambeiro...

João Batista: Não era aqui. Onde era Juliana? Onde era?

Juliana: E essa tosse? O que tens? Voltaste a tomar remédio pra dormir?

João Batista: Não era aqui. Estamos perdendo tempo. Eu devia ter vindo sozinho.

Juliana: Pára de me tratar assim só porque eu não entro nas tuas viagens. Vou atrás de um lugar pra passar a noite. Esse lugar me dá medo.

João Batista: Tens todo o tempo do mundo pra fazer tuas fotos, mas eu não.

Juliana: Eu te odeio. É por esse tipo de coisa que acabou.

João Batista: Não é por causa disso. É porque eu sou vazio, lembra? Vazio.

Juliana: Ah, pára de falar merda.

João Batista: Já sei o que eu tenho que fazer. Preciso falar com alguém. Não fala com ninguém. Não vai pra nem uma festa. Ele tá aqui.



Figura 68 e 69- Juliana e João Batista chegam ao seu destino (frames do filme)

João Batista caminha com uma procissão e chega até um cemitério, lá ele pára em frente a cova onde o seu primo foi enterrado. Ele encontra a imagem do seu primo em cima do túmulo e enquanto isso bonecos cabeçudos andam pelo cemitério, se escondendo por trás das árvores.

Menino: Apague a vela, João Batista.

João Batista: Não sei se lembras de mim. És meu primo?

Menino: Não. Eu sou o mensageiro.

João Batista: Quem está me seguindo?

Menino: Ele vem lá do fundo. Lá onde tem batuque até a badalada das seis.

João Batista: Ele levou minha alma?

Menino: Não. Ele levou a minha. A sua, eu comi.

João Batista: E onde está agora?

Menino: A terra bebeu. Eu gofei naquela mesma noite.

João Batista: Então porque ele tá atrás de mim?

Menino: Ele quer pegar o que sobra! Se não tem alma ele devora a carne!



Figura 70 e 71 - João Batista confronta o seu passado (frames do filme)

João Batista desce a ladeira, olhando para trás, apressado. Ele cambaleia tonto entre uma roda de pessoas, esbarrando em bonecos cabeçudos. Ele está no meio do Festival do Boi de Máscaras e as pessoas estão felizes e dançando. A manifestação cultural dá o clima para o suspense e o terror no curta-metragem, a imagem dos cabeções dão um tom assustador aos espectadores.



Figura 72, 73 e 74 - Os cabeçudos (frames do filme)

No decorrer do caminho ele vomita sangue, mais uma vez, como já havia sido mostrado em outras vezes no filme. Ele encontra Juliana, que tenta acalmá-lo.

Juliana: João! João! Calma! Tá tudo dentro da tua cabeça! Nada disso é real. Nada disso é real. Os remédios... tentaste te matar, não foi?

João Batista: O meu mundo está por trás do seu, é um espelho do inferno... do meu inferno...

Juliana: Ah, João. Não posso te perder assim. Não olha pra trás, tá? Olha pra mim, João... De um jeito ou de outro, isso tudo acaba hoje à noite.

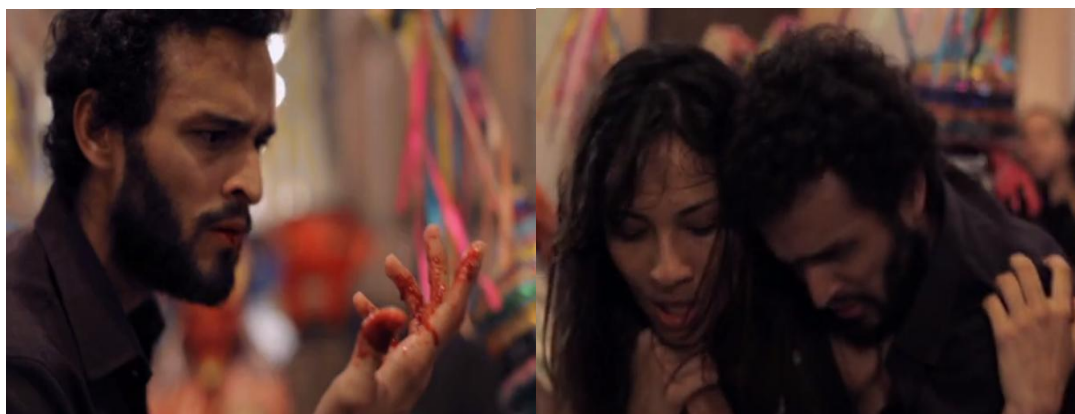


Figura 75 e 76 – Personagens no Festival do Boi de Máscaras (frames do filme)

João Batista e Juliana caminham abraçados na direção de uma casa de madeira. É um local abandonado, com aspecto assustador. As janelas estavam lacradas, as paredes estavam sujas e a porta caída, entreaberta. Havia também teias de aranha e móveis velhos. João Batista e Juliana entram abraçados e ele vê alguns vultos por entre as frestas. No meio do quarto há um imenso jambeiro, que tem apenas um jambo pendurado no galho, vermelho e maduro.

João Batista: O que é que tem aqui Juliana?

Juliana: Algo que possa te ajudar.

João Batista: Tu não disseste que não acredita em nada disso?

Juliana: Não importa no que eu acredito.

João Batista come calmamente o fruto diante do Jambeiro, e depois disso, joga-o no chão e o enterra com os pés. Olha para Juliana e diz: “E se nada acontecer? E se nada mudar? Eu... eu não sinto nada. Eu não...”. João Batista olha para Juliana e, emocionados, os dois se abraçam fortemente. A câmera se distancia lentamente e o filme termina neste momento. A imagem construída de Juliana é de uma mulher de bom senso (“Nada disso é real”), companheira (“Não posso te perder assim”) e corajosa (“Não importa no que eu acredito”).

Esta sequência final de “Juliana contra o Jambeiro do Diabo no coração de João Batista” remete a cena final do filme “Edward mãos de tesoura” (Edward Scissorhands - 1990), do diretor Tim Burton, demonstrando também uma intericonicidade entre as duas sequências. O filme que conta a estória do estranho Edward (Jonhhy Depp), apresenta também uma delicada e corajosa personagem feminina chamada Kim (Winona Ryder), que no fim do filme acaba se apaixonando por Edward e o protege das pessoas que queriam destruí-lo.

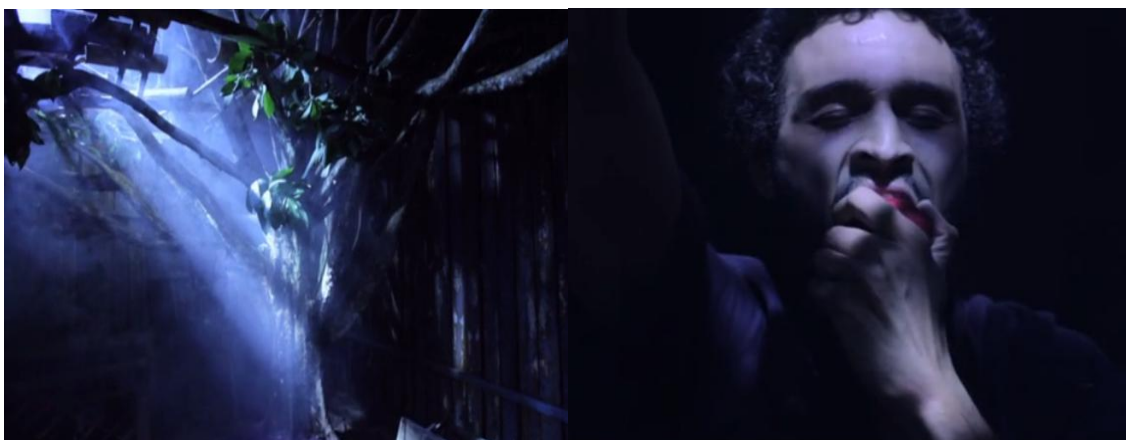


Figura 77 e 78 - João Batista encontra o Jambeiro do Diabo (frames do filme)

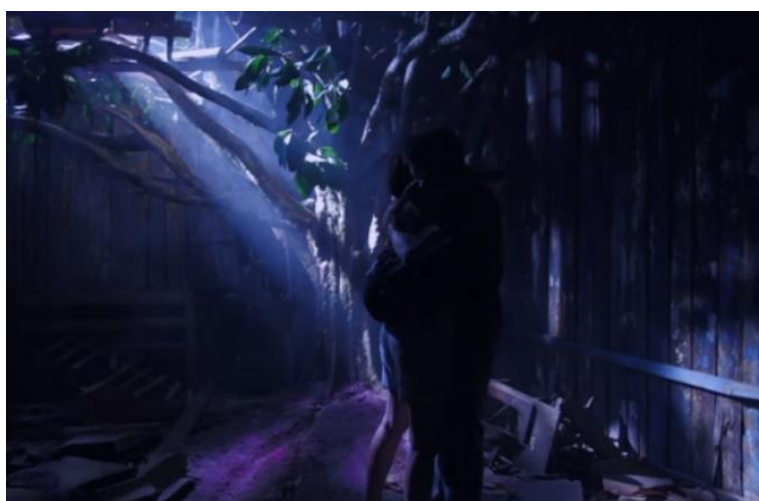


Figura 79 - João Batista e Juliana na última cena (frame do filme)



Figura 80 e 81 - Edward Mãos de Tesoura (frames do filme)

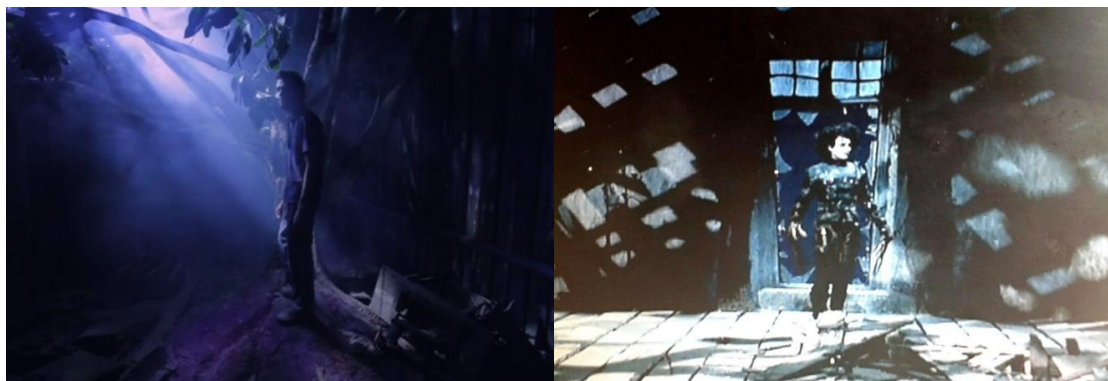


Figura 82 e 83 - “Jambeiro do Diabo” e “Edward” (frame dos filmes)

3.5 As ribeirinhas do Asfalto, de Jorane Castro

Com direção de Jorane Castro, o curta-metragem “Ribeirinhos do Asfalto” (2011), conta a história de Rosa (Dira Paes), que ajuda a filha Deisy (Ana Letícia) a se mudar para a capital paraense para estudar. Deisy mora na ilha do Combu, do outro lado do rio, isolada de Belém, e sonha em estudar na cidade das “luzes”. No entanto, seu pai (Adriano Barroso), não gosta nenhum pouco da ideia da filha morar na capital, mas sua mulher Rosa confronta o marido para proporcionar uma educação digna para sua filha.

“Ribeirinhos do Asfalto” começa mostrando a realidade de uma família ribeirinha, localizada a poucos quilômetros da capital do Pará, Belém. Um dos filhos apanha frutas nas árvores para vender na cidade, a filha assiste TV na sala e uma criança corre entre os compartimentos da casa simples, de madeira. A esposa, enquanto corta o cabelo do marido, avisa que levará sua filha Deisy, para a cidade, no dia seguinte.

Rosa: Amanhã eu vou levar a Deisy pra Belém.

Everaldo: Lá vem tu com essa conversa de novo Rosa.

Rosa: Não tem mais estudo pra ela aqui Everaldo. A menina já estudou tudo que tinha pra estudar.

Everaldo: Tá pensando que Belém é igual aqui é? Essa menina só vai arrumar confusão pra lá. E eu não tenho dinheiro pra isso não viu.

Rosa: Ela é séria. Ela gosta de estudar.

Everaldo: Ela não vai pra Belém Rosa. Conversa encerrada tá?



Figura 84 e 85 - Cenas de “Ribeirinhos do Asfalto” (frames do filme)



Figura 86 e 87 - Rosa leva Deisy para Belém (frames do filme)



Figura 88 - Vista para Belém (frame do filme)

Mesmo sem o consentimento do seu marido, Rosa resolve levar a filha para Belém. Ela é dona de casa, mas consegue um dinheiro, vendendo plantas para a sua amiga que trabalha no Mercado do Ver-o-Peso. Seu marido, Everaldo, deixa claro que não dará nenhum dinheiro para a filha morar em Belém. A partir daí, Rosa segue em uma aventura para levar Deisy até a casa da sua prima Dália, que mora num bairro afastado do centro da cidade. Enquanto isso, Everaldo trabalha e se distrai com amigos

no Mercado do Ver-o-Peso⁷⁴, um dos símbolos culturais da capital paraense. A construção da imagem dessa mulher amazônida é a de corajosa (“Onde a mamãe foi?”), dependente financeiramente (“Não te dou um tostão!”) e sensata (“Não tem mais estudo pra ela aqui Everaldo”).

Rosa: Vou lá na casa da Dália e volto de tardinha tá.

Everaldo: Não te dou um tostão!

Filho: Onde a mamãe foi?

Everaldo: Na casa daquela mulher. Quero é ver ela querer ficar com a tua irmã.

Rosa e sua filha Deisy seguem em uma aventura para chegar até a casa de Dália e precisam perguntar para desconhecidos na parada de ônibus como chegar até o bairro Cidade Nova 5, no qual precisavam chegar. No decorrer do caminho, dentro do ônibus, alguns pontos turísticos da cidade de Belém são mostrados como a Praça Batista Campos e o Bosque Rodrigues Alves. Uma situação inusitada chamou a atenção de Rosa, Deisy e o cobrador do ônibus paqueram através de olhares, a mãe não fala nada mais percebe tudo. O curta-metragem de Jorane Castro tem poucas falas, sendo a narrativa toda contada praticamente através do visual.



Figura 89 e 90 – Rosa e Deisy e o cobrador (frames do filme)

⁷⁴ O Mercado Ver-o-Peso foi criado em 1901, considerado um dos mercados mais antigos do Brasil. É situado em Belém do Pará, localizado na Avenida Boulevard Castilho Franca, [Cidade Velha](#), às margens da [baía do Guajará](#). Ponto turístico e cultural da cidade, o Ver-O-Peso possui vários tipos de gêneros alimentícios e ervas medicinais do interior paraense, fornecidos principalmente por via [fluvial](#). Disponível em: <<http://www.ufpa.br/cma/verosite/historico.html>>. Acessado em 20/12/2015.



Figura 91 e 92 - As personagens encantadas com a cidade (frames do filme)

Depois de passarem da parada de ônibus e se perderem no caminho, finalmente chegam à casa de Dália. Lá, Rosa tenta convencê-la de hospedar Deisy, para a menina completar os estudos na cidade. Rosa explica que não quer que a filha tenha o mesmo destino que ela, sustentada pelo marido. No início, Dália resiste em aceitar a proposta, mas depois consente. Como mostra o diálogo abaixo:

Rosa: Prima, na verdade eu vim aqui pra te pedir um favor. É a Deisy sabe. Eu não queria que ela continuasse no Combu, não tem mais estudo. Também não queria que ela levasse a vida que eu levo dependendo de marido pra tudo. Queria tanto que ela viesse pra Belém estudar... Ficava aqui um tempo contigo e eu ia ajudar no que pudesse.

Dália: Mas Rosilda, o Everaldo sabe disso?

Rosa: Sabe, sabe... mas ele é contra.

Dália: Olha tu tá vendo, né? eu vivo com muito pouco. Tudo que eu tenho mal dá pra eu viver que dirá cuidar da menina.

Rosa: Prima, eu andei economizando aqui e ali e consegui guardar isso. E eu vou conseguir mais e vou te trazer, confia em mim, por favor...



Figura 93 e 94 - As personagens se perdem no caminho (frames do filme)



Figura 95 e 96 - Casa da Dália (frames do filme)



Figura 97 e 98 - Dália aceita hospedar Deisy

Rosa então conversa com a sua filha e demonstra preocupação em relação à estadia dela na cidade.

Rosa: A Dália vai tomar conta de ti filha. Eu quero que tu te comportes.

Deisy: E mãe, relaxa...

Rosa: Relaxa nada! Eu não quero tu voltando pra ilha com filho na barriga, tu viestes aqui pra estudar!

Deisy: Eu quero estudar mãe, eu vou ser professora a gente já falou sobre isso...

Rosa: Se tu te comportares mal, se tu aprontares alguma coisa acabou na hora pra ti, eu venho te buscar...

Deisy: Tá bom mãe, tá bom...

Rosa: Eu tô comprando uma briga com teu pai pra tu fiques... e tu vais me ajudar..

Deisy: O que pode acontecer comigo aqui nesse fim de mundo?

Rosa: Tudo minha filha... tudo pode acontecer contigo aqui...

O curta-metragem de Jorane Castro encerra com Rosa voltando para casa de barco, depois de ter avisado ao marido que Deisy ficou na casa de Dália. Everaldo ficou irritado. É final da tarde e os dois andam sérios até o barco, mas Rosa está à frente de Everaldo, o que demonstra que nesse jogo de poder quem venceu, pelo menos momentaneamente, foi ela. A imagem construída é de uma mulher corajosa que percebe no estudo uma chance de emancipação feminina para filha (“Não queria que ela levasse a vida que eu levo dependendo de marido pra tudo”).



Figura 99 e 100 - Cenas finais de “Ribeirinhos do Asfalto” (frames do filme)

3.6 As mulheres em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”

A primeira sequência do curta-metragem “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”, de Luiz Arnaldo Campos, é num bairro periférico de Belém, na década de 1920, quando aconteciam as manifestações de Boi-Bumbá e Pássaros Juninos nas ruas da capital paraense. É Dia de Santo Antônio.

No meio da rua avança a trupe do boi-bumbá Flor de Lis, que tem movimentos graciosos e contracena com índias e vaqueiros. Nas beiradas da rua o povo se junta para ver o cortejo passar. Os músicos tocam com vigor seus instrumentos de percussão, acompanhando a toada cantada por Zebedeu. Zebedeu é acompanhado por uma linda moça vestida de índia, chamada Floramor.

No filme de Luiz Arnaldo Campos tudo é ao contrário, como já sugere o título do curta-metragem: os bois são voadores e os pássaros que são andarilhos. Além disso, neste conto, a fada não está do lado do bem como nos sugerem os contos de fada, e a feiticeira é a heroína e a benfeitora da trama. Neste caso, há uma afinidade com a personagem Malévola (2014) do filme homônimo, que não é tão malvada assim como o seu nome sugere.

Esse contraste fica explícito em uma das cenas que Floramor, a feiticeira, faz um feitiço com ervas da Amazônia para desfazer o mal que a Rosimeire, fada, realizou. Do mesmo modo, o curta-metragem “Matinta”, de Segtowick também mostra Walquíria utilizando as ervas amazônicas para fazer um feitiço.



Figura 101 - Filme “Malévola” (2014)

Fonte:<http://4.bp.blogspot.com/62N5Kputfg4/U5YWFSIGI0I/AAAAAAAAAPOg/KiGqRzdb1cA/s1600/malevola.jpg>

Durante o cortejo, o boi-bumbá Flor de Lis encontra com o boi-bumbá Touro de Ferro. Os dois bumbás se confrontam e começa uma disputa de bois nesse momento, em forma de roda de capoeira. Ladislau, amo⁷⁵ do Touro de Ferro, lança uma toada de desafio para Zebedeu. Ele está acompanhado de uma outra índia bonita chamada Rosimeire. Na batalha, o Flor de Lis vence a disputa, abrindo passagem pelo meio do bumbá adversário.



Figura 102 e 103 - Início de “Pássaros Andarilhos” (frames do filme)

⁷⁵ Amo do boi é um personagem que cuida e protege o boi.



Figura 104 - Zebedeu e Floramor (frame do filme)



Figura 105 e 106 - Ladislau e Zebedeu (frames do filme)

Depois do confronto de bois-bumbás, o curta continua com um espetáculo do Cordão de Pássaros Juninos. Dessa vez, a personagem e heroína da trama, Rosimeire, caracterizada de fada, enfrenta Floramor, que é a feiticeira. Outros personagens típicos do folguedo junino aparecem na encenação, como a princesa, o fidalgo, índios e matutos. Na plateia, jovens, crianças e velhos assistem embevecidos a apresentação. No duelo das duas personagens, a feiticeira Floramor é derrotada e desmaia em cima do palco, e o pássaro fica ao lado de Rosimere. Seu namorado, Zebedeu fica irritado. Segue o duelo das duas personagens:

Rosimeire: Quem faz o mal, recebe o mal, esta lei é universal. Tu, pérfida feiticeira, caminharás sem eira nem beira, sem poderes, sem haveres, sem morada, reduzida ao pó, sem nada!

Floramor: Eu bem te conheço. Tu não passas de santinha do pau-oco. Quero ver, aqui no toco, se podes me desafiar!

Rosimeire: Teus feitiços não me atingem, sórdida macumbeira e disto darei demonstração. Vamos tire as mãos desse pássaro!

Rosimeire: Este lindo quero-quero, alegria da floresta, cuja vida ceifaste, voltará a voar livre e solto. Para ele o céu. Para ti o esgoto!

Floramor: Irás me pagar fada tinhosa e há de ser agora!

Rosimeire: A floresta está em festa com o quero-quero a voar. Assim foi assim será. Viva Belém do Pará!

Em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores” aparece também a figura do “Escritor”, que é um homem branco, com aparência de cinquenta anos e com traços envelhecidos. Ele fala como quem tem uma sabedoria adquirida pela experiência. É uma espécie de oráculo na estória. Zebedeu fica indignado com o fato da Floramor sempre ser derrotada por Rosimeire no espetáculo de pássaros juninos, mas ela explica que a culpa é de quem escreve a estória. É neste momento que aparece o personagem Escritor, que fala diretamente com o espectador, olhando para a câmera.

Escritor: Dura, porém, gratificante é a nossa função de escritor. Somos nós que damos à luz aos sonhos, temores, esperanças do povo. Um trabalho de grande responsabilidade, pois ao contrário do que se diz é a vida que imita a arte. Por isso, não podemos ultrapassar certos limites. A luz deve vencer as trevas, a verdade triunfar sobre a mentira, o bem derrotar o mal. O que é certo ganha. O errado perde. Isso não pode mudar.



Figura 107 e 108 - Feiticeira Floramor e fada Rosimeire (frames do filme)



Figura 109 - Escritor (frame do filme)

Enquanto isso, os malvados Ladislau e Rosimeire tramam para derrotar o bumbá Flor de Lis no próximo confronto. A fada faz um encanto para que o boi fuja. Quem assume as funções do boi é um jovem, tímido e desengonçado, que se transforma quando

assume as funções de tripa do boi⁷⁶. Ele é o objeto de desejo dos bumbás Flor de Lis e Touro de Ferro e tem um querer bem secreto por Floramor. Floramor realiza um feitiço para trazê-lo de volta ao bumbá Flor de Lis e consegue.



Figura 110 e 111 - Ladislau e Rosimeire (frames do filme)

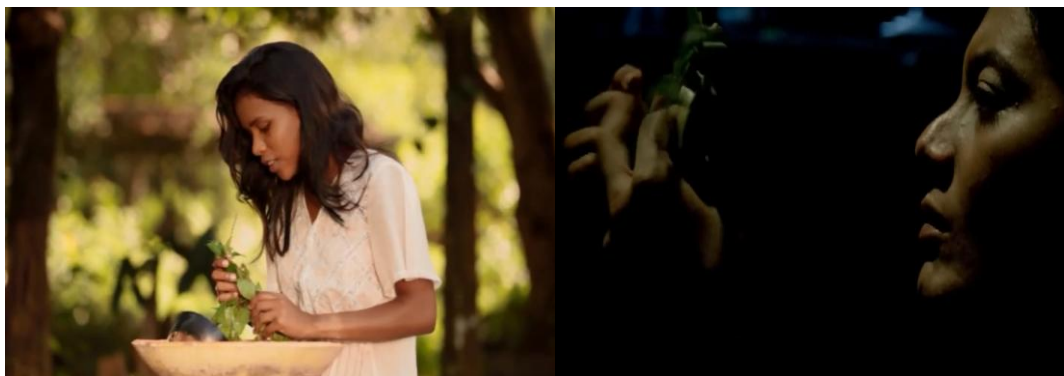


Figura 112 e 113 - “Pássaros Andarilhos” e “Matinta” (frames do Filme)

Floramor tem uma desilusão amorosa ao descobrir que seu namorado Zebedeu estava a traindo. Desolada, ela canta uma cantiga triste:

Floramor: Tenho no peito um espinho/ Meu coração tão sozinho/ Triste e abandonado/ Por um amor bem malvado/ Ele era luz dos meus olhos/ Meu pedacinho de céu/ Mas agora foi embora/ O meu destino é cruel.

⁷⁶ O tripa do boi é um rapaz jovem que se fantasia de boi na manifestação do boi-bumbá. Em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores” ele é tímido, mas quando se transforma em boi dança divinamente e é objeto de desejo dos bumbás Flor de Lis e Touro de Ferro. No final do filme é ele quem arrebatou o coração de Floramor.



Figura 114 e 115 – Floramor se decepciona com Zebedeu (frames do filme)

No encerramento da Festa Junina, no dia de Santo Antônio, os bumbás Flor de Lis e Touro de Ferro se enfrentam mais uma vez. Apesar de todas as armações e falcatruas da fada Rosimeire nada dá certo. Dessa vez, o Flor de Lis é atacado por um soldado e está ferido no chão. Rosimeire para demonstrar poder tenta ressuscitar o boi sem sucesso, quem conseguirá isso será a heroica Floramor.

Floramor: Meu boi, meu boi, acorda meu boi!

Rosimeire: Arreda, bruxa! Só quem pode ressuscitar o boi sou eu.

Rosimeire: Eu ressuscito quem tem asas /por isso te levantarei/ ó boi de quatro patas!

Floramor: Boi da flor do campo, boi da flor de lis/ vem me dar o carinho/ que eu sempre quis.

Rosimeire: Pelos poderes que me são concedidos ordeno que te levantes!

Floramor: Não é assim que se faz.

Floramor: Meu boi, meu boi querido/ Meu boi de estimação/ O sopro do meu amor vai acender teu coração.



Figura 116 e 117 - Rosimeire e Floramor tentam ressuscitar o boi (frames do filme)

“Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”, ao contrário do que se possa parecer, não é um teatro filmado, mas possui uma narrativa que funde os personagens com os papéis desempenhados no pássaro e no boi. Deste modo, as personagens Floramor e Rosimeire

são bruxa e fada dentro e fora do tablado e o Tripa do Flor de Lis é, na verdade, o próprio boi. Ou seja, o teatro e a “vida real” fazem parte do mesmo universo, além, claro, do próprio cinema que incorpora esses elementos. Isso fica claro, no final do filme, em que Floramor termina com o Tripa/Boi que encantou anteriormente na trama, deixando Zebedeu furioso.

A imagem da mulher amazônida construída na trama, a partir da releitura de lendas regionais, é a de mulheres lutadoras, corajosas, apaixonadas, vingativas e generosas. O curta-metragem é uma homenagem às manifestações culturais da capital paraense e encerra com dois mestres cantando as tradicionais toadas.



Figura 118 e 119 - Mestres (frames do filme)

3.7 Intericonicidade e a construção da imagem da mulher nos filmes

Nos curtas-metragens “Matinta” (2010), “Juliana contra o Jambreiro do Diabo pelo coração de João Batista” (2012), “Ribeirinhos do Asfalto” (2011) e “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores” (2011) buscamos empreender uma abordagem investigativa, que proporcionasse perceber a construção da imagem da mulher nos curtas-metragens de ficção mencionados. A partir de Courtine (2005), Foucault (2014) e Pêcheux (1988), entendemos que os próprios discursos constroem uma imagem referente ao dizer, assim como as imagens também constroem discursos referentes aos acontecimentos.

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância. (FOUCAULT, 2014, p.31).

Além disso, utilizamos também alguns preceitos de Jacques Aumont e Michel Marie (2004). Os autores consideram que o filme é uma obra artística autônoma, que possui um texto (análise textual) que fundamenta os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica). Esse conjunto de situações provocam um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). Os filmes também não podem ser dissociados da história das formas, dos estilos e de sua evolução. No caso desta pesquisa, não dissociamos os filmes do gênero de ficção⁷⁷ no qual todos eles se enquadram.

Aumont & Marie (2004) ressaltam os seguintes princípios relacionados à análise de filmes:

- A. Não existe um método universal para analisar filmes.
- B. A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável.
- C. É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar. (AUMOUT & MARIE, 2004, p.39)

Considerando nossas limitações de análise, que como o próprio Aumont ressalta, são intermináveis, buscamos analisar a construção da imagem das mulheres nas tramas principalmente a partir de elementos discursivos e icônicos.

O primeiro aspecto a ser ressaltado é a ambientação das tramas. Os personagens aparecem morando em casas simples, em sua maioria de madeira, o que demonstra que as mulheres têm pouco poder econômico. Outro ponto a ser observado referente às personagens protagonistas Walquíria (Matinta), Juliana (Juliana contra o Jambreiro do Diabo pelo Coração de João Batista), Rosa (Ribeirinhos do Asfalto) e Floramor (Pássaros Andarilhos e Bois Voadores) é que elas possuem características físicas semelhantes. Walquíria e Rosa são, inclusive, interpretadas pela mesma atriz, Dira Paes.

As protagonistas não são mulheres brancas e de olhos claros, como vemos nos filmes estrangeiros, mas têm a cor de pele da maioria dos nascidos na Amazônia, com descendência de negros e indígenas. No entanto, não podemos dizer que este tipo feminino seja próprio somente desta região, pois, em filme indianos ou iranianos, podemos perceber características físicas parecidas. Como exemplo, temos a

⁷⁷ “Documentários de satisfação de desejos” na definição de Bill Nichols (2005).

personagem Latika (Freida Pinto) do filme “Quem quer ser um milionário” (2008), do diretor Danny Boyle.



Figura 120, 121, 122 e 123- As protagonistas (frame dos filmes)

No caso específico do curta-metragem de Fernando Segtowitz, Walquíria carrega consigo a imagem da mulher sedutora, que precisa transmitir o seu “feitiço” para o personagem de Felício, que é um homem casado. No início, ela é uma mulher prestativa que está ali somente para ajudá-lo. Até mesmo suas vestimentas são mais claras (análise icônica). Já na cena final, quando se transforma em Matinta, ele está com um vestido vermelho para demonstrar tanto o seu lado sedutor, como perigoso.

Durante toda a narrativa, Walquíria dá sinais de que quer conquistar Felício e demonstra isso a através de atitudes e gestos, como na cena em que acaricia a mão dele, e também por meio do discurso oral, quando fala: “*gosto muito de ti viste*”. No entanto, é no final do filme que Walquíria deixa totalmente explícito que tem interesse no personagem Felício, como podemos perceber no diálogo abaixo:

Felício: Antônia é uma pessoa muito boa, não merecia uma sorte dessas.

Walquíria: Mas ela tá morta e tu tá vivo.

Felício: Tas querendo me dizer pra eu deixar de ser viúvo...

Walquíria: Não tô querendo dizer nada...

Felício: Tá sim...

Walquíria: Não tô...

Felício: Antônia nem esfriou no caixão... Tu me deixa perturbado...

Walquíria: Tu também

Felício: É preciso lutar contra essa força...

Quando Walquíria diz: “*Mas ela tá morta e tu tá vivo*”, ela quer dizer que, a partir daquele momento, Felício está livre para ficar com ela. Mas Walquíria não quer apenas seduzi-lo, mas enfeitiçá-lo, já que é, na verdade, a Matinta. É interessante observar o discurso do “feitiço feminino” que aparece durante toda a história do cinema,

no caso das *femme fatales* que eram mulheres atraentes que “enfeitiçavam” os homens e os levavam à perdição.

No caso de “Matinta” essa questão é abordada de maneira literal, pois a Matinta, com seus poderes mágicos, enfeitiça o personagem. Ou seja, a personagem Walquíria é a mulher constituída de discursos universais cinematográficos, mas também regionais, porque ela é um personagem clássico de uma lenda amazônica. A construção da imagem da mulher amazônida, por meio da personagem Walquíria, carrega sentidos presentes na modernidade, como a sedução; e nas lendas, como o “feitiço” e “o encantamento”. Além disso, trata-se de uma mulher prática e objetiva (“*Mas ela tá morta e tu tá vivo*”), além de dissimulada (“*Não tô querendo dizer nada*”), que tira da floresta seu sustento e seus conhecimentos.

Já em “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo pelo Coração de João Batista”, o título já revela que a personagem feminina Juliana apenas “luta” contra o Jambeiro do Diabo com o intuito de conquistar o personagem de João Batista, e não porque acredita de fato que a maldição do jambeiro do diabo seja real. Assim como Walquíria, Juliana tenta conquistar um homem. No caso dela, reconquistar o seu ex-namorado, mas para isso precisa ajudá-lo. O discurso da “sedução” e “conquista” feminina reaparece neste curta.

Podemos observar que Juliana, como uma boa heroína dos filmes de ficção é uma pessoa racional, ou seja, ela é incrédula em relação a “doença” de João Batista. Para ela, João está fora de si por conta do uso abusivo de remédios e não porque foi amaldiçoado pelo jambeiro do diabo, como acredita o personagem.

O pensamento racional de Juliana pode ser observado nas falas: “*João! João! Calma! Tá tudo dentro da tua cabeça! Nada disso é real. Nada disso é real. Os remédios... tentaste te matar, não foi?*”, ou então quando reclama com ele: “*Mas é impossível conviver com esse teu jeito dramático. Não dá pra ver que quero ajudar?*”. Nesta última frase, a personagem deixa claro que para ela, o que o João Batista está passando é consequência de um “jeito dramático”. No entanto, mesmo que seja uma personagem corajosa, Juliana demonstrou medo em determinadas situações, possibilitando o suspense da trama. Foi o caso da chegada em São Caetano de Odivelas, quando ela diz: “*esse lugar me dá medo*”.

No último diálogo do filme, quando João Batista pergunta “*Tu não disseste que não acredita em nada disso?*”, Juliana responde “*Não importa no que eu acredito*”, ou seja, independente se ela acredita ou não, João Batista acredita que foi amaldiçoado e, por

isso, ele precisa se livrar dos seus medos para que os dois possam ficar juntos. O final do filme não revela se João Batista se curou da maldição do Jambeiro do Diabo. Se realmente foi uma maldição ou se foi um transtorno psicológico. O final também não revela se João Batista e Juliana ficam juntos, apesar do abraço no final deixar essa hipótese subentendida. O importante é destacar que Juliana teve um papel heróico na trama, pois foi ela que ajudou o personagem João Batista a confrontar os seus medos. Ou seja, a partir do discurso dos personagens e de elementos icônicos presentes nas cenas, houve a construção de uma imagem da mulher amazônida, por meio da personagem Juliana, moderna, atuante, corajosa, sensata e racional.

Em “Ribeirinhos do Asfalto”, o primeiro aspecto a considerarmos é que, dos quatro curtas-metragens analisados, este é o único filme dirigido por uma mulher. Isso é um dado representativo já que as diretoras de filmes são minoria em relação ao número de diretores. Como vimos no capítulo anterior, o fato de uma mulher dirigir um filme já implica que a narrativa deste filme não terá um “olhar masculino” (KAPLAN, 1995).

No curta-metragem de Jorane Castro, inclusive, a história é contada por meio do olhar da personagem feminina. Em “Matinta”, apesar de Walquíria ser a protagonista, a estória que é contada é a de Felício. Em “Jambeiro do Diabo”, o mesmo acontece, já que é João Batista que está em apuros, mesmo que Juliana seja a “heroína” da trama. Em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”, os personagens principais são as manifestações de boi-bumbá e pássaros juninos, mesmo que as personagens Floramor e Rosimeire sejam importantíssimas para a estória.

Mas em “Ribeirinhos do Asfalto” a trama é completamente construída a partir da perspectiva de Rosa, uma mulher determinada a levar sua filha para morar em Belém do Pará, para que assim a jovem possa terminar os seus estudos. Rosa sabe que é uma mulher submissa, pois depende financeiramente de seu marido Everaldo, que sustenta a família. Podemos entender essa relação no próprio discurso de Rosa quando diz: “*Também não queria que ela levasse a vida que eu levo dependendo de marido pra tudo*”. Rosa sabe que seu marido Everaldo tem poder sobre ela.

Mesmo assim, Rosa enfrenta a resistência do marido e leva sua filha Deisy para Belém, sem o consentimento dele. *Eu tô comprando uma briga com teu pai pra tu fiques... e tu vais me ajudar...*”. Ela sabe que vai ter que arcar com as consequências se alguma coisa de ruim acontecer com Deisy em Belém, como por exemplo, uma gravidez da filha na adolescência. *“Eu não quero tu voltando pra ilha com filho na barriga, tu viestes aqui pra estudar!”*.

O discurso de Rosa construído na trama é de uma mulher amazônida, mãe e guerreira, que confronta a ordem de seu marido para proporcionar um “futuro melhor” para a sua filha adolescente. Futuro este que lhe foi ceifado pela falta de oportunidades, o que ocasionou um quadro de submissão ao esposo, como acontece em muitas famílias, principalmente pobres, da Amazônia. Apesar de ser um filme de ficção, “Ribeirinhos” possui uma abordagem documental e tem como um de seus objetivos, mostrar a realidade de grande parte das mulheres ribeirinhas. A imagem da mulher amazônida construída por Jorane Castro, é de uma mulher corajosa, trabalhadora que possui liderança, responsabilidade e desejo de não se submeter ou perpetuar um esquema de dependência financeira em relação ao marido (mas que poderia ser o pai, o irmão, um tio, o avô, o padrinho). Mostra também a imagem de mulheres solidárias entre elas.

Por fim, em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”, a personagem Floramor é uma jovem que representa a feiticeira no cordão de pássaros juninos. A antagonista Rosimeire é a fada e sua inimiga, pois não aceita o sucesso de Floramor e, por isso, faz de tudo para que o boi Flor de Lis seja derrotado. Floramor é a personagem mais “doce” de todos os curtas-metragens pesquisados, poderia até ser comparada as personagens femininas de melodramas americanos se não fosse o fato de ser uma “feiticeira”, em um enredo totalmente amazônico.

Floramor tem a difícil missão de trazer de volta o boi Flor de Lis, que foi encantado pela malvada fada Rosimeire. Ela consegue o feito, mas, neste meio tempo, descobre que o seu namorado, Zebedeu, a estava traindo. A personagem, então, é dominada pela tristeza. *“Tenho no peito um espinho/ Meu coração tão sozinho/ Triste e abandonado/ Por um amor bem malvado/ Ele era luz dos meus olhos/ Meu pedacinho de céu/ Mas agora foi embora/ O meu destino é cruel”*.

A feiticeira Floramor traz o discurso da jovem traída e totalmente decepcionada com o amado Zebedeu. *“Pode confiar, eu vou resolver, mas não é por ti não, é pelo boi”*. Diz à Zebedeu quando ele pede para que ela faça um feitiço para trazer o boi Flor de Lis de volta. Mesmo decepcionada, Floramor se recupera e ao final da estória, termina aos beijos com o outro jovem, que por sinal, é o que faz a representação do boi na manifestação do boi-bumbá.



Figura 124 - Floramor encontra um novo amor (frame do filme)

Encontramos aí outra recorrência no discurso do “feitiço da mulher”, pois Floramor, assim como Walquíria de “Matinta”, faz um feitiço para trazer o tripa do boi, que foi encantado por Rosimeire. O tripa é enfeitado literalmente. O curta-metragem de Luiz Arnaldo Campos é uma verdadeira homenagem às manifestações populares da Amazônia. Além do discurso da “mulher que enfeitiça os homens”, encontramos também o discurso dicotômico da “boa moça” e da “malvada”, que é uma inspiração das histórias de contos de fada que aparecem diversas vezes no cinema. A imagem da mulher amazônica construída na trama é a de mulheres lutadoras, corajosas, apaixonadas, vingativas e generosas.

3.7.1 “Matinta” e “Jambeiro do Diabo”: bruxas, heroínas e sedutoras

São os acontecimentos sobrenaturais, mistérios, suspenses, dramas e medos que entrelaçam os curtas-metragens “Matinta” (2010), de Fernando Segtowick, e “Juliana contra o jambeiro do diabo no coração de João Batista” (2012), de Roger Ellarrat. Os dois têm personagens femininos icônicos que são peças “chaves” para o desenrolar das tramas. Enquanto Juliana, personagem de “Jambeiro do Diabo”, é a salvação de João Batista, Walquíria, personagem de “Matinta”, é a perdição para Felício.

“Matinta” é uma livre adaptação para uma das lendas mais famosas e sombrias da Amazônia: a lenda da Matinta Perera, que é representada por uma mulher idosa e assustadora, que veste roupas escuras e velhas, e passa as madrugadas pelas ruas assoviando de forma estridente, amedrontando as pessoas. A Matinta Perera também pode encarnar a forma de um pássaro negro agourento. Diz a lenda que quando a Matinta está prestes a morrer, pergunta: “Quem quer? Quem quer?” e se alguém responder: “Eu quero”, recebe a sina de “virar” Matinta Perera.

Como defende Ana Carolina Marçal (2014), no artigo “Matinta: Uma alegoria da resistência da cultura popular Amazônica”, se na lenda original a Matinta Perera é uma velha repulsiva, que mais parece a bruxa má do conto da “Branca de Neve e os sete anões”⁷⁸, no curta-metragem do Segtowitz ela é uma jovem sedutora e provocante. A atriz paraense Dira Paes interpreta Walquíria, que tenta a todo custo seduzir Felício (Adriano Barroso), mesmo que a sua mulher Antônia (Nani Tavares) esteja muito doente. O adoecimento de Antônia é um mistério para a pequena vila de pescadores no interior da Amazônia.

Se para o imaginário popular a Matinta Perera é uma feiticeira velha, vestida com xale preto, que bate de porta em porta à procura de rolo de fumo, tabaco ou café, na versão *pop* de Fernando Segtowitz, ela representa o desejo feminino e a busca pela realização amorosa. A dualidade de seu caráter continua aqui preservada: a Matinta de Segtowitz ainda é uma feiticeira poderosa que pode causar o mal aqueles que não atendem a seus desejos. Mas ela também ganha novas nuances: a sensualidade feminina, o impulso do desejo carnal e a inveja da relação amorosa bem-sucedida. Dessa maneira, podemos dizer que pela criatividade do roteiro do curta-metragem, a lenda da Matinta Perera expande seu universo simbólico, ganhando novas características narrativas (MARÇAL, 2014, p. 5,8).



Figura 125 – Desenho da Matinta

Fonte: <http://noamazonaseassim.com.br/wp-content/uploads/2013/04/A-lenda-da-Matinta-Perera-1.jpg>

⁷⁸ Branca de Neve é um conto de fadas originário da tradição oral alemã, que foi compilado pelos Irmãos Grimm e publicado entre os anos de 1812 e 1822, num livro com várias outras fábulas, intitulado "Kinder-und Hausmärchen" ("Contos de Fada para Crianças e Adultos").

De fato a Matinta de Segtowick reacende outro tipo de imaginário, que são aquelas de mulheres sensuais, e que se mostram em um narrativa mais contemporânea, em alguns momentos aparenta até alguns personagens vampírescos.



Figura 126 - Matinta de Fernando Segtowick

Fonte:http://www.portalcultura.com.br/sites/default/files/imagecache/view_node/matinta_1.jpg

Já em “Juliana contra o jambeiro do diabo no coração de João Batista”, um mistério também ronda a vida de João Batista (Leoci Medeiros) desde a sua infância. Ele é um homem frio e lacônico que sofre com problemas de saúde. A fotógrafa Juliana (Geisa Barra) é sua ex-namorada e não consegue entender porque João é um homem tão estranho.

João Batista acredita que perdeu sua alma em uma brincadeira de moleque na infância e por isso está morrendo. Precisaré enfrentar o diabo para sobreviver. Juliana resolve ajudar João e os dois partem para uma jornada no interior do Pará, durante o período do Carnaval do Boi de Máscaras⁷⁹ de São Caetano de Odivelas⁸⁰, este período é mostrado em uma faixa que aparece no filme, quando eles chegam na cidade. E também

⁷⁹ O boi de máscaras é uma tradição cultural do município de São Caetano de Odivelas, à Nordeste do estado, que teve início por volta da década de 1930, com a criação de dois grupos de boi: O Boi Faceiro e o Boi Tinga. A manifestação acontece uma semana antes do calendário das festas juninas, e também no período do Carnaval. Mais informações em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=1019%3Aboi-de-mascaras-de-sao-caetano-de-odivelas&catid=37%3Aletra-b&Itemid=1. Acesso em: 20/01/2016.

⁸⁰ São Caetano de Odivelas é um município brasileiro do Estado do Pará, localizado na Mesorregião do Nordeste Paraense e na Microrregião do Salgado. Possui população estimada em 2015, de 17.420 habitantes e uma área de 743,466 km². É conhecido também como "Terra do Caranguejo" por abrigar uma vasta área de mangues. <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=150710> . Acesso em: 15/12/2015.

fica subentendido que João Batista morava em São Caetano quando criança, por conta dos *flashbacks* que aparecem no filme.

Percebe-se que tanto no filme “Matinta”, como em “Jambeiro do Diabo”, se vê algumas técnicas utilizadas nos filmes de terror, como o uso das cor vermelha e a trilha sonora que evoca sensações de medo e suspense. Os próprios letreiros iniciais dos dois filmes paraenses possuem certa intericonicidade, uma vez que a cor predominante é o vermelho, que é recorrente em filmes de suspense e terror, também chamados de *thriller*⁸¹.



Figura 127 e 128 - Cartazes do “O exorcista” e “O Massacre da Serra Elétrica”

Filmes clássicos de terror como o “O exorcista” (1973)⁸² e “O Massacre da Serra Elétrica” (1974)⁸³ utilizaram a cor vermelha na divulgação de seus filmes, por ser a cor do sangue e por representar justamente a ideia de medo e terror. Também encontramos nesse tipo de filme uma ambientação escura, isso acontece porque os seres humanos tem

⁸¹ O *thriller* – cujas principais vertentes são o suspense e o terror – lida com a emoção mais básica, mais primária, mais absoluta: o medo. A catarse não se faz mais pelo transe, pelo encantamento, como no cinema fantástico – No *thriller* buscamos a catarse pelo exorcismo. Queremos olhar de frente nossos piores medos, num ambiente seguro e controlado, com a devida distancia da narrativa fictícia, mas também com o completo envolvimento que as imagens em movimento provocam (BAHIANA, 2012, p.2019).

⁸² O Exorcista é um dos filmes mais famosos do cinema do gênero terror, sendo lançado em 1973 e dirigido por William Friedkin, com distribuição da Warner Bros. O roteiro foi assinado por William Peter Blatty, autor do romance homônimo baseado em uma história verídica sobre o menino Robbie Mannheim, de 14 anos, que foi considerado vítima de possessão nos Estados Unidos. Mais informações em: <http://www.planocritico.com/critica-o-exorcista-1973/>. Acesso em: 21/01/2016.

⁸³ Clássico do gênero terror, O Massacre da Serra Elétrica foi lançado em 1974, com direção de Tobe Hooper, e conta a história do assassino em série Ed Gein. Mais informações em: <http://www.planocritico.com/critica-o-massacre-da-serra-eletrica/>. Acesso em: 21/01/2016.

um medo nato daquilo que não podem ver, fora isso, a escuridão é uma das melhores maneiras de ocultar a informação para proporcionar mais suspense e medo aos espectadores (BAHIANA, 2012).

Partindo da ideia de Courtine (2005), que todas as imagens podem nos remeter a outras imagens, podemos perceber que em “Matinta” um rastro de sangue corta as palavras na horizontal e em “Jambeiro do diabo”, a flecha do diabo também fica atravessada na horizontal entre as palavras, o que provoca uma leve semelhança visual entre os letreiros. Isso não significa, no entanto, que a semelhança delas tenha sido elaborada de modo proposital.



Figuras 129 e 130 - Letreiro de “Matinta” e de “Jambeiro do Diabo”

Podemos perceber também outras semelhanças em relação à Matinta e Jambeiro do Diabo no que se refere a símbolos que representam a cultura Amazônia. No filme “Matinta”, em todas as cenas em que aparece a personagem Antônia, ela está deitada em uma rede. Em “Juliana contra o Jambeiro do Diabo no Coração de João Batista”, a rede era usada por João Batista quando era criança e, já na fase adulta, quando ele e Juliana viajam para São Caetano de Odivelas, se utiliza a rede no barco para dormir durante o percurso. A rede⁸⁴ é muito utilizada na região Norte do país e é uma herança dos povos indígenas, ou seja, o hábito de deita-se em rede faz parte do cotidiano de quem mora na Amazônia.

⁸⁴ O filme *The Hammock Variations*, de James Bogan e Diógenes Leal, mostra de uma forma poética como a rede faz parte da realidade do povo da Amazônia, acompanhado-os desde o nascimento até a morte. O filme pode ser encontrado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6GSEyV0TnRE>>. Acesso em: 21/01/2016.

Os dois filmes também mostram em várias de suas cenas o rio, que não aparece apenas como uma paisagem amazônica, mas tendo um valor utilitário. Por exemplo, em “Matinta”, Felício utiliza o rio para pescar e tira do rio o sustento de sua família. E em “Jambeiro do Diabo” o rio é um meio de transporte utilizado pelos personagens para sair da cidade de Belém e chegar até o município de São Caetano de Odivelas. No Pará, são vários os municípios que dispõem de embarcações para que as pessoas possam ir até a capital do estado, e vice e versa, ou chegar até outros municípios.



Figura 131 e 132- A rede em “Matinta” e em “Jambeiro do Diabo” (frame dos filmes)



Figura 133 e 134 - O rio em “Matinta” e em “Jambeiro do Diabo” (frame dos filmes)

3.7.2 “Ribeirinhos” e “Pássaros Andarilhos”: a mulher e o protagonismo amazônico

A história de “Ribeirinhos do Asfalto” se passa em apenas um dia, o que é suficiente para mudar a vida de todos os personagens principais da trama. O filme

mostra a diferença e ao mesmo tempo, as proximidades existentes entre a cidade de Belém e a região das ilhas, que são 39, ao todo. Apesar de ser uma ficção, o curta-metragem de Jorane Castro foi filmado de forma documental, pois mostra o cotidiano real da cidade de Belém, como por exemplo, a movimentação no Ver-o-Peso, um dos lugares mais representativos da cidade. Todas as locações foram externas e optou-se pela luz natural dos ambientes, com o uso de pouca luz artificial.

Não é a primeira vez que o Mercado do Ver-o-Peso é retratado no cinema paraense, em 1966, o filme “Um Dia Qualquer” de Líbero Luxardo, já citado anteriormente, mostrou a trajetória do personagem Carlos, que depois de uma perda amorosa, percorre a cidade revivendo alguns momentos de sua vida. Um dos cenários é o Ver-o-Peso. No entanto, o filme mais representativo para mostrar este ícone da cultura Amazônia é o filme de Januário Guedes, Peter Roland e Sônia Freitas, de 1984, que tem o nome do próprio mercado “Ver-o-Peso”⁸⁵. A película de 1980 narra a história de um dia no complexo cultural e histórico do Ver-o-Peso, a narrativa é atravessada pela presença de um mendigo que passa por diversas situações na história. (OLIVEIRA, 2012, p.56).

Influenciado pela cultura cineclubista em Belém, pelas tentativas de profissionalização do ato de filmar, por uma ideia de representar uma identidade regional e pelos demais discursos (acadêmico, jornalístico, artístico) que se ocuparam de tomar a Amazônia como principal objeto/tema, *Ver-o-Peso* surge como um dos elementos exemplares na representação de uma cidade que sentia a possibilidade da perda de uma cultura que seria uma de suas principais características. A cultura amazônica, ou o modo como ela é representada no filme de 1984, surgiria através de um local citadino que incorporaria a experiência não apenas da cidade, mas faria dessa experiência a encarnação de seu *ethos* (OLIVEIRA, 2012, p. 56).

É pertinente observar que as três histórias narradas em distintas épocas: Um dia Qualquer (1962), Ver-o-Peso (1984) e Ribeirinhos do Asfalto (2011), se passam em apenas um dia, que mostra a vida de uma cidade, a partir de lugares representativos da cultura amazônica. Enquanto que o filme da década de 1980 tem como mote a vida coletiva de uma cidade e a ameaça de perda de uma cultura, Um dia Qualquer, feito 22 anos antes, e Ribeirinhos do Asfalto, lançado 27 anos depois, narram a história particular de um personagem. A diferença é que o filme de Jorane Castro tem como protagonista uma mulher, e isso faz toda a diferença, levando em conta a pouca representatividade das mulheres como protagonistas na história do cinema.

⁸⁵ <http://cinematecaparaense.org/filmes/curta-metragem/decada-de-1980/ver-o-peso/>

À ameaça de uma modernidade (um novo espírito, novas normas, novos determinantes) que desconheça, desconsidere, o verdadeiro sentido da região, advinda a partir da segunda metade do século XX, a cultura que não se quer destruída, que se quer preservada, que deseja que as manhãs de feira, do mercado de ferro, das ruas, dos velhos casarões, continuem como sentimentos (experiência) líricos de uma cidade e de uma forma de existência que ela representaria (OLIVEIRA, 2012, p. 57).



Figura 135 e 136 - “Ribeirinhos” e “Um Dia Qualquer” (frames dos filmes)



Figura 137 e 138 - Cenas de “Ver-o-Peso” (frames do filme)

“Ribeirinhos do Asfalto” também traz uma reflexão social de uma realidade que acontece em lugares onde o poder público praticamente não chega. Quantas mulheres/mães ribeirinhas precisam lutar pela educação de seus filhos? E quantas são submissas ao marido e, por isso, precisam de coragem para desafiar a sua autoridade? Deste modo, o filme revela um discurso que antes era recorrente daquele ideal de que a cidade “grande” é um uma opção para melhorar de vida.

O curta-metragem de animação cearense “Vida Maria” (2006)⁸⁶, de Márcio Ramos, também apresenta essa realidade, que acontece nos rincões do país. O filme apresenta uma menina que não pôde estudar para ajudar a mãe no trabalho. Quando cresce também não estimula os seus filhos ao estudo. Esta é a estória muitas “marias”, principalmente no Nordeste e também no Norte do país, onde se passa a história de Deisy.



Figura 139 – “Vida Maria”, de Marcio Ramos

Fonte:<http://1.bp.blogspot.com/JuypHqHdXCI/TqHj5omHmFI/AAAAAAAAANQ/IJfNV7w3IJA/s1600/animacao-vida-maria-de-marcio-ramos.jpg>

Já “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”, de Luiz Arnaldo Campos é um conto encantado, cheio de aventuras amorosas. A história se desenrola em Belém do Pará, em plena festa junina, que inicia na festa de São Jorge e encerra na festa de Santo Antônio. A trama conta a história de amor e sedução envolvendo a fada Floramor e a feiticeira Rosimeire, do Cordão de Pássaro Quero-Quero, que estão na disputa entre os bois Flor de Lis e Touro de Ferro, organizados por seus namorados, Zebedeu e Ladislau. Tudo isso ambientado na Belém de 1925, esta data foi escolhida por ser um período de grande repressão policial em relação as manifestações de Cordão de Pássaro e Boi-Bumbá⁸⁷.

Os Cordões de Pássaro são uma manifestação tipicamente paraense e consistem em operetas que mesclam personagens e cenários amazônicos (com índios, caboclos, afro-religiosos e fazendeiros) com reis, rainhas, príncipes, princesas e fidalgos de fábulas europeias. Outra característica é que o Pássaro sempre é representado por uma criança ou adolescente, e as fadas e as bruxas muitas vezes são identificadas como mães de santo.

⁸⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bs87_NQTM0M. Visualizado em 20/12/2015.

⁸⁷ Informações extraídas da matéria: <http://holofotevirtual.blogspot.com.br/2011/07/ribeirinhos-do-asfalto-vai-para-gramado.html>. Visualizado em 20/12/2015.

Já os bois amazônicos eram cortejos que percorriam as ruas e bairros pobres da cidade. Eram precedidos por alas de capoeiristas que entravam em ação quando havia embate entre os dois bois-bumbás. Os dois festejos, tradicionais durante a quadra junina, são centralizados por um animal mítico que vive o binômio morte e ressurreição durante o espetáculo. Além deste, existem personagens correlatos como o amo do boi e os nobres do cordão, o pajé curador e a fada – ressuscitadores dos animais- e os índios, presentes nos dois folguedos. Juntamente com a quadrilha junina, o Boi-Bumbá e o Cordão de Pássaro são as marcas indeléveis das Festas de São João em Belém do Pará⁸⁸.

⁸⁸ Muitas informações foram extraídas do projeto de roteiro do filme que foi concedido para esta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso da pesquisa “A construção da imagem da mulher no cinema de ficção produzido na Amazônia paraense” começou ao situar o cinema como um meio de comunicação que interferiu nas relações entre as pessoas, além de destacar o cinema paraense, que desde a invenção cinematográfica, se consolidou enquanto experiência e movimento cultural na cidade de Belém.

No capítulo dois expusemos de que maneira os discursos sobre a mulher estavam presentes na mídia, em especial, no cinema. Concluímos que, na maioria das vezes, a mulher é apresentada de forma sexualizada ou em segundo plano em relação aos homens, uma vez que os roteiros cinematográficos geralmente são construídos por meio do olhar masculino. As mulheres ocupam com menos frequência, os cargos de diretoras e produtoras de cinema do que os homens.

Essa constatação se refletiu no nosso objeto de pesquisa que selecionou os curtas-metragens: “Matinta” (2010), do diretor Fernando Segtowitz; “Juliana contra o Jambreiro do Diabo pelo coração de João Batista” (2012), de Roger Elarrat, “Ribeirinhos do Asfalto” (2011), de Jorane Castro e “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores” (2011), Luiz Arnaldo Campos.

Retomando e já concluindo este percurso, verificamos que o filme “Ribeirinhos do Asfalto”, dirigido por Jorane Castro é o único em que a trama é totalmente narrada a partir do olhar de uma mulher. Também constatamos que no decorrer das transformações sociais e ampliação do espaço das mulheres na sociedade, o cinema, de forma relacional, também refletiu esses ganhos em suas tramas, trazendo formas de discursos menos estereotipadas a partir de personagens femininas que ganharam destaque.

As mulheres, especificamente, das narrativas que analisamos, ainda têm como pano de fundo os discursos da regionalidade da Amazônia que entram em confronto com tantas imagens correlacionadas (intericonicidade) de diversos filmes do cinema estrangeiro. Mas afinal, o que as diferencia?

Existem algumas diferenças, como os pontos específicos da cultura Amazônica que são mostrados nos filmes. Em “Matinta”, a lenda da Matinta Perera é ressignificada na trama e as manifestações de boi-bumbá e dos pássaros juninos são contempladas em “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores”. O Festival do Boi de Máscaras e os seus

símbolos culturais também são o pano de fundo do mistério em “Juliana contra o Jambreiro do Diabo”, já o conflito entre urbano e rural dão o mote no drama em “Ribeirinhos do Asfalto”.

É importante destacar também que os filmes analisados foram feitos a partir do olhar da capital paraense, pois as personagens moravam em Belém ou nas ilhas próximas que também fazem parte da capital. Outro ponto importante para ser observado é que os filmes selecionados não são filmes exibidos em salas de cinema comerciais, mas foram premiados com destaque no cenário nacional e internacional, e isso mostra a qualidade da cinematografia local e a importância dessas produções serem pesquisadas.

Tendo por base os quatro filmes analisados, a partir dos discursos presentes nas tramas e de seus elementos icônicos, podemos concluir que a imagem da mulher amazônica contemporânea no cinema é a de mulheres, que apesar de manterem elementos de submissão em relação ao homem, conquistam com enfrentamento, coragem, trabalho e feminilidade, espaços de atuação e emancipação nos ambientes que vivem (urbanos ou rurais).

REFERÊNCIAS

- ÁLVARES, Luzia Miranda. **O espaço e o tempo feminino num dia qualquer - Belém 1960. 1995.** Revista Psicol. cienc. prof. vol.15 no.1-3 Brasília, 1995.
- ÁLVARES, Luzia Miranda. Tempo e imagem de mulheres. In: ÁLVARES, Luzia Miranda; VERIANO, Pedro (Org.). **Cinema Olympia: 100 anos da história social de Belém (1992-2012).** GEPEM, 2012. P. 137-145.
- AUMONT, Jacques. **A imagem.** Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- _____. **A estética do filme.** Campinas. SP: Papirus. 1995.
- _____. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** Tradução: Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. **A Análise do Filme.** Tradução Marcelo Felix. 2ª Ed. Lisboa: Texto & Gráfica, 2004.
- BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.** 7. Ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Primeira versão: 1955.
- _____. A pequena história da fotografia. In. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.** 7. Ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema?.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo.** Tradução Sergio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.
- BORDENAVE, Juan E. **O que é comunicação.** 6º. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BRAGA, José Luiz. **Constituição do Campo da Comunicação.** Verso e Reverso. Universidade do Rio dos Sinos, Unisinos, janeiro-abril de 2011.
- BRANDÃO, Helena Negamine H. **Análise do Discurso.** In: Introdução à análise do discurso. 3ª Ed. rev. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina.** 2. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, Judith. "**Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo**". Cadernos Pagu, n. 11, p. 11-42, 1998. Tradução de Pedro Maia Soares para versão do artigo "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism", no Greater Philadelphia Philosophy Consortium, em setembro de 1990.
- CARNEIRO, EVA DAYNA. **Belém entre filmes e fitas: A experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920.** Dissertação de Mestrado Programa de História Social na Amazônia (UFPA), Belém, 2011.

- CASTRO, Fabio Fonseca de. “A encenação das identidades na Amazônia contemporânea”. In: **Pesquisa em Comunicação na Amazônia**. Belém: FADESP, 2010.
- CASTRO NETO, Advaldo. **O cinema ficcional de Líbero Luxardo**. Belém, 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ; Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª Ed. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, representação**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Azazougue Editorial, 2005.
- COSTA, Luciana Miranda. **Comunicação e Meio Ambiente: a análise das campanhas de prevenção a incêndio florestais na Amazônia**. Belém: Núcleo de altos estudos amazônicos (UFPA/NAEA), 2006.
- COSTA, Luciana Miranda; SOUSA, Raissa Lennon. Alguém ouve a crítica? A divulgação do cinema alternativo em Belém pela Associação dos Críticos de Cinema do Pará. In: III COLÓQUIO SEMIÓTICA DAS MÍDIAS. **Anais...**, Alagoas: CISECO. 2014.
- COURTINE, Jean-Jacques. Foucault e a história da análise do discurso, olhares e objetos: Entrevista com Jean-Jacques Courtine. Nilton Milanez (entrevistador). In: **Michel Foucault e o Discurso: aportes teóricos e metodológicos**. Linguística In Focus 9, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1- A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DI PAOLO, Darcy Flexa. **Elaboração de trabalhos acadêmicos: TCC, dissertação e tese**. Belém: Paka-Tatu, 2009.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais ingleses. In: CITELLI, Adilson. **Dicionário de comunicação: escolas, teorias e autores**. São Paulo: Contexto, 2014.
- FONTES, Edilza Joana Oliveira. **Cultura e política dos anos trinta no Brasil e as memórias do interventor do Pará, Magalhães Barata (1930 – 1935)**. Revista Estudos Políticos, n.7, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7º Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.
- _____. **A Arqueologia do Saber**. 8º Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2014.
- _____. **A Ordem do Discurso**. 23ª Ed. São Paulo. Edições Loyola, 2013.
- _____. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, v.4, n.11, p.11-25, 2007.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Tradução Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. “Cultura e gênero na sociedade burguesa européia de 1870-1914”. In: **Tempos Fraturados – Cultura e Sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia de Letras, 2013.

KAPLAN, E. ANN. **A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera**. Ed: Rocco. Rio de Janeiro, 1995. Tradução: Helen Marcia Potter Pessoa.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Tradução: Fabiano Moraes. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2011.

KOGAWA, João; WITZEL, Denise. **Acontecimento discursivo e memória de imagens na reprodução de sentidos "controlados" pela mídia**. In: Linguagem em (dis)curso vol.13 no.2 Tubarão May/Aug. 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1518-76322013000200007>>. Visualizado em 01/08/2015>.

LINS, Alexandre Almeida. **A Amazônia no Cinema Paraense: tensões entre o global e o local**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Faculdade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação Social, Salvador, 2007.

LOPES, Denise. **A mulher no cinema de Ann Kaplan: Entrevista a Denise Lopes**. Contracampo, 2002.

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

_____. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

GUBERNIKOFF, Gisele. **A imagem: A representação da mulher no cinema**. Conexão - Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

MACEDO, Maria Olivia Beserra. **Mulheres Brasileiras: do 1º voto às conquistas atuais**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Papyrus, 2007.

MARÇAL, Ana Carolina C.. **Matinta: Uma alegoria de resistência da cultura popular amazônica**. Territórios expressivos: pesquisa e criação. UNB, 2014.

MILANEZ, Nilton. **Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Claraluz, 2011.

_____. Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. **Acta Scientiarum**. Maringá, v.35, n.4, p.345-355, 2013.

NEGRÃO, Keila. **Depois do super homem, a mulher maravilha? Produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense**. INTERCOM – Sociedade

Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG, 2003.

NEGRÃO, Keila. **Iracema encontra As mulheres da mata reflexões sobre as visualidades no mundo amazônico**. Trabalho apresentado ao NP 13 – Comunicação e Cultura das Minorias, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP. Papyrus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 5ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 7. Ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Primeira versão: 1955.

Amazônia, cidade e cinema em um dia qualquer e Ver-o-Peso: Ensaio. Belém: IAP, 2012.

ORLANDI, Eni P. **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso**. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Labeurb/IEL. Estudos da Língua(gem). Vitória da conquista. n.1, p. 9-13, junho, 2005.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 1988. Edição original: 1975.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1997. Tradução original: 1983.

PETIT, Pere; SARAIVA, Telma; ELTERMAN, Raquel. Ramon de Baños: “Minhas viagens e filmagens em Belo Monte e Cachoeira do Arari em 1913”. In: SENA FILHO, José (org.). **Olhares em Movimento: cinema e cultura na Amazônia marajoara**. Belém: Ed. Açai, 2014.

_____. Filmes, Cinemas e Documentários no fim da Belle Époque no Pará (1911-1914). In: XXVI Simpósio Nacional de História. **Anais...**, São Paulo: ANPUH, 2011.

RODRIGUES, CARLA. **Butler e a desconstrução do gênero**. Rev. Estud. Fem. vol.13 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2005.

SANTANA, Gerson. **Cinema, comunicação e audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Gender and the politics of history**. New York, Columbia University Press. 1989.

TEIXEIRA, Gercilene. **“Iracema, uma Transa amazônica”**: Representações do Feminino no Cinema Paraense. In: Mulher e Modernidade na Amazônia. Presidente Venceslau-SP, 2001.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa. **A mulher vai ao cinema**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade: Uma teoria social da mídia**. 11. Ed. Tradução: Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VERIANO, Pedro. **Cinema no tucupi**. SECULT, 1999.

_____. Estratégias de publicidade. In: In: ÁLVARES, Luzia Miranda; VERIANO, Pedro (Org.). **Cinema Olympia: 100 anos da história social de Belém (1992-2012)**. GEPEM, 2012. P. 159-182.

_____. **Fazendo Fitas: memórias do cinema paraense**. Editora Universitária – EDUFPA, 2006.

INTERNET

ANTROCINE. **A mulher no cinema: da produção a representação visual**. Antropologia do cinema, 2015. Disponível em: <http://antrocine.blogspot.com.br/2014/01/a-mulher-no-cinema-da-producao.html>. Acesso em: 23/12/2015.

ARNALDO CAMPOS. Cinemateca Paraense. Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/2010/03/25/luis-arnaldo-campos/>. Acesso em: 12/02/2015.

CARVALHO, Leandro. **A segunda guerra mundial**. Brasil Escola, 2015. Disponível em: <http://brasilecola.uol.com.br/historiag/segunda-guerra-mundial.htm>. Acesso em: 10/05/2015.

CÍRIO DE NAZARÉ. **A história do Círio**. Belém-Pa, 2015. Disponível em: <http://www.ciriodenazare.com.br/portal/historia.php>. Acesso em: 01/07/2015.

COSTA, Selda. O cinema na Amazônia e a Amazônia no cinema. **Dossiê Especial: economia da cultura, cinema e sociedade – Dinâmicas culturais**. Eptic On-Line. Sergipe: UFS, v. 2, p.2006. Disponível em: http://eptic.com.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-EPTIC_CulturaePensamento_vol-2.pdf. Acesso em: 26 de set. 2015.

CURRO VELHO, IAP e Centur serão Fundação Cultural do Pará em 2015. G1 Pará 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2014/12/curro-velho-iap-e-centur-serao-fundacao-cultural-do-para-em-2015.html>. Acesso em: 18/02/2015.

DIÁRIO DO PARÁ. **Cine Olympia resiste ao tempo e completa 97 anos**. DOL, 2015. Disponível em: <http://diariodopara.diarioonline.com.br/impresao.php?idnot=40093>. Acesso em: 24/07/2015.

ESCRITÓRIO FEMINISTA. **Sua propaganda vende machismo, não produtos**. Carta Capital, 2015. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/sua-propaganda-vende-machismo-nao-produtos-4119.html>. Acesso em: 20/07/2015.

FERNANDO SEGTOUWICK. Cinemateca Paraense. Disponível em: <http://cinematecaparaense.org/realizadores-2/fernando-segtowick/>. Acesso em: 12/02/2015.

FILM NOIR. Revista Universitária do Audiovisual. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/film-noir/>. Acesso em: 18/02/2015.

FILMOTECA. **Arquivo de cinema da Cataluñia**. Espanha, 2015. Disponível em: <http://www.filmoteca.cat/web/>. Acesso em: 01/07/2015.

FRANCE PRESSE. Emma Watson é nomeada embaixadora da ONU Mulheres. G1, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/07/emma-watson-e-nomeada-embaixadora-da-onu-mulheres.html>. Acesso em: 21/07/2015.

G1 PARÁ. ‘Marcha das Vadias’ percorreu as ruas de Belém neste sábado. G1, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/06/marcha-das-vadias-percorreu-ruas-de-belem-neste-sabado.html>. Acesso em: 20/07/2015.

G1. Malala Yousafzay e Kailash Satyarthi recebem formalmente o Nobel da paz. São Paulo, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/12/malala-yousafzay-e-kailash-satyarthi-recebem-formalmente-o-nobel-da-paz.html>. Acesso em: 21/07/2015.

HAMMOCK VARIATIONS. Registro audiovisual, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6GSEyV0TnRE>. Acesso em: 21/07/2015.

HEFORSHE. UnWomenOrg., 2015. Disponível em: <http://www.heforshe.org/pt>. Acesso em: 21/07/2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Diretoria de Pesquisa (DPE). Coordenação de População e Indicadores Sociais (COPIS), 2015. Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=150010&search=para%20abaetetuba>. Acesso em: 01/07/2015.

ITAIPAVA vai e vem. Registro audiovisual, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=64kqOYkfCsk>. Acesso em: 21/07/2015.

JORANE CASTRO. Cinemateca Paraense. Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/realizadores-2/jorane-castro/>. Acesso em: 12/02/2015.

LÍBERO LUXARDO. Cinemateca Paraense. Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/realizadores-2/libero-luxardo/>. Acesso em: 18/02/2015.

LUZIA Álvares Miranda. Cinemateca Paraense. Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/criticos/luzia-alvares-miranda/>. Acesso em: 18/02/2015.

MEU PROJETO de 16mm. Registro audiovisual. [jun. 2011] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CvCCe6c4MYk>. Acesso em: 10/02/2015.

MILAN, Betty. **Eu não mereço ser estuprada**. Veja, 2015. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/fazendo-meu-blog/comportamento/eu-nao-mereco-ser-estuprada/>. Acesso em: 20/07/2015.

MOREIRA, Marco Antônio. Panorama. Curta Metragem. Coletivo Quadro a Quadro, 2013. Direção Igor Gurjão e Thiago Freitas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3WYv_sjFM4. Acesso em: 15/08/2015.

NÚCLEO DE PRODUÇÃO DIGITAL. Disponível em:
<https://npdwebtv.wordpress.com/>. Acesso em: 03/03/2015.

OBSERVATÓRIO BRASIL DE IGUALDADE DE GÊNERO. **Marcha das vadias chega ao Brasil**. Observatório de Gênero, 2015. Disponível em:
<http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/noticias/marcha-das-vadias-chega-ao-brasil>. Acesso em: 20/07/2015.

ORMNEWS O Liberal. Disponível em: <http://www.ormnews.com.br/oliberal>. Acesso em: 18/02/2015.

OSORIO, Rafael; FONTOURA, Natália. **Ipea diz que são 26% e não 65% os que apoiam ataques a mulheres**. G1, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2014/04/ipea-diz-que-sao-26-e-nao-65-os-que-apoiam-ataques-mulheres.html>. Acesso em: 21/07/2015.

PESQUISA ESCOLA. **Boi de máscara de São Caetano de Odivelas**. Fundaj/UNESCO, 2015. Disponível em:
http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=1019%3Aboi-de-mascaras-de-sao-caetano-de-odivelas&catid=37%3Aletra-b&Itemid=1%3E.%20Acesso%20em:%2020/01/2016. Acesso em: 18/10/2015.

ROGER ELARRAT. Cinemateca Paraense. Disponível em:
<https://cinematecaparaense.wordpress.com/realizadores-2/roger-elarrat/>. Acesso em: 12/02/2015.

SANTANA, Ana Lucia. **Belle Époque**. Info Escola, 2015. Disponível em:
<http://www.infoescola.com/artes/belle-epoque/>. Acesso em: 12/02/2015.

SANTIAGO, Luiz. **Crítica – O Massacre da Serra Elétrica (1974)**. Planocrítico, 2015. Disponível em: <http://www.planocritico.com/critica-o-massacre-da-serra-eletrica/>. Acesso em: 01/11/2015.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Ciclo da Borracha**. Brasil Escola. Disponível em
<http://brasilecola.uol.com.br/historiab/ciclo-borracha.htm>. Acesso em: 09/06/2015.

UMA REVOADA de pássaros originalmente paraense. Teatro Universitário Claudio Barradas. Disponível em: <https://teatrouni.wordpress.com/2010/06/17/uma-revoada-de-passaros-originalmente-paraense/>. Acesso em: 18/02/2015.

VALESCA “me considero feminista”. Registro audiovisual, 2015. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=1u68PkugInA>. Acesso em: 20/07/2015.

VIEIRA, Helena. **Teoria Queer, o que é isso?**. Revista Forum, 2015. Disponível em:
<http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/06/07/teoria-queer-o-que-e-isso-tensoes-entre-vivencias-e-universidade/>. Acesso em: 30/06/2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. **Um pouco da história do ver-o-peso**. Iphan, 2015. Disponível em: <http://www.ufpa.br/cma/verosite/historico.html>. Acesso em: 28/05/2015.

FILMES

CAMPOS, Luiz Arnaldo. **Pássaros Andarilhos e Bois Voadores**. Belém, 2011. 1DVD. Ficção, 22 min., cor./som.

CASTRO, Jorane. **Ribeirinhos do Asfalto**. Belém, 2011. Vímeo. Ficção, 26'19''min., cor./som. Disponível em: < <https://vimeo.com/53007912>>

ELARRAT, Roger. **Juliana contra o jambeiro do diabo no coração de João Batista**. Belém, 2012. 1DVD. Ficção, 21 min., cor./som.

SEGTOWICK, Fernando. **Matinta**. Belém, 2010. 1 DVD. Ficção, 20 min., cor./som.