



NEFAN

Antônio Maurício Dias da Costa (Org.)

RECORTES DO CINEMA NA AMAZÔNIA

Este livro é um conjunto de estudos de história social das apropriações e dos usos de obras culturais. Como nas montagens de filmes, ele resulta da colagem de partes diferentes, mas que unidas formam uma totalidade coerente. Os “Recortes do Cinema na Amazônia” são estudos sobre iniciativas de produção cinematográfica e de atividade exibidora realizadas nas cidades de Belém e de Manaus ao longo do século XX. O tema Amazônico, enquanto representação socioespacial, perpassa todos os capítulos, quer como matéria em foco, quer como condição infraestrutural de produção, quer como mercado exibidor. O resultado é um percurso que se inicia no final da década de 1910, com os documentários do português Silvino Santos em Manaus, e se encerra nos anos de 1980 com a especialização do Cine Ópera, em Belém, na exibição de fitas pornô hard core. A obra resulta da atividade de pesquisa de jovens profissionais e estudantes da área de História, todos vinculados à Universidade Federal do Pará e amantes críticos (se isto é possível!!) da sétima arte dedicada ao tema Amazônia.



N E P A N

Rio Branco - Acre - Brasil

Diretor administrativo:

Marcelo Alves Ishii

Conselho Editorial

Agenor Sarraf Pacheco - UFPA

Ana Pizarro - Universidade Santiago/Chile

Carlos André Alexandre de Melo - UFAC

Elder Andrade de Paula - UFAC

Francemilda Lopes do Nascimento - UFAC

Francielle Maria Modesto Mendes - UFAC

Francisco Bento da Silva - UFAC

Francisco de Moura Pinheiro - UFAC

Gerson Rodrigues de Albuquerque - UFAC

Hélio Rodrigues da Rocha - UNIR

Hideraldo Lima da Costa - UFAM

João Carlos de Souza Ribeiro - UFAC

Jones Dari Goettert - UFGD

Leopoldo Bernucci - Universidade da Califórnia

Livia Reis - UFF

Luís Balkar Sá Peixoto Pinheiro - UFAM

Marcela Orellana - Universidade Santiago/Chile

Marcello Messina - UFAC

Marcia Paraquett - UFBA

Maria Antonieta Antonacci - PUC/SP

Maria Chavarria - Universidad San Marcos

Maria Cristina Lobregat - IFAC

Maria Nazaré Cavalcante de Souza - UFAC

Miguel Nenevé - UNIR

Raquel Alves Ishii - UFAC

Sérgio Roberto Gomes Souza - UFAC

Sidney da Silva Lobato - UNIFAP

Tânia Mara Rezende Machado - UFAC



N E P A N

Nepan Editora
editoranepan@gmail.com

Projeto Gráfico e Arte final da capa: Raquel Alves Ishii

Diagramação: Marcelo Alves Ishii

Copidesque: Marcelo Felipe Silva Pinheiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R311r

Recortes do cinema na Amazônia / organização Antonio Maurício Dias da Costa. – Rio Branco: Nepan, 2019.

210 p. : il.

Inclui referências bibliográficas.

ISBN: 978-85-68914-51-9

1. Cinema. 2. Cinema – História. 3. Amazônia – História. I. Título.

CDD: 791.4309811

Bibliotecária Maria do Socorro de O. Cordeiro – CRB 11/667

ESTE LIVRO É DEDICADO A:

Aldaleia Costa Araújo

Angela do S. Caldas da Silva

Cátia Oliveira Macedo

Eva Dayna Carneiro

Francisco Pedroza de Carvalho

Leonardo Araújo Rodrigues

Lucileide Onofre Brito de Carvalho

Thaíssa Vitória Barbosa da Silva

Walter Duarte Rodrigues

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO9
Antonio Maurício Costa

P R E F Á C I O

O SENTIDO DO CINEMA EM NOVOS OLHARES13
Maria Luzia Miranda Álvares

C A P Í T U L O 1

“VAI SILVINO, VAI SER ARTISTA NA VIDA!”:
TRABALHO ARTÍSTICO, MIGRAÇÃO E AMAZÔNIA NA
OBRA DE SILVINO SANTOS DURANTE O *BOOM* DA
BORRACHA (1900 – 1922) 19
Felipe Brito de Carvalho

C A P Í T U L O 2

A POLÍTICA ANTES DA SESSÃO: OS CINEJORNALS
COMO DISSEMINADORES DE REPRESENTAÇÕES DAS
ELITES PARAENSES NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960 47
Wagner Araújo Rodrigues

CAPÍTULO 3

DO TERREIRO AO BOI BUMBÁ: CULTURA E RELIGIOSIDADE NEGRA EM “UM DIA QUALQUER” (1962-1965).....	85
---	----

Diego Maia da Costa

CAPÍTULO 4

ANTES DE IRACEMA: MEMÓRIAS DE UM PRÉ- CINEASTA NA DITADURA CIVIL-MILITAR.....	113
--	-----

Leandro Caldas da Silva

CAPÍTULO 5

O CINEMA DOS SENTIDOS: A ESPECIALIZAÇÃO DO CINE ÓPERA DE BELÉM DO PARÁ NA EXIBIÇÃO DE FILMES PORNÔS DURANTE A DÉCADA DE 1980	147
--	-----

Raíssa Santos Barbosa

CAPÍTULO 6

PODER SIMBÓLICO E EXPERIÊNCIA EM TORNO DO CINEMA NA AMAZÔNIA: UM ENSAIO COMPARATIVO	187
--	-----

Antonio Maurício Dias da Costa

SOBRE OS AUTORES	207
------------------------	-----

APRESENTAÇÃO

“Recortes do Cinema na Amazônia” resulta da atividade cotidiana de pesquisa e orientação experimentada por alunos e professores do curso de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará. Entre os participantes do Grupo de Pesquisa “História, Cultura e Meios de Comunicação” (PPHIST/UFPA) há um interesse crescente na história do cinema em seu contexto amazônico. O grupo, por mim coordenado, tem como vertente temática principal o estudo de práticas culturais e sentidos socialmente construídos em torno da produção e da circulação da música popular no Pará, ao longo do século XX. No entanto, o interesse pelo tema “cinema e sociedade na Amazônia” tem prosperado entre estudantes de graduação e de pós-graduação, ao ponto de se tornar um campo de produção regular da linha de pesquisa “Arte, Cultura, Religião e Linguagens”, do Programa de Pós-Graduação em História.

Minha atividade como docente do referido programa tem me possibilitado realizar frutíferas trocas intelectuais com jovens e talentosos estudantes-pesquisadores da história social do cinema em nossa região. O mútuo aprendizado frutificou interessantes trabalhos de conclusão de curso, artigos publicados em periódicos especializados, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Esta publicação vem se somar a esse espectro de formas de divulgação. O formato livro, em sua tradicional versão impressa, mas também passível de ser difundido pela rede de computadores, oferece um corpo e

uma consistência particular a esses estudos. Trabalhos de pesquisadores que discutiram ideias entre si, que estudam e pesquisam no mesmo ambiente acadêmico e que participam dos mesmos espaços de interlocução com professores e integrantes de grupos de pesquisa vêm à lume num mesmo volume, marcando um momento particular de produção acadêmica. Daí a importância do lançamento dessa obra, fruto da atividade conjunta de profissionais e estudantes de História: dois bacharéis, um graduando, uma bacharela-mestranda, um licenciado-mestrando e um professor-pesquisador atuante na área de Antropologia Histórica.

O primeiro capítulo, de Felipe Brito de Carvalho (“Vai Silvino, vai ser artista na vida!: trabalho artístico, migração e Amazônia na obra de Silvino Santos durante o *boom* da borracha, 1900 – 1922”) discute a trajetória de formação de um imigrante português na Amazônia brasileira nas primeiras décadas do século XX. O pioneirismo de Silvino Santos como documentarista cinematográfico da Amazônia, baseado em Manaus, é tratado tendo em consideração seus vínculos políticos e itinerários empresariais. O texto de Wagner Araújo Rodrigues (“A Política antes da Sessão: os cinejornais como disseminadores de representações das elites paraenses nas décadas de 1950 e 1960”), segundo capítulo da coletânea, apresenta a carreira de dois outros cineastas documentaristas, Líbero Luxardo e Milton Mendonça, atuantes em Belém nos anos de 1940 e de 1950. O autor apresenta um rico panorama das condições de produção e de circulação de reportagens cinematográficas feitas sob encomenda pelos dois realizadores. O capítulo três, de Diego Maia da Costa (“Do Terreiro ao Boi Bumbá: cultura e religiosidade negra em ‘Um Dia Qualquer’, 1962-1965”), discorre sobre aspectos de uma obra ficcional de Líbero Luxardo, lançada em 1965, após sua safra anterior de cinejornais. O autor analisa os sentidos sociológicos de cenas do filme “Um Dia Qualquer” que destacam manifestações religiosas e lúdicas afro-brasileiras.

Leandro Caldas da Silva apresenta, no quarto capítulo, um estudo sobre a formação intelectual, política e artística de Jorge Bodanzky, que viria a lançar em 1976 (em parceria com o diretor Orlando Senna) o emblemático filme “Iracema, uma transa amazônica”. O capítulo (“Antes de Iracema: memórias de um pré-cineasta na Ditadura Civil-Militar”) explora o surgimento do tema amazônico na trajetória profissional de Bodanzky, que o conduziu à realização de um documentário com traços ficcionais sobre as transforma-

ções vividas na região nos anos de 1970. O quinto capítulo, escrito por Raíssa Santos Barbosa (“O Cinema dos Sentidos: a especialização do Cine Ópera de Belém do Pará na exibição de filmes pornô durante a década de 1980”), fala sobre a especialização do Cine Ópera, em Belém, como sala exibidora de filmes pornográficos na década de 1980. Ao tratar dessa questão, o texto desvela a cadeia nacional de distribuição de filmes pornô (à qual integrava-se o Cine Ópera) na época e a formação de um público regular naquele estabelecimento como uma comunidade de sentido no anonimato. Por fim, o último capítulo, escrito pelo autor desta apresentação (“Poder simbólico e experiência em torno do cinema na Amazônia: um ensaio comparativo”), faz um balanço das trilhas analíticas percorrida pelos textos anteriores. As histórias de produção e de exibição cinematográfica abordadas nos capítulos precedentes são avaliadas comparativamente sobre o pano de fundo das formas inovadoras de percepção da realidade estipuladas pela arte cinematográfica no século XX.

Em nome dos participantes dessa coletânea, notórios entusiastas da sétima arte, ofereço aos leitores uma contribuição para a compreensão crítica de alguns processos formadores e condicionantes da atividade cinematográfica e exibidora em duas capitais da Amazônia brasileira. Agradeço à colaboração preciosa para esse volume de Agenor Sarraf, Luzia Miranda Álvares, Selda Vale, Ana Lobato, Luiz Hage, Paula Sampaio, Edilson Mateus, Jorge Bodanzky e Pere Petit. Que esses estudos estimulem outros pesquisadores e os façam avançar no entendimento dos sentidos profundos vinculados à produção e à circulação cinematográfica nessa vasta região.

Antonio Maurício Costa
Faculdade de História
UFPA

PREFÁCIO

O SENTIDO DO CINEMA EM NOVOS OLHARES

Maria Luzia Miranda Álvares¹

A análise sobre um determinado filme é uma atividade que nasce no mesmo momento do nascimento do cinema, dizem Aumont & Marie (2004), ao considerarem os relatos dos cronistas sobre as primeiras sessões do Cinematógrafo, comentando, em pormenores, o que eles chamavam, à época, as “vistas animadas”. Os críticos especializados sobre a técnica de realização cinematográfica substituíram esse formato narrativo em uma aguda perspicácia analítica da estética fílmica que se apoia no tratamento da linguagem técnica no desenvolvimento do tema. Com os estudos mais acentuados focados em debates culturais em cineclubes, escolas e cinematecas, essas informações se agudizaram e o cinema, enquanto criador de imagens, deixou de ser um simples objeto definido em dois aspectos – forma e conteúdo – passando a se afastar das fichas filmográficas esquemáticas, com os focos sobre ele aportando em outros meios de comunicação como a televisão, as rádios, os jornais e chegar às universidades, onde está produzindo outros olhares e novos sentidos.

¹ Docente e pesquisadora da Faculdade de Ciências Sociais/IFCH/UFGA. Professora Associada 3. Doutora em Ciência Política/IUPERJ. Crítica de cinema do jornal “O Liberal” (1972-2015).

Em seu livro “Análise do filme” Jacques Aumont & Michel Marie (2004: 05) observam:

O que nos permite tentar uma teorização da análise do filme é antes do mais o aparecimento, entre 1965 e 1970, de um contexto universitário ou para-universitário, em estreita ligação com os primórdios de uma teoria moderna do cinema, de um tipo de análise mais minuciosa, mais sistemática - a que às vezes se chamou algo abusivamente “análise estrutural”. A análise estrutural é apenas um ponto de partida, logo ultrapassada por todos os lados (...).

Nos anos de 1970, houve um desenvolvimento significativo dos estudos cinematográficos em plano mundial. Hoje, esses estudos estão muito preocupados com a legitimação de sua própria condição de um saber tratado com importância, aproximando-se das disciplinas humanísticas mais tradicionais, com aspirações de adentrar no campo científico, traduzido em aportes que revelam a sua condição de arte visual às voltas com empréstimos de conceitos, metodologias, além de disciplinas acadêmicas e campos teóricos. Estes possibilitam o avanço em áreas não só em torno de objetos como a literatura, mas de outras teorias como o marxismo, o estruturalismo, o neoformalismo, a psicanálise e outras nessa linha, favorecendo algumas análises com rótulos específicos nessas emblemáticas ideologias. Com isso, Jacques Aumont & Michel Marie se negam a constituir um modelo formal de análise fílmica ou, como eles dizem, uma “grelha”, propondo-se a inventariar importantes análises, com evidência aos avanços metodológicos, com “a aplicação desses avanços para além de seu objeto inicial (.....) mantendo o equilíbrio entre a singularidade das análises e a preocupação da reflexão metodológica, mesmo epistemológica, necessariamente mais geral” (2004: 07).

A preocupação em trazer os detalhes objetivados sobre o que representa desfiar aspectos consagrados do “escrever sobre cinema” expõe o reconhecimento pessoal sobre a importância desta coletânea - “Recortes do Cinema na Amazônia” - proposta pelo Prof. Antonio Mauricio Dias da Costa. Trata-se de um demonstrativo da pluralidade de evidências do que é possível considerar sobre cinema na Amazônia em que, os diversos tipos de discursos dos autores, sobre os filmes produzidos nesta região, apontem características abordadas pelos realizadores no destaque temático em torno do que até hoje tem

sido considerado uma representação sobre a Amazônia, tanto por seu espaço geográfico, visto com singularidade por outros olhares, mas de estímulo às nervuras críticas do tratamento sobre as atitudes étnico-ambientais-culturais.

Quem são as personagens que aportam nesse estudo? Se os registros versam sobre a visualidade da Amazônia em seus aspectos mais específicos como a florescente natureza e o desenvolvimento de um espaço agregador de múltiplas faces onde a diversidade e a interseccionalidade precisam ser reveladas, os textos que compõem a coletânea evidenciam a identidade autoral desses registros com base em romances, noticiário da imprensa, documentos, fotografias, depoimentos. Silvino Santos, Líbero Luxardo, Milton Mendonça, Jorge Bodanzky emprestam seus olhares na escrita e nas imagens para captar, por meio de seus textos e de suas câmeras, a tradução de seus sentidos sobre passado e presente da/na região, vigorando, ainda, versões transversais que possibilitam marcar a presença dessa diversidade – Bruno de Menezes, Pedro Veriano – são interlocutores pontuais da andança nessas terras – religião, história, memória – têm a ver com o percurso que fazem os/as autores/as da coletânea.

Os textos não estão presos ao aspecto puramente cinematográfico dos filmes realizados na Amazônia. Dessa forma, as asserções sobre eles tendem a apontar para o lugar do mercado específico onde são negociados os produtos criados, convergindo ainda as condições materiais e psicológicas para a sedução do público e do espectador em particular. Se são aceites socialmente e viáveis economicamente, representam a sensatez do esforço aplicado ao projeto. Recepção e existência só terão possibilidades de vir à tona ao serem exibidos na sala escura. São limites, sem dúvida, mas se inscrevem no próprio corpo do produto (cf. o texto de Silva, 2019 sobre “Iracema...”; e o de Barbosa, 2019, sobre os filmes especializados do Cine Ópera).

A decomposição dos elementos constitutivos de um filme ou um fragmento é, no enfoque de Vanoye & Goliot-Lété (1994), sobre o sentido científico do termo:

(...) despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto filmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de

elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. (1994: 15)

A segunda fase da extração do sentido do filme é a reconstrução deste ou de um fragmento:

(...) estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento”. (Idem, *Ibidem*)

Observa-se, então, que há dois momentos no processo de elaboração de uma análise sobre um filme ou fragmento: o da desconstrução – que deve ser compreendido como “descrição”; e a reconstrução – entendido como a “interpretação”. Há os que extrapolam a interpretação do filme ou fragmento; nesse caso, o que ocorre é que a análise se desloca para um “outro filme que se quer ver”.

O tratamento que os autores desta coletânea emprestaram aos seus escritos, deu a significativa dimensão ao que é esperado de uma análise para extrair o sentido do cinema que tem sido realizado na Amazônia, aplicando os novos olhares com os quais esta região tem tido tanta necessidade em ser vista. Política e sociedade convergiram para apontar quais os caminhos que os residentes na região têm sido observados por olhares de outros conviventes externos a ela, pelo visor da câmera, apontando por que meios eles chegaram até essas perspectivas, assegurando, através de suas metodologias onde se evidenciam histórias de vida, memórias do cotidiano cinematográfico, reconfigurando modelos de abordagem que poderiam cair em esquematizações, mas se perfilaram em outras medidas qualitativas de conhecimento sem fugir à guia estético-histórico-científica para a captura das imagens fixas [o olhar dos autores] e as em movimento [as imagens do cinema].

O cinema na Amazônia está ganhando, com este livro, um novo sentido, com múltiplos olhares! Parabéns aos que avançam em seus objetos de estudo!

Parabéns as/aos autores!

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AUMONT, J. e MARIE, Michel. A Análise do Filme. Lisboa: Edições texto & grafia, 2004.

VANOYE, Francis e GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a Análise Fílmica. (Coleção Ofício de Arte e Forma) Campinas, SP: Papirus, 1994.

CAPÍTULO 1

“VAI SILVINO, VAI SER ARTISTA NA VIDA!”:
TRABALHO ARTÍSTICO, MIGRAÇÃO E AMAZÔNIA
NA OBRA DE SILVINO SANTOS DURANTE O BOOM
DA BORRACHA (1900 – 1922)¹

Felipe Brito de Carvalho

“CLAQUETE!”: O IMIGRANTE QUE VIROU CINEASTA

Silvino Simões dos Santos e Silva nasceu na pequena vila portuguesa Cernache do Bom Jardim, na Beira Baixa, no centro do país, em 29 de novembro de 1886, filho de Antonio Simões dos Santos Silva e de Virginia Júlia da Conceição Silva (COSTA, 1997: 15). Quando ainda pequeno, aos dez anos de idade, na escola secundária, ao ler sobre o Rio Amazonas no livro didático “Selecta Portuguesa”, ficou encantado com a descrição ali apresentada. A descrição atraiu seus olhos para a Amazônia e o fez despertar interesse por “explorar” o lugar (SANTOS, 1969: 4-7). Já adolescente, convenceu os fami-

¹ Versão modificada de artigo publicado originalmente na Revista Livre de Cinema, v. 5, n.3, p.161-190, set-dez, 2018; disponível em relici.org.br/index.php/relici/article/download/201/237. Agradeço a minha família e aos meus amigos, em especial a Raíssa Barbosa e Karine Dutra por todo apoio na produção deste trabalho. Faço um agradecimento também à Professora Selda Vale e aos funcionários do Museu Amazônico (UFAM) e do Museu da Imagem em Som do Amazonas (MISAM), que gentilmente contribuíram com meu trabalho de pesquisa em Manaus.

liares a permitir-lhe vir para o Brasil na companhia de uma família amiga. Chegou no Pará em 29 de novembro de 1900 e encantou-se com aquilo que via, com base em tudo aquilo que o livro havia lhe dito e que havia imaginado (SANTOS, 1969: 09).

Em Belém, trabalhou na Livraria e Chapelaria Taveira Barbosa e adquiriu aquela que seria sua companheira por muitos anos, uma câmera fotográfica. Como um viajante, Silvino Santos descobriu na fotografia uma forma de expressão com a qual era possível satisfazer suas vontades de registrar. Na verdade, desde pequeno Silvino Santos já mostrava aptidão para as artes plásticas (SOUZA, 2007: 72-73). Ainda na capital paraense, conheceu o pintor e fotógrafo português Leonel Rocha, com quem aperfeiçoou-se na fotografia e na pintura. Depois, voltou a Portugal em 1904 e lá passou um ano com a família fotografando e ganhando dinheiro. Regressou à Belém em 1905 e trabalhou na Livraria Moderna, do português Sabino Silva. Em 1910, foi para Manaus, onde se estabeleceu definitivamente, trabalhando na mercearia do seu irmão Carlos. Em seguida, por conta própria, profissionalizou-se como pintor e fotógrafo e nos anos seguintes o cinema entrou em sua vida (SANTOS, 1969: 14-16).

As informações desta pesquisa estão baseadas nas obras de Silvino Santos e tem como referência o manuscrito “Romance da Minha Vida” (1969), por ele produzido. O referido material atualmente encontra-se no Museu Amazônico em Manaus, na coleção Silvino Santos, composta por um conjunto diversificado de peças e objetos. O ensaio autobiográfico de Silvino trata-se de um caderno de espiral com 150 páginas escritas a mão, não contendo informações da data de abertura, apenas apontando o término: Manaus, 09 de maio de 1969. Nessas memórias, Silvino oferece informações singulares sobre sua vida e obra.

Segundo a professora e socióloga Selda Vale da Costa, especialista na vida e obra do cineasta português e com diversos trabalhos produzidos sobre ele², as motivações que o levariam a escrever o manuscrito possivelmente estivessem relacionadas ao fato de Silvino encontrar-se doente e sem muito que fazer em um depósito de móveis e coisas antigas na Rua Izabel nos anos 1960. Ele morreria em maio de 1970, portanto uns seis meses depois de produzir

2 Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade. Manaus, 1997; O Cinema na Amazônia e a Amazônia no Cinema, 2006.

seu relato memorialístico. De acordo com o museólogo Saulo Moreno Rocha, atual responsável pelo Museu Amazônico, a Universidade do Amazonas (UFAM) adquiriu em 1986, junto à senhora Lilian Schermuly Santos Silva, filha de Silvino Santos, vários objetos que pertenceram ao seu pai, entre eles o manuscrito, ainda não publicado.

Devido à escassez de fontes sobre Silvino durante sua permanência em Belém, tive oportunidade de ir à Manaus, onde Silvino Santos morou boa parte de sua vida até a sua morte em 1970. Durante minha estada em Manaus tive a honra de entrevistar a Prof^a Dr^a Selda Vale da Costa. Também pude visitar o Museu de Imagem e Som do Amazonas (MISAM) e o Museu Amazônico (UFAM) e obtive acesso à uma variedade de fontes desde filmes como o “No Paiz das Amazonas” (1922) e também outro produzido por Silvino Santos, chamado “No Rastro do Eldorado” (1925). Lá tive acesso a uma cópia do seu manuscrito autobiográfico e também a fotografias reveladas, além de originais em negativo. Algumas das fotos possuem datação, mas a maioria não apresenta indicação temporal, o que não prejudicou, todavia, o andamento do trabalho. As fotografias, no geral, retratam a fauna e flora amazônica, o extrativismo, os indígenas, Manaus e seus arredores, tudo isso demonstrando tanto a exuberância da floresta e dos rios, assim como também a riqueza econômica que a região até então produzia.

Opotei pelo uso dos conceitos de capital simbólico e de *habitus* desenvolvidos por Pierre Bourdieu para compreender a especificidade da trajetória artística de Silvino Santos, em seus contatos e relações com artistas, elites locais e políticos de sua época. Ele estabeleceu contratos e recebeu patrocínio para filmar e fotografar a Amazônia e também orbitou em torno do poder simbólico de capitalistas, políticos e latifundiários, que o ajudaram a consagrar-se como artista importante para a história audiovisual amazônica. Isso explica as viagens de Silvino entre Belém e Manaus para a produção de filmes.

Com o desenvolvimento analítico que Pierre Bourdieu dá para categoria “poder”, temos um novo elemento para o binômio riqueza/pobreza, ao se inserir a lógica simbólica nos meandros das relações sociais, para além da visão unicamente econômica. Os indivíduos inseridos em redes de relações sociais podem ter proveito de sua posição ou gerar benefícios para outros membros do grupo, por meio da atribuição de “capital social”. Ao mesmo tempo, diferentes graus de aquisição de capital simbólico tendem a gerar

variadas formas de distinção social dentro das sociedades complexas (BOURDIEU, 1989: 11). *Habitus* em Bourdieu é um conceito que tem a finalidade de fazer uma conciliação entre duas realidades diferentes que envolvem o indivíduo. É um diálogo da realidade que lhe é exterior (estruturas do mundo social) e de sua realidade particular, individual. O *habitus* é concebido sobre o indivíduo como disposições estruturadas (no social) e estruturantes (na mente) em ação na vida social (BOURDIEU, 1983).

Utilizo também o conceito de representação da realidade em Roger Chartier, para perceber como, para além dos interesses que estavam por trás da produção de seus filmes, Silvino conseguiu representar a Amazônia a seu modo, documentando a atividade econômica como era o objetivo de seus contratantes, mas também imprimindo sua visão. Assim encontramos em sua obra referências baseadas no livro “*Selecta Portuguesa*” e visões estereotipadas dos rios, da exuberância da floresta e dos povos naturais da região. O conceito de representação em Chartier se apresenta como uma alternativa para investigar como as práticas sociais são construídas e como as visões de mundo são fabricadas, de modo a perceber as representações como construções que determinados grupos fazem sobre suas ações no âmbito social. As representações feitas do mundo social são sempre determinadas a partir dos interesses dos grupos que as criam. Desse modo, a história cultural teria como meta identificar o modo como uma realidade social é representada em seus diferentes tempos e espaços (CHARTIER, 2002: 26-27).

Nesse sentido, a proposta levanta as seguintes questões: quais as possibilidades oferecidas pelo contexto de economia da borracha na Amazônia nos anos de 1900 a 1910 que permitiram a Silvino Santos, um imigrante, ter acesso a conviver entre círculos de elite e constituir um capital simbólico no meio artístico? Em que medida o seu *habitus* integrado a uma condição social de estrangeiro, inserido na região, abriu caminho para sua empreitada como propagandista da Amazônia?

A BELLE – ÉPOQUE AMAZÔNICA E SEU CONTEXTO DE RIQUEZA, MODERNIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÕES URBANÍSTICAS

A expansão econômica do capital estrangeiro na Amazônia, fruto da economia da borracha (PRADO, 2006: 308), que se tornaria o principal produto de exportação da região nos fins do século XIX, mudaria a balança so-

cial, política e comercial local. A projeção no mercado internacional da economia gomífera, que chegaria a atingir 40% das vendas externas do Brasil em 1910, atraiu os interesses internacionais para as cidades de Belém e Manaus, que se tornariam como as principais vias de acesso e de comercialização para o círculo produtivo do interior. As reformas citadinas integrariam a região ao contexto de “modernidade” e “civilização” nos quais as grandes capitais europeias se subscreviam. Seu exemplo seria a Paris do *Baron* Haussmann, com seus grandes bulevares, monumentos republicanos e extensas avenidas (CLARK, 2004: 59).

A economia da borracha se caracterizou, nas duas pontas, pelo seringalista, o membro da elite que controlava as propriedades de extração de látex, e o seringueiro, o funcionário responsável pela execução do trabalho. Ambos estavam interconectados na divisão do trabalho e na relação entre patrão-empregado na extração gomífera. Os primeiros eram financiados pelas casas aviadoras, exportadoras do látex, que atuavam como elementos intermediários entre as capitais e os seringais. Por isso, a figura do seringalista emergia como o principal membro da elite amazônica, estabelecida sobre o trabalho de moradores locais e de imigrantes nordestinos, que serviam como mão-de-obra extrativista aplicada com pouco planejamento e voltada para o trabalho manual. Essa mão-de-obra sobrevivia sob condições paupérrimas, com a miséria e a exploração do trabalho das classes subalternas (PRADO, 2006: 318).

Nas cidades, a situação era diferente. Os ideais de progresso e civilização pleiteados pelas elites dirigentes e intelectuais de Belém e de Manaus, neste período, podem ser resumidos, à semelhança da ascensão do mundo burguês na Europa, na utopia da *Belle Époque*. A materialização desse ideal se fez nesse contexto de expansão econômica, com as transformações físicas pelas quais passariam as capitais. Um espaço urbano que impressionasse europeus, norte-americanos e viajantes brasileiros era essencial para sustentar simbolicamente o esplendor econômico que se gerava no interior dos estados do Extremo Norte (DAOU, 2000: 21-22).

Em Belém, a administração do intendente Antônio José de Lemos foi marcada por uma profunda reforma urbana com a construção de diversos palácios, palacetes, teatros, grandes praças com lagos e chafarizes, modernização dos transportes, infraestrutura sanitária, alargamento e calçamento de

vias, etc. A cidade urbanizada requeria um controle dos hábitos da população e, para isso, foi instituída uma política de vigilância, por meio de códigos de posturas, que impunham às camadas populares proibições que atingiam os costumes tradicionais (COSTA, 2016: 76-77). Manaus também não ficou isenta desse processo de modernização. Sob a égide do intendente Eduardo Gonçalves Ribeiro, a cidade também passou a vivenciar a ampliação e a remodelação de seu espaço com o aterramento de igarapés, a demolição dos cortiços e a desapropriação de casebres. Estes eram normalmente ocupados por trabalhadores urbanos e tantas outras ações disciplinares foram tomadas em torno da higiene e do embelezamento da cidade (DIAS, 1999: 38).

A reforma das cidades se via espelhada numa profunda transformação social do ambiente urbano, com o aparelhamento de uma elite que cultuava as belas artes da Europa, frequentadora de galerias de arte, saraus, teatros e outros eventos culturais. As teses higienistas ganharam força com a ação política de limpeza das cidades. Foram construídos novos edifícios que materializavam o discurso *Belle-Époquiano* de modernidade, à moda francesa (WEINSTEIN, 1993: 220). Neste mesmo contexto, a mão-de-obra predominantemente urbana também passou por mudanças, não obstante as prévias relações de trabalho na área. As grandes ondas migratórias mudariam a face da esparsamente povoada região, que agora receberia nordestinos, na maioria, mas também portugueses, espanhóis, franceses e italianos em busca de oportunidades no novo contexto de trabalho, apesar do isolamento vivido na nova terra e a distância de suas pátrias (PINHEIRO, 2014: 806).

“A TERRA DO SONHO É DISTANTE E SEU NOME É BRASIL” – A IMIGRAÇÃO PORTUGUESA DURANTE A ERA DA BORRACHA

Com o novo cenário do final do século XIX e início do século XX, a Região Amazônica vivenciou um período de grande desenvolvimento econômico, em razão da produção e exportação do látex. A liquidez econômica alcançada com a exportação desse produto acarretou transformações culturais, arquitetônicas e urbanísticas impressas no cotidiano e no cenário das principais cidades amazônicas, entre elas, Belém e Manaus, de cujos portos grande parte da borracha era exportada. Todas essas mudanças contribuíram para a entrada na região de estrangeiros, dentre esses últimos destacavam-se os portugueses (CANCELA, 2009: 150).

Foi nesse contexto histórico que ocorreu a chegada de Silvino Santos no Pará. A partir deste ponto do texto, todas as informações apresentadas foram retiradas de seu manuscrito “Romance da Minha Vida” (1969). O então jovem português Silvino Simões Santos Silva contava com seus 14 anos, quando em 29 de novembro de 1900 aportou no Pará. Tomado pelo desejo de conhecer o “Rio Amazonas, o maior rio do mundo”, Silvino convenceu seus pais e o seu tio Antônio Costa, com quem morava na cidade do Porto, que consentissem com sua vinda para o Brasil. Assim, ele viria na companhia do senhor Antônio Cerdeira e família, amigos de seus familiares.

Chegando ao Brasil a bordo do navio alemão “Amazonas”, Silvino teria se encantado com a grandeza do Rio Amazonas. Nesse momento, realizou-se o sonho da “Selecta Portuguesa”, livro didático no qual leu sobre a Amazônia quando tinha 10 anos na escola secundária. Ao chegar em Belém, Silvino Santos se estabeleceu na casa do senhor Antônio Cerdeira que residia na Rua Conselheiro João Alfredo, esquina com a 7 de Setembro. Na semana seguinte, foi empregado na livraria e chapelaria do português Joaquim Taveira Barbosa, que ficava defronte da casa onde estava hospedado. Trabalhou ali por 3 anos. Silvino Santos, depois de um ano com a família em Portugal, retornou a Belém, trabalhou na livraria de outro português, Sabino Silva, até que, em 1910, passou a residir em Manaus.

Neste ponto, é necessário analisar os caminhos da migração e a dinâmica das redes socioeconômicas compostas por esses imigrantes na Amazônia (mais especificamente para a cidade de Belém), tendo como referência o manuscrito autobiográfico de Silvino Santos. Analisando a migração para o Brasil neste período, o Estado do Pará destacava-se como um dos primeiros destinos dos imigrantes portugueses (SERRÃO, 1974:163-171). Vale notar que, nessa época, ocorria para o estado uma migração eminentemente masculina e jovem que permanecia na área urbana de Belém (CANCELA; BARROSO, 2010: 33).

Nesse contexto, vários outros jovens portugueses como Silvino Santos chegaram em grande número, aumentando a oferta de mão-de-obra, o que transformaria a busca por trabalho entre os populares mais competitiva (CHALHOU, 2001: 45). O papel exercido pelas redes familiares ou de vizinhança foi fundamental na introdução e na alocação desses imigrantes. Muitos vinham aos cuidados de alguém da família ou recomendados a antigos

vizinhos ou amigos (FONTES, 2016: 82). Ao chegarem a Belém, os portugueses exerciam diversas atividades, concentradas principalmente nos setores secundários e terciários da economia: carpinteiros, advogados, artistas, médicos, estivadores, entre outros. Cabe destacar o papel dos portugueses no setor comercial, seja na posição de comerciantes ou somente como empregados. Um elemento comum nas relações de trabalho que se estabeleciam entre os imigrantes portugueses era a de paternalismo. Não era incomum, inclusive, que esses imigrantes trabalhassem preferencialmente em estabelecimentos de outros portugueses (CANCELA, 2010: 37-38) como foi o caso de Silvino Santos.

Nesse âmbito do trabalho, atividades que anteriormente eram exercidas por escravos ou ex-escravos, passavam a ser feitas pelos imigrantes europeus. A vinda dos estrangeiros atraídos pela economia da borracha e pela intensa propaganda feita do Brasil no exterior causou uma verdadeira disputa por emprego na capital paraense (SARGES; LACERDA, 2013: 219). Na análise das tensões e conflitos étnicos decorrentes deste fato, há de se destacar a solidariedade entre os “compatriotas” em situações de concorrência no ambiente de trabalho. Um patrão ou proprietário português preferia dar emprego ou moradia a outro português, mesmo que este fosse menos preparado que um brasileiro (CHALHOUB, 2001: 92-95).

Os portugueses também foram pioneiros no comércio de aviamento e exportação. As firmas portuguesas estabelecidas em Belém e Manaus transformaram essas cidades em centros comerciais, com a logística de suprimento baseada no crédito pessoal entre seringalistas e seringueiros. Comerciantes lusos subiam os rios entregando suas mercadorias como gêneros alimentícios, utensílios domésticos, dentre outros, e na descida colhiam os produtos extrativos destinados a exportação, principalmente a borracha (BENCHIMOL, 2009: 81). É a partir também da trajetória desses migrantes portugueses diretamente associados ao comércio da borracha, e de tantos outros não necessariamente a ele ligado, (mas que também vieram para a Amazônia e influenciaram a vida e obra do cineasta) que se encaminha a análise da obra de Santos.

A ARTE DO RETRATO – A PINTURA E A FOTOGRAFIA DE SILVINO SANTOS EM BELÉM

A cidade de Belém, no começo do século XX, vivenciava um processo de efervescência no seu meio artístico. Deve-se isso ao momento de cresci-

mento da economia da borracha. A chegada de artistas nacionais e internacionais a Belém torna-se um momento importante para difundir-se o ideal uma Amazônia “civilizada”, uma representação planejada pelas autoridades locais para apresentar o “progresso” da sociedade paraense (CHAVES, 2016: 118). Nesse breve contexto, será apresentada a figura de Silvino Santos como aprendiz na arte da fotografia e da pintura.

Deste ponto em diante, todas as informações relatadas foram também retiradas do manuscrito de Silvino Santos. Em 1903, Silvino adoeceu de impaludismo³ e para recuperar-se viajou por quatro meses pelo interior do Pará, visitando os clientes do seu primo Bernardino. Pediu licença a seu patrão Joaquim Taveira e fez viagem até o Rio Arapapucu, próximo da cidade de Breves, onde morava o cearense Coronel Miranda, freguês de seu primo. Foi nessa época que Silvino aprendeu a fotografar com uma máquina 13 x 18.

O Coronel Miranda viajava por todos os paranás do Baixo Amazonas, comprando borracha em troca de mercadorias e Silvino Santos, durante as viagens, aproveitava para fazer fotografias. Viajando por diversos rios em um regatão⁴, eles percorreram diversos estreitos, como os de Breves, Antônio Lemos e outros. Estiveram também no Rio Xingu e nos seringais do Coronel José Julio Andrade, cunhado de seu primo Floriano Bernardo de Brito. Em seguida, Silvino Santos seguiu viagem na companhia de amigos ao Alto Guamá, até às cachoeiras de São Miguel. Chegando lá, teve seu primeiro contato com os povos indígenas. Afirmou não serem muito numerosos e que também não sabia de que tribo faziam parte. Silvino registrou o momento, fazendo fotografias com as duas chapas que lhe restavam.

O jovem fotógrafo curou-se do impaludismo e regressou à cidade de Belém, após sua aventura amazônica, para trabalhar na livraria de Taveira Barbosa. Já faziam oito meses depois da viagem, quando surgiu em sua vida o pintor e fotógrafo português Leonel Rocha, amigo de seu patrão Joaquim Taveira, que convidou Silvino para trabalhar como seu assistente, pois segundo ele o rapaz tinha jeito para a fotografia. Eles, Leonel e Silvino, seguiram até Iquitos, no Peru, onde Leonel Rocha abriu um estúdio. Neste local Santos

3 A malária é também conhecida como paludismo ou impaludismo do francês, cuja origem vem de *pallus* que significa água estagnada (REY, 2001).

4 Embarcação comercial típica da Amazônia que no período da expansão da economia gomífera transportava e vendia mercadorias para pequenos produtores e comerciantes do interior em troca de produtos regionais, agrícolas e extrativistas (MCGRATH, 1999).

aprendeu técnicas artísticas e fotográficas mais complexas. Os portugueses permaneceram em Iquitos por dois meses e depois voltaram ao Pará.

Em 1904, Silvino Santos viajou para Portugal e lá passou um ano com a família. Nessa época, o país ainda tinha como forma de governo a monarquia constitucional. No período em que lá esteve, Silvino aproveitou para fazer fotografias e ganhar algum dinheiro. Regressou ao Pará em 1905 e foi trabalhar na livraria do português Sabino Silva. Em sua memória sobre o tempo em que morava em Belém, Silvino relata a vida social na cidade, as muitas vezes que assistiu ao Círio de Nazaré, o processo de anexação do Acre ao Brasil, etc. Em 1910, Silvino foi para Manaus trabalhar na mercearia do irmão Carlos e lá se estabeleceu definitivamente, profissionalizando-se como fotógrafo e pintor.

O intendente municipal na época em que Silvino estava na capital paraense era Antônio Lemos (1897-1911) e o Governador do Estado, Augusto Montenegro (1901-1909). Durante a administração de ambas autoridades, as belas artes receberam uma atenção especial, com investimentos voltados para a formação de artistas locais, bem como incentivo para a vinda de artistas de outras localidades brasileiras e estrangeiras⁵. Assim o estado, por meio de suas gestões, assumia o papel de mecenas das artes (COELHO, 2014: 21).

Durantes os anos iniciais do século XX, o cotidiano da cidade de Belém foi transformado com exposições e diversos eventos relacionados a variadas formas artísticas. A capital paraense, nessa época, ainda não contava com uma galeria própria para o comércio de arte. As exposições artísticas ocorriam nos lugares onde era possível divulgar os objetos artísticos, como os ateliês de quem os produziam. As obras artísticas transitavam nessas exposições não só relações comerciais eram travadas nesses espaços. Na falta de lugares especializados para a arte, as casas comerciais se tornaram espaços importantes para sua divulgação (BACELAR, 2013).

O ensino da pintura ganhou ânimo em Belém nos anos finais do século XIX a partir da leva de mestres estrangeiros estabelecidos na cidade, que foram ganhando território na educação artística. Além de Leonel Rocha, mentor de Silvino Santos, outros estrangeiros ganharam destaque no campo das artes locais como o italiano Domenico de Angelis (1852-1900), o russo

⁵ Embora Montenegro tenha determinado o fechamento do conservatório musical de Belém em 1908, medida justificada pela necessidade de contenção de gastos públicos.

Davi Widhopff (1867-1933), entre outros (BACELAR, 2013: 19). A riqueza propiciada pela borracha motivaria a vinda de mais artistas para a capital paraense, assumindo assim uma importância central o ensino e o consumo das artes em uma Belém que, na visão das autoridades públicas, se “civilizava” (DORIA, 2011: 124).

Nos finais do século XIX, os apreciadores da arte e da intelectualidade paraense observavam na pintura, especificamente no retrato, um tipo de história visual expoente do progresso (FIGUEIREDO, 2013: 549). Os retratos foram importantes não somente na representação da singularidade nacional brasileira, como também pelo motivo de que sua produção movimentou o mercado de artes na cidade. Os retratos de autoridades públicas, por exemplo, pintados e encomendados em diversos mandatos, eram considerados importantes tanto para a autoridade ali representada, que “entraria para a História”, quanto para o artista, por trazer visibilidade para seu trabalho (FERNANDES, 2009: 39-41).

É importante observar o quanto a cidade de Belém se destacou também na produção fotográfica. Além de Leonel Rocha, havia um número significativo de fotógrafos estrangeiros na capital paraense como os portugueses Felipe Augusto Fidanza (1847- 1903) e Julio Augusto Siza (1880-1917), o suíço Max Burkhardt (1876 – 1957) e o alemão George Huebner (1862-1935) (CERQUEIRA, 2006, p. 55). Esses fotógrafos inicialmente voltavam-se a produção de retratos, com uma maior comercialização devido ao custo mais acessível, diferentemente da pintura. Posteriormente, com a introdução de novas técnicas, os fotógrafos estenderam seus trabalhos para outros gêneros como os registros de vistas urbanas (CERQUEIRA, 2006: 54). Assim, entre retratos e paisagens, a atividade fotográfica foi se definindo na Amazônia.

As fotografias foram também materiais usados por administradores públicos para mostrar a cidade como um espaço moderno e urbanizado. Com isso, pretendia-se atrair capitais e imigrantes europeus para a Amazônia. Álbuns fotográficos foram confeccionados e utilizados pelas autoridades locais como instrumentos de divulgação e propaganda no exterior. Tais publicações procuravam mostrar os feitos da gestão pública, registrando as melhorias urbanísticas de praças, de avenidas e de tudo que demonstrasse uma cidade polida e ordenada (CERQUEIRA, 2006: 88). Juntamente com a

pintura e a fotografia, o tema Amazônia seria também abordado por outro meio na arte como forma de divulgação da região: o cinema!

“BREVE EM UM CINEMA PERTO DE VOCÊ” - A CHEGADA DO CINEMA NAS CIDADES DE BELÉM E MANAUS

A chegada do cinema na Amazônia está diretamente associada ao fausto econômico vivido pela região, no contexto da economia da borracha. Porém, a recepção do cinematógrafo não causou muito impacto nas principais capitais amazônicas. Em Belém, a primeira exibição aconteceu no dia 29 de dezembro de 1896 no Theatro da Paz. O aparelho utilizado era o *Vitascope* de Thomas Alva Edison. Porém as deficiências técnicas ocorridas durante projeção não agradaram ao prestigioso público que havia comparecido aquela sessão (VERIANO, 1999: 13). Na cidade de Manaus, a situação não foi diferente. A elite manauara, ainda fascinada com as apresentações de grupos de ópera e balé clássico vindos da Europa, tampouco atraiu-se pelo invento dos irmãos *Lumière* exibido no Theatro Amazonas em 11 de abril de 1897 (COSTA, 1996: p.7).

Neste início, as exibições predominavam em lugares que não eram destinados à projeção de filmes, como teatros, hotéis, confeitarias, circos, arraiais e praças públicas. O cinema, na época, não era considerado algo lucrativo, para o qual fosse possível se pensar a construção de um espaço exclusivo para projeção de filmes. Nesse primeiro momento, o novo invento chegava à Amazônia através de empresários cinematográficos ambulantes, viajantes do Brasil e do exterior, trazendo produções francesas, italianas, americanas, etc. Dentro desse cenário, as produções cinematográficas eram exibidas em lugares muitas vezes requintados, com preços altíssimos, em diversos casos apresentando falhas técnicas. Com isso, o grande público tinha à disposição outras formas de lazer mais baratas (COSTA, 2006).

No decorrer da primeira década do século XX, o cinema começou a tornar-se uma atividade lucrativa. O número de espectadores aumentava e as cidades precisavam de uma sala de exibição definida. Em Belém, o espanhol Joaquim Llopis foi considerado o primeiro empresário a montar um espaço destinado a abrigar um cinema definitivamente. Com o auxílio do cineasta catalão Ramon de Baños e de seu sócio italiano Callichio, Joaquim Llopis inaugurou, em 16 de março de 1912, o Salão Rio Branco. Em um mês de

funcionamento, ele fora considerado o cinema mais requintado da cidade, quando naquele mesmo ano inaugurava-se o Cine Olympia (PETIT, 2010: p.8). Em Manaus, o primeiro cinema foi inaugurado em 23 de maio de 1907, o Casino-Theatro Julieta. Algum tempo depois, surgiram o Cinema Avenida (1909), o Cinema Polytheama (1912), entre outros (COSTA, 1996: 59).

Em termos de experiência cinematográfica, nas primeiras décadas do século XX, as produções locais tiveram estrangeiros como primeiros operadores de câmera, trabalhadores dos laboratórios dos *Lumière* e de outras empresas como a *Pathé Films*, *Gaumont*, etc. Estes mesmos operadores, ao mesmo tempo em que documentavam cenas da floresta e o dia-a-dia da região amazônica, foram incentivando a abertura de salas de projeção cinematográficas em outras cidades do norte brasileiro. Havia também filmagens por parte de expedições e comissões científicas, sendo pioneiro nesse gênero o major Luís Thomaz Reis, conhecido por seu trabalho como cinegrafista da missão de Cândido Rondon. Contemporâneo deste, mas com uma temática voltada para os interesses econômicos e políticos, havia o cineasta catalão Ramon de Baños, interessado em filmar os principais fatos políticos ocorridos no Pará com a sua produtora Pará Films (COSTA, 2006).

Nos primeiros momentos do século XX, a Amazônia se tornou um tema recorrente dentro dos documentários. É justamente nesse contexto que Silvino Santos chegou a Manaus após uma temporada de aprendizado em Belém. Na capital do Amazonas, se tornou um dos pioneiros ao documentar a floresta amazônica em seus filmes.

SILVINO SANTOS, O “CINEGRAFISTA DA FLORESTA” - CHEGADA A MANAUS, FORMAÇÃO E ATUAÇÃO COMO CINEASTA

Nas primeiras décadas do século XX, as mudanças sociais e econômicas que se faziam na sociedade amazônica foram influenciadas pela queda do preço da borracha no mercado internacional. A causa principal desse decréscimo foi o início da produção da borracha em grandes quantidades no continente asiático. A crise teve diversas consequências, como declínio na produção total da região, “quebra” das casas aviadoras, colapso das bolsas de valores locais, etc. Era o fim da almejada *Belle-Époque* na Amazônia (DAOU, 2000: 64-65). No Amazonas, empresários e políticos locais elaboraram diversos projetos como forma de defesa e valorização do “ouro branco”. Nessa

tentativa de atrair novamente o olhar do capital nacional e internacional, o cinema foi usado como uma ferramenta de divulgação, especialmente o documentário, gênero que ficou mais adequado aos interesses econômicos estatais naquela época (COSTA, 1996: 116-117).

Em 1910, Silvino Santos chegou a Manaus e o cinema apareceu em sua vida como uma espécie de encomenda. Vejamos o que sobre isso nos reporta o manuscrito autobiográfico de nosso protagonista. Ao chegar na capital amazonense, Silvino empregou-se na loja do irmão Carlos, na Rua da Instalação, onde trabalhou por dois anos. Em 1912, já com 26 anos, deixou a mercearia do irmão e começou a trabalhar por conta própria, montando um estúdio de pintura e fotografia na Rua Henrique Martins. O Jornal do Comercio, em 12 de março de 1912, aponta uma referência sobre isso, ao dizer que o “talentoso artista luso” prestou sua homenagem ao desembargador Raposo da Camara, lhe presenteando com um quadro que fora elogiado por quem havia visto.

Em um dia trabalhando em seu estúdio, Silvino foi procurado pelo cônsul peruano Carlos Rey de Castro que o encomendou a pintura do escudo da bandeira do Peru. Satisfeito com o seu trabalho, o cônsul convidou Silvino para fotografar os seringais no Rio Putumayo, em uma região disputada por Peru e Colômbia. Esses seringais eram propriedade da empresa *Peruvian Amazon Company*, da qual um dos principais acionistas era o peruano Julio Cesar Araña. O objetivo principal do contrato era fotografar os índios que trabalhavam nas terras desse seringalista, acusado em Londres pelo assassinato de indígenas em suas propriedades às margens do rio Putumayo. Silvino não imaginava que esse trabalho iria mudar sua vida.

É preciso fazer uma pausa na leitura das informações acerca do manuscrito de Silvino Santos para analisar alguns eventos ocorridos naquele contexto a partir de outras fontes. A região onde se instaurou o terror de Julio Cesar Araña e que ficou famosa pela “febre da borracha” foi ocupada em 1886 primeiramente para a extração de quinino, por dois colombianos, Crisóstomo Hernandez e Benjamin Larrañaga, os primeiros a implantar o regime de escravidão indígena. No final do século XIX, deram início ao primeiro estabelecimento para a extração da borracha, *La Chorrera*, que posteriormente foi o posto principal do sistema de extração da *Peruvian Amazon Company* (MITCHELL, 1997: 145).

Ao chegar à região do Putumayo em 1896, Araña encontrou os dois caucheiros colombianos já instalados, mas isso não foi nenhum obstáculo para ele, que logo fez parceria com os mesmos. Os negócios expandiam-se rapidamente, porém problemas começaram a chegar quando Larrañaga, após uma viagem ao Pará, teria vendido um carregamento de borracha e perdendo dinheiro, iniciou-se um ciclo de endividamento dos colombianos que levou a Araña ser o único a explorar a região. Em 1903, Julio Cesar Araña fundou a celebre *J.C Araña e Hermanos Company* com a ajuda do irmão e dos cunhados, tendo seu escritório em Iquitos e uma filial em Manaus (GOODMAN, 2009: 38).

No desejo de ganhar mais dinheiro com o extrativismo da borracha, Julio Cesar Araña contratou em 1904, súditos da coroa britânica, os barbadianos, para compor seu quadro de empregados. Foi o cunhado de Araña, Abel Alarco, que viajou até a ilha de Barbados para contratar os barbadianos e assim os mesmos foram enganados, assinando contratos fraudulentos. Quando chegaram na região do Putumayo, esses homens sofreram um tratamento perverso e foram obrigados a dirigir os maltratados indígenas que coletavam borracha. A companhia de Julio Cesar Araña se fixou com total autoridade no Putumayo (MITCHELL, 1997: 330).

Os barbadianos não tendo outra escolha, se submeteram aos capatazes da companhia de Araña e muitos participavam de todo o crime e barbárie contra os índios da região. Assim, aqueles foram usados para subjugar os indígenas da forma mais cruel que se possa imaginar. Quando praticavam alguma contravenção ou recusavam-se a maltratar os índios, esses homens eram presos e torturados. É fato que os barbadianos também foram vítimas de maus tratos por parte da firma de Julio Cesar Araña, mas muitos pareceram já se adaptar a essa situação criminosa e ajudaram no processo de escravidão dos índios na região do Putumayo (GOODMAN, 2009: 38).

Em 1907, a então formada *Peruvian Amazon Company* que tinha Julio Cesar Araña como gerente e maior acionista (HOLLET, 2008: p. 248) havia sido dividida em duas grandes sedes da borracha, *La Chorrera* (já mencionada) e *El Encanto* que, por sua vez, eram divididas em diversas regiões para a entrega da borracha, principalmente pela população indígena escravizada por funcionários da companhia anglo-peruana. Cada região era chamada de “estação” e estava sob a guarda de um chefe que se responsabilizava pelas

expedições para punir os indígenas que fugiam. Em casos de fuga, os mesmos chefes destas estações ordenavam que se fizessem: mutilações, flagelos, correrias⁶, assassinatos, entres outras formas de violência (HARDENBURG, 1912: 133-135).

Dentre as mais formas de violência mais praticadas contra os nativos, o trabalho forçado associado ao endividamento foi a mais usada pela *Peruvian Amazon Company*. Os chefes das estações da borracha fixavam uma cota desse produto que os indígenas deveriam entregar a uma determinada hora; caso o nativo não conseguisse realizar a tarefa em tempo hábil, era punido. Outra forma de violência praticada era o concubinato de índias jovens, com a qual as mulheres eram forçadas a situações de escravidão; eram violentadas sexualmente e muitas vezes mortas. Por fim, a terceira forma de controle foi a aquisição pela força ou pela troca de crianças nativas, vendidas como criadas em Iquitos (TAUSSIG, 1993: 74).

O jornalista peruano Benjamim Saldaña Rocca (1860-1912) foi o primeiro a acusar o poderoso barão da borracha Julio Cesar Araña pelas atrocidades praticadas em suas propriedades. Saldaña Rocca recolheu denúncias de vítimas e pessoas que haviam trabalhado na *Peruvian Amazon Company* e as publicou em dois periódicos da cidade de Iquitos, *La Sansión* e *La Felpa*. As primeiras acusações de Benjamim Saldaña Rocca deram início a uma série de denúncias como as do engenheiro americano Walter Hardenburg publicadas na revista inglesa *Truth* com o título “El paraíso del diablo” (TAUSSIG, 1993: 51).

Walter Hardenburg, testemunha ocular e também vítima de maus tratos nas terras de Araña, descreveu com detalhes suas observações e os depoimentos colhidos durante o período que esteve na região do Putumayo; denunciou a existência de um severo regime de escravidão no qual os indígenas eram obrigados a trabalhar, submetidos a tortura no tronco e chicote, a doenças motivadas pelas precárias condições de trabalho, expostos à ausência generalizada de alimentos, entre outras formas de repressão. Foi a partir de todas essas denúncias que a Inglaterra resolveu mandar um de seus diplo-

6 *Correría*, que significa “incursões em busca de escravos”, foi um termo muito usado no Peru durante o auge da exploração da borracha. Essas caças aos índios eram chefiadas pelos seringueiros, que procuravam, por meio de ataques-relâmpago aos assentamentos indígenas, forçar mais índios a tornarem-se escravos e aterrorizá-los para que ficassem submissos e subjugados à autoridade do homem branco (MITCHELL et al, 2016: 170).

matas para investigar esses supostos crimes cometidos pela *Peruvian Amazon Company* (TAUSSIG, 1993: 51-52).

Roger Casement foi um diplomata a serviço do Império Britânico, de origem irlandesa, conhecido mundialmente pela campanha para cessar a política genocida do Rei Leopoldo II no Congo, no início do século XX. Nomeado cônsul-geral britânico no Brasil, Casement já havia feito duas viagens a região amazônica. A primeira foi em 1910 para investigar denúncias de escravidão e tortura contra a *Peruvian Amazon Company*, financiada pela bolsa de Londres e administrada por gestores brancos peruanos. A segunda foi em 1911, quando foi até Iquitos, para julgar e apresentar os responsáveis pelas atrocidades (MITCHELL et al, 2016: 19-20).

A investigação atribuída a Roger Casement primeiramente seria sobre como Julio Cesar Araña, conhecido por ser o “rei do caucho”, tratava cerca de duzentos barbadianos, todos súditos britânicos que, conjuntamente, eram vítimas da violência da *Peruvian Amazon Company* e também praticantes de ações cruéis contra os indígenas. Porém ao chegar a região, sua atenção se voltou para as populações indígenas que viviam em um ambiente de servidão e tortura constantes nas mãos dos seringalistas. Ele recolheu um vasto conjunto de provas (depoimentos de testemunhas, fotografias e relatos) e registrou em um relatório as histórias de terror e violência submetidas pela empresa (MITCHELL et al, 2016: 19).

Em seu relatório Roger Casement faz descrições detalhadas do sistema de escravidão por dívida a que os povos indígenas da região foram submetidos pela *Peruvian Amazon Company*. Segundo Casement, no Putumayo, a servidão por dívida era estruturante do funcionamento da companhia de Araña e apontada pelo cônsul - britânico como causa principal da mortandade entre os povos indígenas (CASEMENT, 2012: p.51). Estima-se que nas duas grandes áreas de seringais apropriadas por Araña na região do Putumayo, mais de trinta mil indivíduos, principalmente índios huitoto, bora, andoque e ocaina foram abusados, torturados e assassinados (LLOSA, 2010: 120-12).

O relatório de Casement foi de enorme importância para que o mundo inteiro tomasse conhecimento dos crimes do Putumayo. Sendo assim, o mundo dito “civilizado” ficou conhecendo os relatos de barbárie na região amazônica através de três homens que foram de extrema relevância para esclarecer os eventos: o jornalista peruano Benjamim Saldaña Rocca, o enge-

nheiro norte-americano Walter Hardenburg e o irlandês Roger Casement. Estas denúncias foram o estopim de outras futuras e graves acusações e, na verdade, um dos fatores que contribuiu mais tarde para a derrocada do império de Araña como veremos mais à frente.

Em seu manuscrito, Silvino Santos afirma não ter visto nada que correspondesse a essas denúncias. A viagem ao Putumayo havia durado três meses e Silvino tirou diversas fotografias. Chegando a Iquitos, local onde se localizavam os escritórios da *Peruvian*, ele instalou um laboratório e revelou as fotos que seriam enviadas a Inglaterra e ao presidente peruano Augusto Bernadino Leguia (1863-1932). O interesse de Julio Cesar Araña era produzir um material que mostrasse sua versão sobre os fatos e assim comprovar sua defesa. Quando o trabalho foi concluído, no entanto, Araña reconheceu que o cinema e as imagens em movimento causariam maior impacto contra as denúncias feitas (MENDONÇA, 2015: 01).

O manuscrito de Silvino afirma que a *Peruvian Amazon Company* o enviou para um estágio em Paris, com o objetivo de aprender a fazer filmes voltados para mostrar a vida dos índios. Assim, seus filmes seriam entregues a Corte dos Comuns na Inglaterra e ao presidente Leguia, no Peru. Silvino, ao chegar em Paris em 1913, estagiou na usina da *Pathé-Frères* e no laboratório dos irmãos Lumière, localizados em *Joinville-le-Pont*, subúrbio de Paris.

Nos estúdios da *Pathé-Frères*, Silvino Santos foi apresentado aos diretores, os quais recomendaram que ele estudasse cinema. Silvino aprenderia, nas palavras deles, a filmar a “Amazônia desconhecida” com seus índios e costumes. Silvino relata também que os diretores se entusiasmaram com as fotografias dos índios, tanto que ficaram com várias cópias. Depois de muitas aulas, os ministrantes declararam que Silvino já estava preparado para trabalhar com cinema. Julio Cesar Araña comprou uma máquina *Pathé* e dois mil metros de filme negativo. No laboratório dos irmãos Lumière, os químicos tiveram uma explicação sobre o clima no Amazonas e produziram uma combinação que, aplicada à emulsão da fita, propiciaria a resistência ao calor e a umidade da região.

Foram adquiridas mais duas máquinas junto com alguns filmes e depois de três meses Silvino voltou à América do Sul para filmar os índios no Peru. Em sua viagem, conheceu a afilhada de Araña, a senhorita Anita Schermuly. Casaram-se em 1913 na cidade de Iquitos e foram passar a lua de mel

no *Putumayo*, onde Silvino começaria as filmagens. O novo cineasta filmou durante dois meses os índios e seus costumes. Em Iquitos, preparou os negativos que seriam enviados ao Presidente Leguia e para os EUA, de onde se tirariam cópias dos filmes a serem exibidas nos cinemas e enviadas para o relatório do governo. Em 1914, eclodiu a Primeira Guerra Mundial. Júlio Cesar Araña, ansioso para limpar sua imagem, foi surpreendido com a notícia de que o material havia se perdido com o afundamento do navio que o transportava, bombardeado pelos alemães.

Silvino Santos voltou a Manaus e morou com a esposa por dois anos em uma das residências de Araña, que havia voltado para Lima. No mesmo ano, nasceria seu primeiro filho, Guilherme. O comércio da borracha havia entrado em crise e Julio Cesar Araña foi a Londres para a liquidação da *Peruvian Amazon Cia*. Em 1916, nasceu sua filha Lilia em Portugal, para onde Silvino havia mandado a esposa e filho, pois a vida na capital amazonense estava difícil. Com sua máquina *Pathé*, Silvino começou a filmar e a fotografar por conta própria. Seu trabalho tornou-se famoso tanto na fotografia como no cinema. Prova disso é que o *Jornal do Commercio (AM)*, em 19 de julho de 1916, anunciou no *Polytheama* a exibição do filme “Índios Witotos no Rio Putumayo”. Presumivelmente, seriam sobras do material gravado em 1913.

Em 1917, a economia da borracha entrou em crise mais profunda e propagandear a região amazônica através do cinema tornou-se uma alternativa para atrair os capitais estrangeiros. Nesse contexto, Silvino realizou um filme sobre o “Horto Florestal” por encomenda do governo do Amazonas, tendo sua exibição no *Polytheama* comentada pelo jornal *A Capital (AM)* no dia 22 de janeiro de 1918. O Governador do Amazonas, Pedro de Alcântara Bacellar, em uma aliança com o capital privado, criou a produtora “Amazônia Cine Film”, para a qual Silvino gravou mais de doze documentários, registrando o cotidiano da cidade, eventos políticos, esportivos, etc. Nessa produtora, Silvino Santos fez o seu segundo longa-metragem: “Amazonas, o maior rio do mundo” (1918).

A produção do filme teve duração de três anos, tendo Silvino percorrido Belém, Marajó, Manaus e também a territórios peruanos. A película tinha como objetivo mostrar as particularidades da flora e da fauna da região, a vida social, a população indígena, mas também apresentar produtos para exportação. O material acabou sendo vendido pelo senhor Propércio Saraiva,

genro de um dos acionistas da produtora, que havia se responsabilizado por levar os negativos do filme e fazer as cópias em Londres. Devido a esse acontecimento, a Amazônia Cine-Film foi à falência.

Com a quebra da produtora, os empresários cederam a Silvino as máquinas, mas ele teria que sair da casa alugada pela empresa, na qual residia e tinha seu laboratório. Mais uma vez Silvino viu-se com equipamentos, sem dinheiro e com uma família para sustentar. Julio Cesar Araña, seu antigo benfeitor, foi eleito senador em Lima e depois Silvino nunca mais teve notícias dele. Procurou então o comendador português Joaquim Gonçalves Araújo, com a proposta de filmar suas propriedades para o Centenário da Independência no Rio de Janeiro (1922), onde os maiores comerciantes do país se encontrariam. Por coincidência, o filho do empresário, Agesilau, era um apreciador do cinema e da fotografia, o que acabou garantindo um contrato para o cineasta. Enquanto Silvino Santos tinha o conhecimento sobre cinema e os instrumentos necessários, J.G Araújo (como também era conhecido) tinha uma grande encomenda a ser exibida. Nascia ali “No Paiz das Amazonas”, longa-metragem de grande repercussão nacional e internacional.

A firma J.G Araújo abriu um estúdio para revelações e cópias dos filmes e criou a loja “Manaus-Arte”, especializada na venda de equipamentos filmográficos e fotográficos. Com a firma, Silvino realizou outros filmes além de sua principal obra “No Paiz das Amazonas”. Foram eles: “No Rastro do Eldorado” (1925), “Terra Encantada” (1923), “Miss Portugal” (1927) e mais uma dezena de filmes documentando a vida na Amazônia e a família Araújo. Em 1934, depois de três anos em Portugal, acompanhando a família do comendador, Silvino voltou a Manaus. Teve então a notícia de que o amigo comendador desativaria a produção de filmes, deslocando Silvino para outras atividades na empresa “Brasil Hevea”, também ligada a família Araújo, para a qual trabalhou até o fim de sua vida (14.05.1970).

A partir de todas as informações expostas, percebe-se que a associação de Silvino Santos aos interesses político-econômicos marcou sensivelmente a vida daquele imigrante português e o cinema amazonense. A produção cinematográfica de Silvino, como foi visto, é fundamentalmente de cunho documental, realizando imagens que tinham como objetivo divulgar a região a um público com alto potencial de consumo e desconhecedor das peculiaridades naturais da Amazônia. Mesmo produzindo filmes sob encomenda,

as obras de Silvino apresentavam uma visão singular sobre a natureza, os habitantes e seu modo de vida. Silvino Santos não se fixava como o cineasta Ramón de Baños em apenas mostrar um simples trabalho de propaganda ou de registro (SORANZ, 2007: 03).

Anos após chegar como um jovem imigrante português para trabalhar em estabelecimentos comerciais, Silvino acabou por se tornar um importante cineasta documentarista da região amazônica, reconhecido por seu trabalho no Brasil e no mundo. Sua carreira foi decisivamente construída a partir da captação de poder simbólico oriunda da ligação com membros das elites econômicas e políticas regionais e estrangeiras, que orbitavam em torno da economia da borracha. Para Bourdieu, o poder simbólico é uma espécie de poder invisível, que precisa da cumplicidade das pessoas que estão sob o seu domínio para continuar existindo (BOURDIEU, 1989: 7- 8).

Habitus, outro conceito de Pierre Bourdieu, pode novamente nos ajudar a compreender a carreira de Silvino. Existem dois objetos: ele e seus conhecimentos fotográficos e cinematográficos a serviço de sujeitos poderosos que encomendaram seus filmes. Essa classe detentora do poder buscava no trabalho de Silvino uma representação da Amazônia que seria real para os seus interesses. Santos buscava no cinema a ferramenta para demonstrar sua erudição artística e seu domínio técnico, filmando um lugar que fora seu sonho de criança conhecer e que transformou toda a sua vida.

Entendo que o poder simbólico manejado por Silvino estava em sua condição de imigrante português, tanto para as oportunidades de trabalho (uma vez que no período se dava preferência ao biótipo europeu) quanto para os contatos que manteve com a classe artística, com quem muito aprendeu. Essa não é uma generalização e nem uma regra para todos os imigrantes portugueses que chegavam a Amazônia em busca de oportunidade, mas é a especificidade de Silvino. Quando ingressou como fotógrafo de políticos e empresários da economia da borracha, ele não era dotado de um alto capital econômico. Mas, no decorrer de sua trajetória de imigrante para um artista importante, sua área de influência cresceu sem precisar necessariamente de um poder econômico.

O habitus é a ideia de que, embora a estrutura social modele o indivíduo de alguma forma, em sua personalidade e em outros aspectos da vida social, este mesmo indivíduo também atualiza as estruturas, através de sua

ação enquanto sujeito histórico e social (BOURDIEU, 2007: pp. 190-191). O olhar de Silvino em suas produções é documental enquanto gênero cinematográfico, mas também é construção subjetiva. Em outras palavras, sua obra não apenas mostra a natureza e as riquezas de uma região com potencial econômico, mas também ressalta a imensidão de um lugar inspirador para os olhos de quem filma. A escolha das imagens, os focos, a fotografia, são aspectos que falam mais sobre o cineasta do que sobre quem contratou o eventual filme. Silvino não deixou ter sua autonomia. Essa é a manifestação de seu habitus apresentado em seus filmes, como veremos adiante.

LUZ, CÂMERA, AMAZÔNIA – A REPRESENTAÇÃO DA REGIÃO AMAZÔNICA NA OBRA DE SILVINO SANTOS

Em 1921, Silvino Santos deu início a produção do seu segundo longa-metragem “No Paiz das Amazonas”. Em seu manuscrito, Silvino nos conta que as filmagens tiveram duração de três anos, tendo por início as fazendas de Joaquim Gonçalves Araújo no Território Federal do Rio Branco, atual Estado de Roraima. Silvino havia sido recomendado ao administrador das fazendas de J.G. Araújo, o senhor Adolfo Brasil. O realizador filmou diversas fazendas cortadas pelo Rio Branco e seus afluentes, dando conta da imensidão das terras e de suas possibilidades na atividade da pecuária.

Seguindo viagem para Manacapuru, Silvino, junto com um grupo de pescadores, chegou ao Lago Piracuara e, por quinze dias, filmou o mundo do extrativismo: a pesca do pirarucu, do peixe-boi e do tambaqui. Voltou a Manaus e prosseguiu viagem chegando ao seringal “Três Casas” no Rio Madeira, propriedade do senhor Manoel Lobo. Lá filmou todo o trabalho da borracha, a vida do seringueiro na floresta, a colheita e o preparo do fumo pela mão-de-obra feminina. Adentrando no igarapé de “Três Casas”, o cineasta português teve contato com os índios da etnia Parintintins, que tinham boa ligação com Manoel Lobo, fazendo diversas filmagens e fotografias.

Sua próxima viagem após um retorno a Manaus foi ao Rio Purus onde registrou a colheita e o beneficiamento da castanha. Prosseguiu até Vista Alegre para documentar a extração e o preparo da balata, aglomerado de goma elástica produzido a partir do látex da seringueira. Apesar de não mencionar em seu manuscrito, Silvino também apresentou Manaus com exuberantes construções erguidas no período do apogeu da economia da borracha: o

Theatro Amazonas, o palácio Rio Negro, o Ginásio Pedro II, a Praça Oswaldo Cruz, etc. Com essas imagens, desejava ele expor ao Brasil e ao mundo um inventário da natureza, da cultura e da economia do norte do país.

No manuscrito, Santos afirma que o filme teve sua primeira exibição em Manaus no cinema Polytheama, sendo apresentado em duas seções: uma em uma noite e a segunda parte na noite seguinte. Em seguida ocorreu em Belém, no cinema de Texeira Martins. Mas foi a partir da exibição no Centenário da Independência, realizado no Rio de Janeiro em 1923, que o filme ganhou grande repercussão, sendo exibido nas demais localidades do Brasil. A presença de Agésilau Araújo no processo de negociação para a entrada nos cinemas da capital federal também é comentada por Silvino, pois o filho do comendador, com o apoio de amigos, conseguiu emplacar a obra nos cinemas cariocas. O filme foi exibido no Palácio do Catete para o Presidente da República Arthur Bernardes. Segundo Silvino, ele ficou entusiasmado com o que havia visto, tanto que encomendou cópias em francês, inglês e português. Em Paris, o filme levou um mês em cartaz no maior cinema da *Pathé*, no *Boulevard des Italiens* e em outras partes do mundo.

Em relação aos aspectos técnicos da obra “No Paiz das Amazonas”, Silvino utilizava uma tecnologia que limitava sua atuação: câmera fixa, movimentos de manivela, aproximações ou distanciamentos de novos planos e fusões. O olhar artístico do cineasta materializava-se nos seus filmes como linguagem ágil, ritmo moderno, com uma mensagem clara, precisa e destinada a um público que desconhecia a região, reafirmando então a modernidade presente na Amazônia. O filme é fluente em sua narrativa, além de coerente em sua estrutura. Em relação a câmera, percebe-se a ênfase em recortes do real, voltados a panoramas privilegiados: exuberâncias naturais, grandes obras urbanas, dentre outros (COSTA, 1996: 214-220). Contudo, Silvino Santos não indicava influência de nenhuma escola cinematográfica, pois desejava apenas mostrar as peculiaridades dos rios e florestas que o deslumbravam desde menino (SOUZA, 2007: 88).

Tendo como referência o filme “No Paiz das Amazonas”, este trabalho usa como fundamento teórico o estudo do historiador francês Roger Chartier, o qual afirma que as representações são componentes essenciais dos discursos dotados de intencionalidade, correspondendo a interesses específicos (CHARTIER, 2002: 17). Desse modo, os discursos não são neutros,

mas embutidos de significados, pois tendem a justificar suas escolhas, conceitos, pontos de vista, poder e autoridade à custa de outros que foram ou são menosprezados e subalternizados social, política ou economicamente. O filme “No Paiz das Amazonas”, sendo uma obra como tantas outras feitas por encomenda, ocultava a exploração do trabalhador, escondia a pobreza nas redondezas da metrópole manauara e mostrava a riqueza exuberante de uma minoria.

THE END

Fazendo uma relação entre a trajetória de Silvino e seu contexto histórico, observa-se que sua carreira profissional foi fortemente marcada pelo poderio econômico dos coronéis e dos barões da borracha, aos quais serviu com total fidelidade. Aquele jovem imigrante, que após chegar ao Brasil trabalhou em livrarias e depois aprendeu as técnicas da fotografia e da pintura, desabrochou em sua idade adulta como cineasta. As fotografias produzidas por Silvino, seu mais importante filme “No Paiz das Amazonas” e suas demais produções cinematográficas constituem atualmente significativas fontes históricas de um rico período econômico e social da Amazônia.

Hoje, na cidade de Manaus, é possível localizar dentro do Museu Amazônico e no Museu da Imagem e Som um acervo composto por seu material fotográfico, filmográfico e pessoal, como o manuscrito autobiográfico recorrentemente aqui citado. Mesmo com uma filmografia parcialmente recuperada e com parte de outros trabalhos desenvolvidos por Silvino, é possível elaborar várias pesquisas acerca de suas obras, tomadas como objeto de investigação crítica sobre a história da região amazônica no auge e na decadência da economia gomífera.

REFERÊNCIAS

- FONTES HISTÓRICAS

A Capital (AM) 22 de Janeiro de 1918. Hemeroteca Digital Brasileira.

CASEMENT, Roger. “Carta N°8. Do cônsul geral Casement ao Senhor Edward Grey. Londres, 17 de março de 1911”. Eds. Cornejo Chaparro, Manuel y Alejandro Parellada. *Livro Azul Britânico. Informes de Roger Casement e outras cartas sobre as atrocidades no Putumayo*. Lima: CAAAP-IWGIA, 2012.

HARDENBURG, W. E. *The Putumayo: The Devil’s Paradise. Travels in the peruvian amazon region and an account of the atrocities committed upon the indians therein*. London: Fisher Unwin, 1912.

Jornal do Commercio (AM) 12 de Março de 1912. Hemeroteca Digital Brasileira.

Jornal do Commercio (AM) 19 de Julho de 1916. Hemeroteca Digital Brasileira.

SANTOS, Silvino. *Romance da Minha Vida*. Manuscrito (Museu Amazônico, Manaus), 1969.

- FILMOGRAFIA

ARAÚJO, Agesilau de; SANTOS, Silvino (dirs.). *No Paiz das Amazonas*. Brasil, 72 minutos, 1922.

ARAÚJO, Agesilau de; SANTOS, Silvino (dirs.). *No Rastro do Eldorado*. Brasil, 75 minutos, 1925.

ARAÚJO, Agesilau de; SANTOS, Silvino (dirs.). *Terra Encantada*. Brasil, 1923.

ARAÚJO, Agesilau de; SANTOS, Silvino (dirs.). *Miss Portugal*. Portugal, 60 minutos, 1927.

- BIBLIOGRAFIA

BACELAR, Moema Alves. *Caminhos trançados: a cidade de Belém e as exposições de arte no entresséculos*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em:http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/belem_exposicoes.htm Acesso em: 17/01/2018

BACELAR, Moema Alves. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Tese (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói - Rio de Janeiro. 2013.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia: formação social e cultural*. 3ª. Edição, Editora Valer, Manaus- Amazonas: 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983.

CANCELA, Cristina Donza; BARROSO, Daniel Souza. “Imigração Portuguesa e Casamento: um olhar a partir do gênero, da geração e da atividade (Belém, 1908-1920)” In: SARGES, M. N.; SOUSA, F.; MATOS, M. I.; VIEIRA, O.; CANCELA, C. (Orgs.). *Entre Mares: o Brasil dos Portugueses*. 1ed. Belém: Paka-Tatu, v.1, 2010.

CANCELA, Cristina Donza. “Imigração portuguesa, casamento e riqueza em Belém (1870-1920)” In: DE SOUSA, F; MARTINS, I. & MATOS, M. I. (Orgs.). *Nas duas margens: Os portugueses no Brasil*. 1 ed. Porto-Portugal: Afrontamento, 2009.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. 2. ed. São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – Entre práticas e representações*. Difusão Editorial, 2002.

CHAVES, Igor Gonçalves. A Fundação da cidade de Belém inventada pelos pincéis artísticos. *Revista Hydra*, v. 1, 2016.

CLARK, Thimothy. *A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Editora Schwartz, São Paulo, 2004.

COELHO, Geraldo Mártires. *A Lira de Apolo: o mecenato de Antônio Lemos e de Augusto Montenegro (1897-1912)*. 1. ed. Belém: Editora Estudos Amazônicos, 2014.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. “Os sentidos de ‘Música Popular’ na Belém da primeira metade do século XX” In: LACERDA, F. G.; SARGES, M. N. (Orgs.), *Belém do Pará: história, cultura e cidade*. 1ed. Belém: Açaí, v. 0, 2016.

COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)*. Manaus: EDUA, 1996.

COSTA, Selda Vale da. *O Cinema na Amazonia e a Amazonia no Cinema*. Disponível em: <<http://www.cpcb.org.br/artigos/o-cinema-na-amazonia-a-amazonia-no-cinema/>> Acesso em: 17/01/2018.

DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do Fausto – Manaus 1890 – 1920*. Manaus: Editora Valer, 1999.

DORIA, Renato Palumbo. Ver a Paisagem, Formar a Nação: notas sobre o ensino do desenho no Brasil a partir de Belém do Pará. *Revista Estudos Amazônicos*, v. VI, 2011.

FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a*

- pintura de Antonieta Feio*. Tese (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói - Rio de Janeiro. 2009.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. “Portugueses, italianos e franceses nos círculos artísticos de Belém do Pará (1880-1920)” In: ARRUDA, J. J.; FERLINI, V. L.; MATOS, M. I.; SOUSA, F. (Orgs.), *De colonos a imigrantes: i(e)migração portuguesa para o Brasil*. 1ed. São Paulo: Alameda, 2013.
- FONTES, Edilza. “Trabalhadores portugueses em Belém do Pará no início da República” In: SARGES, M.N.; LACERDA, F. G. (Orgs.), *Belém do Pará História, cultura e cidade*. 1ed. Belém: Editora Açai, 2016.
- GOODMAN, Jordan. *The Devil and Mr. Casement: One Man’s Battle for Human Rights in South America’s Heart of Darkness*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2009.
- LLOSA, Mário Vargas. *O sonho do celta*. Lisboa: Quetzal Editores, 2010.
- MCGRATH, David Gibbs. *Parceiros no crime: o regatão e a resistência cabocla na Amazônia tradicional*. Novos Cadernos NAEA, Belém/PA, v. 2, n.2, 1999.
- MENDONÇA, Rosiel do Nascimento. “Caminhos da Sétima Arte no Amazonas: de Silvino Santos aos festivais dos anos 1960”. *Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte*, 2015, Manaus. Anais Intercom Norte 2015.
- MITCHELL, Angus. *The Amazon Journal of Roger Casement*. Londres: Anaconda Editions, 1997
- MITCHELL, Angus. *Diário da Amazônia de Roger Casement*. Organização de Laura P.Z. Izarra e Mariana Bolfarine; Trad. Mariana Bolfarine (coord.), Mail Marques de Azevedo e Rita Drummond Viana. São Paulo: Editora Edusp, 2016.
- PETIT, Pere. Ramon de Baños, um pioneiro do cinema catalão em Belém do Pará nos tempos da borracha (1911-1913). *O Olho da História*, v. n. 15, 2010.
- PEREIRA, Rosa Claudia Cerqueira. *Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*. Tese (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará. Belém. 2006.
- PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. Portugueses e Ingleses no Porto de Manaus (1880-1920). *Varia História*. Vol.30 no.54 Belo Horizonte, 2014.
- PRADO, Maria Lígia Coelho. *História da Civilização Brasileira – Volume 8: A borracha na economia brasileira da Primeira República*. Editora Bertrand, Rio de Janeiro, 2006.
- REY, Luis. *Parasitologia*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2001.
- SARGES, Maria de Nazaré; LACERDA, Franciane Gama. “A Cidade e a Floresta: Urbanização e Trabalho no Pará (Finais do Século XIX Início do Século XX)” In: SARGES, M.N.; RICCI, M. (Orgs.) . *Os Oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. 1. ed. Belém: Açai Editora, v.1, 2013.

SARGES, Maria de Nazaré; LACERDA, Franciane Gama. (Org.). *Belém do Pará: História, Cultura e Cidade*. 1ed. Belém: Editora Açai, v.1, 2016.

SERRÃO, Joel. *A emigração portuguesa: sondagem histórica*. Coleção Horizonte, n.12, Lisboa/Portugal, Livros Horizonte, 1974.

SORANZ, Gustavo Gonçalves. *Imagens da Amazônia*. BOCC. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, v. 01, 2007.

SOUZA, Márcio. *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*. 2a.ed. Manaus: Edua, 2007.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem. Um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

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

WEISTEIN, Bárbara. *A Borracha na Amazônia: expansão e decadência 1850-1920*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1993.

CAPÍTULO 2

A POLÍTICA ANTES DA SESSÃO: OS CINEJORNAIS COMO DISSEMINADORES DE REPRESENTAÇÕES DAS ELITES PARAENSES NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960¹

Wagner Araújo Rodrigues

A cidade de Belém durante as décadas de 1940, 1950 e 1960 se tornou um polo de produções cinematográficas amplamente significativas. Durante esse período, os cineastas Líbero Luxardo² e Milton Mendonça³ se destacaram

1 Este trabalho é oriundo da pesquisa proporcionada por um projeto de Iniciação Científica (PIBIC/UFPA – AF) vigente durante período de 2015 a 2017, que buscou coletar informações sobre a produção cinematográfica paraense nos anos de 1940, 1950 e 1960. A pesquisa desenvolvida no período de 2015 a 2017 esteve ligada ao projeto “A Produção de Cinejornais no Pará nas décadas de 1940, 1950 e 1960”, desenvolvido pela Dra. Ana Lúcia Lobato de Azevedo, vincula à Universidade Federal do Pará, a qual agradeço pela oportunidade de pôr em prática meus conhecimentos em pesquisa. Além disso, agradeço nesta jornada no campo da história a Raissa Santos Barbosa pela amizade e pela ajuda na elaboração do título deste trabalho. Agradeço também à minha mãe Aldaleia Costa Araújo, ao meu pai Walter Duarte Rodrigues, ao meu irmão Leonardo Rodrigues e a Larissa Soeiro, personagens que foram extremamente importantes nessa longa trajetória acadêmica.

2 Líbero Luxardo nasceu em São Paulo em 5 de novembro 1908 e faleceu no dia 02 de novembro de 1980. Descendente de italianos, teve forte influência de seu pai que trabalhava com equipamentos cinematográficos. Luxardo dirigiu filmes de ficção, documentários, cinejornais, além de ter se dedicado à literatura, pintura e política.

3 Milton Mendonça, paraense, nasceu em 08 de maio de 1913 e iniciou-se no campo da arte produzindo fotografias e dando continuidade ao trabalho de seu pai na empresa *Foto Mendonça*, que se localizava na Praça da República, em Belém. Além disso, trabalhou como cineasta produzindo documentários e cinejornais. Faleceu na cidade de Belém, no dia 22 de junho de 1980.

por meio das produções de cinejornais que se configuram como curtas-metragens seriados exibidos periodicamente nas salas de cinema da região metropolitana de Belém. Em diversos países, durante o início dos anos 1920 até o fim dos anos 1980, a produção de cinejornais exibiu em seus conteúdos fatos culturais, econômicos e políticos em formato de notícia. Estas produções eram exibidas antes do filme principal. Assim, nos primeiros anos de 1920, os cinejornais adquiriram “uma padronização internacional em seu formato de exposição, com letreiros iniciais, títulos de segmento para a subdivisão das notícias e intertítulos nas séries produzidas antes do advento da fita sonora” (ARCHANGELO, 2012: 01).

A produção cinematográfica de cinejornais no estado do Pará foi significativamente ampla nas décadas de 1950 e 1960. Isso se constata pelo grande número de cinejornais produzidos durante esse período e que foram veiculados nos jornais de circulação diária do estado Pará. Os jornais *A Província do Pará* e *Folha do Norte* abordavam, no período em questão, os mais variados assuntos relacionados ao cinema paraense e aos cineastas. Cada periódico possuía características próprias, abordando assuntos públicos, econômicos, culturais e políticos. Além disso, possuíam vinculações partidárias que tendiam a favorecer seus interesses.

As películas remanescentes encontram-se armazenadas no Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS-PA). Essas películas produzidas por Luxardo e Mendonça são documentos importantes que contam (sobre determinada perspectiva) a história da cidade de Belém e da Amazônia. Junto aos periódicos, as produções apontam assuntos que foram abordados pelos cinejornais. Deste modo, seguindo a orientação historiográfica, como aponta Lapuente (2015: 6), buscamos “ter ciência de que um periódico, independentemente de seu perfil, está envolvido em um jogo de interesses, ora convergentes, ora conflitantes”.

Portanto, os cinejornais apresentados nos periódicos mencionados foram analisados levando em conta que por trás de suas matérias, encontram-se interesses ligados a determinados segmentos políticos, econômicos e sociais, que buscam alcançar determinado público. Isto por que na “construção do fato jornalístico, não apenas os elementos objetivos e subjetivos de quem produz estão presentes, mas, também, os interesses do próprio jornal.” (LAPUENTE, 2015: 06).

Desta maneira o espaço atribuído aos cinejornais e a importância concedida aos fatos neles abordados nos apontam a importância dos periódicos nesse período, eventos que foram veiculados e difundidos de maneira distinta nos jornais. Essas informações nos concedem um maior entendimento das múltiplas fontes que abordam a produção cinematográfica no Pará. Elas também levantam novos obstáculos à nitidez do problema histórico, posto que cada jornal elabora múltiplos elementos de conhecimento que muitas vezes não são comparados (FERRO, 2004). Logo, a comparação entre as fontes fílmicas e os jornais é extremamente importante nesta análise.

Deve-se mencionar que os trabalhos memorialísticos desenvolvidos pelo crítico de cinema Pedro Veriano, aqui utilizados, possuem um estimado valor histórico. Suas memórias e sua relação com os cineastas paraenses aqui mencionados são extremamente significativas para se conhecer um pouco mais sobre o cinema paraense. Assim, levamos em conta o grande potencial informativo que suas obras carregam sobre a história do cinema no Pará. Além disso não podemos deixar de mencionar Ramon de Banões, Silvino Santos, Fernando Melo, Nicola Parente, Renato Tapajós, cineastas importantes no Pará ao longo do século XX. Todos criaram versões de “imaginário amazônico”, partindo de suas orientações artísticas e individuais, ao mesmo tempo em que muitos desses trabalhos eram vinculados ao assim chamado cinema de “cavação”.

Os filmes por encomenda (cavação) como também eram chamados, eram produzidos por cinegrafistas e cineastas que faziam filmes para empresas privadas, prefeituras ou mesmo governadores de estado, apresentando obras e campanhas políticas⁴. Com o advento da fita sonora, as produções cinematográficas paraenses passaram a incorporar áudios que eram reproduzidos muitas das vezes em *voz-over*, em que o diálogo era feito por um narrador que não estava presente nos filmes. Em outras palavras, a voz não saía diretamente da boca de um personagem que estava em cena nos cinejornais. Isso era comum, pois neste período as câmeras em posse dos cineastas paraenses não produziam juntos imagens e som. No Pará, não havia lugares

4 É de significativa importância mencionar que os cinejornais paraenses não possuíam necessariamente uma vinculação burocrática ou contratual com as elites e nem com os dirigentes políticos do período aqui estudado. Mas isso não anula em hipótese alguma uma relação estreita entre o campo artístico e político.

específicos para fazer edições dessa natureza. Então, fazia-se necessário buscar este trabalho em outras regiões como o Rio de Janeiro e São Paulo para a implementação do *voz-over* nos filmes de cavação. Acreditamos que essa dificuldade geográfica foi um dos fatores que levaram os cinejornais no Pará a não possuírem uma periodicidade semanal durante esse período.

Os cinejornais se destacam na construção das narrativas históricas, de modo que a compreensão que estes filmes revelam “aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa a ideologia de uma sociedade” (KONIS, 1992: 244). Nosso objetivo neste capítulo é discutir as interfaces políticas da produção de cinejornais realizada por Líbero Luxardo e por Milton Mendonça utilizando o recorte histórico que vai de 1950 a 1965, período em que ocorreu grande divulgação da produção cinematográfica local dos cinejornais. Constata-se que os cineastas tiveram uma íntima relação com a esfera política do período vigente. Essa relação entre política e arte (cinema) disseminou representações da sociedade partindo de um olhar visto de cima para baixo. Buscaremos expor também qual trajetória os cinejornais paraenses seguiram diante da conjuntura mundial e nacional, posto que as produções regionais, de certo modo, tiveram significativa influência dos diversos cinejornais produzidos no Brasil e no mundo. Considera-se também a atuação que a máquina propagandista do estado desenvolveu neste período, em meio ao campo artístico, o que levanta a reflexão sobre a forma que a obra propagandística assume interface com a intenção artística. Além disso, busca-se entender como os cineastas aqui estudados recolheram elementos do cotidiano dispersos na sociedade e os ressignificaram, atribuindo-lhes novas formas, de modo a propalar os interesses ideológicos de grupos políticos e econômicos.

Segundo Chartier (2002), as representações da realidade social são sempre criadas e determinadas em benefício das ordens que as instituem. Assim, o discurso cinematográfico dos cinejornais paraenses não deve ser encarado como um discurso neutro, visto que os cinejornais disseminavam aspectos representativos do social, do político e do econômico, que “tentavam impor uma autoridade à custa dos outros, por elas menosprezados” (CHARTIER, 2002: 17). Portanto, as representações produzidas pelos cinejornais selecionavam e descartavam imagens, criadas a partir de práticas articuladas e, por meio dessa articulação política, social e discursiva desenvolviam uma “posi-

ção ideológica” (VOVELLE, 2004: 25) ligada ao estado, em busca de legitimar sua ordem.

A noção de ideologia “remete a representação que faz no senso comum (a partir de certa prática de discurso) da ideologia como uma configuração organizada e polarizada”. Eventos culturais estão necessariamente relacionados com os conceitos de ideologia e mentalidades. A relação entre representações e o inconsciente social está ligado ao desenvolvimento econômico e cultural. Contudo, podemos afirmar que a ideologia apresentada nos cinejornais está intrinsecamente ligada ao campo das mentalidades. Na linha de Vovelle, compreendo que os aspectos da mentalidade das elites paraenses do período de 1950 e 1960 foram disseminados nos cinemas da cidade por meio de representações ideológicas que remetiam aos interesses e aos modos de pensar de grupos sociais dominantes.

Os cinejornais produzidos pelos cineastas apontam suas características artísticas, bem como sua relação com o poder estatal. Tendo como exemplo Líbero Luxardo, pode-se notar que sua vinculação com o partido Social Democrático (PSD), de Magalhães Barata⁵, era bastante íntima. Muitos cinejornais produzidos pelo cineasta apontam Magalhães Barata como um homem digno de heroísmos e redentor do povo⁶. Isso revela a transfiguração de Barata no mito, o qual está posicionado acima de tudo e de todos, um sujeito que faz a história e sempre busca fielmente interpretar as aspirações da sociedade.

Sabemos que a relação entre cinema e estado “tem raízes históricas profundas” (BERNADET, 2009: 173). O poder estatal, neste contexto, desenvolveu uma representação ideológica por meio do discurso cinematográfico, posto que as salas de cinema, como qualquer outro veículo midiático, são disseminadoras de ideias. Assim, as elites políticas criaram em interface com os cineastas mais do que uma representação da política e da coletividade sociais

5 Paraense nascido em dois de junho de 1888, Barata era filho de Antônio Marcelino Cardoso Barata e Gabrina de Magalhães Barata. Interventor do Pará desde novembro de 1930, tornou-se a evidência maior da liderança “revolucionária” desse período. Foi um dos militares paraenses que se destacaram nas revoltas de 1922 e 1924. Candidato pelo PSD ao governo do estado nas eleições de 3 de outubro de 1950, o senador Barata foi derrotado pelo mesmo general Zacarias de Assunção, candidato da Coligação Democrática Paraense. Reeleito senador em 1954, voltou a se candidatar a governador em 1955 e foi eleito, com o apoio de Juscelino Kubitschek, derrotando Epílogo de Campos. Tomou posse em 10 de junho de 1956. Magalhães Barata morreu em pleno exercício do mandato (MESQUITA, 2013).

6 A Província do Pará, 10, 11, 12, 13, 14, jun. 1959, p. 7. O liberal, 11, 12, 13 jun. 1959 p. 2.

paraense. Naquelas produções, “o estado se transfigurou em obra de arte” (PARANHOS, 2007: 68).

Nestes cinejornais, podemos notar que se criou uma leitura simbólica capaz de edificar uma identidade coletiva, ligando as atividades políticas e econômicas às práticas sociais, buscando unir as pessoas em prol de um discurso de desenvolvimento da Amazônia. Segundo Bourdieu, esta identidade está ligada às relações sociais. Desta forma, para o autor, identidade “são objetos de *representação mentais*, quer dizer actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e reconhecimento em que os agentes investem seus interesses e seus pressupostos” (BOURDIEU, 1989: 112) (grifo nosso). Portanto, a apreensão da realidade pela via do discurso do cinejornal busca identificar uma imbricação entre o autêntico e o imaginário, entre o objetivo e o subjetivo, a qual nos “fornece um entendimento do discurso fílmico como forma de recriar a realidade” (PARANHOS, 2007).

CONTEXTUALIZANDO O CINEMA E OS CINEJORNAIS

Tendo em vista os diversos eventos que contextualizaram e influenciaram a história do cinema em Belém e no mundo, se faz necessário, antes de tudo, explicar ao leitor a relevância do contexto histórico predecessor. A prática cinematográfica em seu princípio não era vista como um elemento artístico, diferentemente das diversas outras artes vigentes até então. Em seus primórdios, o cinema surgiu mais como uma novidade entre as diversas peculiaridades que foram emergindo no período de criações tecnológicas no final do século XIX. O seu aparecimento trouxe diversas discussões a respeito dessa nova forma de captar a imagem, imagem essa que estava então em movimento. É inegável afirmar que o surgimento do cinema se encontra arraigado em um contexto de desenvolvimento industrial e tecnológico.

No início do século XX, o aperfeiçoamento das tecnologias associadas ao crescente aumento das atividades cinematográficas possibilitou o surgimento de várias vertentes ligadas a prática de fazer cinema. Em seus primeiros anos, o cinema passou por transformações sucessivas “talvez essa seja a melhor maneira de descrever os primeiros vinte anos do cinema” (COSTA, 2005: 17).

Portanto, durante sua trajetória que inicia no fim do século XIX até dias atuais, o cinema mundial originou diversos estilos e técnicas de filma-

gem, iluminação, enquadramento atuação e montagem. O intuito era tornar mais claras para o espectador as representações e as narrativas de campos artísticos:

O cinema clássico, o diálogo criativo do cinema com Construtivismo, o Expressionismo, o Surrealismo, as particularidades da vanguarda cinematográfica chamada impressionista, o cinema realista e seu coroamento no neorealismo, a chegada da modernidade com a Nouvelle Vague, os novos cinemas, o retorno de Hollywood, os grandes autores, as grandes personalidades da história do cinema, as diluições e propostas do pós-modernismo, o continente do cinema documentário. (RAMOS, 2006: 07)

Desde as primeiras décadas do século XX (alternativamente às outras artes predecessoras) o cinema passou a englobar diferentes classes sociais, sendo acessado por públicos que iam dos mais ricos aos mais pobres. A necessidade de disseminação das representações cinematográficas está ligada estritamente ao alto valor monetário para criação dessas produções. Busca-se por meio da ampla disseminação, lucrar, possibilitado assim, por meio de um *cinema de atração*⁷, a viabilidade dos projetos cinematográficos.

Durante os primeiros anos do século XX, no período de transição, a indústria cinematográfica francesa passou a ser detentora do título de maior país produtor de filmes dentro cenário internacional. “A indústria francesa era a maior do mundo e seus filmes eram os mais vistos. Em seguida, vinham Itália e Dinamarca. De 60% a 70% dos filmes importados exibidos nos EUA e na Europa eram franceses” (COSTA, 2005: 38).

Nesse grande cenário de efervescência do cinema na Europa e nos Estados Unidos, surgiu a Companhia Pathé⁸, criada em 1896 por Charles Pathé. Segundo Costa (2005), a Companhia Pathé se sobrepôs diante das diversas empresas cinematografias, estabelecendo-se, assim, como uma das maiores produtoras e distribuidoras de filmes. Em consequência disso, dominou o mercado cinematográfico mundial de cinema até a Primeira Guerra Mun-

⁷ Termo utilizado para caracterizar cenas cotidianas que, na maioria das vezes, era de plano único.

⁸ A Companhia Pathé foi construída pelos irmãos Pathé, na França, em 1896. Nas primeiras décadas do século XX, a Pathé se tornou uma grande companhia cinematográfica, assim como a maior produtora fonográfica mundial. A empresa foi primeira a apresentar filmes abordando acontecimentos por meio de documentários ou cinejornais exibidos antes dos filmes de longa-metragem.

dial. A Pathé comprou as patentes dos Lumière em 1902 e da *Star Film*, quando esta começou a mostrar sinais de fraqueza. Charles Pathé expandiu seus negócios pelo mundo, aproveitando mercados periféricos que não eram considerados por outros grandes produtores.

Os cinejornais, dentro dessa conjuntura, passaram a ter uma importância significativa dentro do cenário internacional. Com o grande crescimento das técnicas cinematográficas e com a força que a sétima arte detinha, o cinema passa se atrelado em muitos países ao poder estatal e ao discurso de progresso e bem-estar social, passando a utilizar o cinema como meio de difusão de representações e ideologias que estavam voltadas para seus interesses particulares.

Durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, os cinejornais passaram a ter um papel (junto a outros meios de comunicação) significativo na busca por influenciar a opinião pública. Durante o período entre guerras, o grande cinema europeu passa a dar espaço ao cinema norte-americano. Assim como na Europa, os cinejornais norte-americanos passam a criar e influenciar seus espectadores em busca da aceitação dos interesses de estado. Os cinejornais, durante as duas grandes guerras, ganharam destaque por meio do poder que as imagens possuíam na sociedade. O mundo passou a ter contato com a guerra, mesmo que indiretamente, através de representações e das narrativas trazidas por meio dos cinejornais. Estes passam a formar e educar, por meio do olhar, germinando na comunidade o espírito patriótico e conservador. Porém, ao mesmo tempo, ensejavam um espírito de mudança e desenvolvimento.

Segundo Machado (2009), os Estados Unidos passaram a gerar dentro da prática cinematográfica aspectos que estavam diretamente ligados ou derivados de uma cultura midiática popular. Consagrou-se, com o passar do tempo, o cinema norte-americano como a maior indústria de cinematográfica do mundo, principalmente a partir na segunda metade do século XX.

Assim, os cinejornais americanos (*newsreels*) com duração em média de cinco a dez minutos, passaram a ser exibidos de maneira contínua em todo o país, bem como fora dele. Com a ausência da competição estrangeira, os Estados Unidos começaram a obter amplo controle de seu mercado cinematográfico, bem como nas regiões periféricas do globo. Pela primeira vez “substituíram os europeus como principais fornecedores de filmes para

as áreas não-beligerantes do mundo, particularmente a América Latina e o Japão” (SKLAR apud MACHADO, 2009: 81-82).

Não podemos negar que a trajetória desenvolvida pelos *newsreels*, bem como pelos europeus durante todo período do século XX, influenciaram a cinematografia de diversos países. Além disso, a mão invisível do mercado influenciou diretamente a formação de espectadores de cinema, “quer por aspectos psicológicos, ou por aspectos culturais e mercadológicos, acompanhando a evolução do capitalismo global” (MACHADO, 2009: 86).

Durante as primeiras décadas do século XX, a grande leva de imigrantes europeus que chegavam ao Brasil trouxe consigo o cinema. Segundo Petit (2011), os imigrantes foram, em grande medida, os principais pioneiros das primeiras exhibições de películas no Brasil e responsáveis pela comercialização de diversos equipamentos cinematográficos. Assim, devemos nos questionar sobre as possíveis influências que os cinejornais estrangeiros, bem como os filmes de ficção, tiveram na produção de cinejornais brasileiros. Dentro do contexto mundial entre guerras, o Brasil estava experimentando mudanças políticas e uma das transformações que veio a ter mais impacto diante dessa conjuntura foi a política do “Estado Novo”, implementada por Getúlio Vargas. Durante esse período, o governo brasileiro passou a incorporar o uso dos o cinejornal, principalmente no período da ditadura varguista, quando o poder público controlava os noticiários.

A chegada de Getúlio Vargas à presidência ocorreu em meio a um cenário de disputas políticas ocorreram entre as oligarquias estaduais. Nas eleições de 1930, concorreram à presidência do Brasil o candidato Júlio Prestes, ligado a oligarquias paulistas, e seu opositor, o então dissidente do governo do Rio Grande do Sul, o candidato Getúlio Vargas. Vargas foi derrotado na eleição, mas granjeou apoio de amplas forças políticas.

No mês outubro de 1930, a Aliança Liberal mobilizou incursões armadas para colocar Getúlio Vargas no governo do país. Nesse momento, foi criada uma junta provisória militar que tirou o presidente Washington Luís e que governou interinamente por dez dias, até que Getúlio Vargas assumisse o Governo Provisório em 1930. Durante os primeiros sete anos do governo provisório foi criado o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, além de se estabelecer e organizar uma legislação trabalhista. O principal objetivo

das políticas adotadas pelo governo, a partir desse período, foi fortalecer os alicerces do Estado por meio da concentração do poder em Vargas.

No entanto, durante o governo provisório entre 1930 a 1937, os grupos oligárquicos do estado de São Paulo mantiveram-se insatisfeitos com a ascensão de Vargas ao poder. As elites paulistas buscavam formas, a partir de 1932, de se iniciar o processo de reconstitucionalização do país em detrimento da centralização administrativa varguista.

Estavam previstas eleições para o novo presidente do Brasil para o ano de 1938. Em 1937, iniciaram-se as campanhas dos candidatos para a eleição. Porém, Getúlio Vargas não se candidatou, mas articulava meios de permanecer no poder. Assim, o fantasma do comunismo foi a desculpa utilizada para a decretação da dita “revolução”. A Ação Integralista Brasileira fez um documento chamado de Plano Cohen, que dizia que os comunistas pretendiam estimular insurreições no Brasil. Esse documento, evidentemente falso, foi veiculado nas mídias de massa e utilizado para decretar o “estado de guerra”. A decretação do “estado de guerra” viabilizou o fechamento do Congresso Nacional e a instauração de uma nova Constituição de teor autoritário, efetivando-se assim o Golpe de 1937, em 10 de novembro.

Vargas apresentava um discurso dito como “revolucionário”, que tinha caráter populista⁹ e nacionalista semelhante aos grandes países totalitários da Europa. Em 1937, com a implantação do Estado Novo, Vargas ordenou o fechamento do Congresso Nacional, formando assim um governo centralizador e controlador. Em consequência, foi criado em 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que tinha como principal objetivo filtrar, censurar e controlar as manifestações que, através dos meios de comunicação, fossem divergentes dos interesses do governo. Além disso, o estado varguista se concentrou em perseguir opositores políticos e pessoas ligadas a ideias socialistas.

Porém, em virtude de seu caráter populista, Vargas criou diversas obras e leis que beneficiaram as classes trabalhadoras, como por exemplo: a Justiça do Trabalho em 1939; a implantação de vários direitos trabalhistas, entre eles,

9 O populismo era uma forma de fazer política em que políticos ressignificavam aspectos da cultura e da linguagem popular e as usavam em prol da propaganda pessoal, buscando por meios dessas ações uma ampla proximidade com o povo. No entanto, as ações populistas traziam consigo medidas autoritárias, antidemocráticas.

o salário-mínimo; a Consolidação das Leis do Trabalho; a semana de trabalho de 48 horas; a Carteira Profissional e as férias remuneradas.

Vargas fez fortes investimentos nas áreas de infraestrutura, como a criação da Companhia Hidrelétrica do Vale do São Francisco, as Companhias Vale do Rio Doce e Siderúrgica Nacional (ambas em 1942) e da Petrobras (em 1954). Em 1938, “fundou o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a Petrobras e o BNDES, que ainda financiava boa parte dos investimentos na indústria e na infraestrutura.” (SAVIANI FILHO, 2013: 856).

Através da centralidade de poder, Vargas fez uso da máquina do estado (bem como de meios de comunicação, entre eles o cinema) para criar uma imagem supostamente ligada aos interesses comuns da sociedade. A grande centralidade em torno da imagem de Vargas ocorreu principalmente durante a ditadura do “Estado Novo”, quando se vinculou ao seu nome o título de “pai dos pobres”. A “criação do mito” (PARANHOS, 2007) ocorreu essencialmente de maneira expressiva por meio da propaganda do Departamento da Imprensa e Propaganda (DIP), bem como pela proporção alcançada pelas leis criadas nesse período em prol do trabalhador.

Dentro desse contexto de turbulência política e econômica no cenário nacional e de reflexos significativos ocasionados pelos eventos internacionais, os cinejornais assumiram um papel significativo na implementação do Estado Novo. Segundo Rêgo (2007), o governo implementado por Vargas estava significativamente inserido em um contexto internacional, fazendo com que as diretrizes políticas desenvolvidas pelo governo comungassem de um “universo simbólico” semelhante aos das políticas totalitárias desenvolvidas na Europa.

Os cinejornais brasileiros produzidos pelo “Estado Novo” foram “filmados por uma série de cinegrafistas e editados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Nesse caso, eram vários ‘os diretores’ de imagem, mas os filmes eram editados apenas sob uma perspectiva” (RÊGO, 2007: 51). Segundo Ferro (2010), nos cinejornais, o homem da câmera por muitas vezes permanecia anônimo e as imagens vinham assinadas por quem as produziam, como por exemplo: *Pathé*, *Fox News*, *Universal Newsreel*, *News Paramount* e etc.

A máquina do estado, por meio do cinema, criava uma estrutura que buscava representar o ideal de progresso. Mas esse desenvolvimento e pro-

gresso circulavam e se constituíam em torno da imagem do Vargas. A criação dessa imagem se entrelaçava com o discurso nacionalista da “militarização do corpo” (LENHARO, 1986) que buscava, por meio de práticas culturais, desenvolver “harmonia” entre sociedade e estado.

Deste modo, a política varguista via como necessária a “integração simbólica das massas” (PARANHOS, 2007: 93). Tendo como base essa lógica simbólica do discurso, os cinejornais bem como os outros meios de comunicação utilizados pelo DIP “apresentavam os benefícios sociais não como uma conquista ou reparação, mas como um ato de que envolvia reciprocidade” (GOMES apud PARANHOS, 2007: 93-94). Assim eram atendidas as reivindicações e discursos da sociedade por melhorias para as classes proletárias que por um longo período foram negligenciadas pelo estado. As demandas dos trabalhadores iam ser usurpadas por Vargas para benefício próprio, “o roubo da fala do trabalhador” (PARANHOS, 2007).

Assim, desde que o cinema adquiriu, dentro do contexto mundial, um papel significativo no campo da arte “seus pioneiros passaram a intervir na História com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinavam e glorificavam” (FERRO, 2010: 15). Quando as grandes forças políticas em diversas regiões do Brasil, bem como em todo mundo, passaram compreender o significativo papel que o cinema poderia desempenhar, tentaram apreendê-lo e pô-lo a seus serviços: “em relação a isso, as diferenças se situam no nível de tomada de consciência, e não no das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Oriente os dirigentes tiveram a mesma atitude” (FERRO, 2010: 16).

Tanto na Europa, América e na antiga União Soviética buscava-se fazer o uso do cinema com a mesma finalidade a favor do estado. Claro que não devemos deixar de levar em conta, como afirma Ferro (2010), que essas atitudes não excluem a ideia de que haja entre os cineastas resistências e árduos combates em defesa de suas próprias ideias.

O uso dos cinejornais mesmo de maneira institucionalizada, como foi o caso do DIP ou através do cinema de “cavação” (em que o cineasta era contratado sem nenhum vínculo institucional para produzir a fitas¹⁰) tiveram impactos significativos dentro do cenário nacional. A importância da distribui-

10 Termo “fita” é bastante utilizado no período de 1940, 1950 e 1960 para descrever as produções cinematográficas conhecidas como cinejornais (VERIANO, 2006).

ção dessas produções era extrema, ao ponto de se constituir como lei federal 21.240 /32. Essa lei obrigava todos os estados do Brasil a apresentar os cinejornais antes das sessões principais. O discurso utilizado pelo estado foi de que a lei “incentivava a produção de cinema brasileiro”. Assim, em diversos estados brasileiros os cinejornais passaram integrar o cotidiano da sociedade.

OS CIRCUITOS DOS CINEJORNAIS NA TERRA DO AÇAÍ

No final do século XX, o estado do Pará, bem como outras regiões da Pan-Amazônia se configuraram como lugares de ampla repercussão e disseminação do cinema. Segundo Petit (2011), Nicola Parente, de origem italiana, foi um dos primeiros a exibir filmes na cidade de Belém, especificamente em 1897. Além disso, fora o primeiro a filmar no estado do Pará. Segundo Veriano (2006), Parente foi o pioneiro do cinema na região por que tinha um aparelho *Lumière (cinematographe)*¹¹ que comprou “com a carta-patente oferecida pelo parque industrial regido pelos irmãos Louise e Auguste” (VERIANO, 2006: 22). Além de Nicola Parente, outro importante personagem que produziu filmes no estado do Pará foi Ramon de Banões, o cineasta de origem catalã, foi pioneiro na produção de cinejornal na Amazônia. No entanto, é importante frisar que muitas informações referentes a primeira exibição de cinejornal em Belém são confusas ou contraditórias, como afirma Petit (2011). O período dos pioneiros, segundo Petit (2011: 17), foi “subdividido em duas fases. A primeira foi denominada de Cinema Ambulante e Sazonal, por ter sido o momento de grande importância” para a disseminação do cinema em Belém. A segunda fase, inicia a partir de 1908 “e teve seu apogeu especialmente nos anos de 1911 e 1912, quando começou a construção de diferentes salas destinadas à exibição de filmes e documentários” (PETIT, 2011: 17).

Dentro dessa conjuntura, a cidade de Belém passou de maneira significativa a vivenciar, no final do século XIX, a expansão da economia que é derivada do amplo da “goma elástica”, produzida em toda Pan-Amazônia. A borracha tornou-se elemento comercial central da região, proporcionando transformações significativas às estruturas sociais e econômicas locais. Com o amplo desenvolvimento regional de Belém através da economia da borracha, foi possível implementar dentro dos espaços urbanos, espaços de lazer,

11 *Cinematographe* foi um equipamento aperfeiçoado pelos irmãos Louise e Auguste Lumière a partir do cinetoscópio criado por Thomas Edison: um aparelho capaz de filmar e projetar filmes.

entre eles, elementos condizentes com a produção e propagação do audiovisual.

Em Belém, as exhibições ocorriam a princípio em diversos espaços improvisados ou em alguns teatros. Segundo Petit (2011: 20), “além do Teatro da Paz que era alugado para exibição de filmes, outros teatros entraram no ‘negócio do cinema’, entre eles o Teatro Polytheama (largo da Pólvora), o Teatro Avenida, o Teatro Palace (ambos em Nazareth), e o Carrousell Paraense (Avenida Popular)”.

Belém possuía diversos lugares que proporcionavam a exibição de películas, entre as primeiras salas exibidoras estava o *Teatro Odeon* que foi criado por Joaquim Llopis¹² em 1911, um dos primeiros lugares a exhibir películas na cidade de Belém. Posteriormente, em 1912, o Cine Olympia entraria em cena, se configurando como um dos cinemas pais importantes da cidade que fazia parte da empresa “Teixeira & Martins”, de Antônio Martins e Carlos Augusto Teixeira, que também eram donos do Grande Hotel e do Palace Theatre.

Durante a primeira metade do século XX, principalmente a partir dos anos de 1930, o cinema em Belém consolidou-se fortemente. O circuito de exibição belenense foi explorado principalmente pelas empresas *Cinematographica Paraense Ltda* e *Cardoso & Lopes*. Porém, posteriormente, na década de 1940, a empresa Cinematographica Paraense, composta anteriormente pelo nome Teixeira & Martins, perdeu forças, até ser comprada pela São Luiz Ltda, do grupo Severiano Ribeiro¹³ no ano de 1946. Este grupo passou a se tornar o detentor do Cine Olympia, bem como de outros cinemas da região.

A empresa Cardoso & Lopes foi proprietária na década de 1950 de quatro cinemas na região metropolitana. Entre eles estavam: o “Moderno”, localizado na Praça Justo Chermont no bairro de Nazaré; o cinema “Independência”, fixado na Avenida Independência, no bairro de São Braz; “Universal”

12 Joaquim Llopis foi um dos pioneiros a idealizar e materializar um cinema em Belém. Segundo a historiografia, Llopis, ao lado de Ramon de Banões, foi um dos primeiros fotógrafos e cinegrafista de estrangeiros a fazer documentários e cinejornais em Belém e teve papel extremamente importante para a consolidação das salas exibidoras de Belém, na produção de filmes.

13 O Grupo Severiano Ribeiro passou a atuar em Belém a partir da década de 1940. Segundo Vaz (apud CARNEIRO, 2016), emergiu nessa década uma nova fase para Severiano Ribeiro, que nesse período expandiu sua rede de cinema para as regiões norte e nordeste do país.

situada na rua Simão Bolívar no bairro da Cidade Velha; e o cinema “Vitória/Rex”, localizado na Avenida Pedro Miranda.

No mesmo período de 1950, o grupo Severiano Ribeiro alcançou o total de seis salas exibidoras na cidade de Belém. Os cinemas eram: “Guarani”, na Praça Felipe Patroni na Cidade Velha; “Iracema”, na Praça Justo Chermont; “Paraiso”, localizado na Avenida Pedro Miranda na Pedreira, “Poeira”, o cinema “Popular”, localizado no bairro de Nazaré e o cinema “Olympia”, situado na Praça da República.

Além das salas ligadas a essas duas empresas, havia durante a década de 1950 os cinemas: “São João/ Cine Art”, situado no bairro do Umarizal; “Cine Aldeia do Rádio”, na rua Conceição; “Brasilândia”, na rua Senador Lemos e o cinema “Iris”, localizado no Bairro do Reduto. Apenas quatro salas de cinema não estavam nas mãos das duas maiores empresas de cinema de Belém. Isto é diferente do que acontecia nas décadas anteriores, quando havia uma diversidade maior de empresas atuando no setor, com empresários pertencentes a região (CARNEIRO, 2011).

De 1911 até os 1950, a cidade de Belém passou por significativas transformações na área do comércio cinematográfico. O número crescente de ambientes voltados para a veiculação de produções se tornou altamente competitivo. Assim, o mercado competidor de 1920 a 1930, segundo Carneiro (2016, p. 53), contava com 21 cinemas espalhados pelos bairros de Belém. O número decaiu para 14 exibidores já na década de 1950 a 1960.

Durante a década de 1950, ponto chave nesse trabalho, podemos triilhar os locais em que grande maioria desses cinejornais eram disseminados. Tendo em vista a pesquisa efetuada nos periódicos “Província do Pará” e “Folha do Norte”, foi possível fazer o levantamento de informações referentes a essas divulgações. No entanto, algumas salas de cinema não possuíam condições financeiras para veicular nos periódicos de circulação diária seus eventos cinematográficos. Além disso, alguns cinejornais que aparecem nos anúncios de um jornal algumas vezes não aparecem em outros, posto que havia custos para a divulgação dos exibidores nos meios jornalísticos.

Um exemplo claro que pode retratar o que acabou de ser mencionado é a primeira produção cinematográfica realizada por Milton Mendonça de que tivemos registro. O cinejornal por ele produzido veiculado no cinema Olympia foi anunciado na Folha do Norte “No Programa – A Festa da Cas-

tanha – Jornal do Pará - Reportagem de Milton Mendonça” (Folha do Norte, 11, 12, 13, 17 de jun. de 1953, p. 4). O filme não foi divulgado no jornal A Província do Pará. A primeira veiculação do cinejornal de Mendonça n’A Província do Pará, que tivemos conhecimento, veio a ocorrer em 1954, especificamente em 11/11/1954: “Sábado no OLIMPIA à tarde e à noite divulgação da cinematografia da Amazônia - reportagem de Milton Mendonça. ‘Inauguração da nova agência do banco da lavoura’, ‘Festa em Mira – Mar’ e ‘E a valorização da Amazônia’” (Folha do Norte, 11, 12 de nov. de 1954, p. 4).

Um ano e cinco meses depois de ser veiculada no jornal Folha do Norte, foram noticiadas no jornal A Província do Pará as produções de Milton Mendonça. Na produção de Mendonça, não há periodicidade enquanto a divulgação. Isso nos mostra, que o acesso a essa documentação jornalística microfilmada é, de certa forma, frágil.

Ainda no período de 1950, grande parte dos cinejornais de Líbero Luxardo e Milton Mendonça foi veiculada nos cinemas da empresa Cardoso & Lopes. Foram os primeiros anúncios que surgiram veiculados pela empresa de cinema Cardoso & Lopes. O último cinejornal produzido por Luxardo, ao contrário do que muitos especulam, foram veiculados nos anúncios de cinema do jornal Folha do Norte em 13 e 14 de julho de 1960 abordando o seguinte assunto; “Em Exibição no Moderno: Líbero Luxardo apresenta ‘Excursão administrativa ao baixo amazonas, governador Moura Carvalho acompanhado pela comitiva percorre o município do Baixo Amazonas’” (A Província do Pará, 9 de jul. de 1959, p. 7)¹⁴.

Ao contrário de Luxardo, as fitas produzidas por Milton Mendonça circularam por diferentes circuitos exibidores. Além da empresa Cardoso & Lopes, as fitas de Mendonça foram exibidas na *São Luiz Ltda* do grupo Severiano Ribeiro. Entre esses cinemas estavam: Olympia, Poeira, Iracema, Guarani, Popular e o cinema Nazaré. Os primeiros cinejornais veiculados pela empresa Cardoso & Lopes datam de agosto de 1956, nos diversos cinemas da empresa entre os quais estavam o cinema Independência e o Moderno (Folha do Norte, 10 de nov. de 1954, p. 4.). Além dessas grandes empresas o cinema

14 O último cinejornal produzido por Líbero Luxardo veiculado no cinema de Belém não foi em 1959. Ao contrário do que se especula, seu último cinejornal foi exibido pelo cinema *Moderno*, da Empresa Cardoso & Lopes, nos dias 13 e 14 de julho de 1960. No entanto, não podemos precisar se esse foi o último cinejornal produzido por Luxardo.

São João (localizado na Avenida Senador Lemos, do proprietário João Maranhão, que também era proprietário do Cine Aldeia do Rádio), vai ser um dos ambientes em que os cinejornais de Mendonça circularam.

A partir de 1960, as fitas produzidas por Mendonça tiveram um novo ambiente como circuito exibidor de seus cinejornais. Criado em dezembro de 1959, o “Cine Teatro Palácio”, localizado na Av. Presidente Vargas, bairro da Campina, tinha como slogan “O máximo de luxo em conforto”. Foi um dos principais ou, se não, principal lugar em que as fitas de Mendonça foram disseminadas.

Quadro exibição reportagens de Líbero Luxardo divulgadas na imprensa: “A Província do Pará”

ANO	MESES											
	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
1949			X									X
1950	X	X				X						
1951							X					
1953										X	X	
1955		X	X	X		X	X	X	X	X	X	
1956			X				X					
1957										X		
1959		X		X	X	X		X				
1960							X					

Quadro exibição de reportagens Milton Mendonça divulgados na imprensa: “Folha do Norte” e “Província do Pará”

ANO	MESES											
	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
1953						X		X				
1954											X	
1955	X			X			X		X			X
1956				X				X	X	X		
1957				X								X
1958		X	X	X			X	X	X	X		
1959							X			X		
1960	X		X	X	X	X	X			X	X	X
1961	X	X							X	X	X	X

1962		X	X			X	X					
1963	X	X			X	X	X	X				
1964				X			X				X	X

A veiculação dos cinejornais nos circuitos exibidores e nos periódicos locais nos ajudam a compreender como as fitas produzidas por Líbero Luxardo e Milton Mendonça circulavam em todos os ambientes da cidade Belém, proporcionado ao público um acesso significativo durante as décadas de 1950 e 1960. Porém, como pode ser analisado no gráfico acima, não há uma periodização semanal e mensal dessas produções. Isso ocorria devido, principalmente, as necessidades técnicas que eram de extrema importância para se fazer cinema. Por isso, o fim dos cinejornais ocorreu em um contexto em que a crise dos cinemas de rua em Belém se instaurou. O surgimento e a disseminação da televisão fizeram com que os cinejornais lentamente sumissem das telas do cinema, bem como da memória da população da cidade.

As fitas de Líbero Luxardo e de Milton Mendonça possuem importância significativa no campo da história por remeter a um passado compartilhado socialmente e de ser compreendido como documento que nos mostra como o cinema se desenvolve e se relaciona por meio de “práticas e representações” (Chartier, 2002) da população de Belém por meios dos cinejornais. À luz disso, as fitas, apesar das possíveis desconstruções de que possam ser alvo, mantêm seu valor de pista indicativa de um passado que fica cada vez mais para trás em nosso eterno presente.

CINEASTA/POLÍTICO: A VIDA DUPLA DE LÍBERO LUXARDO

O cineasta Líbero Luxardo foi deputado suplente da Assembleia Legislativa do Estado do Pará em 1947. Em 1950, assumiu o cargo de deputado titular, além de chegar ao posto da Presidência da Assembleia Legislativa de 1950 a 1954. Luxardo se consagrou neste período como figura importante e estimada do âmbito social e político. Fazia parte do diretório do Partido Social Democrático (PSD), foi secretário do jornal *O Liberal*¹⁵, além de ser sujeito de destaque no cinema nacional, também ligado ao “jornalismo da

15 *O Liberal*, 20, jun. 1951, p. 2. Ed. 633 do acervo da biblioteca nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

Amazônia” por meio de suas “interessantes reportagens” (O Liberal, 05 nov. 1949, p. 5).

Belém do Pará, cidade na qual Luxardo morreu, foi o local que ele desde 1939 escolheu para viver. Sua ida para Belém, neste período, teve como intuito filmar, a pedido de Silvestre Pércles de Góis Monteiro¹⁶, o primeiro Congresso de Medicina do Pará (CASTRO NETO, 2013). Ao se deparar com a localidade, Luxardo teria dito que estava impressionado com a paisagem da região e planejou desenvolver um estúdio¹⁷ na capital.

Líbero Luxardo detém uma filmografia ampla e uma grande trajetória como cineasta, visto que possui um número extenso de produções realizadas pelo país. Entre seus filmes dos anos 1930 estão: *Aurora do Amor* (1930); *Novidades regionais* (1932); *Anguera* (1934); *As Maravilhas do Mato Grosso* (1934); *Caçando Feras* (1936); *Fragmentos da vida* (1936); *Aruanã* (1938). Suas obras são as mais diversas, indo de documentários à ficção¹⁸.

O amor pela sétima arte despertou em Luxardo o desejo de ser o primeiro cineasta a produzir um filme de ficção na Amazônia. Um texto elogioso do jornal *A Província do Pará* de 1947 afirmava que: “entre os bravos lutadores pela existência real do cinema brasileiro, Líbero Luxardo fez da Amazônia seu grande estúdio, é dos mais tenazes audaciosos e crentes”. E continua: “O cineasta independentemente das dificuldades enfrentadas às vezes por campanhas venenosas construiu seu estúdio e, sem amparo financeiro de qualquer espécie realiza seu filme de longa-metragem”¹⁹.

Porém, o longa denominado “*Amanhã nos Encontraremos*”²⁰ não foi finalizado. Assim, a ambição de Luxardo de ser tornar o cineasta a produzir o primeiro “longa-amazônico” foi adiada, uma vez que a Segunda Guerra Mundial interferiu diretamente em seu sonho. “A restrição de filmes virgens

16 Silvestre Pércles de Góis Monteiro nasceu em Alagoas no dia 30 de março de 1896. Foi senador pelo Partido Social Democrático (PSD) entre 1947 e 1951, chefe do Estado-Maior das Forças Armadas de 1951 a 1952 e ministro do Superior Tribunal Militar (STM) de 1952 a 1956.

17 O estúdio cinematográfico denominado de *Amazônia Filmes*, criado por Luxardo, realizou diversas películas entre muitos curtas-metragens e seus filmes de ficção.

18 A filmografia de Líbero Luxardo, pelo país, pode ser encontrada no site da Cinemateca Brasileira. <http://cinemateca.gov.br>.

19 *A Província do Pará*, 02 mar. 1947, p. 7.

20 A produção deste filme foi iniciada por volta de 1947 e tinha previsão para ser lançado no fim de 1949 e 1950. Porém, ela não foi finalizada.

levou o cineasta a se concentrar nos curtas-metragens especialmente nos filmes produzidos por encomenda” (VERIANO, 2006: 39).

Devido sua amizade com Magalhães Barata²¹, Luxardo foi contratado como cineasta oficial do governo para registrar suas viagens pelo interior do Pará e para organizar seus comícios em Belém e no interior. Porém, não é possível especificar o momento exato desses registros feitos por Luxardo. Supomos que o período de sua produção corresponde à década de 1940, tempo condizente com a segunda Interventoria de Magalhães Barata (1943-1945). Segundo Castro Neto (2013), o cineasta procurou registrar as benfeitorias governamentais dessa fase populista da política paraense corroborando com a face baratista²² do governo, seus projetos e seus métodos políticos.

No contexto de lutas políticas (em que a rivalidade entre Baratistas e Anti-Baratistas era muito intensa), Líbero Luxardo (além de possuir carreira como cineasta), passou a atuar como político. Sua posição social e sua relação com o político Barata fez com que alcançasse o cargo de deputado, sem mesmo transitar por cargos inferiores. Luxardo adquiriu gosto pela política, possuindo uma *vida dupla*, sendo deputado e cineasta do partido PSD. Isso é bastante visível nos primeiros anos da década de 1950. Os jornais abordam diversas participações de Luxardo, que estava mais do que nunca integrado ao Partido Social Democrático (O Liberal, 28, dez. 1951, p. 01). Logo a relação de Luxardo com a política tornou-se tão intensa quanto com o cinema. Mais ainda, ele chegou a representar Magalhães Barata, bem como outros políticos, em diversas ocasiões como eventos de posse e inaugurações etc. Um exemplo pode ser observado quando Luxardo se direcionou para Alenquer, interior do Pará, para prestigiar a posse do prefeito Aricine Andrade

21 Paraense nascido em dois de junho de 1888, Barata era filho de Antônio Marcelino Cardoso Barata e Gabrina de Magalhães Barata. Interventor do Pará desde novembro de 1930, tornou-se a evidência maior da liderança revolucionária desse período. Foi um dos militares paraenses que se destacaram nas revoltas de 1922 e 1924. Candidato pelo PSD ao governo do estado nas eleições de três de outubro de 1950, o senador Barata foi derrotado pelo mesmo general Zacarias de Assunção, candidato da Coligação Democrática Paraense. Reeito senador em 1954, voltou a se candidatar a governador em 1955 e foi eleito, com o apoio de Juscelino Kubitschek, derrotando Epílogo de Campos. Tomou posse em 10 de junho de 1956. Magalhães Barata morreu em pleno exercício do mandato (MESQUITA, 2013).

22 No contexto político de 1950, surgiu uma forte rivalidade política entre Magalhães Barata e seus opositores, grupo formado por diversos partidos políticos de oposição à Barata. Eles almejavam derrotar o então candidato a governador, General Joaquim Cardoso de Magalhães Barata nas eleições de 1950, que era visto como um político que atuava em favorecimento das camadas abastadas. Segundo Mesquita (2013), a eleição disputada no ano 1950 foi uma das mais agitadas da política paraense, pois dividiu a sociedade local entre Baratistas e Anti-Baratistas.

em fevereiro de 1948, em nome do chefe do estado Major Moura Carvalho e Magalhães Barata, até então senador (O Liberal, 25, fev. 1948, p. 01).

Entre 1950 e 1955, os cinejornais dirigidos por Luxardo começaram a ser mais recorrentes nos cinemas da cidade. Suas obras abordavam representações dos mais diversos assuntos intrínsecos ao estado do Pará. O conteúdo dos cinejornais do realizador remetia a temas ligados à classe média e as elites paraenses, pois a visão que Luxardo tinha da vida em Belém era de sua própria classe social. Seus filmes invisibilizavam e excluíaam os sujeitos e os lugares relacionados ao subúrbio²³, “especialmente sobre os que viviam nas palafitas nas Vilas da Barca, um bairro onde as casas foram edificadas sobre as águas do rio” (VERIANO, 2006: 38). Assim, obscureciam-se estas parcelas da sociedade por meio de representações que selecionavam e excluíaam imagens de determinados sujeitos. Ademais, estas produções apelavam sempre quando possível ao sentimental (VERIANO, 2006).

O primeiro cinejornal de Luxardo introduzido nos cinemas de Belém teve como título “Contribuição à pecuária marajoara”²⁴; posteriormente foram propagados outros cinejornais, como por exemplo: “‘Costumes tradicionais do Pará’ - uma reportagem feita por Líbero Luxardo”²⁵; “II Exposição a pecuária de Soure – Hoje no Independência: ‘Capanema’. Reportagens de Líbero Luxardo”²⁶; “O Réveillon do Bancrevea – Uma reportagem de Líbero Luxardo”²⁷; “Amazônia Filmes: O XII Congresso Brasileiro de higiene” uma reportagem de Líbero Luxardo²⁷.

Posteriormente ao ano de 1955, os cinejornais de Líbero Luxardo se tornaram cada vez mais irregulares até no ano de 1959, com o documentário “Perde o Pará seu Grande líder”. Seu último cinejornal foi divulgado no final da década de 1950.

23 Categoria socioespacial discutida por Costa (2012) no contexto da Belém dos anos 1960, a partir dos estudos do geógrafo Antônio Rocha Penteado sobre a geografia urbana da capital paraense (PENTEADO, 1968). Para este autor, subúrbio era categoria socioespacial corrente em Belém em meados do século XX. Era o local em que se encontram os bairros mais pobres situados principalmente em espaços alagados e afastados do centro urbano. Esses bairros continham, em grande maioria, casas de palha, barro, madeira e enchimento, como aponta o autor. Essa categoria foi muito utilizada nesse período por jornalistas e por memorialistas com o objetivo de descrever esses lugares.

24 A Província do Pará, 26, 27, 28, 29 e 31 jan. 1950 e 2 e 3 fev. 1950, p. 5.

25 A Província do Pará, 15, 16, 17, 18, 19 e 21 fev. 1950, p. 5.

26 A Província do Pará, 17, 18, 19, 20, 25, 26 e 27 fev. 1955 e 1 e 2 mar. 1955, p. 5.

27 A Província do Pará, 7, 8, 10, 12, 13, 14 abr. 1955.

As películas desenvolvidas pelo cineasta seguiram uma grande tendência da época, pois este tipo de produção que ocorreu em escala mundial foi utilizado no Brasil em grande parte dos estados brasileiros (principalmente no centro-sul) com o intuito de aplicar o cinema como meio de disseminar para população elementos e símbolos ligados a interesses oligárquicos. Então, podemos dizer que a produção paraense de Luxardo seguiu a tendência que vinha desde a década de 1930 marcada pela chegada ao poder de Getúlio Vargas, através da “Revolução” de 1930, apoiada por novas oligarquias e com o suporte dos militares.

Logo após a “Revolução”, Barata foi nomeado interventor do Pará, porém em 1934 a constituinte revogou o intervencionismo e dentro de seis meses após isso os deputados de cada estado deveriam eleger o governador. Dissidentes dentro do Partido Liberal se aliaram à Frente Única Paraense (FUP) e acabaram por impedir a chegada de Magalhães Barata ao cargo de governador. Para ele, a “revolução” precisaria de mais tempo para se consolidar. Criticava, portanto, a reconstitucionalização, achando-a precoce. Em sua maneira de pensar, o país passava por uma situação de anarquia política que somente seria remediada através do governo militar ditatorial, o qual, contraditoriamente, construiria as condições favoráveis para o avanço do liberalismo no Brasil.

Líbero Luxardo cobriu a vida de Magalhães Barata por mais de dez anos. Fez isso desde o auge da sua popularidade até seus últimos dias e despedida numa grande cerimônia fúnebre que comoveu todo o estado. Sua produtora “Amazônia Filmes”, utilizando o vasto material deste período, produziu o média-metragem “Perde o Pará o seu grande líder”²⁸ em 1959.

A obra “Perde o Pará o seu grande líder” foi exibida em diversos cinemas da cidade de Belém naquele ano. A película destaca momentos posteriores à morte do então governador do estado do Pará, bem como aspectos de sua trajetória política. Os dizeres da narração ressaltam que o “grande filho” faleceu “em pleno apogeu de sua existência luminosa”. São exibidas “cenas

28 Este cinejornal, produzido do ano de 1959, foi apresentado nas diversas salas de cinema da cidade de Belém do Pará e comentado nos periódicos de circulação diária do estado. O cinejornal de Líbero Luxardo *Perde o Pará seu Grande Líder* foi restaurado em 2007 pelo programa de restauro desenvolvido pela Cinemateca Brasileira e Petrobrás. Porém, no processo de restauração do cinejornal, seu nome foi mudado para “Homenagem Póstuma a Magalhães Barata”. Por isso, utilizaremos neste capítulo o nome original atribuído ao filme.

do seu último período de governo, sua posse, suas presenças em convenções políticas, audiências públicas, inaugurações, recepções, viagens e as últimas homenagens prestadas pelo povo ao seu grande amigo”.

Além disso, é registrada a transladação do corpo, da residência para a câmara ardente no palácio Lauro Sodré, a visita do povo ao funeral, a missa do arcebispo da cidade, as honras fúnebres das forças armadas em frente ao palácio do governador, a partida do grande cortejo que passou pelas ruas da cidade de Belém em seu trajeto ao cemitério Santa Izabel. Mostrou também a histeria popular que rompeu os cordões de isolamento, invadindo a necrópole para prestar suas últimas homenagens à beira do túmulo.

O cinejornal produzido por Luxardo “Perde o Pará seu grande Líder” transcorre por três momentos específicos que se intercalam durante o tempo do cinejornal. O primeiro corresponde ao momento posterior à morte do governador e seu funeral. Este ponto se alterna com um *flash-back* (ALVARES, 1995) do segundo momento que aborda sua trajetória política e seus feitos. Esse momento se intercala com o terceiro, que retrata a transladação de seu corpo e de seu enterro, bem como a procissão que corteja seu corpo.

Esta produção, fruto da relação entre o cineasta e o político, ilustra a combinação entre poder estatal e arte. Napolitano (2011) divide as possibilidades desta combinação em duas: arte a serviço de um poder estabelecido e que visa mantê-lo e a arte engajada. Aqui o cinejornal e a obra de Líbero Luxardo se encaixam na descrição da primeira, visto seus apoiadores fazerem parte de setores sociais que, embora buscassem moralização de determinados aspectos do governo, lutavam contra profundas mudanças no *status quo* (FONTES, 2013).

Magalhães Barata é o personagem mais popular da história política do estado do Pará. Sem dúvida, deve isso ao esforço propagandístico que fez de si mesmo através dos cinejornais e do rádio. “Ao analisarmos as memórias construídas de Magalhães Barata podemos perceber uma cultura política bem definida para o início dos anos trinta no Pará, que dialoga com uma cultura política da época e com as práticas políticas do período” (FONTES, 2013: 135).

Portanto, “Perde o Pará seu Grande Líder” constitui um importante documento histórico do Pará, reproduzindo a vida e morte deste personagem da história política do estado, através da ótica de um destacado cor-

religionário. Mônica Kornis (2012) analisa o uso de imagens sobre Getúlio Vargas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda no Estado Novo em dois cinejornais produzidos para a campanha presidencial de 1950. A “migração de imagens” (expressão utilizada pela autora e cunhada por Jean-Claude Bernadet) se deu principalmente em dois sentidos: o reforço da relação direta entre as massas e seu líder político, isto é, sem mediações, e da decisão do governo Vargas de cortar relações com o Eixo e se aliar aos EUA na Segunda Guerra Mundial.

O exemplo ilustra não só a utilização do imagético para fins políticos, mas principalmente de quanto não podemos entender a imagem documental como espelho do real, pois, neste caso, imagens produzidas num contexto autoritário com fins de perpetuar tal regime foram utilizadas num contexto de exercício democrático. Da mesma maneira, vale analisar a conveniência da produção e a utilização das imagens de Barata por Luxardo na ocasião do falecimento do primeiro. A ênfase sobre a importância do evento é também corroborada pela presença da multidão que acompanhou o cortejo fúnebre em procissão, de tal forma que é comparado pelo cinejornal como um “Mini-Círio de Nazaré”.

Os últimos três minutos fazem uma retrospectiva da trajetória política do governador, sendo evidentes para Lobato (2015) as características de cinejornal, devido à rapidez com que são retomados os feitos do político. Destacam-se grandes obras de construção como estradas e prédios imponentes e contribuição à educação com a criação da Universidade do Pará. Sobre a narração, Lobato (2015) a considera hiperbólica, devido optar por uma retórica que privilegia o uso de imagens superlativas ao descrever, por exemplo, o “amor do povo pelo governante” ou o “amor deste pelo seu estado”. Até mais profundo do que isso, para Ana Lobato, a voz presente na narrativa do filme é a de um amigo próximo falando por todos os amigos próximos sobre a grande perda, “Perde o Pará o seu grande líder é uma forma de prantear o morto. O sentimento de perda que figura no título original dá tom ao filme, o que é acentuado pela trilha sonora” (LOBATO, 2015: 21).

Mas, para além disso, este cinejornal de Luxardo foi apresentado nas periferias de Belém nas salas populares de exibição e acabou por sacramentar a memória de Barata. A derradeira homenagem se tonou também o último esforço midiático de valorização de um líder e suas posturas políticas. Ora,

se concluirmos que este filme é nada mais que a última pedra do edifício da memória que seus correligionários queriam construir da vida e obra de Magalhães Barata, poderíamos então desconstruí-lo e lançar suas pedras ao vento? Do ponto de vista da história, jamais!

Envolvido com a história do cinema paraense, Pedro Veriano conheceu Luxardo de perto e reservou duas páginas de seu “Fazendo Fitas” a essa produção. Fala por alto dela, destacando que era em sua maioria “matéria paga” (VERIANO, 2006: 48), isto é, sob encomenda. Ainda assim chama a produção de “registros muito simples de acontecimentos” e “documentação de uma fase da história paraense” (VERIANO, 2006: 49). Embora haja o risco de se conceber que a “imagem documental fala a verdade”, o cinejornal, mesmo como criação narrativa e imagética, alcançou a importância em termos de repercussão social e, assim, tornou-se verdade para quem o produziu e o assistiu. Por isso, a imagem de Getúlio Vargas como “pai dos pobres” e a de Magalhães Barata como “homem simples” e “amigo do povo” se construíram tanto nos filmes, quanto na mentalidade de quem consumia o cinejornal.

Voltando ao cinejornal sobre o funeral de Barata, podemos destacar, assim como fez Lobato (2015), a intenção de causar sensação de proximidade e, conseqüentemente, de pesar pela perda do líder: “sua poltrona, sua chinela, seu sítio onde descansava e o relógio marcando a hora de sua morte”. A rápida troca entre a cena da multidão curiosa ao redor do Palácio dos Governadores e as cenas da vida privada de Barata tendem a provocar um sentimento de comoção inevitável: quem seria este indivíduo tão simples e querido que deixava vazios todos estes espaços?

Como já destacamos, a tônica do adeus é onipresente no filme e embora possamos concordar com Lobato (2015) sobre ser o último adeus de seus aliados e amigos, o sentimento é compartilhado com os frequentadores das salas de cinema nas semanas subsequentes ao lançamento do filme. Todos supostamente seriam amigos de Magalhães Barata. Todos teriam se despedido tendo em mente o conteúdo desse filme e de outros filmes que trataram dele: sua luta por causas populares, sua simplicidade e sorriso. Talvez tenham até lembrado a morte de outro grande político de sua época (Getúlio Vargas) que também “deixou a todos órfãos”, oferecendo somente um último bilhete de adeus.

Para os, historiadores, o filme é documento interessante não do ponto de vista da verdade inerente à imagem documental, mas em função, como insiste Darnton (2010), das possibilidades abertas para as pesquisas em história. Ao utilizar um gênero cinematográfico padronizado num contexto social e político, a obra de Luxardo em questão toma “imagens convencionais e recorre a associações usuais”. Ele “passa um sentido sem torná-lo explícito”, “introduz o significado em sua história pela maneira como a relata” (DARN-TON, 2010: 351, 352).

Portanto, não o que diz, mas principalmente como o diz é que servirá como fonte sobre o que os atores históricos pensam e porque o fazem como fazem. Os símbolos da despedida chorosa remetem, através da linguagem cinematográfica, ao pai, sempre provedor e líder, mas também ao amigo, sempre próximo e solícito ao sofrimento dos seus. Evocam ainda o líder, aclamado e convicto dos caminhos pelos quais desejava conduzir o seu povo. Ainda que questionemos todas as decisões e atos públicos ou privados de Magalhães Barata, jamais o extrairemos da memória da sociedade, que foi alvo dos cinejornais que Líbero Luxardo produziu.

MILTON MENDONÇA: O CINEMA PARAENSE BROTA SEU FRUTO

Em 11 de junho de 1953 foi exibido no cinema Olímpia²⁹ o cinejornal “O Jornal do Pará (a Festa da Castanha), reportagem de Milton Mendonça” (Folha do Norte, 11, 12, 16, 17 jun. 1953, p. 04). Essa foi a primeira película lançada nos anúncios de cinema veiculadas nos jornais diários³⁰, primeira de muitas outras que circularam pela cidade.

Milton Mendonça, nascido no Pará, deu ênfase ao ditado “filho de peixe peixinho é” visto que seguiu os passos do pai como fotógrafo, dando continuidade ao trabalho da empresa da família (Foto Mendonça) localizada na

29 O Cinema Olímpia é um dos poucos cinemas de rua que ainda estão atividade atualmente no Pará. Sua inauguração ocorreu em 1912, tornando-se um dos pioneiros na divulgação de filmes na cidade de Belém. O cinema sobreviveu até o ano de 2006 quando foi fechado por motivos financeiros, visto que a arrecadação com os filmes exibidos não possibilitava a “manutenção” e os “custos”. Porém, devido ao apelo da sociedade, a prefeitura resolveu assinar um contrato com o proprietário para manter o ambiente como espaço cultural (CARNEIRO, 2011: 166-167).

30 A pesquisa nos periódicos teve significativa importância, pois nos possibilitou traçar a origem dos primeiros cinejornais produzidos por Milton Mendonça. No entanto, é importante informar que não sabemos com precisão se os primeiros cinejornais de Mendonça foram lançados em 1953. Mas as fontes nos jornais nos mostram indícios que sua produção surgiu aproximadamente nesse período.

Praça de República, um ponto central da cidade de Belém. Mendonça buscava, no início de 1950, se especializar em fotografias infantis, embora estivesse fascinado pelo cinema, visto que havia buscado “contato com Luxardo e se apaixonado pelo mundo da fabricação da imagem em movimento” (A Província do Pará, 06 jun. 1986, p. 15).

Muitos dos roteiros dos cinejornais de Milton Mendonça eram feitos por sua esposa Liette Mendonça. As produções, ao serem finalizadas, eram encaminhadas para o Rio de Janeiro, onde era implementado o som dos cinejornais. A implementação do áudio deveria ser concluída de maneira imediata para que as matérias, ainda fervilhando, pudessem ser lançadas nos cinemas da cidade. O cineasta, que registrava muitas matérias pagas, gravou múltiplos temas sem preocupação de dramaticidade e venda para o cinema.

Todas essas produções eram realizadas em curta e média metragem (VERIANO, 1999). Nos cinejornais, eram abordados assuntos locais como: “Inauguração da nova agência do Banco da Lavoura – Festa em Mira-Mar e Valorização da Amazônia”³¹; “III Exposição. Feira Pecuária de Soure”³²; “O Réveillon da Assembleia Paraense”³³; “Inauguração da baixada da estrada da Pedreira”³⁴; “O Carnaval Paraense”³⁵; “A semana da vitória. Filme das solenidades da posse do Governador Magalhães Barata”³⁶.

Seus filmes apresentavam uma variedade ampla de temas que englobavam o esporte à região, eventos religiosos, melhoria das rodovias e ruas da cidade, grandes inaugurações, valorização de personalidades da política e da elite paraense etc. Pode-se constatar que estes filmes continuamente lançavam nos cinemas representações de quem detinha o poder, tanto econômico quanto político. Segundo Bernadet (2009), grande parte da produção nacional nesse período foi desempenhada pela produção de cinejornais, estritamente ligados à burguesia financeira e às elites política, militar, eclesiástica, das quais os cineastas eram dependentes. Assim, a ligação de Mendonça com

31 Folha do Norte, 11, 12, jun. 1954, p. 4.

32 Folha do Norte, 22, jan. 1955, p. 4.

33 Folha do Norte, 14, 15, 16, 17, 19, 20 abr. 1955, p. 4. A Província do Pará, 14, 15, 16, 17, 19, 20 abr. 1955, p. 5.

34 Folha do Norte, 21, 22 jul. 1955, p. 4.

35 Folha do Norte, 24, 25, 26, 28, abr. 1956, p. 4.

36 Folha do Norte, 7, jul. 10, 11, 15, ago. 1956, p. 4. A Província do Pará, 10, 11, 15, ago. 1956, p. 5.

o mundo político durante a década de 1950 era inteiramente pautada em relações comerciais, que abriram as portas para o realizador.

Junto a Luxardo, também interessado em cinema, Mendonça passou a adquirir prestígio social, por conta do seu trabalho como cineasta. A partir de 1956, a quantidade de produções exibidas nos cinemas foi bastante significativa. Com o passar dos anos, os cinejornais de 16 mm aumentaram de número e alguns deles puderam ser produzidos fora do estado³⁷, o que é um pouco raro quando a produção é apenas na bitola mirim de 16 mm, sem a ampliação para a bitola profissional (35 mm)³⁸. Segundo os jornais de circulação diária, podemos contabilizar entre 1953 e 1959 o total de 35 cinejornais veiculados dos cinemas da cidade. No entanto, é importante frisar que essas produções comumente não anunciavam apenas um tema específico, mas expunham muitos temas distintos que eram apresentados diversas vezes nos cinemas em um único cinejornal:

Em exibição no Moderno: Reinauguração do campo do Pais-sandu – Pedra da sede Fundamental da sede campestre da Caixa econômica – Posse de Sr. Elias Pinto na comissão de planejamento da SPVEA – Concurso dos mais belos olhos (do colunista Pierre Bertrand) - Mãe social do Ano – Dia Pan-Americano em Belém – Enlace Raimundo (vera) Fidalgo – Reportagem de Milton Mendonça. (A Província do Pará, 9 de julho de 1959, p. 7)

Os cinejornais produzidos por Milton Mendonça nos mostram como a multiplicidade de temas era uma característica das produções de curta e média-metragem no Pará neste período. A diversidade e a disseminação dos temas veiculados apontam como os cinejornais. No entanto, não escaparam da centralidade das imagens dos detentores do poder.

As reportagens de Milton Mendonça não atenderam somente às instâncias da política de governos e partidos, pois é evidente o interesse das elites econômicas paraenses na divulgação dos filmes (ARCHANGELO, 2013). É o caso, por exemplo, dos diretores do *Paissandu Sport Club*, dos gestores da

37 Não foi possível encontrar informações em meio às fontes que nos dessem pistas para saber em que estados do país estes filmes foram exibidos.

38 A bitola é a largura da película cinematográfica, expressa em milímetros. As principais bitolas que têm sido utilizadas no cinema são as de 8 mm, 16 mm, 35 mm e 70 mm.

sede campestre da Caixa Econômica, dos funcionários de alto escalão da SP-VEA, de famílias destacadas em colunas sociais na imprensa, dentre outros.

Após a morte do governador Magalhães Barata (1959), a produção de Mendonça se intensificou, abordando assuntos ligados principalmente ao governo de Aurélio Correia do Carmo³⁹, o qual foi deposto pelo Golpe Civil Militar de 1964. Além disso, os filmes de Mendonça, durante a década de 1960, estavam intrinsecamente ligados ao contexto de “valorização da Amazônia”. Nesta política, diversos órgãos públicos e privados ligados a interesses políticos e econômicos buscaram legitimar e difundir para a sociedade, por meio das mídias (entre elas os cinejornais) suas ideias, a fim de convencer a sociedade da necessidade da “integração amazônica”⁴⁰ ao Brasil. Durante esse período, o número de assuntos destinados à atuação do governo de Aurélio do Carmo foi extremamente grande. Isso pode ser constatado nos cinejornais remanescentes localizados no acervo do MIS-PA⁴¹.

Muitos outros temas são abordados em seus cinejornais constantes no MIS-PA. Pode-se notar no quadro abaixo especificamente o número de alguns assuntos veiculados nos cinemas da cidade. Não podemos precisar com exatidão a data desses cinejornais, visto que as produções localizadas no MIS não possuem datação dos filmes. No entanto, podemos deduzir, por meio dos assuntos abordados, que grande parte dos cinejornais produzidos por Mendonça salvaguardados no museu correspondem à década de 1960.

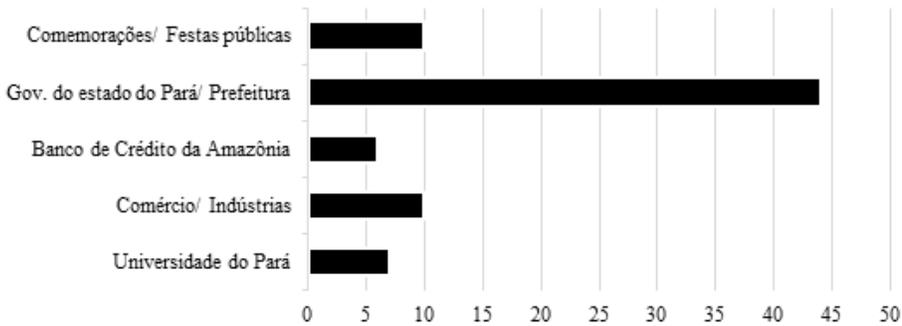
39 Nascido em 31 de janeiro de 1922, Aurélio Correia do Carmo se formou em bacharel pela Faculdade de Direito da Universidade do Pará em dezembro de 1944. Concomitantemente com sua formação em direito, trabalhou como escrivão no Tribunal de Justiça do Estado. Com o fim do Estado Novo no ano 1945, Aurélio filiou-se ao Partido Social Democrático (PSD) de seu estado. Aurélio do Carmo foi eleito por maioria absoluta e tomou posse em 31 de janeiro de 1961.

40 O discurso de valorização da Amazônia iniciou-se no período após a Segunda Guerra Mundial e foi encerrado na segunda metade da década de 1960. Mediante o discurso integralista, o governo federal anunciava, por meio de projetos sociais e geopolíticos, preservar a soberania e a segurança nacional. Esse discurso se materializou com larga aceitação pela elite intelectual desse período (OLIVEIRA; TRINDADE; FERNANDES, 2013).

41 Os cinejornais produzidos por Mendonça que não se perderam com tempo foram restaurados digitalmente e copiados para um conjunto de onze DVDs e se encontram sob a guarda do Museu de Imagem e Som do Pará (MIS). Esta restauração, realizada no ano de 2008, não está cronologicamente organizada. Além disso, há diversos trechos dos cinejornais que se repetem ao longo dos onze DVDs, sendo quase impossível restituir a forma na qual foram originalmente produzidos.

Principais assuntos dos cinejornais de Milton Mendonça na década de 1960

Assuntos



Fonte: Cinejornais de Milton Mendonça. Acervo do Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS-PA)

Os anúncios veiculados nestes cinejornais destacam diversos registros: “A Posse do governador Aurélio do Carmo” (Folha do Norte, 31, jan. 1961, p. 04); “Governador. Aurélio do Carmo concede aumento aos funcionários do Depto. de Águas, em solenidade”; “Reabertura dos salões do Palácio do Governo com a presença do Gov. Aurélio do Carmo”; “Governador Aurélio do Carmo e Prefeito Moura Carvalho homenageados pelo corpo consular estrangeiro em Belém”; “Governador e outro homem desfazem a fita de inauguração do produto exportado (malva)”; “Gov. Aurélio do Carmo discursa na inauguração da iluminação da Almirante Barroso”; “Gov. Aurélio do Carmo inspeciona colonização na Belém-Brasília”; “Inspeção das obras do departamento de estrada e rodagem (Obras do D.E.R) / construção da ponte sobre o rio Jeju – fiscalização da obra”; “12ª Exposição Pecuária em Soure – presentes autoridades do Estado e público”; “Dr. Mário Dias Teixeira retorna à capital. É recepcionado/ Posse do cargo de secretário de obras com a presença Aurélio do Carmo”.

É visível, portanto, que os assuntos ligados ao governo de Aurélio do Carmo eram amplamente disseminados nas salas de cinema. Muitos dos próprios cinejornais vinham com seus títulos dando ênfase ao governo. Diferentemente da década de 1950, os assuntos acima mencionados apresentavam uma ampla importância concedida ao governo do estado. Temas como esses eram recorrentes nesse período, dando ênfase ao papel da administração pública.

No entanto, não podemos deixar de notar que outros aspectos associados à cultura, economia e a esfera social elitista eram mencionados nas obras de Mendonça, assuntos como: A criação da Universidade Federal do Pará (UFPA), abordando “Plano de criação da cidade-universitária, cujo terreno já foi adquirido”; “Reitor visita a construção do campus”; “Inauguração da Faculdade de Farmácia”. Estes temas enfatizam também a atuação do governo local, já que apresentam a ação do governo federal no Pará e suas consequências. Há também assuntos ligados ao comércio e a indústria: “Inauguração da loja nº 2, da Importadora Braga, em Belém”; “Construção de uma ponte sobre um rio, no meio da mata / Indígenas recebem a comitiva e apresentam uma dança típica de seu povo”; “A produção da malva através da monocultura e sua utilização para a produção de tecidos”.

Sobre a prefeitura de Belém: “Inauguração do Pronto Socorro de Belém com a presença do prefeito Lopo de Castro e o Ministro Mário Pinotti” (Folha do Norte, 27, mar. 1960, p. 07); “Posse de Moura Carvalho na Prefeitura”. Sobre o Banco de Crédito da Amazônia; “Mais uma cooperativa mista em Abaetetuba – presentes autoridades e agricultores”; “Inaugurada as cooperativas mistas de Marapanim e Mucajúbim”; “Banco de Crédito da Amazônia – presente na festa da Castanha em Marabá”. Sobre a SPVEA, há assuntos como: “Solenidade de 9º aniversário, comandada pelo Pres. Mário Dias Teixeira”; “Homenagem do Clube do Remo ao superintendente da SPVEA, Dr. Mário Dias Teixeira / presentes os representantes do Gov. A.C. e Prefeito M.C.” Comemorações e festas públicas: “Jantar oferecido pelo clube ‘União Esportiva’ a autoridades: Mário Teixeira e ao Gov. Aurélio do Carmo”; “Multidão no cemitério de Santa Isabel no dia de finados / visita ao túmulo de Severa Romana”.

As festas privadas e as comemorações de entidades públicas não deixaram de ser matérias de representações mais “agradáveis” da cidade de Belém e do estado do Pará, apesar das profundas desigualdades sociais vigentes então. Estes eventos privados eram exibidos nas salas de cinema como expressão de uma sociedade que vivia supostamente em “plena harmonia”, sem conflitos de classes ou desigualdades. Assuntos como: “Festa de Carnaval do Bancrevea”; “Jantar oferecido pelo clube ‘União Esportiva’ a autoridades: Mário Teixeira e Gov. Aurélio do Carmo”; “Reinauguração do estádio do

Clube do Remo”; “Festa da Castanha em Marabá – em avião especial chega a comitiva do Banco de Crédito da Amazônia”.

Além desses assuntos, as produções de Milton Mendonça englobavam durante o período de 1960 (como pode ser observado no gráfico acima) assuntos ligados ao Banco de Crédito da Amazônia (B.C.A)⁴². Esses assuntos mostram que o desenvolvimento da região se tornou um tema significativo nos cinejornais de Mendonça, o que revela as teias geradas entre política e cinema.

Observa-se nos cinejornais de Mendonça que as imagens e representações desenvolvidas sobre a sociedade amazônica abriram portas que permitiram a intercomunicação entre modos de pensar elitistas que estavam em diferentes escalas de poder nesse período. Isso se deu mediante a apropriação dos cinejornais pelas elites, que se utilizaram do discurso artístico. Os temas abordados nos filmes se tornaram ramificações em direção ao discurso da racionalidade política e ideológica, buscando direcionar e relacionar o “discurso de progresso” com questões ligadas a democracia, economia, indústria, cultura, ciência, lazer etc. Assim, o discurso cinematográfico fora elitizado e apropriado pelas classes dominantes e colocado a serviço delas mesmas.

Durante essas duas décadas (1950-1960), variados contextos políticos estiveram representados no cinema do Pará. As obras de Milton Mendonça produzem hoje uma versão sobre a memória de Belém e da Amazônia, de forma que ele emerge como uma voz destacada ao lado de Líbero Luxardo e de cineastas predecessores.

À GUIA DE CONCLUSÃO

SÉTIMA ARTE E POLÍTICA: UMA VINCULAÇÃO DE ORIGEM?

As imagens dos cinejornais de Líbero Luxardo e de Milton Mendonça apresentadas nos cinemas à sociedade local no período de 1950 e 1960 con-

42 A SPVEA (Plano de Valorização Econômica da Amazônia) foi criada pela Lei nº 1.806, de 6 de janeiro de 1953. Em 1966, a Superintendência de Valorização Econômica da Amazônia foi substituída pela SUDAM (Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia). Já o Banco de Crédito da Amazônia (B.C.A) foi instituído, segundo a Lei nº 1.184 de 30 de agosto de 1950, com o principal objetivo de conceder estímulo à produção de atividades agrícolas, pecuárias e industriais, além de melhorias no transporte público, bem como de qualquer outro aspecto da economia regional paraense. Além disso, continuou o incentivo e o aperfeiçoamento da produção da borracha, principalmente no financiamento da plantação de seringas, como ocorreu com o seu antecessor, o Banco de Crédito da Borracha (B.C.B). Isto se deu mediante o depósito no banco de valor correspondente a dez por cento do Fundo da Valorização da Amazônia, previsto no art. 199 da Constituição Federal de 1946, para a valorização da Amazônia durante o tempo estimado de vinte anos.

figuraram-se como um elemento destacado da produção cinematográfica paraense. Esses filmes promoveram uma recriação da “realidade” ao longo do tempo e contribuíram para reconfigurar o imaginário sobre a realidade amazônica. Assim, a apreensão dos aspectos sociais pela via do discurso do cinejornal buscava uma junção entre a realidade e a ficção, entre o objetivo e o subjetivo, a qual nos “fornece um entendimento do discurso fílmico como forma de recriar a realidade” (PARANHOS, 2007).

Segundo Martins (2005), os filmes são capazes de fazer com que os sujeitos absorvam muitas vezes, como verdade objetiva, o que é apresentado na tela. Assim, a narrativa cinematográfica pode ser assimilada, mesmo que de maneira indireta, em meio às dinâmicas sociais, dialogando com a percepção dos espectadores em torno dos fatos abordados no cinema.

As práticas culturais representadas nos cinejornais destacam os costumes e os hábitos eleitos pelos cineastas e seus financiadores como característicos do estado do Pará e da Amazônia nesse período. Esses elementos cotidianos dispersos na sociedade eram registrados nos eventos das elites locais, atribuindo-lhe novos significados e repassados novamente a diferentes grupos sociais por meio do cinema.

As “práticas e representações”, no sentido de Chartier (2002), nos permitem entender que as produções cinematográficas, como objetos dotados de significado, circulam entre culturas distintas e permitem uma relação complexa entre os diversos setores da sociedade. Apesar de a máquina propagandística buscar desenvolver, em meio ao campo artístico, ideologias voltadas para “atender interesses particulares que tendem a se apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo” (BOURDIEU, 1989: 10), a circulação dos filmes promove novas percepções. Os cinejornais são um artefato simbólico dotado de agência, que tem o poder de estimular a emergência de diferentes representações da sociedade.

A intervenção das elites na arte desempenhou um papel importante, não só de difundir suas representações por meio dos cinejornais. Ela foi responsável pelo incremento da prática cinematográfica na região, envolvendo diversos profissionais e uma ampla plateia. Não temos dados que comprovem o financiamento para a produção de cinejornais, mas é possível identificar essa ênfase no conteúdo das películas, balizada pela ligação entre cineastas e políticos do período estudado. O cinema paraense assumiu um papel crucial

na manifestação do discurso ideológico. Os cinejornais foram instrumentos utilizados, junto a diversos meios de comunicação, como máquina propagandista das elites, buscando penetrar no cotidiano da sociedade para orientar a opinião pública. Deste modo, as representações impostas pelas forças dirigentes do poder projetaram e pautaram para a sociedade seus interesses.

As duas dimensões (política e cinema) não se separaram nas produções realizadas por Líbero Luxardo e Milton Mendonça. Como pôde ser observado, a relação entre política e sétima arte foi comum nesse período da história política paraense, bem como em todo o globo. A intenção propagandista em meio à intenção artística acabou por fazer com que parcelas do cinema paraense e do cinema brasileiro fossem vinculadas exclusivamente às elites. Segundo Lenharo (1986: 43), podemos afirmar, no que se refere aos meados do século XX no Brasil, que “qualquer aproximação ou estudo sobre a propaganda no período detectará, necessariamente o peso das instâncias micropolíticas atuando sobre o cotidiano dos indivíduos”. Podemos dizer que os cinejornais foram instrumentos de micropolítica na rotina das salas de exibição de Belém.

Os cinejornais paraenses deste período não possuíam somente uma característica moralista e ideológica, visto que existia um substrato artístico nessas produções. Ao lado da técnica e da linguagem cinematográfica, vieram à tona imaginários, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, visões de mundo, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas e tantos elementos agenciados para representar uma versão sobre a Amazônia.

REFERÊNCIAS

- FILMOGRÁFICA

LUXARDO, Líbero. *Perde o Pará seu Grande Líder*. 13 minutos e 32 segundos, 1959.

- BIBLIOGRÁFICAS

ALVARES, Luzia Miranda. O espaço e o tempo feminino n'Um Dia Qualquer. *Psicologia: Ciência e profissão*. Brasília, DF, v. 15, n. 1-3, p. 26-29, 1995.

ARCHANGELO, Rodrigo. Histórias de um Brasil em suas notícias da semana. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento Histórico e Diálogo Nacional*, 7, 2013. Natal. Anais eletrônicos. Brasil: ANPUH, 2013. p. 1-22.

ARCHANGELO, Rodrigo. Imagens do poder e o poder das notícias nos cinejornais. In: *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – Campinas*, 9, 2012: ANPUH, 2012.

BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: Metodologia e pedagogia*. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2011.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Os Espectadores: história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década de 1950*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2016.

CASTRO NETO, Advaldo. *O Cinema Ficcional de Líbero Luxardo*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Pará, Belém. 2013.

CHARTIER, Roger. *A história Cultural: Entre Práticas e representações*. 2. ed. Avenida das Túlipas: DIFEL — Difusão Editorial, S. A, 1988.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 32, n° 63, p. 381-402, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. "Primeiro Cinema" In: MASCARELLO, Fernando (Org.), *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FONTES, E. J. O. Cultura e política dos anos trinta no Brasil e as memórias do interventor do Pará, Magalhães Barata (1930 – 1935). *Revista Estudos Políticos*, Rio de Janeiro, n. 7, 2013/02.

KORNIS, Mônica Almeida. “Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de campanha na campanha presidencial de Vargas de 1950” In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. e KORNIS, M. A. *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.

LAPUENTE, Rafael Saraiva. Jornal impresso como fonte de pesquisa: delineamentos metodológicos. *Anais do Encontro Nacional de História da Mídia*, 10, 2015, Porto Alegre.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 2 Edição. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1992.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, SP: Papirus: Editora da Unicamp, 1986.

LOBATO, Ana. Líbero Luxardo e a produção de cinejornais no Pará nas décadas de 1940 e 1950. *Significação: Revista de cultura e audiovisual*. São Paulo, v. 42, n. 44, p. 295-317, 2015.

MARTINS, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP. Papirus, 2006.

MESQUITA, Luís. *Assumpção X Barata: uma relação de política e mídia que mobilizou a Amazônia*. Brasil: Chiado Editora, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórica – metodológica. *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011.

OLIVEIRA, Wesley Pereira de; TRINDADE, José Raimundo e FERNANDES, Danilo Araújo. O planejamento do desenvolvimento regional na Amazônia e o ciclo ideológico do desenvolvimentismo no Brasil. *Ensaio FEE*, Porto Alegre, v. 35, nº. 1, p. 201-230, jun. 2014.

PARANHOS, Adalberto. *O Roubo da Fala: Origens da Ideologia do Trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

PENTEADO, Antônio Rocha. *Belém: Estudo de Geografia Urbana*. Belém: Edufpa, 1968.

PETIT, Pere. Cinema e história no fim da *belle-époque* belemense (1911-1913): contribuição ao cinema paraense do cineasta Ramon de Baños. *Cadernos CERU*. São Paulo. v. 22, n. 2, p 15-43, 2011.

RÊGO, Daniela Domingues Leão. *Imagem e Política: estudo sobre o Cine Jornal Brasileiro*. Campinas, SP. 2007.

SAVIANI FILHO. Hermógenes. A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade. *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 22, n. 3 (49), p. 855-860, dez. 2013.

VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupi*. 1. Ed. Belém: SECULT, 1999.

VERIANO, Pedro. *Fazendo fitas: Memórias do Cinema paraense*. Belém: EDUFPA, 2006.

- PÁGINAS DA INTERNET

BRASIL. Lei nº Lei nº 1.184 de 30 de agosto de 1950. Diário Oficial da União, RJ, de 30 ago. 1950. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L1184.htm>. Acesso em 09 ago. 2017.

BRASIL. Lei nº Lei nº 1.806 de 6 de janeiro de 1953. Diário Oficial da União, RJ, de 6 jan. 1953. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L1806impressao.htm>. Acesso em 09 ago. 2017.

MACHADO, Mariângela. A formação do espectador de cinema e a indústria cinematográfica norte-americana. *Famecos/PUCRS Porto Alegre*, Ano 2009, n. 22, p.77-87. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/6475/4705>. Acesso em: 16 jun. 2018.

CAPÍTULO 3

DO TERREIRO AO BOI BUMBÁ: CULTURA E RELIGIOSIDADE NEGRA EM “UM DIA QUALQUER” (1962-1965)¹

Diego Maia da Costa

INTRODUÇÃO

Era manhã do dia 26 de agosto de 1965². O jornal *A Província do Pará* chegava às mãos de seus leitores, anunciando, com euforia, a “avant-première”³ da mais nova produção cinematográfica do cineasta sorocabano Líbero Luxardo⁴. A película em destaque nas páginas do periódico paraense era

1 Este capítulo é um dos resultados logrados a partir das pesquisas desenvolvidas em torno de um projeto da Iniciação Científica (PIBIC/UFPA) vigente entre os anos de 2016 e 2018. Intitulado “Música Popular e Manifestações Folclóricas: dimensões da circularidade cultural no Pará em meados do século XX”, este projeto foi coordenado pelo professor Dr. Antonio Maurício Dias da Costa, nosso orientador, e a quem dirigimos sinceros agradecimentos. Também agradecemos a todos os amigos envolvidos em nosso grupo de pesquisa “História, Cultura e Meios de Comunicação” e a todos os demais colegas da UFPA que contribuíram direta ou indiretamente na realização deste trabalho.

2 O recorte temporal se refere essencialmente ao período de produção do filme “Um dia qualquer”, iniciado em 1962 e finalizado em 1965.

3 BELTRAND, Pierre. Hoje, a ‘avant-première’ de Um dia qualquer. *A Província do Pará*. Caderno nº 1, p. 6, 26/08/1965.

4 Líbero Luxardo nasceu na cidade de Sorocaba (Estado de São Paulo) em 05 de novembro de 1908 e faleceu em Belém, em 02 de novembro de 1980.

“Um dia qualquer”, o “primeiro filme longa metragem totalmente rodado em Belém”⁵.

A “noite de gala” do cinema local ocorreu no antigo Cine Nazaré e contou, segundo as palavras da “Província”, com a presença do que mais de destaque se tinha “no mundo oficial e social de Belém”⁷. A festa também teve as ilustres participações do diretor e de grande parte do elenco. Nomes como Hélio Castro, Lenira Guimarães e Conceição Rodrigues – todos intérpretes na produção luxardiana - receberam o público e abrilhantaram a estreia da mais esperada, pelo povo paraense, “de tôdas as produções já realizadas pelo cinema em tôda a sua história”⁸.

Exageros à parte, “Um dia qualquer”, de fato, havia instigado por dois longos anos o fértil imaginário da imprensa local. Prova disso são as inúmeras referências ao trabalho de Luxardo regularmente encontradas nos principais periódicos da cidade entre os anos de 1963 e 1965. A expectativa em torno desse filme também era elevada entre os críticos de cinema da região. Acyr Castro⁹, que certa vez chegou a ser chamado de o “pontífice máximo da crítica cinematográfica entre nós”¹⁰, na edição provinciana de 26 de agosto de 1965, evidenciou sua ansiedade: “em cartaz o tão esperado filme de Líbero Luxardo, ‘Um dia qualquer’ (...), um mundo enorme de curiosidade em face dessa que é a primeira produção de longa-metragem efetivada no Pará”¹¹.

Dias mais tarde, contudo, Castro deixaria subentendido que sua “enorme curiosidade” se transformara em grande frustração. Em um texto ácido publicado na *Província do Pará*, o crítico local não poupou impugnações ao

5 Noite de gala para o filme paraense. *A Província do Pará*. Caderno nº 1, p. 10, 27/08/1965.

6 Inicialmente denominado de “Cine Poeira” em razão da simplicidade de sua construção, o Cine Nazaré ganhou em 1920 a denominação que o acompanharia até 2007, ano em que foi vendido para uma loja de departamentos. Durante o século novecentista, o Nazaré competiu com outros famosos cinemas da cidade como o Iracema, o Palácio e o Olympia. Com exceção deste último, todos fecharam suas portas entre fins do século XX e início do XXI.

7 Noite de gala para o filme paraense op. cit., p. 10.

8 MARTINS, Edwaldo. Elas são notícia. *A Província do Pará*. Caderno nº 3, p. 7, 15/08/1965.

9 Acyr Castro foi um dos pioneiros da crítica cinematográfica da Região Norte e o primeiro a ser remunerado por esse ofício no Estado do Pará. Ao longo de sua carreira, dirigiu severas críticas à série ficcional empreendida por Líbero Luxardo na Amazônia. Contudo, já após a morte do cineasta, ao ocupar o cargo de secretário de cultura do estado, Castro resolveu homenagear seu desafeto ao denominar de “Líbero Luxardo” uma sala de cinema situada no prédio da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (CASTRO NETO, 2015: 31).

10 MARTINS, Egídio. Um dia qualquer. *A Folha do Norte*. 14/09/1965. IN: VERIANO, Pedro (organizador). *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Editora Falângola/SECDET, 1983, p. 241.

11 CASTRO, Acyr. Cinema: “O assunto, hoje”. *A Província do Pará*. Caderno nº 1, p. 8, 27/08/1965.

longa de Luxardo, chegando a classificá-lo como “cansativo e mal feito”, e como “(...) uma obra de intenções ocultas, de estrutura inexistente, incrivelmente medíocre” (VERIANO, 1983: 227).

Para poder compreender um dos motivos da forte crítica escrita por Acyr Castro, devemos ter em mente o gênero fílmico que Luxardo propagava existir em sua obra, o Neorrealismo Cinematográfico¹². O cineasta pregava ser um dos expoentes do Neorrealismo no Brasil, localizando-se, segundo ele, em escala mundial, entre os famosos diretores italianos Luchino Visconti e Roberto Rossellini (VERIANO, 2006: 41).

Entretanto, o pesquisador Relivaldo Pinho de Oliveira, ao confrontar as características do neorrealismo italiano com o empreendido por Luxardo em “Um dia qualquer”, chegou a conclusão de que os elementos cinematográficos que singularizam o neorrealismo inspirador de Luxardo são, no longa paraense, “trabalhados aquém da plena realização” (OLIVEIRA, 2012: 46). Daí vem parte do arsenal de críticas reverberadas pelos comentadores de cinema da capital paraense ao filme luxardiano, caracterizado, segundo Olivera, pelo “não seguimento de regras clássicas e básicas da cinematografia [neorrealista], como continuidade, narrativa coerentemente desenvolvida, correta conexão de sequências e falta de ritmo unitário” (OLIVEIRA, 2012: 50).

Dentre outros aspectos do neorrealismo italiano, estão a eventual utilização de atores não profissionais e uma forte tendência em apresentar personagens socialmente marginalizados e historicamente excluídos. Luxardo tenta fazer uso dessas perspectivas ao representar, dentre outras cenas, um culto afrorreligioso e uma apresentação de boi bumbá, manifestações populares que, sobretudo na primeira metade do século XX, foram amplamente perseguidas e repreendidas pela polícia e por parte da imprensa local.

Contudo, para além do debate em torno das aspirações neorrealistas de Luxardo, este capítulo pretende demonstrar como o pensamento intelec-

12 O neorrealismo é um gênero cinematográfico surgido na Itália do pós-Segunda Guerra Mundial. É caracterizado por uma linguagem que beira o documental, com forte apelo realista. A coluna “Cinema”, coordenada por Acyr Castro no jornal A Província do Pará, é reveladora quanto à difusão dos debates em torno das obras neorrealistas em Belém durante a década de 1960. Foram encontrados, ao longo de nossa pesquisa, vários comentários de Castro acerca das realizações fílmicas de diretores neorrealistas como Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, entre outros. Esses comentários são, de maneira absoluta, veementemente elogiosos.

tual local influenciou o cineasta na execução de um trabalho pretensamente imbuído de “tipos” regionais. A presença de tais caracteres regionais é descrita, por exemplo, pelo jornalista Pedro Veriano (1983: 228) em uma crítica de cinema publicada em *A Província do Pará* em agosto de 1965: “Um Dia Qualquer’ tem o Círio, o Bumbá, a macumba, tem o Mosqueiro, o ‘Ver-o-Peso, tem o ‘Museu’, tem o ‘Bosque’, tem a cidade (...)”.

Essa tendência regionalista – passível de ser percebida não apenas em “Um dia qualquer”, mas em toda obra fictícia realizada por Luxardo na região amazônica – está inserida, a nosso ver, em uma corrente artística e intelectual de fortes ligações com o movimento modernista das décadas de 1920/1930. Sua pretensão, em âmbito local, era a de criar uma arte que representasse a identidade regional paraense ou amazônica (FIGUEIREDO, 2001).

Apesar de produzir o filme em uma conjuntura histórica particular (década de 1960), Luxardo manteve contato com vários intelectuais que direta ou indiretamente participaram do movimento modernista no contexto bele-mense, seja no campo literário ou no campo musical. Bruno de Menezes¹³ e Waldemar Henrique¹⁴ – que contribuíram, respectivamente, na parte “folclórica” e musical de “Um dia qualquer” – são exemplos de grande relevância como veremos no decurso deste trabalho.

A partir do que foi até aqui apresentado, defendemos, portanto, a seguinte hipótese: tanto as defluências do neorrealismo cinematográfico italiano – e a pretensão de apresentar personagens socialmente marginalizados e historicamente excluídos - quanto as irradiações da tendência regionalista preconizada por parte da intelectualidade artística paraense de meados do novecentos, contribuíram para concretização luxardiana de uma obra incul-

13 Bento Bruno de Menezes Costa (1893-1963) foi poeta, cronista, jornalista, romancista e folclorista paraense. No início da década de 1920, colaborou na fundação da “Associação dos Novos”, círculo literário que deu início a um movimento de renovação das artes no Pará. De maneira geral, a proposta da “Associação dos Novos” assentava-se na construção de uma nova identidade nacional, enquadrada sob o ângulo da Região Norte. Bruno de Menezes atuou também como editor-chefe da revista “Belém Nova”, criada em 1923 e voltada para a publicação de textos literários. Essa revista se tornou a principal plataforma de atuação dos modernistas no Pará (FIGUEIREDO, 2001), (WANZELER, 2018).

14 Waldemar Henrique da Costa Pereira (1905-1995) foi compositor, pianista e maestro paraense. Adquiriu grande reconhecimento artístico nacional especialmente no campo da música de projeção folclórica. Viveu uma longa carreira musical desde os anos de 1920 no Pará e atravessou diferentes conjunturas políticas e artísticas brasileiras ao longo do novecentos. Faleceu no final do século XX em Belém, consagrado como o artista mais destacado na história da música erudita com referências populares feita no Norte do Brasil (SALLES, 2007), (CLAVER FILHO, 1978).

cada de elementos regionais/populares como o culto afrorreligioso e a apresentação de bois bumbás.

Porém, é importante salientar que esses elementos são tomados aqui como *representações* do real, ou seja, é a maneira pela qual Líbero Luxardo leu, pensou e construiu um significado para determinada realidade social - no caso, a realidade periférica da Belém de meados do século XX, captada a partir das manifestações do culto afro e do boi bumbá. De acordo com Chartier (1990: 17), as representações são sempre determinadas pelos interesses dos grupos sociais que as forjam. Relacionando esse pensamento às representações de Luxardo, podemos afirmar que elas estão permeadas pelas visões de mundo dos grupos sociais, nos quais o cineasta estava inserido, especialmente a intelectualidade artística e a elite política belemense de meados do novecentos. Desse modo, as representações do culto afrorreligioso e do boi bumbá expressam, em “Um Dia Qualquer”, a forma pela qual a intelectualidade artística e a elite política local (refratada na figura de Líbero Luxardo) atribuíam, de maneira geral, sentidos às manifestações populares paraenses em meados do século XX.

Pretendemos aqui, portanto, a partir do debate em torno do neorealismo cinematográfico e das irradiações da tendência regionalista da intelectualidade local, analisar pormenorizadamente as cenas onde são representados o culto afrorreligioso e a apresentação dos bois bumbás. Essas manifestações, na visão de artistas da época como Líbero Luxardo, são capazes de expressar o universo cultural amazônico, partindo do prisma cultural negro.

O CINEASTA DA AMAZÔNIA

Líbero Luxardo é um homem extraordinário.

Quando deveria, como tantos de nosso tempo, estar vazio de entusiasmo, embora ainda cheio de talentos como muitos, - brota de sua imaginação criadora e da experiência feita pessoalmente, sem a herança das experiências alheias, uma grande película: “Um dia qualquer”¹⁵.

As doces palavras do escritor Joracy Camargo¹⁶ são indubitavelmente uma das raras análises otimistas que trataram da inaugural ficção luxardiana

15 CAMARGO, Joracy. “Prefácio” (LUXARDO, 1965: 08).

16 Joracy Camargo (1898-1973) foi um importante jornalista, teatrólogo e dramaturgo carioca que

no Pará. Como vimos na introdução, a crítica paraense – que tinha na figura de Acyr Castro seu maior símbolo – foi, em linhas gerais, demasiadamente severa com o empreendimento fílmico de Luxardo. Um ponto em comum reverberado nos textos críticos dirigidos ao trabalho do cineasta está na “desatualização” – técnica – deste diretor em relação ao que estava sendo produzido cinematograficamente no âmbito nacional e mundial.

De fato, Luxardo estava há mais de vinte anos afastado de qualquer produção de teor ficcional. “Aruanã” (1938) havia sido, até então, o último longa de aspiração fictícia realizada pelo cineasta. Esse longa, juntamente com “A luta contra a morte” (1937), “Caçando Feras” (1936), “Alma do Brasil” (1932) e “Aurora do amor” (1930) integram o que os especialistas no tema chamam de “Ciclo do Mato Grosso”, série fílmica roteirizada por Líbero Luxardo em terras pantaneiras (ABDIOL, 2012: 25).

Contudo, foi apenas um ano depois do lançamento de “Aruanã” que Luxardo pisou pela primeira vez em solo paraense. Na ocasião, o cineasta havia sido convidado a filmar o I Congresso Médico de Medicina realizado em Belém no ano de 1939. Já na primeira visita, ao conceder uma entrevista ao jornal *A Folha do Norte*, Luxardo afirmou que estava impressionado com a paisagem da região, e que “queria fazer um cinema aproveitando ‘tão belos exteriores’ – e não apenas um filme: queria montar um estúdio” (VERIANO, 2006: 38).

Três anos mais tarde, em sua segunda - e desta vez definitiva - passagem por Belém, Luxardo fundou a Amazônia Filmes, empresa especializada na produção de curtas-metragens de teor propagandístico, tendência elevada a partir da amizade travada entre o cineasta e Joaquim de Magalhães Cardoso Barata, Interventor Federal no Estado do Pará à época. Essa amizade levou Líbero a se tornar o produtor cinematográfico oficial do governo baratista, além de encaminhá-lo a uma interessante carreira política, por onde atuou em dois mandatos como deputado estadual pelo Partido Social Democrático (LOBATO, 2015: 305).

Com a morte de Magalhães Barata, em 1959, e após gravar “Perde o Pará o seu grande líder”¹⁷ (1959), documentário onde representou a suntuosa

ocupou entre 1967 e 1973 a cadeira n° 32 na Academia Brasileira de Letras.

17 “Perde o Pará o seu grande líder”, como nos revela a pesquisadora Ana Lobato, é o nome original de “Homenagem Póstuma a Magalhães Barata”. A troca de nome se deu no processo de restauração

cerimônia de sepultamento de um dos políticos mais influentes do século XX em âmbito nortista, Luxardo decidiu se desvencilhar de vez do ramo político, passando a direcionar suas atenções a um novo projeto: o de conceber uma obra cinematográfica que enfim reproduzisse os “tão belos exteriores” da região amazônica. Foi idealizado, então, “Um dia qualquer”, filme que almejava representar o cotidiano de um dos lugares mais influentes do contexto amazônico, a cidade de Belém.

Mas e então, que história narrar?

Fazendo uso de um roteiro não linear, Luxardo concebeu a história da personagem Carlos, sujeito da elite local que após perder tragicamente a noiva durante um conflito envolvendo integrantes de bois bumbás, passa a peregrinar desnortado pelas ruas da capital paraense enquanto rememora os momentos vividos ao lado da mulher amada. “Ele não possui caminhos pré-determinados, um roteiro a seguir, apenas impressões, imagens, lembranças. A perda da amada lhe impulsiona a perda de si próprio” (OLIVEIRA, 2012: 27).

O vagar desnortado de Carlos nos transporta, enfim, ao bairro da Pedreira, especificamente ao terreiro Floresta de São Sebastião. Nesse espaço, numa noite qualquer da primeira metade da década de 1960, foi concebida a cena que será o primeiro objeto de análise em nosso trabalho. A cena em questão, expressa uma tentativa de Luxardo em representar fielmente um culto umbandista, prática religiosa – que assim como outras de matriz africana – foi (e é) muito comum nos bairros do subúrbio da capital paraense.

FLORESTA DE SÃO SEBASTIÃO: LÍBERO VAI AO TERREIRO

- Você topa? podemos dar um pulo lá!
- É longe?
- Pertinho daqui... O terreiro fica na Pedreira.
- Então vamos, porém confesso que não vou muito com essa história!
- De qualquer modo, é um ritual de macumba, e da boa!
- (...)
- Por favor motorista, pare no ponto do Raimundinho!¹⁸

ocorrido no primeiro decênio do século XXI (LOBATO, 2015: 298).

18 LUXARDO, Líbero. *Um dia qualquer*. Brasil, 92 minutos, 1965.

O pequeno trecho acima é parte de um diálogo travado entre duas personagens-chave do filme “Um dia qualquer”. Elas intermediarão o contato da personagem Carlos com terreiro Floresta de São Sebastião. A cena onde se situa esse diálogo inicia aos 43 minutos de projeção e tem como cenário um típico ônibus da *urbe* belemense da década de 1960.

Nessa cena, as duas personagens (estudantes) discutem sobre a possibilidade de visitar um terreiro afroreligioso localizado no bairro da Pedreira. Carlos, em seu vagar desnorteado pela cidade, acaba tomando o mesmo ônibus onde ocorria a conversa dos rapazes. De imediato, Carlos atenta ao diálogo dos estudantes. Nesse ponto, a câmera foca brevemente no rosto do protagonista, que, diante daquela ocasião, toma trejeitos de curiosidade. Em seguida, após convencer o amigo, um dos garotos pede ao motorista para que os deixe no “Ponto do Raimundinho”¹⁹. Carlos, ainda com o olhar curioso, resolve então seguir os mancebos rumo ao terreiro.

Alvo da visita das personagens de Luxardo, o terreiro “Floresta de São Sebastião” foi, de acordo com as fontes históricas, uma das mais famosas e influentes casas de culto afro existentes em Belém no século XX. Esse espaço adquiriu destaque no cenário regional ao receber um constante fluxo de diversos intelectuais de renome local, nacional e até mundial. Nomes como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir integraram, por exemplo, o admirável e seletivo grupo de personalidades internacionais que visitaram o terreiro pedreirense.²⁰

Entre os intelectuais locais que mantiveram contato com o Floresta de São Sebastião, está o folclorista, jornalista e escritor Bruno de Menezes, um dos precursores do modernismo na Região Norte e que se predispôs a incluir em sua obra “temas populares recolhidos de memórias, histórias de pajelança e do Tambor-de-Mina” (FIGUEIREDO, 2001: 291). “Batuque” (1931), livro de poesias de Menezes, é um exemplo pontual do interessante contato mantido entre esse literato e as vivências religiosas da zona suburbana de Belém. Os detalhes ritualísticos contidos em “Toiá Verequete”, poema presente na obra “Batuque”, por exemplo, “são reveladores de que o poeta era um assíduo

19 “Ponto do Raimundinho” diz respeito à um hipotético ponto de ônibus localizado nas proximidades do Floresta de São Sebastião. “Raimundinho” faz alusão à Raimundo Silva, liderança religiosa daquele terreiro à época. Falaremos mais sobre Raimundo Silva no transcurso desse trabalho.

20 Sartre. *A Província do Pará*. Caderno nº 1, p. 6, 2/10/1960.

frequentador dos terreiros, pois não se limitou apenas a descrever de modo genérico, mas demonstrava conhecer bem os fundamentos do ritual que presenciara” (LEAL, 2011: 52).

Costa e Soares (2018) consideram “Batuque” a obra poética mais importante de Bruno de Menezes. Segundo os autores, ela “externa a forte relação entre os círculos literários daquela época e o mundo dos bairros pobres da cidade, onde habitava (e habita até hoje) grande contingente da população negra e mestiça” (COSTA; SOARES, 2018: 06).

Essa aproximação entre “campo letrado” e “campo popular” estava, em parte, entrelaçada a uma corrente artístico-intelectual surgida em Belém durante a primeira metade do século XX. Tratava-se do movimento modernista paraense que, em meio às influências paulistas, destacou-se ao tentar elaborar uma arte identitária, que deveria ser constituída a partir do resgate e valorização de elementos – que esses artistas julgavam - inerentes à realidade do homem amazônico e/ou paraense.

Esses elementos, na ótica de artistas como Bruno de Menezes, Waldemar Henrique, Gentil Puget e vários outros, poderiam ser encontrados através da realização de pesquisas folclóricas em meio às realidades periféricas, com destaque especial aos bairros suburbanos de Belém. Segundo Costa (2013), esses espaços, constituídos à margem sociocultural e geográfica da cidade, possuíam (já na primeira metade do século XX) características identitárias, oriundas da riqueza e das singularidades de suas vivências culturais. Para o autor, esses locais (bairros suburbanos belemenses) eram detentores de uma “sonoridade particular”, vinda das “lavadeiras de roupas, vendedores de açaí e de outros produtos, [dos] sons dos tambores negros, batuques, normalmente inaudíveis nas ruas centrais de Belém” (COSTA, 2013: 51). Assim, foi em busca desse conjunto de cânticos, ritmos e tradições pertinentes a esse ambiente periférico, que jornalistas, literatos, folcloristas e músicos com formação acadêmica – injetados, em grande parte, pelos ideais modernistas – adentraram à fundo nesses espaços e estreitaram laços com os sujeitos que ali promoviam a autêntica cultura popular amazônica na ótica da intelectualidade artística.

Essa tendência folclorística, tão presente na obra artística de diversos intelectuais ligados às várias gerações do modernismo, inspirou, a nosso ver, o primeiro e os demais trabalhos cinematográficos de teor ficcional empre-

endidos por Líbero Luxardo em terra paraense. Apesar de inaugurar sua série filmica amazônica apenas em 1965, o cineasta manteve trânsito com diversos intelectuais que direta ou indiretamente participaram do movimento moderno entre as décadas de 1920 e 1930. Entre esses intelectuais, estavam Bruno de Menezes e Waldemar Henrique, que contribuíram como veremos adiante, na parte “folclórica” e musical de “Um dia qualquer”. Um exemplo do contato mantido entre Bruno de Menezes e Líbero Luxardo está registrado em “Mosaico Folclórico”, obra memorialística do escritor Pedro Tupinambá. Nesse livro, Tupinambá relata uma visita feita por um grupo de intelectuais ao já aqui conhecido terreiro Floresta de São Sebastião:

Quando descemos do carro, em companhia de Bruno de Menezes, Antônio da Paixão Melo, Líbero Luxardo e Nazareno Tourinho, em frente ao terreiro de Raimundo Silva, na Pedreira, o alto-falante anunciou nossa chegada. O pai-de-terreiro aproximou-se e nos cumprimentou um a um, após a apresentação do folclorista paraense [Bruno de Menezes].

Entramos e tomamos assento em lugares especiais. Os atabaques rufavam com muita vibração, dando-nos a impressão de serem repercutidos dentro de nós.

(...) Convidados especiais, escritores, jornalistas, fotógrafos, pessoas dos arredores e umbandistas fervorosos lotavam o recinto (TUPINAMBÁ, 1969: 30).

Apesar de não possuir datação específica, essa visita de intelectuais ao Floresta de São Sebastião adquire importância às nossas pretensões analíticas em pelo menos dois pontos: o primeiro, é por demonstrar a inserção de Luxardo no círculo intelectual local – onde se mesclavam os “convidados especiais, escritores, jornalistas, fotógrafos” – que eventualmente contatavam ambientes populares como terreiros afrorreligiosos em Belém durante o século XX. Defendemos a ideia de que parte desse círculo intelectual ainda estava embebida pelas propensões modernistas das décadas de 1920/1930 (como no caso de Bruno de Menezes) e pelos ideais reverberados pelo academicismo folclórico²¹ dos anos de 1950 (caso de Pedro Tupinambá). Esses espaços,

21 O academicismo folclórico diz respeito à institucionalização e profissionalização dos estudos folclóricos ocorrido em âmbito nacional a partir de fins da década de 1940. Episódios como o da criação da Comissão Nacional de Folclore (1947), o da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), dentre outros, foram incitadores à atuação de parte da intelectualidade paraense na causa do “avivamento

supostamente, promoviam a reunião de elementos formadores de uma identidade regional/nacional, os quais deveriam ser registrados, catalogados e valorizados.

O outro ponto relevante da assertiva de Pedro Tupinambá, é que ela mostra a interação entre três peças-chave do filme “Um dia qualquer”: Líbero Luxardo (diretor e roteirista), Bruno de Menezes (pesquisador e autor das letras de toadas de boi bumbá executadas na película) e Raimundo Silva (pai-de-santo que interpretou a si mesmo no filme).

Com relação a Raimundo Silva, este foi uma liderança religiosa de grande notoriedade tanto entre as camadas populares quanto nas esferas política e intelectual belemense em meados do século XX. Um exemplo da participação de Raimundo Silva na vida política paraense está expresso em sua atuação como secretário particular do interventor Magalhães Barata durante o Estado Novo - o mesmo político que, como o leitor deve lembrar, promoveu a iniciação de Luxardo na carreira política local (LUCA, 2003: 29).

Quanto à atuação de Raimundo Silva entre as camadas populares, o jornalista Sebastião Godinho²² nos mostra uma faceta curiosa do líder afrorreligioso:

De domingo a domingo, desde cedo, era certo encontrá-lo em seu consultório denominado “A Chave da Felicidade”, no aparador n° 62 do Mercado de Ferro, atendendo a uma clientela variada que incluía desde o caboclo fumador de porronca, atacado pela tosse, a se queixar de mal do peito; o moleque descorado e cabisbaixo carente de poderoso vermífugo; a comadre faladeira a padecer de izipla, passando pela velha balofa com os seus achaques e vertigens, até o fornido capitalista supliciado pelo mal de gota.

Quando não estava trabalhando em seu aparador no Mercado de Ferro, o Dr. Raiz atendia no terreiro nagô que mantinha no bairro da Pedreira, na travessa Humaitá, denominado de “Floresta de São Sebastião”, de onde retirava as espécies vegetais que após beneficiados por misturas e transmutações, eram entregues aos padecentes que nele depositavam a sua derradeira

folclórico” (VILHENA, 1995).

22 Em “Waldemar Henrique: Só Deus sabe porque” (1989), Sebastião Godinho discorre sobre as visitas feitas pelo músico Waldemar Henrique à terreiros afrorreligiosos. Entre esses terreiros estava o Floresta de São Sebastião, de Raimundo Silva.

esperança, quase todos decepcionados com a ineficácia da farmacologia tradicional.²³

Como podemos perceber, Raimundo Silva (ou Dr. Raís) também ficou conhecido por suas atividades em torno da medicina popular, prática eximamente detratada nas páginas policiais dos jornais paraenses no período entre o final do século XIX e o início do XX. Nesses contextos, o curandeirismo e a pajelança eram corriqueiramente caracterizados pela imprensa como um problema social que deveria ser extirpado, cabendo à polícia, portanto, pôr em prática o que previam os vários códigos de postura idealizados a partir da “moral” e dos “bons costumes” preconizados pela elite local.

Paralela e contraditoriamente, os pajés, na ótica de alguns intelectuais de fins do XIX e início do XX (como do folclorista Antônio de Pádua Carvalho, por exemplo), também eram associados à imagem do índio que vive na mata, “símbolo da Amazônia” (FIGUEIREDO, 1996: 55). Guardadas as devidas proporções, essa intelectualidade, em parte, antecedeu a corrente de ideias que caracterizaria a produção artística do movimento moderno paraense, pautada na tentativa de construir uma arte que representasse a “autêntica” identidade regional. Identidade que, por sua vez, era possível de ser concebida – na visão de intelectuais como Pádua Carvalho – a partir dos cânticos da pajelança, onde supostamente estariam expressas as matrizes originais da poesia amazônica (FIGUEIREDO, 1998: 304).

Um exemplo dos “cânticos da pajelança” aos quais Pádua Carvalho se referia, pode ser observado na cena protagonizada por Raimundo Silva em “Um dia qualquer”. A cena referida se inicia aos 45 minutos de projeção e dá continuidade às desventuras empreendidas por Carlos e pelos dois estudantes no terreiro localizado às proximidades do “Ponto do Raimundinho”.

A cena em voga tem seu ponto de partida com a chegada das três personagens supracitadas ao Floresta de São Sebastião. De imediato, elas se acomodam em uma espécie de área reservada para visitantes e passam a vislumbrar atentamente cada movimento executado no local. Luxardo, a fim de situar o espectador na diegese, passa então a priorizar as tomadas que focalizam alguns elementos adstritos ao culto, como os abatazeiros²⁴ que in-

23 GODINHO, Sebastião. Quem se lembra do Dr. Raís? *O Liberal*. Caderno de Atualidades, p. 2, 10/03/2014.

24 Tocadores de tambores. O nome deriva de abatá, um tambor de duas bocas tocado em cima de

cessantemente repercutem seus atabaques e as filhas-do-terreiro, que bailam e cantam por todo o espaço de baía²⁵. É importante salientar que toda a trilha sonora da cena afroreligiosa é gravada em som direto, sobrelevando a polifonia existente naquele ambiente.

Em seguida, entra em ação a personagem interpretada pela atriz Conceição Rodrigues. Influida pelo ritual executado no local, essa personagem entra em processo de transe espiritual. Nesse ponto, Raimundo Silva finalmente surge em cena. Auxiliado por algumas filhas-do-terreiro, o babalorixá²⁶ inicia um ritual destinado a retirar o espírito que havia possuído a moça. Para isso, faz uso de alguns objetos como o feixe de plumas e o charuto de tauarí²⁷ - instrumentos recorrentemente encontrados nos relatos sobre a pajelança de fins do século XIX e início do XX. Nessa cena, ao tempo em que toca o corpo da jovem com a plumagem e espalha o fumo do tauarí sobre sua cabeça, Raimundo Silva também entoia um cântico em que evoca a ajuda de espíritos ameríndios²⁸:

Estrela d'alva é minha guia
Que alumia sem parar
Ilumina a mata virgem
Cidade de Juremá
Vinde, vinde companheiro,
Ai de mim, tem dó
Companheiro de Jurema²⁹
Ai de mim tão só (LUXARDO, 1965:51)

Essa inserção de elementos ameríndios num culto umbandista paraense está em parte atrelada a um fenômeno do século XX que Furuya (1994) denominou de “Amazonização da Umbanda”, que diz respeito a uma “reinterpretação ou reorganização da Umbanda com base na tradição regional amazônica” (FURUYA, 1994: 35). Segundo o antropólogo japonês, essa rein-

uma armação horizontal de madeiras.

25 “Baía” vem de baiar, que por sua vez é uma adaptação popular do verbo bailar. Espaço de baía é como geralmente se denomina o local de “dança” circunscrito pelas filhas-do-terreiro.

26 O babalorixá é a principal liderança religiosa de determinada casa de culto. Se for do sexo feminino, denomina-se lalorixá.

27 “Cigarro de palha usado para defumar os clientes num ritual de pajelança” (LUCA, 2003: 165).

28 A letra desse cântico está transcrita no livro “Um dia qualquer”, de Líbero Luxardo.

29 Jurema é uma entidade indígena (cabocla) muito presente nas religiões afro-amazônicas. Sua evocação geralmente se dá em sessões de assistência espiritual.

terpretação ocorreu a partir da intromissão dos cultos populares da pajelança no “mundo espiritual da Umbanda”, que chega à Amazônia ainda na primeira metade do século XX.

Contudo, é importante salientar que a presença de entidades indígenas na Umbanda já era uma das principais características preconizadas pelos seus adeptos no contexto da institucionalização dessa vertente religiosa em âmbito nacional. Segundo Furuya, a formação da Umbanda como um sistema de crenças e rituais se deu entre as décadas de 1920 e 1930 nas grandes cidades do sudeste do país como Rio de Janeiro e São Paulo e esteve relacionada com o projeto político-cultural nacionalista do período varguista, cujo estabelecimento da identidade nacional era tratada como um tópico estatal importante. É justamente nesse contexto que a Umbanda surge como “religião nacional”, cujo corpo de entidades – composto pelos três elementos tidos como formadores do modelo étnico brasileiro: o índio, o negro e o branco – se coadunam ao discurso nacionalista propalado pelo estado que via no encontro harmônico das três raças, um ponto a ser enfatizado. Oliveira (2008) sintetiza bem o que tento expressar:

A institucionalização da umbanda, a partir da criação de federações, foi um reflexo do processo de mudança pela qual passa a sociedade brasileira. (...) A preocupação em edificar uma religião centrada na possibilidade de manifestação de espíritos oriundos das três etnias que formam a nação brasileira, foi certamente influenciada pelo intenso nacionalismo do regime de Vargas e pelo esforço de criar uma cultura nacional como base para a unificação do povo brasileiro (OLIVEIRA, 2008: 109).

Como aponta Oliveira, esse contexto (década de 1930) foi marcado pelo surgimento das primeiras federações umbandistas em âmbito nacional. Tais federações, de maneira geral, objetivavam instituir um instrumento de autodefesa frente à perseguição sofrida em decorrência da paradoxal política repressiva do próprio estado varguista. Essas federações, além da defesa à liberdade de culto, também almejavam obter reconhecimento social e combater o preconceito e a discriminação reverberados por vários segmentos da sociedade em geral.

Com relação à conjuntura paraense, foi apenas em 1964 que se fundou a Federação Espírita e Umbandista dos Cultos Afro-Brasileiros do Pará

(FEUCABEP), instituição destinada a integrar os terreiros afrorreligiosos existentes da região e a mediar o contato entre o Estado e as casas de culto afro. Vale lembrar que essa conjuntura é marcada pela instauração do regime civil-militar no Pará, no qual o governo, seguindo a velha estigmatização da imprensa local, passou a associar os “batuques” a focos de desordem, palcos de bebedeiras, bagunças e charlatanismo (LUCA, 2003: 27). Diante dessa situação, como aponta o estudo de Vergolino e Silva (1976), várias lideranças afrorreligiosas da cidade se mobilizaram em torno da criação de uma federação que estabelecesse e garantisse reconhecimento institucional e jurídico frente às instâncias do regime ditatorial iniciado em 1964³⁰. Entre as lideranças fundadoras da nova instituição (FEUCABEP) estava o nosso já conhecido Raimundo Silva (LUCA, 2003: 120).

Voltemos à cena protagonizada pelo babalorixá supramencionado. Este, enfim, consegue retirar o espírito que havia possuído a moça. Carlos, após o término da possessão espiritual, resolve sair do local e dar continuidade a seu vagar pela cidade. Enquanto isso, já recuperada, a personagem vivida pela atriz Conceição Rodrigues paulatinamente sai de cena, dando lugar a uma outra figura central da cena afrorreligiosa: o médium, interpretado pelo ator Cláudio Barradas.

Como o leitor deve lembrar, ainda na introdução citamos algumas características da cinematografia neorrealista, tal como sua predisposição em utilizar atores eventualmente não profissionais. Em “Um dia qualquer”, Luxardo praticamente segue a risca essa tendência, salvo na parte em que coopera para sua película o já experiente ator e diretor do teatro paraense Cláudio Barradas³¹.

A atuação de Barradas no filme luxardiano é basicamente performática, assemelhando-se aos movimentos corporais e vocais típicos do teatro.

30 Esse contexto (década de 1960) também é marcado pelo florescimento do interesse acadêmico pelas religiões de matriz africana na Amazônia. Até esse momento, a região era caracterizada como “Paraíso dos antropólogos indigenistas”, em virtude do direcionamento unilateral às pesquisas em torno dos povos indígenas que habitavam a Amazônia (MAUÉS, 1999). A pesquisadora Anaíza Vergolino e Silva, citada acima, foi uma das precursoras nos estudos sobre a temática afrorreligiosa na Região Norte do Brasil.

31 Ator, diretor, professor de teatro, hoje padre, é uma personalidade muito importante para a história do teatro moderno paraense. Fundador de diversos grupos teatrais de Belém, ele esteve na fundação da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, na qual depois atuou como professor da instituição. Hoje, o teatro universitário da UFPA leva seu nome (BEZERRA, 2016: 399).

Barradas dá vida a um médium que “recebe” o “Tranca Ruas”, entidade muito presente em religiões de matriz africana, sobretudo na Umbanda e no Candomblé (ABDIOL, 2012: 84).

De maneira mais específica, o “Tranca Ruas”, incorporado pela personagem de Cláudio Barradas, atende, naquele contexto, a uma função típica das casas de culto afro: a da purificação espiritual do terreiro. Assim, objetivando a “limpeza” do espaço, o médium evoca a entidade entoando o canto do Tranca Ruas:

O sino da igreja faz blau, blau, blau!
Deu meia noite e o galo cantou!
Seu Tranca Ruas que é o dono da gira.
Dono da gira que Ogum³² mandou. (LUXARDO, 1965: 55)

Na sequência, após a incorporação, o médium passa a interagir com outras personagens do terreiro, entre elas, um rapaz que assistia ao culto. Nesse ponto, o Tranca Ruas apresenta o rapaz ao espírito do pai morto que, naquele momento, havia encarnado em um dos umbandistas.

Após vislumbrarem atentamente as ações ocorridas no terreiro, os estudantes resolvem por fim deixar o local. A saída dos rapazes do Floresta de São Sebastião imputa créditos finais à cena afroreligiosa e dá sequência a proposta aqui idealizada.

Pautaremos-nos, nas páginas seguintes, em analisar o nosso segundo objeto de pesquisa: a cena em que Líbero Luxardo representa o boi bumbá, uma expressão popular muito comum nos bairros periféricos da Belém do século XX. Essa expressão adquiriu, sobretudo a partir da década de 1920 – por meio do discurso de grande parte da intelectualidade artística moderna paraense – o status de “autêntica manifestação do povo”.

BRILHANTE E NOVO QUERIDO: BUMBÁS EM “UM DIA QUALQUER”

O boi bumbá, em linhas gerais, é uma comédia satírica que representa de maneira jocosa o cotidiano da sociedade colonial escravocrata e patriarcal. No Norte do Brasil, apesar de especificidades regionais, o enredo geralmente conta a história de um boi de raça trazido a uma fazenda para ser o reprodu-

32 Orixá iorubano ligado à guerra. É a divindade do ferro sincretizado com São Jorge (LUCA, 2003: 164).

tor do rebanho. O animal seria mais bem tratado até que os escravos. Logo, qualquer maltrato ao boi resultaria em castigos severos aos escravos e vaqueiros. Pai Francisco, homem pacato que residia em uma fazenda, após saber do desejo da esposa grávida de comer língua de boi, resolve, como vingança, cortar a língua do boi do patrão.

Segundo José Dias Jr (2010: 78), o tom satírico do boi bumbá está na “mensagem passada ao público como forma de zombaria e vingança do povo oprimido, [neste caso] os negros utilizados como cativos durante a história da escravidão no Brasil”. Ainda segundo este autor, o boi bumbá demonstra “a aproximação da cultura popular urbana com as reminiscências da ancestralidade negra e escrava na Amazônia, um aspecto do hibridismo cultural presente nos bairros da periferia de Belém” (DIAS JR, 2010: 82).

Foi essa cultura popular urbana, supostamente reverberada nas tradições, nos ritmos e cantares do homem (mestiço) amazônico, que estimulou parte da intelectualidade artística do movimento moderno paraense a penetrar nos bairros da periferia de Belém e de estreitar laços com diversos sujeitos promotores de manifestações populares como o boi bumbá. Entre os intelectuais estudiosos dos bumbás se destacaram nomes como Bruno de Menezes e Waldemar Henrique, artistas que manteriam fortes ligações com o cineasta Líbero Luxardo.

Defendemos aqui, portanto, a ideia de que há uma congruência, em Luxardo, com o pensamento em torno da temática regional-popular preconizada por parte da intelectualidade paraense da primeira metade do século XX. Essa congruência se efetiva, em Luxardo, através de sua pretensão em construir um cinema regionalista, pelo qual pudesse representar a sociedade e a cultura amazônica a partir da inserção de elementos populares como o culto afroreligioso e o boi bumbá.

Contudo, devemos lembrar que esses elementos populares de “Um dia qualquer” são *representações* do real, ou seja, são a maneira pela qual Líbero Luxardo expressou um significado para essas manifestações. Por sua vez, essas significações luxardianas estão permeadas pelas visões de mundo dos grupos sociais como as quais ele se relacionava, além de sua vinculação original com a elite político-cultural belemense.

A representação do boi é vista aqui como uma das formas pela qual a elite local (refratada na figura de Líbero Luxardo) atribuía sentidos às mani-

festações populares negras paraenses naquele período. Seguindo essa lógica, talvez entendamos o porquê de a aparição do boi (ou melhor, dos bois bumbás) também vir atrelada a um fato trágico. Iniciada aos 84 minutos de projeção, a representação dos bumbás em “Um dia qualquer” tem como desfecho a morte da personagem de Lenira Guimarães (Maria de Belém, noiva de Carlos). Essa personagem sucumbe após ser pisoteada num confronto entre os integrantes dos bois “Brilhante” e “Novo Querido”.

A despeito dessa representação da violência envolvendo integrantes de bois bumbás, podemos notar, em Luxardo, a manutenção de um velho estereótipo encabeçado pelas elites e concretizado nas páginas dos periódicos locais desde fins do século XIX e início do XX. Nessa conjuntura, o desenvolvimento da economia gomífera na região levou parte de elite local a reverberar valores estéticos e culturais de inspiração europeia, modeladores de uma almejada modernização cidadina. Tal “modernização” veio então acompanhada de uma forte política de ordenamento social, em que a elite se dispôs a obter o controle sobre as práticas populares consideradas como perigosas e de má influência para a sociedade. “Assim, através das páginas noticiosas do período, uma intensa campanha seria lançada em favor da repressão e da eliminação de práticas consideradas inadequadas a uma grande e desenvolvida *urbe* moderna” (LEAL, 2005: 242).

Entre essas “práticas inadequadas” estava o boi bumbá, manifestação que naquele período era muito comum em bairros como Cidade Velha, Juru-nas e Umarizal. Segundo o memorialista De Campos Ribeiro (1965), tais bairros eram detentores de bumbás famosos que vez ou outra se envolviam em brigas (RIBEIRO APUD LEAL, 2005: 257). Essas brigas poderiam ser locais, ou seja, ocorrerem entre bois oriundos de um mesmo bairro almejando provar a liderança de determinado grupo naquela área, como também poderiam ser entre grupos de bairros diferentes. Segundo Leal (2005):

Os conflitos entre bairros davam-se tanto por diferenças sociais como raciais. Os bairros periféricos do Juru-nas e Umarizal eram os que comportavam a maioria da população pobre de Belém, de predominância negra ou cabocla. Havia uma acentuada rivalidade entre esta população e os moradores do centro, sobretudo da Cidade Velha – onde uma boa parte dos

habitantes eram comerciantes de origem portuguesa (LEAL, 2005: 258).

Todavia, a estigmatização do boi bumbá também estava fortemente atrelada à presença dos capoeiras – elementos responsáveis pela defesa dos cortejos. Nesse período, a capoeiragem era uma prática corriqueiramente associada por jornalistas e por autoridades públicas à vadiagem e à violência, o que resultou em uma intensa política de combate a essa manifestação por parte do estado. Entretanto, os capoeiras, na verdade, pertenciam às mais variadas categorias profissionais (eram barbeiros, ferreiros, encadernadores, fogueiros e até funcionários públicos) e estavam presentes nos bairros mais populares e de maior concentração de população negra e cabocla (Jurunas e Umarizal). Em suma, “a capoeira era uma prática de trabalhadores e a acusação de vagabundagem não fazia nenhum sentido para além da manipulação política e do projeto civilizatório da elite paraense” (LEAL, 2005: 260).

Contudo, em 1905, a polícia proibiu de vez a saída dos bumbás às ruas de Belém. Diante de intensa fiscalização, os grupos passaram a limitar suas apresentações a espaços individuais, surgindo assim os Currais de boi bumbá.³³ Nesses novos locais de apresentação, os brincantes de boi bumbá estabeleceram um novo formato e estrutura de exibição, pautada, não mais na improvisação e sim na formulação de um texto fixo, a moldes teatrais (LAGO, 2006: 28).

Situados geralmente em zonas suburbanas, esses novos espaços de apresentação se tornaram, na primeira metade do século XX, cenários profícuos à uma parte da intelectualidade local que, embebida pelos ideais modernistas, passou a adentrar nesses espaços e a projetar o boi bumbá como uma autêntica manifestação do povo – objeto fundamental à pretensa formação da identidade regional amazônica/paraense. Nesse período (décadas de 1920 e 1930), os bois – apesar das frequentes perseguições policiais que ainda sofriam – começam a ser vistos pela imprensa (à qual parte da intelectualidade supracitada fazia parte) como produtores de uma tradição cultural e não

33 Nesse ponto acreditamos ser importante abrir um parêntese: apesar da proibição e da consequente intensificação da perseguição sofrida pelos bumbás, isso não implica dizer que todos eles pararam de sair às ruas. Seja pela desobediência, conivência de certas autoridades, ou pelo desconhecimento da lei, o cortejo do boi bumbá nas ruas e praças da cidade foi uma prática recorrente durante a primeira metade do século XX.

mais como antros de violência, barulho e confusão (LAGO, 2006: 33). Prova disso está na organização de concursos envolvendo bois bumbás e outros folguedos juninos como os Cordões de Pássaro e de Bichos por cronistas de jornais como “A Vanguarda” e “O Estado do Pará” na década de 1930. De maneira geral, esses concursos, inauguraram uma nova dinâmica às apresentações dos bumbás: a das exibições teatralizadas em espaços públicos como praças, teatros e bosques.

Essas apresentações em locais públicos coexistiram com as apresentações nos currais pelo menos até meados da década de 1950. Nesse novo contexto, segundo Salles (1994), ocorreu a decadência dos currais de boi bumbá, ocasionada tanto pela ação policial – intervenção frente aos jogos de azar corriqueiramente praticados nesses ambientes –, quanto pelo próprio desinteresse do público devido ao desenvolvimento de outras formas de entretenimento como o rádio, o cinema e posteriormente a televisão (SALLES APUD LAGO, 2003: 41)

São também nesse período que ocorreram os primeiros eventos oficiais de bumbás promovidos por órgãos públicos municipais e estaduais. Essa interferência governamental objetivava, de maneira geral, o “resgate” e a “preservação” dos folguedos juninos paraenses (LAGO, 2006: 52). Por sua vez, essa preocupação do poder público foi muito influenciada pelo pensamento preconizado por folcloristas locais ligados ao academicismo folclórico, movimento nacional de institucionalização e profissionalização dos estudos folclóricos ocorridos a partir de fins da década de 1940. Entre seus objetivos principais, estavam o resguardo e reconhecimento das manifestações culturais “tipicamente” nacionais que, na ótica da maioria desses intelectuais, estariam em vias de extinção.

Entre os folcloristas paraenses ligados a esse movimento, estava o nosso já conhecido Bruno de Menezes. Em 1951, Menezes enviou ao 1º Congresso do Folclore Brasileiro um trabalho que obteve boa recepção no meio, intitulado “A Evolução do Boi Bumbá como forma de teatro popular”. Esse texto originaria o livro “Boi Bumbá: auto popular” (1958), de autoria do próprio Bruno de Menezes. Nessa obra, o folclorista paraense enfatiza as mudanças culturais ocorridas na manifestação do bumbá, destacando as influências indígenas, africanas e europeias absorvidas pelo folguedo ao longo do tempo. Menezes vê o boi bumbá como algo dinâmico, produto das mudanças e

transformações que ocorrem na sociedade. Nesse ponto, apesar de Menezes seguir o que é latente na maioria das pesquisas de cunho folclórico (a manutenção de certa tradição e o resguardo das manifestações), ele também pensa que o salvaguardar do tradicional pode ser conciliado com inovações assimiladas ao longo dos tempos, observando o folclore e suas diversas maneiras de se manifestar enquanto algo dinâmico. Em suma, Bruno de Menezes almejava, “proteger e restaurar a partir da tradição e de suas movimentações” (WANZELER, 2018: 186).

Em “Boi Bumbá: auto popular”, Menezes (1993) materializa um olhar etnográfico, descrevendo o boi bumbá a partir das experiências vivenciadas por ele próprio nos currais³⁴. Esse contato privilegiado com os brincantes propiciou ao folclorista o recolhimento de várias peças, partituras e toadas. O manuseio desses objetos certamente possibilitou ao pesquisador a obtenção de um conhecimento amplo dos produtos artísticos concebidos pelos “botadores de boi”³⁵.

Esse conhecimento foi então apropriado e representado por Bruno de Menezes na elaboração das toadas do Boi Brillhante e do Boi Novo Querido executadas em “Um dia qualquer”. A cena, onde são entoados os cânticos dos bumbás, situa-se em uma sequência já próxima ao desfecho da película. Nessa sequência, a personagem Maria de Belém (noiva de Carlos) é pisoteada durante um confronto generalizado entre os integrantes dos dois bois adversários. Tal conflito se origina a partir dos cânticos de provocação³⁶ entoados pelos brincantes do Boi Brillhante quando este chega à Praça da República (local onde Novo Querido já se apresentava):

Boi Brillhante vem chegando
Pro povo se adiverti
(...)
No rojão que nois viemo
Tôda gente qué nos vê.

34 Em “Boi-bumbá: auto popular”, Bruno de Menezes também rememora suas experiências na brincadeira do boi. Morador do bairro do Jurunas, Bruno, durante a infância e a adolescência, participou inúmeras vezes como brincante dessa manifestação. Nessa época, o jovem Menezes era o “protegido” de João Golemada, capoeirista e célebre amo de boi em fins do século XIX. Golemada faleceu em 1905 durante um confronto entre bois bumbás.

35 Nome dado aos organizadores e proprietários dos grupos de bois bumbás.

36 As letras desses cânticos estão transcritas integralmente no livro “Um dia qualquer”, de Líbero Luxardo.

Quem quizé topá cum nois
Se aperpare prá corrê.
Si tu qué sé arrastado
Pra criança te pizá.
Vem contrário, vem,
Tu qué vem cá.
Vem contrário, vem,
Tu qué vem cá.
Eu pizei na terra
A terra tremeu,
Pra pudê cum nois
Só Deus, só Deus! (LUXARDO, 1965: 88)

Como o leitor pôde perceber, podemos encontrar tanto na representação fílmica luxardiana, quanto na representação musical de Bruno de Menezes, reminiscências do estereótipo dos bumbás como uma manifestação violenta. Um fato curioso é que uma das principais bandeiras levantadas por Menezes em “Boi Bumbá: auto popular” é justamente a da liberdade do boi. O autor critica vorazmente a perseguição e a repressão policial aos bumbás, historicamente tomados por esse órgão como potencialmente violentos. Violência que, por sua vez, é soberana nas toadas concebidas pelo próprio Bruno de Menezes para o filme “Um dia qualquer”.

Ainda a respeito das toadas, outro ponto a ser destacado é o da contribuição musical de Waldemar Henrique, compositor intimamente influenciado pelas propensões intelectuais modernistas. Além de musicar as toadas apresentadas na película luxardiana, Henrique também compôs para o mesmo filme o pregão-de-rua³⁷ “Chêro Cheroso”³⁸.

O ponto em comum entre essas realizações musicais de Waldemar Henrique é que todas elas trazem à cena representações de elementos regionais, como por exemplo o boi bumbá, o banho de cheiro das erveiras do Ver-o-Peso, dentre tantos outros. Esse interesse por temas regionais caracterizou boa parte da produção musical de Waldemar Henrique, sobretudo a realizada entre as décadas de 1930 e 1940. Nesse contexto, o compositor

37 “Canto do trabalhador, voz das ruas” (SALLES, 2007: 271). A coleta sistemática dos pregões de Belém foi feita por pesquisadores como Gentil Puget e Waldemar Henrique durante os anos 1930.

38 “Tambatajá” é a outra (e mais famosa) música de Waldemar presente na trilha sonora de “Um dia qualquer”.

manteve “frequentes trocas intelectuais com estudiosos do folclore e artistas de alcance regional e nacional”. Foi também nesse período, a exemplo de outros músicos “modernistas” como Gentil Puget³⁹, que Waldemar conferiu “visibilidade a manifestações artísticas, religiosas, lúdicas e festivas típicas dos bairros suburbanos de Belém”. Suas canções, passaram a conter grande dose de influência dos pregões de rua, dos seresteiros, dos batuques de terreiros afro e das orquestras de pau e cordas, além do destaque dado aos folguedos populares como festas de mastros de santo, arraiais juninos e cordões carnavalescos (COSTA; SOARES, 2018: 04).

Essa tendência regionalista, como nos aponta a pesquisadora Flávia Lidianne Batista Abdiol (2012) foi um ponto eximamente assimilado por Luxardo na concretização de seu ciclo fílmico amazônico. Sua pretensão baseou-se na produção de um cinema regional (“caboclo”) que exaltasse a cultura e, sobretudo, a sociedade amazônica:

Os filmes de Luxardo queriam dar à Amazônia um cinema com características próprias e nada mais autêntico que a natureza, usual símbolo de representação da região, figurar como elemento essencial de aproximação entre o filme e seus espectadores.

(...)A fórmula acima proporcionou ao cineasta os elementos para a construção de um cinema caboclo, o “nosso cinema”, uma obra que não pode se classificar apenas como naturalista, pois apesar de ter a “Amazônia” como personagem em todas as histórias é o homem amazônico aquele que conduz e dá vida à trama (ABDIOL, 2012: 44).

Nesse sentido, podemos visualizar em Luxardo uma congruência ao pensamento em torno da temática regional-popular preconizada por parte da intelectualidade paraense em meados do século XX. A recuperação e a valorização das tradições do homem amazônico figuravam como um dos anseios centrais da produção (literária, jornalística e musical) realizada por esse movimento intelectual.

39 Gentil Puget (1912-1948) foi pianista, compositor, poeta, folclorista, jornalista e radialista. Nascido em Belém, estudou composição com o maestro Ettore Bosio. Contudo, foi através de suas pesquisas em torno da música folclórica paraense que ganhou destaque. No Pará, viveu em todos ambientes, penetrando na pajelança, no babassuê, nos currais de boi bumbá e nas salas de concerto. Nos anos 1940, partiu para o Rio de Janeiro, onde atuou como jornalista até falecer precocemente aos 36 anos (SALLES, 2007: 273).

Porém, no caso de Luxardo, essa tendência regionalista atingiria uma dimensão inovadora para a realidade amazônica da época: a dimensão da linguagem cinematográfica e a intenção em construir “um cinema caboclo, o ‘nosso cinema’”, ratificando, através de uma nova linguagem, a velha pretensão em se formular uma arte identitária, inspirada inicialmente no pensamento modernista das décadas de 1920/1930.

EPÍLOGO: LÍBERO LUXARDO E O CINEMA AMAZÔNICO

O desfecho da personagem Maria de Belém também aufere linhas finais a nosso trabalho. Tentamos, no decurso deste capítulo, demonstrar como a intelectualidade artística local influenciou Líbero Luxardo na confecção de uma obra fílmica inculcada de elementos regionais/populares. Essa intelectualidade (composta por nomes como Bruno de Menezes e Waldemar Henrique), fortemente irradiada pelas aspirações do movimento modernista, postulava criar uma versão artística da identidade nacional sob um ângulo amazônico (FIGUEIREDO, 2001: 3). Tal identidade, por sua vez, só poderia ser formulada a partir do recolhimento e da transposição de elementos populares à produção de uma arte (literária, musical) “autenticamente” amazônica.

Defendemos aqui, portanto, a ideia de que para além das aspirações neorrealistas do cinema italiano (e de sua pretensão em apresentar personagens socialmente marginalizados e historicamente excluídos), a vinculação (ainda que posterior) de Luxardo aos círculos artísticos e intelectuais da primeira metade do século XX permitiu a orientação de sua atuação cinematográfica para o engajamento com a temática popular. Essa orientação se efetiva, em Luxardo, através de sua pretensão em construir um cinema regionalista, “caboclo”, onde pudesse representar a sociedade e a cultura amazônica a partir da inserção de elementos populares como o culto afroreligioso e o boi bumbá. Essas manifestações, por seu turno, expressam o protagonismo cultural negro em meio ao intelectualmente denominado universo cultural amazônico.

REFERÊNCIAS

- FONTES HISTÓRICAS

BELTRAND, Pierre. Hoje, a 'avant-première' de Um dia qualquer. *A Província do Pará*. Caderno nº 1, p. 6, 26/08/1965

CASTRO, Acyr. Cinema: "O assunto, hoje". *A Província do Pará*. Caderno nº 1, p. 8, 27/08/1965

GODINHO, Sebastião. Quem se lembra do Dr.Rais? *O Liberal*. Caderno de Atualidades, p. 2, 10/03/2014.

LUXARDO, Líbero. *Um dia qualquer*. Romance. 1965.

MARTINS, Edwaldo. Elas são notícia. *A Província do Pará*. Caderno nº 3, p. 7, 15/08/1965.

A Província do Pará. Caderno nº 1, p. 10, 27/08/1965: "Noite de gala para o filme paraense".

A Província do Pará. Caderno nº 1, p. 6, 2/10/1960: "Sartre".

- FILMOGRAFIA

LUXARDO, Líbero. *Um dia qualquer*. Brasil, 92 minutos, 1965.

- BIBLIOGRÁFICAS

ABDIOL, Flávia Lidiane. *Cinema de Barranco: sociedade e cultura do Pará na obra filmica de Líbero Luxardo*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia), Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012.

BEZERRA, José Denis. *Vanguardismo e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia), Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

CASTRO NETO, Advaldo. *O cinema ficcional de Líbero Luxardo*. Dissertação de Mestrado (Instituto de Ciências da Arte), Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

CHARTIER, Roger. "Introdução" IN: CHARTIER, Roger (org). *A História Cultural: entre Práticas e Representações*. 2ª edição. Memória e Sociedade. Augés (Portugal): DIFEL, 2002.

CLAVER FILHO, José. *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

COSTA, Antonio Maurício Dias da; SOARES, Ariel Silva. Pianos, Violões e Bataques: caminhos da invenção artística e folclórica da música negra na Amazônia paraense (1923-1940). *Dossiê. Música Popular: Tradição e Experimentalismo. História (São Paulo)*, Vol.37, E. 2018035, pp. 1-33, 2018.

COSTA, Tony Leão. *Música de Subúrbio. Cultura popular e música popular na hiper margem de Belém do Pará*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em História Social), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

DIAS JR, José do Espírito Santo. Boi Bumbá em Belém, uma expressão urbana e popular. *Revista Estudos Amazônicos*. Vol. 5, N. 2, pp. 75-103, 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia (1870-1950)*. Dissertação de Mestrado (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908-1929)*. Tese de Doutorado, (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. "Letras Insulares: leituras e formas da história no modernismo brasileiro" In: CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. (Orgs.). *A História Contada: capítulos de história social da literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FURUYA, Yoshiaki. A Umbandização dos Cultos populares na Amazônia: a integração ao Brasil? *Senri Ethnological Reports*, Vol.1, pp. 11-59, 1994.

GODINHO, Sebastião. *Só Deus sabe o porquê*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989.

LAGO, Jorgete Portal. *Os espaços de apresentação do Boi-bumbá em Belém do Pará: um estudo das apresentações do Boi-bumbá Flor do Guamá*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LEAL, Luís Augusto Pinheiro. Capoeira, Boi-Bumbá e Política no Pará Republicano (1889-1906). *Revista Afro-Ásia*. N. 32, pp. 241-269, 2005.

LEAL, Luís Augusto Pinheiro. *Nossos Intelectuais e os chefes de mandinga: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)*. Tese de Doutorado (Estudos Éticos e Africanos, Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LOBATO, Ana. Líbero Luxardo e a produção de cinejornais no Pará nas décadas de 1940 e 1950. *Revista Significação*. V.42, N. 44, pp. 294-317, 2015.

LUCA, Taissa Tarvernard. *Revisitando o Tambor das Flores: a Federação Espírita e Umbandista dos Cultos Afro-Brasileiros do Estado do Pará como guardião de uma tradição*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

MAUÉS, Raimundo Herald. *Uma outra "invenção" da Amazônia: religião, história e identidades*. Belém: Cejup, 1999.

- MENEZES, Bruno. "Boi Bumbá: auto popular" IN: MENEZES, Bruno. *Obras Completas de Bruno de Menezes*. Vol. 1. Belém: SECULT, 1993.
- OLIVEIRA, José Henrique Motta de. *Das macumbas à umbanda: uma análise histórica da construção de uma religião brasileira*. Limeira: Editora do Conhecimento, 2008.
- OLIVEIRA, Relivaldo Pinho. *Amazônia, cidade e cinema em "Um dia Qualquer" e "Ver-o-Peso"*. Belém: IAP, 2012
- RIBEIRO, José Sampaio de Campos. *Gostosa Belém de outrora*. Belém: Editora Universitária, 1965.
- SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará: ou, Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994.
- SALLES, Vicente. *Músicas e músicos do Pará*. 2ª edição. Belém: Secult/Seduc/Amu-Pa, 2007.
- TUPINAMBÁ, Pedro. *Mosaico Folclórico*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1969.
- VERIANO, Pedro (Org.). *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Editora Falângola/SECDET, 1983.
- VERIANO, Pedro. *Fazendo Fitas: memórias do cinema paraense*. Belém: EDUFPA, 2006.
- VERGOLINO E SILVA, Anaíza. *O Tambor das Flores*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1976.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- WANZELER, Rodrigo de Souza. *Peixe-frito, santos e batuques: Bruno de Menezes em experiências etnográficas*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia), Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

CAPÍTULO 4

ANTES DE IRACEMA: MEMÓRIAS DE UM PRÉ-CINEASTA NA DITADURA CIVIL-MILITAR

Leandro Caldas da Silva

Protestos em Brasília! Era uma tarde chuvosa, em Ananindeua, 24 de maio de 2017, eu acompanhava pela TV as manifestações que ocorriam. Sindicatos, movimentos sociais e pessoas independentes reivindicavam a renúncia do presidente Michel Temer, tudo por conta de um furo de reportagem publicado no jornal *O Globo* dias antes. Temer, supostamente, em uma conversa com Joesley Batista, empresário brasileiro responsável pela internacionalização da companhia José Batista Sobrinho (JBS), havia dado indícios de que queria comprar o silêncio de Eduardo Cunha, ex-presidente da câmara e deputado federal deposto sob acusação de depósito de dinheiro, não declarado, em bancos na Suíça. Tudo isso comprovado em gravações produzidas pelo próprio empresário.¹

Eu assistia as notícias com muita ansiedade devido a dois fatores: primeiro, havia a minha expectativa em saber se Michel Temer iria renunciar ou não. Temer, ao meu ver, era um presidente ilegítimo. O *impeachment* de Dilma Rousseff foi um golpe parlamentar organizado por cúpulas de deputados

¹ JARDIM, Lauro. Dono da JBS grava Temer dando aval para compra do silêncio de Cunha. *O Globo*, Capa, 17 de maio de 2017.

que queriam salvar a sua própria pele da lava jato², por uma bancada evangélica fundamentalista que acreditava na tese estapafúrdia de que o Brasil sofria uma ameaça comunista e por uma elite, cooptada por movimentos protofascistas, que acreditou que a derrocada do PT representaria o fim da corrupção no país; segundo, eu mal podia esperar para que anoitcesse, eu tinha uma entrevista marcada, às 20h, por vídeo conferência, com uma pessoa consagrada pelo meio cinematográfico, tratando-se de Jorge Bodanzky, diretor de *Iracema: Uma Transa Amazônica*.³ O meu entusiasmo não se justificava apenas por minha cinefilia, mas, também, por estar levantando uma fonte oral fundamental para que este artigo e futuros trabalhos pudessem ser realizados.

O meu interesse por política é algo que me influencia em ambos aspectos, tanto em minha vida pessoal quanto profissional. Nesse dia, fiquei pensando sobre o que Jorge Bodanzky diria sobre a conjuntura política do país em 2017. O cineasta possui uma história muito atrelada às conjunturas políticas brasileiras que foram se transformando dos anos de 1960 até a atualidade, mesmo após deixar a militância organizada quando se tornou cineasta e dirigiu vários filmes com temáticas políticas. Alguns desses filmes foram sobre a Amazônia. Isso incomodou alguns setores hegemônicos, o que fez com que algumas dessas obras fossem censuradas nos anos de 1970. Mas até o momento da entrevista, eu sabia muito pouco sobre o que Bodanzky pensava sobre o presente. Ainda permanecia com dúvidas até a minha segunda entrevista em dezembro de 2018, quando o encontrei em uma cafeteria no bairro de Pinheiros em São Paulo. Em 2017, tive tempo apenas para me ater as perguntas sobre a produção de *Iracema*. Obviamente, eu levantava algumas hipóteses sobre o seu posicionamento político atual através dos seus relatos, dados em outras entrevistas para TV, sobre sua juventude. Mas eu não tinha certeza sobre o quanto tinham se transformado as suas convicções políticas

2 O termo “Lava Jato” surgiu em decorrência de uma investigação inicial sobre movimentações ilícitas de capital decorrentes da utilização de postos de combustíveis e lava jato de automóveis. A investigação acabou adentrando outros setores, como os esquemas de propina que envolviam os executivos da Petrobrás, outras empreiteiras e agentes públicos. Disponível em mpf.mp.br/grandes-casos/caso-lava-jato/entenda-o-caso

3 *Iracema – Uma Transa Amazônica* é um *Road Movie*, drama-documentário, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, estrelado por Edna de Cássia e Paulo Cesar Pereio. O filme conta a história de Iracema (Cássia), uma moça que vem do interior do Pará com a perspectiva de uma vida melhor em Belém. Porém, a moça, em meio às dificuldades financeiras, acaba entrando para o mundo da prostituição onde conhece o caminhoneiro Tião Brasil Grande (Pereio). Iracema vê no caminhoneiro a oportunidade de pegar uma carona rumo a uma vida melhor no sul do país.

ao longo das décadas. Ao término da segunda entrevista, cheguei a uma conclusão interessante sobre isso. É o que veremos ao longo do trabalho.

Foi em um clima semelhante ao que estava acontecendo em maio de 2017, quando Bodanzky estava, em 31 de março de 1964, em Brasília. Era um jovem estudante de Arquitetura da UNB, com 22 anos, junto a diversos outros estudantes que foram às ruas protestar contra o golpe civil-militar, dez anos antes de Bodanzky iniciar as filmagens de *Iracema*.⁴ Ao analisarmos essa época, entenderemos as suas pretensões políticas, parte delas construídas por suas influências familiares; suas experiências e relações com os eventos históricos que, posteriores a 1964, foram condicionando a sua identidade enquanto um agente político, o que o distanciou um pouco da militância de esquerda atrelada a movimentos organizados e o aproximou mais do meio artístico através da fotografia e do cinema, mas, ainda, atrelado às causas políticas da esquerda como um todo. Portanto, o objetivo deste artigo é compreender quem era esse jovem Bodanzky antes de ganhar notoriedade com *Iracema*.

O meu interesse por biografias históricas foi fundamental para que este trabalho, que também é uma pequena parte do que será produzido em minha dissertação de mestrado⁵, fosse possível. Mas o intuito não é escrever uma biografia de Bodanzky propriamente, até porque não seria possível em um trabalho menor como este, mas me basear em concepções metodológicas de biografias trabalhadas por outros historiadores. A forma como Eric Hobsbawm, em seu livro *Tempos Interessantes: Minha Vida no Século XX*, escreveu sobre sua vida foi uma influência para que eu analisasse as memórias do cineasta, entendesse como ocorreram as suas ações/experiências e de que forma elas foram afetadas pela conjuntura social, política e econômica do Brasil nos eventos ocorridos entre 1964 e 1974. Claro que Hobsbawm (2002) possui alguns problemas quando ele se excede em suas análises: boa parte de sua biografia é sustentada apenas por suas memórias que ele as considera, praticamente, como verdades históricas, sem questionamentos ou dúvidas. Aliás, essa memória em nenhum momento é problematizada como se deve.

4 Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018

5 Minha dissertação, no momento em andamento, explora não apenas a juventude de Bodanzky durante os anos de 1960 e 1970, como também analisa a época de pré-produção, produção e circulação daquele que se tornou o seu filme mais prestigiado: *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Partindo do filme, analisarei as tendências políticas, sociais e culturais da época. O filme teve produção alemã e, portanto, é uma ponte para entender a relação da Amazônia com as conjunturas transnacionais.

Ao analisar o relato de um sujeito, devemos considerar que estamos lidando com uma ressignificação do passado feita pela memória, muitas vezes construída coletivamente. A memória não funciona como um HD de computador que armazena em espaços físicos todo tipo de informação. Ela possui padrões de ativação que são acionados, muitas vezes, de acordo com estímulos externos. Um exemplo: uma simples lembrança de infância pode surgir no momento em que observamos um retrato, ou quando sentimos o cheiro de um perfume ou quando vivemos um evento que lembra algo similar ao que já aconteceu. A memória não é um registro do passado, mas é uma interpretação ressignificada a partir das influências do presente, de outras lembranças construídas coletivamente e da relação emocional que o entrevistado possui com o seu passado (LE GOFF, 1990: 423-483)

O que me interessa em Hobsbawm são algumas de suas abordagens, sem me deixar influenciar pelos problemas existentes em seu trabalho. O que ele fez foi arranhar a superfície da história dos eventos, embora tenha escrito sobre quase todo o século XX. Ao me concentrar em um único sujeito, não estarei apenas analisando questões isoladas de sua vida, mas, também, entendendo como pequenos fenômenos se relacionam com a macroestrutura da sociedade. Ou seja, como Bodanzky construiu as suas experiências a partir das suas interações com a conjuntura sociopolítica brasileira dos anos de 1960 e 1970 (DARNTON, 2005). Além de analisar eventos históricos, também estou estabelecendo um diálogo muito forte com a micro-história. Neste particular, quem melhor para ser exemplificado do que Menocchio em *O Queijo e os Vermes* de Carlos Ginzburg? Neste livro, Ginzburg não se interessa apenas em compreender a história do moleiro, mas, também, como ela se relaciona com a macroestrutura social da idade média/período moderno, analisando a compreensão de mundo de Menocchio, como suas ações foram afetadas pela conjuntura da reforma protestante e como a igreja católica reagiu a isso. Como Ginzburg trata de um período mais distante, trabalhando com sujeitos mortos, precisou analisar os processos inquisitoriais do século XVI. Esses documentos, obviamente, não foram produzidos pelo moleiro, mas garantiam plenas condições analíticas sobre Menocchio (GINZBURG, 2006).

O caso deste artigo: não apenas trabalho com uma pessoa viva, podendo contar com a sua memória como fonte, mas, também, com um privilegiado de classe que teve muitas oportunidades de se destacar socialmente e,

inclusive, de lidar, de forma mais direta, com o sistema político daquele momento. Mas se pautar apenas em sua memória seria insuficiente. Então foi necessário se ater a outras documentações: reportagens que continham fotografias tiradas pelo cineasta, reportagens sobre os eventos vivenciados por Bodanzky, foto de sua juventude nos anos de 1960 e uma outra entrevista do próprio concedida ao jornalista Carlos Alberto Mattos que a transformou em um livro chamado *Jorge Bodanzky: O Homem com a Câmera*⁶ (MATTOS, 2006).

O JOVEM BODANZKY DA UNB

Iracema: Uma Transa Amazônica é um dos filmes nacionais mais cultuados pela crítica cinematográfica. Na década de 1980, *O Diário do Pará* publicou uma matéria sobre a homenagem feita pela Associação de Críticos de Cinema do Pará (APCC) aos noventa anos do cinema brasileiro; em uma reunião na casa do crítico Pedro Veriano⁷, os membros da associação escolheram os vinte melhores filmes brasileiros de todos os tempos, classificando *Iracema* na décima oitava posição.⁸

O filme nos anos de 1980 já era supervalorizado e Bodanzky foi ganhando mais notoriedade com o passar dos anos. O seu prestígio abriu oportunidades profissionais para sua filha, Laís Bodanzky, que se tornou uma cineasta de renome e dirigiu recentemente, em 2017, um filme muito elogiado pela crítica: *Como Nossos Pais*. Mas antes de *Iracema*, Bodanzky era um sujeito como muitos outros na época que, influenciados pelo momento, sonhavam com a revolução socialista no Brasil. Como todo bom aspirante da esquerda na década de 1960, possuía algumas ambições guevaristas⁹: pôr o pé na estrada e conhecer a conjuntura social brasileira através de suas lentes fotográficas era uma de suas prioridades. Foi dessa forma que ele chegou à Amazônia e concebeu a ideia de contar uma história sobre a conjuntura sócio-política da

6 Uma pequena biografia escrita pelo jornalista Carlos Alberto Mattos: uma narrativa desenvolvida em primeira pessoa a partir dos relatos de Bodanzky concedidas ao presente repórter. Bodanzky conta a sua história desde o nascimento até o momento presente da entrevista. Porém, é um livro curto e não entra em detalhes sobre certos eventos de sua vida.

7 Pedro Veriano é um dos críticos paraenses mais prestigiados. Atualmente com 82 anos, escreveu obras como *Cinema no Tucupi* e *A Crítica de Cinema em Belém*.

8 MIRANDA, Risoleta. "Os 20 Melhores Filmes Brasileiros." *Diário do Pará*, Belém, 10 de julho, 1988, p. 14.

9 Referindo-me a viagem que Ernesto Guevara fez, junto com o seu amigo Alberto Granado, pelas estradas cruzando a América do Sul.

região nos anos de 1970, partindo de dois personagens fictícios inspirado em sujeitos não fictícios: uma jovem prostituta, um caminhoneiro e suas relações com a Transamazônica.

A família Bodanzky era austríaca, mas o diretor nasceu em São Paulo. Os seus pais, judeus e de formação anarquista, fugiram da Áustria para o Brasil, em 1937, um pouco antes da anexação do país ao Reich Alemão. Existia uma tradição política na família Bodanzky: o seu avô paterno, Robert Bodanzky, era um famoso poeta e escritor político de textos revolucionários. Boa parte da família era letrada, mesmo sua mãe, Rosa Bodanzky, que não tinha formação superior, era uma leitora assídua e boa parte de sua bagagem literária foi fundamental para Jorge Bodanzky em seus primeiros contatos com a leitura. O pai, Hans Bodanzky, embora não fosse um leitor dedicado de uma literatura anarquista/marxista, era um engenheiro bem engajado em questões sociais que envolvessem o seu ofício. Hans possuía algumas preocupações peculiares com o meio ambiente em uma época, década de 1950, em que ainda não existia esse debate ativista. O termo ecologia estava atrelado a uma área muito específica da Biologia sem grandes elucubrações políticas:

Eu venho de pais austríacos e os meus pais... meu pai era engenheiro e sempre se preocupava... meu pai trabalhava com ar refrigerado, com a refrigeração dos ambientes e me ensinava isso.... Enfim.... Uma preocupação com a temperatura do bem-estar dos operários dos galpões e também da questão do verde. Eu me lembro que ele trabalhava na Ultragas e ele insistiu muito em fazer um jardim entorno do depósito de garrafas. Ninguém entendia porque um depósito da Ultragas tinha que ter um jardim, mas ele achava que isso criava uma sensação de bem-estar. Não que o meu pai fosse ecologista, absolutamente, mas ele era um cara que olhava um pouco mais essas coisas.¹⁰

O pai de Bodanzky possuía uma preocupação que já era recorrente em uma sociedade que acreditava estar à beira de um colapso nuclear devido as ameaças de bombardeio atômico entre Estados Unidos e União Soviética. Tanto que é perceptível que os primeiros “ambientalistas” não atacaram primeiramente as indústrias por, através do seu ritmo de produção, despejarem resíduo poluentes no ambiente. Os alvos iniciais foram as nações que realiza-

¹⁰ Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

vam testes atômicos que deixavam lixos nucleares no planeta. Cheguei a essa conclusão devido ao levantamento de periódicos que fiz sobre os primeiros debates sobre ecologia no período Pré-Conferência de Estocolmo, entre 1970 e 1972.¹¹ Essas influências do pai, sem dúvidas, foram condicionantes para formação de Bodanzky, embora na época ele não entendesse muito bem o que era Ecologia.

A família Bodanzky era abastada. Moravam em um bairro bem urbanizado de São Paulo com vizinhos artistas que trabalhavam na TV Tupi. Bodanzky frequentou boas escolas, estudava violino e viajava frequentemente para Europa com o pai. Em 1963, se mudou de São Paulo para Brasília e ingressou no curso de Arquitetura na UNB, período no qual militou pelo o DCE. Hoje ele reconhece que, naquela época, embora boa parte dos universitários em Brasília estivessem engajados na militância política, boa parte deles não tinham muita consciência sobre o que era ser de esquerda ou não.¹² Algo curioso, porque muitas vezes projetamos um olhar anacrônico para esse período ao pensarmos que, por ser a época da Guerra Fria, as trincheiras políticas estavam bem definidas por quem tomava o lado do liberalismo norte-americano ou do comunismo do leste europeu. Em muitos lugares, embora influenciados por uma conjuntura global, as identidades políticas não estavam bem definidas na forma de conflitos dicotômicos. Muitos países se quer se encaixavam nessa lógica do capital e, muito menos, nos regimes centralizados do Leste. O que podemos afirmar é que existia uma conjuntura global em que as nações sofriam estímulo umas das outras (HOBSBAWM, 1997: 11-29).

Na UNB, Bodanzky iniciou o seu ofício como fotógrafo através de pesquisas de campo exigidas pelo seu curso. Passou a se interessar mais por cinema e a desenvolver relações com pessoas do meio, o que o levou a frequentar espaços de lazer que tinham um teor mais politizado, dentre eles¹³: o Teatro Arena e a Cinemateca Brasileira, onde assistiu cine debates mediados por intelectuais da área como Jean-Claude Bernardet¹⁴.

11 Este levantamento consiste em periódicos do *Jornal do Brasil* entre 1970 e 1972.

12 Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

13 Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferência) em 24 de maio de 2017.

14 Um dos teóricos brasileiros mais influentes da área de cinema, além de roteirista e assistente de direção.

Era a época inicial do Cinema Novo¹⁵ com cineastas engajados politicamente, inclusive Nelson Pereira dos Santos que chegou a militar pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). A militância estava ligada intimamente à arte de alguma maneira, seja na música, no teatro ou no cinema; também ligada a uma ciência com teses voltadas para a revolução no Brasil. Muitas vezes essas áreas até se entrelaçavam: Caetano Veloso, antes de seguir carreira musical, cogitou ser cineasta, filósofo ou artista plástico. Chico Buarque vinha de uma família de intelectuais: filho de Sérgio Buarque de Holanda (historiador fundamental para a historiografia brasileira), e, assim como Bodanzky, quase se formou em arquitetura. Porém, se tornou músico, segundo o próprio, pelas circunstâncias. Fernando Henrique Cardoso, acreditem se quiser, quase se tornou um artista. Publicou poemas, em 1949, em uma revista de estudantes da Faculdade de Direito da USP e, também, quase atuou em um filme de Glauber Rocha, em 1960, que teria feito pessoalmente o convite a Fernando Henrique (RIDENTI, 2014: 72-76).

Nessa época, o presidente João Goulart estava sob a suspeita dos setores mais conservadores da sociedade devido ao seu pacote de reformas de base. Jango foi acusado de comunista por diversos setores, dentre eles: os plutocratas, os militares, a igreja e a imprensa (estas duas últimas fundamentais em cooptar civis para irem às ruas reivindicar a renúncia de Jango). Os militares não eram um bloco monolítico, existindo grupos dentro de sua categoria que não eram a favor de uma intervenção militar. Boa parte da marinha, por exemplo, estava articulada com Goulart; o que foi mais um motivo para o então presidente desagradar alguns generais. Essa articulação transpareceu uma conspiração contra os militares e Jango passou a ser acusado de incitar a desordem dentro da categoria. Portanto, o medo do país ser tomado por comunistas foi fundamental para que a população civil apoiasse o golpe, tudo isso construído pela mídia que difundia falsas teorias sobre o que era o comunismo e o que ele proporcionaria à sociedade brasileira (NAPOLITANO, 1997). Trata-se de algo reproduzido ainda hoje por uma classe plutocrática, por setores da classe média e por grupos conservadores no Brasil.

15 Um cinema pautado em produções que buscavam a sua própria identidade sem valorizar a fórmula de Hollywood de se fazer cinema. As temáticas estavam em volta da miséria econômica/cultural e de narrativas anti-imperialistas. O Cinema Novo brasileiro foi influenciado pela *Nouvelle Vague* e pelo *Neorealismo Italiano*. Dentre os seus cineastas mais influentes: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues e Leon Hirszman. (ROCHA, 1981)

Parte de uma juventude da elite, que Bodanzky integrava, não compactuava com os rumos que o Brasil estava tomando. Talvez 1964 tenha sido um dos períodos mais decisivos para Bodanzky e seus companheiros de movimento. Os estudantes da UNB, junto ao DCE, mobilizaram as diversas entidades estudantis para resistir nas ruas a tomada de poder pelos generais que depuseram Jango da presidência para que o presidente da câmara, Ranieri Mazzilli, assumisse o seu lugar interinamente. Muitas figuras políticas que apoiaram essa intervenção, como Juscelino Kubitschek e Carlos Lacerda, acreditavam que em 1965 seriam convocadas eleições gerais, o que não aconteceu. Semanas depois, Mazzilli entregou a presidência ao general Castelo Branco, que implementou uma série de atos institucionais que fechavam cada vez mais as estruturas governamentais - comprometendo a legitimidade democrática do legislativo, o executivo e o judiciário - além de tentarem transparecer uma faixada legalista do regime. O fechamento total ocorreu em 1968, com o AI-5. Castelo Branco havia passado a faixa presidencial um ano antes para Costa e Silva, que fora eleito pelo congresso em 1966. A ditadura estava formada. Kubitschek e Lacerda se tornaram opositores do governo e passaram a ser perseguidos (FICO, 2015).

Os dias seguintes após o golpe foram dramáticos para muitos universitários. Muitos professores presos e uma intervenção militar em várias universidades federais impuseram a nomeação de novos reitores. Na UNB, um médico, chamado Zeferino Vaz, ocupou o lugar de Anísio Teixeira (um educador e escritor que difundiu pressupostos do movimento *Escola Nova* nos anos de 1920 e 1930) (MATTOS, 2006: 66). Teixeira, junto com Darcy Ribeiro, eram as grandes referências para os estudantes daquela época, de acordo com Bodanzky, sobre como construir uma universidade ideal para a sociedade brasileira. Os dois foram os responsáveis por estruturar a UNB, fundada em 1962, sob preceitos pedagógicos bastante progressistas para época. Esse ideal era, justamente, classificado como subversivo na cabeça dos segmentos conservadores. Vaz foi escolhido por suas posturas diante da esquerda brasileira. O médico tinha um currículo propício: foi diretor da Faculdade de Medicina Veterinária da USP (1936-1947), presidente do conselho Estadual de Educação de São Paulo em 1963 (CEE) e por duas vezes se candidatou a reitoria da Universidade de São Paulo (TOLEDO, 2015: 117).

Vaz caiu nas graças dos militares provavelmente por duas razões: primeiro, o médico foi um dos responsáveis pela aproximação entre a USP e fundações estadunidenses, dentre elas a *Rockefeller Foundation*. O intuito com essa parceria era desenvolver um sistema de pesquisa e extensão na universidade aos moldes dos ideais norte-americanos, pautados em uma educação tecnicista, anticomunista e voltada para liberdade de mercado; segundo, Vaz, através do CEE, denunciou o que ele caracterizava como “proselitismo político”, “doutrinações” e “infiltrações marxistas” nas faculdades paulistas. Dentre essas denúncias, estavam as questões de cunho “ideológico” inseridas nas provas de vestibulares das faculdades e as majoritárias indicações de leituras de autores marxistas, dentre eles Celso Furtado e Caio Prado Junior. O segundo ministrava uma disciplina, meses antes, intitulada “História das Doutrinas Econômicas e Políticas”, em uma faculdade do interior de São Paulo, quando suas leituras foram vetadas pelo governador Adhemar de Barros (TOLEDO, 2015: 118-121).

A UNB ainda resistiu às imposições do governo por um ano. Havia muitos professores sob suspeita de subversão e, de acordo com Bodanzky, não há muito consenso sobre quantos professores foram demitidos, quantos pediram demissão e quantos foram presos. No site da Universidade de Brasília existe um breve resumo histórico sobre a instituição. Nele, identifiquei que, basicamente, dos 305 professores da época, 223 pediram demissão após o golpe.¹⁶ Mesmo que os docentes que pediram demissão da Universidade de Brasília não o fizessem, provavelmente eles não iriam muito longe em suas carreiras acadêmicas. Todos os professores que articularam uma demissão em massa para pressionar o governo, foram malsucedidos em sua estratégia frente a imposição de um novo plano de hegemonia da ditadura. Como disse Bodanzky: “Os militares acharam essas demissões uma ótima decisão”. O cineasta deu belas gargalhadas após dizer isso.¹⁷

O curso de Arquitetura foi o mais atingido na UNB. Um de seus professores, Edgar Graeff, foi expurgado por conta de sua militância no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e por conta de suas relações com Oscar Niemeyer, comunista declarado. (VALIM, 2009: 126-127). De todas as universidades federais, a UNB foi uma das que mais sofreu repressão e, segundo Bodanzky,

16 Disponível em unb.br/historia/633-invasoes-historicas?menu=423.

17 Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

isso é explicado devido aos modelos pedagógicos construídos por Darcy Ribeiro para a universidade. Ribeiro foi ministro da educação e chefe da Casa Civil do governo de João Goulart, sendo oposição a todos os articuladores do golpe. Bodanzky e seus companheiros ainda resistiram por mais seis meses, com reuniões clandestinas e escondendo livros da biblioteca que poderiam ser confiscados, embora Vaz tenha declarado no *Correio Braziliense* que o expurgo das obras na biblioteca não tenha ocorrido, como podemos ver abaixo:

NÃO HOUE EXPURGO

Perguntado sôbre como encarava os acontecimentos verificados na Universidade, sôbre os possíveis expurgos de livros e materiais de ensino, respondeu: “Não houve expurgo e a biblioteca como a universidade já encontram liberadas. Apenas o que houve aqui foi que alguns professôres queriam usar a cátedra para fazer doutrinações políticas. Isso eu não permitirei. Todos podem ter seus princípios ideológicos, sociais, políticos ou seja lá o que fôr, mas não consentirei que seja a universidade um veículo para a formação de proselitismo.”¹⁸

As declarações de Vaz eram muito comuns na boca de todos aqueles que apoiaram o golpe. Ao encontrar esta reportagem, não pude me conter com estado de choque em que fiquei quando identifiquei a semelhança da fala de Vaz com os discursos proferidos pelos setores da extrema direita brasileira atualmente. Sempre tive certo cuidado com o anacronismo, mas, apesar das conjunturas serem diferentes e um pouco distantes, as semelhanças são muito claras e mostram uma continuidade que conecta os dois períodos: a mentalidade conservadora atrelada, normalmente, a uma plutocracia brasileira que, através de suas parcerias com igrejas e com a imprensa, impõe às classes sociais subalternas a validade de suas ideias, normalmente, através do medo. Isso ainda é perceptível justamente porque mentalidades levam períodos de longa duração para se transformarem significativamente. Ou seja, a ditadura é recente na história brasileira.

Após esses conflitos, Bodanzky e seus companheiros chegaram a escrever uma carta a Fidel Castro, cujo intuito era conseguir passe livre para entrar em Cuba para terminar os seus estudos:

18 *Correio Braziliense*, p. 07, 24 de abril de 1964, EDIÇÃO 01203. Nôvo Reitor da UNB Promete Acelerar o Ritmo das Obras.

Quando acabou a Universidade de Brasília, os professores tiveram que sair e a gente ficou lá. Aí um grupo nosso fez a seguinte proposta: “Vamos pra Cuba! Vamos fazer o nosso curso em Cuba”. E eu me perguntei: “Por que ir à Cuba?”. Não tínhamos dinheiro, não tínhamos nada. Mas eles falaram que iam arranjar algumas bolsas para ir para Cuba. Aí escrevemos uma longa carta para Fidel Castro explicando a situação e saber se ele nos receberia em Cuba para continuarmos os nossos estudos. Aí como fazer essa carta chegar às mãos de Fidel Castro? O Brasil não tinha relações diplomáticas com Cuba, mas foi através da Tchecoslováquia que tinha; e aí fomos de madrugada à embaixada da Tchecoslováquia em Brasília, embrulhamos essa carta amarrada numa pedra e jogamos essa pedra por cima do muro para cair no jardim da embaixada. Pensamos que alguém pegaria aquilo lá e veria que estava endereçada para Fidel Castro. É óbvio que não tivemos respostas. (Risadas)¹⁹

A revolução cubana era uma referência para esses estudantes. Fidel Castro e Che Guevara se tornaram ícones do movimento estudantil e a revolução de 1959 se tornou uma inspiração para boa parte da juventude na América Latina. Embora Bodanzky tivesse um apreço, também, por Mao Tsé-Tung e a revolução comunista chinesa (1949), Castro também se tornou uma de suas referências. O visual do revolucionário cubano chegou a ser copiado por muitos militantes. Vejamos a foto abaixo:

¹⁹ Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.



Foto tirada em um dos alojamentos da UNB. À esquerda temos Bodanzky e ao seu lado um amigo da universidade ouvindo na rádio as notícias sobre a intervenção militar.²⁰

O companheiro ao lado do cineasta ouvia na rádio as notícias sobre a intervenção militar, provavelmente sobre a posse de Ranieri Mazzilli, que era presidente da câmara e um dos conspiradores do golpe, à interina presidência da república. Os cartazes à frente eram sobre filmes cubanos, que dias depois foram queimados para evitar que a polícia os detivessem com eles em mãos.²¹ Mas observem o visual dos jovens: barba e quepe na cabeça, um estilo meio despojado para os padrões visuais da época e, com certeza, algo inspirado em Castro e Guevara. Mas por que essa paixão pela revolução cubana foi tão significativa para a juventude da América latina, muito mais que a revolução russa e chinesa? Seria porque a revolução cubana era mais recente? Porque também era a primeira revolução socialista da América? Pelo menos se tornou depois de concretizada, mas inicialmente não era. São dois pontos que devem ser levados em consideração, mas não são os mais relevantes. Precisamos enfatizar o que Eric Hobsbawm havia dito sobre a revolução cultural no ocidente e o surgimento de uma nova cultura adolescente.

20 Fotografia disponível no site da Fundação Getúlio Vargas (FGV)

21 LIUZZI, Laura. *Em 1964: Arte e Cultura no Ano do Golpe*. Brasil, 6 minutos, 2014.

Aconteceu uma revolução cultural nos EUA a partir dos anos de 1950, que também influenciou os britânicos e a revolução social nos anos de 1960 (com os movimentos negros e feministas) e 1970 (com o movimento gay) nos Estados Unidos. Enquanto os EUA vendiam a ideologia do *American Way of Life* para contrapor o modo de vida das sociedades do bloco socialista, eclodia, entre os americanos, uma outra modalidade de comportamento relacionada aos adolescentes: um período de vida que até aquele momento não era socialmente bem definido, onde culturalmente, em termos de comportamento e consumo, existiam apenas a infância e a fase adulta. Movimentos literários como a *Beat Generation* questionavam o modelo de vida norte americano e sugeria novos padrões de comportamento sem compromissos com as raízes familiares e o emprego fixo. Essa cultura adolescente acabou se tornando uma via exploratória para o mercado. Na mesma época, tivemos o surgimento do *Rock* e de um cinema abordando a rebeldia e a identidade juvenil (o filme *Juventude Transviada* estrelado por James Dean foi o maior exemplo) (HOBSBAWM, 1997: 324).

Por ironia, essa revolução cultural revitalizou o capitalismo ocidental. A cultura adolescente trouxe novas possibilidades para a exploração de mercado, como a venda de discos musicais e roupas (o *blue jeans* foi uma das marcas mais vendidas na época). A juventude passou a ter um grande poder de compra e vantagens em se adaptar muito rapidamente a novas tecnologias da qual a geração mais antiga não conseguia lidar (HOBSBAWM, 1997: 320). As revoluções socialistas, ocorridas na primeira metade do século, tinham relevância simbólica muito atrelada à classe operária e não às classes estudantis. Havia também o fator idade: eram revoluções lideradas por adultos muito mais velhos. Lenin tinha 47 anos na revolução de 1917 e Mao Tsé-Tung, 56 anos na revolução de 1949. Porém, Fidel Castro tinha 32 anos em primeiro de janeiro de 1959. Castro era um dos sujeitos mais jovens a tomar o poder de um país pela via revolucionária e reivindicando o movimento estudantil. Isso deu representatividade às entidades estudantis que, influenciadas pelo novo modelo de juventude da época, viu em Fidel uma inspiração para a luta da juventude frente a superação de sistemas políticos “ultrapassados” e governados por “gerontocracias” (HOBSBAWM, 1997: 319).

Bodanzky, por pertencer àquele momento, não tinha como não ser influenciado, principalmente por frequentar espaços universitários e de la-

zer, como o teatro e os cines debates. Nestes, ele podia encontrar as elites intelectuais politizadas. Mas foi curioso perceber que ele, ao me confidenciar em entrevista, tocou neste assunto com muito humor. Obviamente, depois de cinquenta anos, ele não poderia ser a mesma pessoa. Mas é curioso perceber que hoje Bodanzky reconheça que sua vida como militante, mesmo que tenha sido tão significativa para sua formação, advém, em boa parte, de suas experiências que foram construídas apenas pelas circunstâncias, sem um grande esforço pessoal de engajamento em prol da luta estudantil.

Brasília foi determinante para mim, mas mesmo com minhas pretensões intelectuais, eu não tinha sentimento de grupo. Seguiu a onda, era de esquerda porque tinha de ser. Em Brasília, adquiri a visão de mundo que determinou tudo o que eu faria a seguir. (MATTOS, 2006: 66)

Ao analisar a entrevista, pude perceber certo cuidado dele ao tocar em determinados assuntos. Hoje posso afirmar que ele possui uma postura política moderada sobre muitas pautas. É interessante ele hoje pensar que, mesmo com todas as suas referências intelectuais/políticas advindas de sua família e da universidade, em muitas situações seguiu a “moda do momento”. Seria como afirmar que era quase inexistente a presença de uma pessoa no meio acadêmico dos anos de 1980 que não fosse a favor da redemocratização do Brasil; ou, recentemente, o constrangimento gerado quando um acadêmico se depara com um eleitor de Bolsonaro na universidade (obviamente esses eleitores estão muito presentes nesses espaços, mas o constrangimento é sintomático principalmente em cursos de Humanas, onde circulam ideias aprofundadas sobre política).

Bodanzky, em vários momentos da entrevista, relatou as suas ações do passado e confessou que hoje possui uma outra percepção do que havia ocorrido. Ou seja, existe aí uma ressignificação desse passado militante moldado por suas percepções políticas atuais. Talvez, também, esta percepção tenha sido construída por uma memória coletiva ao longo de décadas, quando muitos intelectuais de esquerda passaram a questionar o que foi o regime stalinista e a aceitar melhor a derrota do socialismo real para o capitalismo liberal norte-americano. Existe uma decepção de sua parte para com a esquerda, algo que foi fortalecido ao longo dos anos. Para Bodanzky, o mundo mudou

com o fim da Guerra Fria e com isso se extinguiu também a capacidade da esquerda de se renovar:

Eu acho a esquerda de hoje um fóssil. Não conseguiu se renovar, não há uma discussão interna. Nós tínhamos grandes discussões, fazíamos autocrítica, estávamos preocupados com as coisas, estávamos abertos a coisas novas. Hoje eles se fecham cada vez mais como se fossem uma igreja, um dogma. É difícil! Eu tenho três filhas petistas e não é fácil.²²

Talvez um dos pontos de virada de sua posição política tenha surgido em 1976, quando o cineasta visitou a República Democrática Alemã (Alemanha Oriental) e ficou decepcionado com o que viu: ele conversou com pessoas que queriam, a todo custo, fugir daquele regime.²³ Mas é importante salientar que, mesmo com esses comentários, ele ainda se considera um sujeito de esquerda. Portanto, é sempre bom especificar de que esquerda estamos falando, porque o termo acaba sendo muito abrangente. É importante precisar os grupos políticos através de suas identidades e não de uma única categoria classificada como esquerda.

Após o “fim” da Universidade de Brasília, Bodanzky decidiu se desvincular da militância organizada e explorar os seus outros interesses: o cinema e a fotografia. Em 1966, aproveitou uma bolsa de estudos que havia ganhado para estudar em uma escola técnica de fotografia em Colônia, na Alemanha Ocidental. Mas não criou raízes. O curso era denso em disciplinas de química e matemática com finalidades tecnicistas e laboratoriais no campo da fotografia. Bodanzky não queria isso. Suas influências na academia, em Brasília, construíram alguns ideais fundamentais para sua carreira, passou observar de forma mais atenta a conjuntura social, econômica e política do mundo e viu na fotografia uma espécie de performance artística que documenta e interpreta a “realidade” (MATOS, 2006: 66). De Colônia foi para Munique, onde conheceu Alexander Kluge, cineasta alemão, que o convidou para estudar em sua recém-inaugurada escola de pós-graduação em cinema chamada *Institut für Filmgestaltung*, na cidade de Ulm, onde Bodanzky acu-

22 Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

23 Idem.

mulou referências sobre o *Neorealismo Italiano*, *Nouvelle Vague* e o cinema de Jean Rouch.²⁴

Em Ulm, teve contato com a SDS, Associação Socialista Alemã dos Estudantes, e participou de várias reuniões. Porém, os seus interesses nessa organização tinham ambições mais jornalísticas. A classe estudantil alemã era muito atrelada à esquerda: Karl Marx, Antônio Gramsci, Georg Lukács e todos os teóricos da Escola de Frankfurt eram leituras muito presentes nas universidades alemãs. Esses debates ultrapassavam os muros universitários e influenciavam a formação de militantes. Também existiam movimentos de extrema esquerda na Alemanha Ocidental atrelados à luta armada. Nesse momento, final dos anos de 1960, boa parte da militância de esquerda se tornava mais ativa nos países capitalistas, muito mais que nos países do Leste, em torno das entidades estudantis influenciadas pela revolução cultural e pela revolução cubana.

Maio de 1968. Primeiramente não se tem como falar sobre este evento sem considerá-lo como um fenômeno proporcionado pela conjuntura global. A revolução social era algo um tanto desacreditada pelas nações mundo afora naquele momento. O que aconteceu nas ruas de Paris revitalizou a esquerda mundial (HOBSBAWM, 1997: 431). Os protestos de 1968 foram, com certeza, influenciados pelas manifestações de juventude, tanto na Europa quanto nos EUA, contra os abusos e violências cometidos contra civis na guerra do Vietnã, inclusive em defesa dos jovens americanos que foram para às frentes de batalha. Também houve influência dos movimentos identitários: movimentos de mulheres e a revolta negro-americana. Ou seja, em diversas partes do mundo, a juventude se rebelava contra o sistema sem depender, necessariamente, das nações comunistas do Leste (THIOLLENT, 1998). Surgia o que, talvez podemos classificar, como uma nova esquerda. O que Jorge Bodanzky tem a ver com isso? Ele estava nas manifestações em Paris? Não! Mas esteve presente em um outro evento que ocorreu na Alemanha e que, talvez, tenha sido um dos estopins de 1968: a manifestação em Berlim, em junho de 1967, contra a visita do Xá Iraniano Mohammad Reza Pahlavi:

...como alunos da escola, resolvemos documentar o início da revolta estudantil; o estopim foi na Alemanha. Houve em Ber-

24 Jorge Bodanzky. 76 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferencia) em 24 de maio de 2017.

lim uma visita do Xá da Pérsia que era uma ditadura escancarada, ele foi pra Alemanha com um convite oficial e nós fomos protestar contra a presença do Xá da Pérsia em Berlim. Aí houve um confronto entre estudantes e policiais. Um policial foi morto e um estudante também. Isso foi o estopim de tudo. Aí nós resolvemos, no dia seguinte que isso aconteceu, fomos para Berlim, com as câmeras e filmes, e registramos o enterro desse rapaz, Benno Ohnesorg como ele se chamava, e as coisas que aconteceram subsequentemente.²⁵

O Irã, nesse momento, era um país símbolo dos interesses mercadológicos do capitalismo norte-americano. Possuía um dos maiores recursos petrolíferos do mundo, do qual os soviéticos e os britânicos haviam se apropriado quando invadiram o país durante a segunda guerra mundial em 1941. Isso causou uma série de instabilidades políticas no país, que estabilizou apenas quando Reza Xá Pahlavi²⁶ abdicou do cargo de Xá para que Mohammad Reza Pahlavi, seu filho, assumisse o seu lugar. Em 1953, se estabeleceu uma nova crise política proporcionada pelos atritos entre o Xá e o primeiro ministro Mohammad Mossadegh. A crise foi fomentada pelos britânicos, que temiam perder as suas refinarias petrolíferas, e pelos EUA que objetivavam se beneficiar do petróleo e, também, extinguir a influência que a União Soviética exercia sob o país. Portanto, as agências de inteligência britânica e norte-americana orquestraram um golpe de estado no país depondo e destinando Mossadegh à prisão. Mohammad Pahlavi assumiu o controle do parlamento, transformando o Irã em um regime ditatorial. A partir de então, além dos britânicos, os norte-americanos passaram a se beneficiar do petróleo, retirando a presença soviética do país (DELLAGNEZZE, 2012: 09-10).

A morte de Benno Ohnesorg foi um prato cheio para imprensa que repercutiu mundialmente o ocorrido. Bodanzky, inclusive, corroborou para isso quando vendeu as imagens para um jornal da ZDF. Esse foi um dos seus primeiros passos na área jornalística que foi impulsionada, também, por conta da amizade que fez com Karl Brugger, jornalista que trabalhava como correspondente da TV da Baviera e que o contratou para trabalhar como *came-*

25 Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

26Reza Xá Pahlavi assumiu o cargo de Xá, em 1925, após uma revolução constitucional, em 1921, que transformou cento e quarenta anos de governo persa absolutista da Dinastia Qadjar em um regime parlamentarista do Irã (DELLAGNEZZE, 2012).

raman. Os dois se tornaram correspondentes internacionais da Alemanha e vieram ao Brasil para fazer uma série de trabalhos jornalísticos.

Percebemos como as circunstâncias da conjuntura foram levando Bodanzky a outras situações, depois outras e outras... As redes de sociabilidade desenvolvidas por ele ou condicionadas pelos eventos foram fundamentais para ele ter se tornado quem se tornou quando decidiu filmar *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Obviamente, sua condição de classe foi preponderante para criar as diversas oportunidades de escolha. Os seus contatos de trabalho conquistados não vieram apenas do seu esforço profissional, mas, também, de suas boas relações com uma elite acadêmica na UNB e na escola de cinema em Ulm.

A DITADURA NO FOCO DE BODANZKY

Após concluir os seus estudos na Alemanha, Bodanzky retornou ao Brasil e começou a trabalhar como *freelance* para algumas revistas. A sua postura mais rebelde com estilo militante comunista estereotipado teve que ser alterada. Raspou a barba e mudou suas vestimentas para ficar mais "apresentável" para as entrevistas de emprego. Vendeu fotografias para o *Correio Braziliense*, a *Revista Manchete* e o *Jornal da Tarde*. Mas foi na revista *Realidade*, da editora Abril, em que ele teve mais autonomia para trabalhar com fotojornalismo e abordar os temas de sua preferência: mazelas sociais identificadas nas regiões norte e nordeste. Esse interesse de Bodanzky foi construído na época em que frequentava os cines debates de Bernardet, durante o seu período universitário em Brasília, como já foi mencionado antes. Lá, teve contato com filmes alternativos às produções hollywoodianas. O curso em Ulm também lhe trouxe referências do cinema experimental, além de um aprofundamento sobre correntes cinematográficas como o *Neo Realismo Italiano*²⁷ e a *Nouvelle Vague*²⁸. Bodanzky confidenciou, também, que um dos cineastas mais influentes para a sua formação foi Jean Rouch²⁹, um antropólogo que

27 Uma corrente cinematográfica italiana que surgiu logo após o final da segunda guerra (1945). Os filmes desenvolviam uma conscientização social voltada para o socialismo. Os seus métodos relacionavam os personagens fictícios com pessoas reais. (FABRIS, 2006: 191)

28 Cinema francês, independente, de juventude, que surge na década de 1960. Os cineastas tinham o intuito de romper com as concepções burocráticas do meio cinematográfico e com as tradições de Hollywood. (MÁNEVY, 2006: 221)

29 Cineasta francês que dirigiu diversos documentários etnográficos. Antropólogo que ia a campo estudar uma determinada sociedade, mas, ao invés de papel e caneta, utilizava uma câmera e, através

realizou, nos anos de 1950, diversos trabalhos etnográficos através de documentários sobre sociedades africanas. Os seus filmes tinham um teor crítico em defesa dos processos de descolonização de países africanos.

O editorial de *Realidade*, entre 1966 e 1968, seguiu uma linha que dava abertura para os jornalistas criticarem o governo, expondo algumas de suas contradições. Mas não de forma explícita. Algumas críticas eram pautadas nas desigualdades sociais existentes no Brasil, focando na vivência das classes subalternas, segundo à revista, vitimadas pela modernização do país e pela alta concentração de capital nas mãos de poucas famílias ricas. A revista era muito mais consumida por uma elite urbana, justamente, porque a maioria das matérias tratavam sobre exclusão social nas grandes cidades. Após o AI-5, a *Realidade* teve que se readequar para que certas matérias pudessem atravessar o crivo da censura. Muitos jornalistas foram demitidos e outros com perfis políticos diferentes foram contratados (SALVADOR, 2014: 171-172).

Dentre as revistas que foram influenciadas pela *Realidade*, uma delas, por incrível que pareça, foi a revista *Veja*. Obviamente existem problematizações que precisam ser feitas sobre as diferenças de métodos entre as duas. As tendências políticas da *Veja* são facilmente identificadas, embora a revista afirme que o seu compromisso seja com a informação com qualidade e imparcialidade. Sobre o segundo compromisso: tenho ressalvas que isso seja possível em qualquer tipo de jornalismo. A *Realidade* não era um grande exemplo de imparcialidade, principalmente após 1968. Mas algumas críticas à conjuntura permaneceram, ainda que muito sutis. Talvez até por isso muitas reportagens da revista tenham passado despercebidas pela censura. Foram realizadas muitas matérias sobre a Amazônia, algumas específicas sobre a Transamazônica, enfatizando as obras de infraestrutura que estavam sendo realizadas na região.

As matérias feitas após o AI-5 tinham pouco teor crítico, pelo menos dentre as oitenta e três reportagens que pude pesquisar entre 1970 a 1974. Essas matérias continham informações sobre os problemas existentes na região, mas expostos em uma narrativa muito conciliadora e sempre destacando os grandes projetos como o símbolo da modernização, culpando o “atraso” da sociedade local como a raiz de todos os problemas sociais. A revista apontava ideias relacionadas à urbanização, desenvolvimento tecnológico e capitali-

da narrativa cinematográfica, estudava a cultura da sociedade em foco.

zação dos meios de produção como soluções viáveis para combater as desigualdades sociais existentes. Essas concepções não são explícitas, mas pude concluir isso analisando o padrão de matérias publicadas principalmente após 1968. Existiram várias propagandas na revista de produtos de empresas que tinham investimentos nos empreendimentos realizados na Amazônia. O intuito era incentivar a migração e a imigração para essas florestas. Abaixo, temos um exemplo da Ultragaz:



Propaganda da Ultragaz na revista *Realidade*.³⁰

A Ultragaz é apenas um exemplo de uma empresa ocupando a Amazônia. Empresa que, coincidentemente, empregou o pai de Bodanzky nos anos de 1950, como foi citado anteriormente. Também foi possível identificar propagandas da *Petróleo Sabbá*, a *FNM* (empresa/fábrica de caminhões), *Prosdócimo* (fábrica de congeladores) e até de livrarias como a *Editora de Guias*. Percebe-se a quantidade de corporações envolvidas nesse empreendimento, onde o excedente não estava apenas no lucro das agroindustriais, pecuaristas, madeireiras e mineradoras; mas, também, em empresas que aproveitaram o vendido ideal de “progresso” à Amazônia para comercializar os seus produtos.³¹ Outras empresas como a Volkswagen e a Mercedes Benz também

30 *Realidade*, p. 49, Editora Abril, edição 67ª, outubro de 1971. CIA. Ultragaz s.a. Já estou na Transamazônica!

31 *Realidade*. Outubro, Editora Abril, edição 67º, 1971.

tinham investimentos na região. Muitas multinacionais adentravam a floresta e demonstravam realmente a inserção da Amazônia na conjuntura global do capitalismo.

Entre 1968 e 1971, foi o período em que Bodanzky trabalhou como fotógrafo *freelance* para a *Realidade*. Dentre seus trabalhos, estão algumas reportagens sobre o Nordeste e sobre a Amazônia. Sobre o Nordeste: reportagens sobre o cangaço levantavam mais o seu interesse construído pelas representações da região nas telas do Cinema Novo. Foram esses trabalhos, somado às reportagens feitas junto com Karl Brugger para TV Baviera, que fizeram Bodanzky viajar para muitas regiões brasileiras.

Bodanzky tinha certo fascínio pelo cangaço. Era um grande admirador do filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Vários de seus trabalhos fotojornalísticos na *Realidade* tematizavam o cangaço e outras conjunturas do Nordeste. Uma de suas reportagens foi uma entrevista realizada pelos jornalistas Cristina Matos Machado e Humberto Mesquita com os cinco sobreviventes do cerco em Angico, combate que levou à decapitação de Lampião, Maria Bonita e outros nove cangaceiros. Eram ex-integrantes do bando do Rei do Cangaço e um ex-integrante da Volante, outro grupo que era tão temido quanto os cangaceiros. Bodanzky fotografou todos os entrevistados para revista.³²

Para além da revista, o jovem fotógrafo começava a investir em sua carreira como cineasta, fazendo outros cursos no EUA e estabelecendo novos contatos de trabalho. Hector Babenco roteirizou *O Fabuloso Fittipaldi* (1973)³³ e convidou Bodanzky para trabalhar como câmera neste documentário. Também começou a trabalhar com Karl Brugger³⁴, um dos responsáveis por abrir as portas para o seu ingresso na ZDF.³⁵ Bodanzky iniciou uma série de trabalhos como *freelance*, junto com Brugger, no Brasil produzindo reportagens, boa parte delas, sobre a ditadura.

Dentre essas reportagens, houve uma que repercutiu mundialmente dado o prestígio das pessoas envolvidas no caso. Em 1971, o dramaturgo bra-

32 MACHADO, Cristina Mata. MESQUITA, Humberto. "A Vida Depois do Cangaço". *Realidade*. Dezembro, 1970, p. 119.

33 Filme sobre o cotidiano de Emerson Fittipaldi, piloto que estava em plena ascensão por ter sido campeão mundial em 1972.

34 Jornalista e historiador, foi correspondente pela ZDF no Brasil.

35 *Zweites Deutsches Fernsehen* é uma rede pública de TV fundada em 1963 na Alemanha Ocidental.

sileiro Zé Celso Martinez Corrêa se encontrou em Paris com o casal do *The Living Theatre*³⁶, Julian Beck e Judith Malina, e os convidou para visitarem o Brasil para encenarem uma peça juntos com o seu grupo de teatro: *Grupo Oficina*. O convite foi uma boa oportunidade para o casal que já objetivava realizar uma jornada por toda América do Sul para realizar uma série de espetáculos - intitulado *Legado de Caim* inspirada em uma série de romances inacabados escritos por Leopold von Sacher-Masoch - em praças públicas, favelas e escolas do Brasil inteiro (TROYA, 2015: 131-133).

Em um dos espetáculos em Belo Horizonte, o casal e os outros onze integrantes do grupo foram presos pelo DOPS sob acusação de porte maconha. Os dramaturgos tinham um grande prestígio internacional e, portanto, a prisão chamou a atenção da imprensa mundial, principalmente por terem permanecido presos por dois meses. Esta história era o tipo de furo que Bodanzky precisava para a ZDF. A sua condição como repórter estrangeiro abria possibilidades para investigar eventos que, normalmente, eram negados aos jornalistas brasileiros. Afinal, o governo possuía uma preocupação sobre como a comunidade internacional iria olhar para o Brasil. A sua equipe jornalística conseguiu uma entrevista com o casal dentro de um presídio, sob a vigilância de um policial e um interprete em inglês, com a condição de não abordarem assuntos sobre política. Mas Malina, em alemão, conseguiu falar rapidamente que a prisão havia sido um complô e que a maconha havia sido plantada na comunidade em que estavam em Ouro Preto.³⁷

A entrevista foi exibida na ZDF e repercutiu no mundo inteiro, chamando a atenção das autoridades estrangeiras e de boa parte da comunidade artística, que se mobilizou produzindo um abaixo assinado reivindicando a soltura do grupo. Alguns artistas da época como John Lennon, Bob Dylan e Marlon Brando encabeçaram a manifestação. Com a pressão internacional,

36 Hoje o casal possui um grande prestígio na história do teatro ocidental: foram responsáveis pelo movimento *Off-Broadway* nos anos de 1950, conquistaram fama na Europa e foram grandes referências teatrais para a contracultura. O casal era conhecido por realizar peças, com poucos recursos financeiros, que se diferenciavam do modo tradicional de se fazer teatro. Havia alguns métodos, inspirados no teatro oriental, que incentivavam a participação do público nas peças. Ou seja, o teatro para o *The Living Theatre* tinha que ter uma função social. O objetivo era sempre realizar espetáculos em locais públicos para que os seus espectadores, os mais pobres, pudessem consumir suas produções. (CAN-TARELA, 2016: 18-19)

37 Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferência) em 24 de maio de 2017.

o governo acabou extraditando o grupo para os EUA sob alegação de que as manifestações internacionais estavam manchando a imagem do Brasil. O curioso foi que, meses depois, o casal deu uma entrevista ao *New York Times* afirmando que as notícias veiculadas pela imprensa internacional, relatando que o casal havia sofrido torturas, eram exageradas: “As notícias sobre as torturas devem-se a exageros de grupos que pretendiam obter a liberdade dos atores”. Afirmou Malina.³⁸

Isto contradiz a própria entrevista concedida a Bodanzky. Provavelmente o casal deve ter exagerado para dar um tom de dramaticidade a situação, chocando a comunidade internacional para que eles pressionassem as autoridades brasileiras a agilizar o processo de soltura. Malina chega até a afirmar no jornal que a prisão onde ficou era menos desumana que as cadeias norte-americanas que havia frequentado. Outra hipótese que podemos levantar é que ela tenha exagerado para provocar o sistema carcerário norte-americano. Afinal, o casal anarquista era conhecido por declarações e obras provocativas. Uma questão precisa ficar clara: não estou afirmando que os policiais do DOPS não eram tão repressivos quanto se costuma afirmar. Afinal, existiram vários extremos de casos de prisão política com pessoas que não tinham a blindagem de classe e de prestígio artístico como do *The Living Theatre*, que sofreram torturas e foram até assassinados como em muitas outras histórias relatadas. Algo que pode ser verificado nos relatos publicados nas obras do projeto *Brasil Nunca Mais*, onde podemos identificar centenas de denúncias e uma lista bastante extensa de torturas físicas e morais que chegam a extremidades muito elevadas. Portanto, a declaração de Malina apresenta um extremo dos casos de prisão pelo DOPS e, portanto, não pode ser generalizado (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985).

Bodanzky, apesar de gostar de um bom furo de reportagem, não era como Brugger, que não tinha limites para contar uma história. No início dos anos de 1970, eles conheceram, em uma de suas viagens ao Amazonas, Tatumca Nara, um índio que afirmava ser mestiço, filho de freira alemã e detentor de um segredo sobre uma civilização desconhecida e viva na Amazônia. Tratava-se de uma etnia chamada Ugha Mongulala, de quinze mil anos, residente em uma região chamada Akakor, que havia abrigado combatentes

38 *O Jornal do Brasil*, Policial, 25 de outubro de 1971. Atôres do Living Theater contestam que tenham sido torturados em B. Horizonte.

nazistas cujo o navio havia encalhado na Amazônia durante a segunda guerra. De acordo com Nara, muitos desses nazistas ainda residiam na aldeia. Bodanzky havia achado essa história sem nenhuma lógica. Na época, Brugger estava fascinado por um livro, *Eram os Deuses Astronautas?*,³⁹ que fazia um enorme sucesso, mas que, na minha opinião, contém as teorias mais estapafúrdias e anticientíficas que eu já tive conhecimento (MATTOS, 2006: 138).

Bodanzky não deu seguimento a essa reportagem com receio de que essa história pudesse manchar a sua carreira, que era bem prematura. Mas Brugger queria uma história que vendesse bem e Nara queria um bom pagamento, duas coisas que fizeram os dois se entenderem. Mesmo sem comprovar as afirmações de Nara, Brugger lançou um livro sobre essa expedição: *A Crônica de Akakor*. Bodanzky, posteriormente, em mais uma de suas viagens a Munique, ouviu em um programa de rádio Brugger relatando a sua viagem a Akakor. O cineasta ficou receoso que o seu nome fosse citado, mas, tanto na rádio quanto no livro, ele foi tratado como um pseudônimo. Bodanzky não queria pôr as mãos nessa história por conta do seu ceticismo e do receio em estar envolvido em algo tão sensacionalista (MATTOS, 2006: 141).

A primeira vez em que Bodanzky esteve na Amazônia, foi para apurar uma história sobre um grupo, residido em Paragominas, que estava fabricando em massa notas falsas de dinheiro. Isso em 1968, quando a *Realidade* ainda fazia matérias mais contundentes. A história não passou, realmente, de um boato de beira de estrada, mas Bodanzky se interessou muito pela região, voltando outras vezes para reportagens como correspondente da TV alemã. Em uma dessas vinda, se deparou com as condições sociais de pessoas que moravam próximos à estrada Belém-Brasília, algo que ele desconhecia:

alugamos um pequeno avião que posou na Belém-Brasília, isso em 1971 ou 1972, não lembro agora, e o reporte, como costuma acontecer nessas coisas, foi lá atrás da reportagem dele e me deixou sozinho num pequeno posto de gasolina na beira da estrada esperando esperando... “Espera aí que eu vou apurar esse negócio e já volto”. O que levou cerca de um dia ou dois e eu fiquei sentado lá... fotógrafo, não é? E eu comecei a observar as coisas e achei interessante a movimentação dos choferes de caminhão. Tinha um prostíbulo lá perto, as menini-

39 Obra escrita por Erich Von Daniken sobre como as sociedades pré-colombianas foram visitadas por seres extraterrestres.

nhas circulavam por ali, subiam na boleia dos caminhões e iam embora. Eu fiquei assim com essa ideia na cabeça, achei uma movimentação interessante e eu imaginei que se eu contasse a história, na época, da estrada Belém-Brasília, vai ser através de uma prostituta.⁴⁰

Difícil precisar a data em que ocorreu isso. Bodanzky mal lembrava em que ano surgiu exatamente a primeira ideia do filme. Mas, independentemente de ter sido em 1971 ou 1972, Bodanzky não foi influenciado significativamente pela conjuntura global sobre as primeiras preocupações políticas com o meio ambiente e, muito menos, pela Transamazônica, porque inicialmente a história de Iracema seria sobre a Belém-Brasília. Mas pretendo explorar isso melhor em minha futura dissertação. O destaque aqui é analisar o cineasta e não o filme em si. Mas primeiramente precisamos estabelecer algo: meninas menores de idade se prostituindo na beira da estrada para caminhoneiros? Por que nenhum outro jornal noticiava isso? Bom, vamos primeiro entender como a conjuntura amazônica chegou a este estágio.

A ocupação da Amazônia não foi uma exclusividade do governo militar. Anteriormente existiram empreendimentos coloniais que buscavam investir nas matérias primas existentes nessas florestas. Mas os meios de produção eram extremamente pautados no extrativismo. A borracha foi um grande exemplo. Diferente do café que é um produto agrícola e, portanto, a produção é mecanizada. O que aconteceu nos anos 1950, na gestão de Kubistchek, foi a implementação de vários projetos que visavam introduzir as multinacionais na Amazônia, investir em redes viárias que facilitassem as migrações e o fluxo de mercadorias na região. Praticamente, até os anos de 1950, os povos da Amazônia (indígenas, migrantes e posseiros que viviam nas proximidades dos rios) sobreviviam através do extrativismo e da agricultura para autossustentação. Com os investimentos do governo federal em infraestrutura, como a abertura de estradas, muitos produtos da região passaram a ser exportados e o consumo interno passou a ter outros significados (LOUREIRO, 2004).

Com a inauguração da Belém-Brasília, em 1960, o governo e as oligarquias locais começaram a se apropriar das terras, consideradas devolutas, que ficavam nas proximidades. Essas terras não possuíam documentações legais e a ocupação delas pelos grupos que já residiam aqui se deram antes de qual-

⁴⁰ Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

quer procedimento jurídico de legalização de posse da região.⁴¹ Em 1964, com o golpe consolidado, o general Ernesto Bandeira Coelho foi nomeado como o interventor na SPVEA. Dois meses depois, o cargo foi transferido para o general Mário Barros Cavalcanti, que pôs em prática um plano denominado *Operação Amazônia*, dando continuidade aos planos da gestão Kubitschek para a região. Uma novidade foi o incentivo do governo às atividades agrícolas engajadas no mercado regional, nacional e global. Portanto, muitas empresas agroindustriais receberam incentivos fiscais para que a agricultura produzida para o mercado externo pudesse suprir as atividades agrícolas de autossustentabilidade. Com isso, as multinacionais foram tomando conta da região, expandindo-se em territórios que estavam ocupados por indígenas e posseiros (PETIT, 2003: 75-80). Para resolver isso, o governo investiu em uma massiva campanha defendendo que as ações empresariais levariam a Amazônia ao progresso, ocupando “vazios demográficos” que eram territórios propensos a serem ocupados por guerrilheiros de esquerda que utilizassem a estratégia do foco de Che Guevara.⁴²

Em 1970, na gestão de Garrastazu Médici, foram implementadas prioridades em projetos energéticos e de rede viárias terrestres nas proximidades da “recém-inaugurada” Transamazônica. Houve uma diminuição, entre 1972 e 1974, de ajudas econômicas aos projetos agroindustriais. Foi nesse período que se acirrou bastante os conflitos territoriais, quando muitos dos habitantes da região tiveram problemas com suas legalidades de posse de terra. Ainda assim, a propaganda do governo afirmava o seguinte: “A Transamazônica é um passo imenso no sentido ocupacional racional de uma área que se caracteriza por um vazio demográfico só comparável aos das desoladas regiões polares.”⁴³

O trecho desta fala foi tirado do curta-documentário chamado *A Transamazônica*. Sua narrativa enfatiza todas as concepções ideológicas sobre o que a Amazônia significava para o governo e como a população precisava ser

41 Existe uma relação política bastante complexa sobre essas titulações territoriais e os agentes envolvidos que discutirei em minha dissertação quando formos analisar as subtemáticas abordadas no filme. O mais importante aqui é entender como chegamos a conjuntura dos caminhoneiros com as jovens prostitutas de beira de estradas.

42 Estratégia de guerrilha onde o foco era tomar o poder em pequenas comunidades interioranas no campo, fortalecer uma espécie de milícia e depois tomar o poder nos centros urbanos.

43 BORRING, John E. *A Transamazônica*, Brasil, 8 minutos, 1970.

convencida que a industrialização da região representaria uma melhoria social para suas vidas. Algo defendido por Mário Andreazza,⁴⁴ na época ministro dos transportes, e por Oscar Jerônimo Bandeira de Mello, na época presidente da Funai, que dizia que as obras de infraestrutura levariam o progresso ao índio, inclusive sendo categórico que os indígenas teriam suas terras demarcadas e fiscalizadas.⁴⁵ Coisa que não funcionou muito bem. Infelizmente não pude localizar muitas matérias sobre a região amazônica na qual Bodanzky participou. Talvez isso seja explicado, inclusive, quando o cineasta afirmou que muitas das reportagens em que veio realizar não se concretizaram.

Bodanzky, aos poucos, foi se desvinculando de *Realidade* para se dedicar a outros projetos. As matérias da revista já não eram mais as mesmas: de crítica social, passou para propaganda do governo. Nem estou me referindo aos produtos propagandeados na revista, mas a matérias tendenciosas que serviam para justificar como a situação social da Amazônia estava “melhorando” devido aos grandes projetos. A reportagem abaixo exemplifica isso. A ideia era incentivar a migração e a imigração para Amazônia. A Transamazônica foi construída como prioridade para facilitar o fluxo migratório dos nordestinos. Por isso a estrada foi aberta entre as duas extremidades do país: percorrendo os estados da Paraíba, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas. Mas houve propagandas, também, para pessoas de outras regiões e até de outros países, como foi o caso de Roy Philips:

Tem cinquenta anos, nasceu em Nova York e quer se aposentar do mundo. Acha que o que já viu é mais que o suficiente: lutou em duas guerras – no Japão e na Coréia -, depois foi vendedor de aparelhos elétricos nos 52 estados do seu país. Gosta dos hippies, não gosta de Nixon. É contra a guerra do Vietnã. No ano passado, uns amigos brasileiros lhe falaram sobre a Amazônia: êle resolveu que era ali o lugar onde gostaria de passar o fim de sua vida. Em fevereiro, desembarcou em Belém do Pará. Depois, foi até Manaus. Ali alugou um barco e passou um mês viajando pelos rios. Voltou aos Estados Unidos com uma única finalidade: vender tudo que tinha, despedir-se dos

44 *Realidade*, Outubro, Editora Abril, 1971. p. 12. O melhor lugar do mundo, sem dúvida.

45 *Realidade*, Outubro, Editora Abril, 1971. p. 12. Devemos levar o progresso ao índio.

amigos, comprar uma casa-barco e vir morar na Amazônia sossegado.⁴⁶

Em 1973, Bodanzky já havia fotografado vários documentários e dirigido o seu primeiro filme: *Caminhos de Valdez*. Naquele momento, a ideia de contar a história de uma jovem prostituta de beira de estrada já estava mais amadurecida. Porém, Bodanzky sabia que não conseguiria financiamento para o filme no Brasil e, portanto, tentou captar recursos na Alemanha Ocidental, onde havia feito bons contatos. Tentou vender a ideia para um produtor, Eckart Stein, do programa *Das Kleine Fernsehspiel* do canal da ZDF, que tinha recursos para financiar filmes experimentais. Em uma reunião com o produtor: “Nossa! Tudo isso aí que você está falando é muito bonito, mas eu preciso ver isso, preciso de material fotográfico ou audiovisual”, teria dito Stein segundo o relato de Bodanzky. Decidido a levantar esse material, realizou uma nova expedição à Amazônia, em 1973, mas, dessa vez, junto com Wolf Gauer, alemão que se juntou à equipe para produzir o filme, e Orlando Senna, que também se juntava a equipe como codiretor e roteirista.⁴⁷

Bodanzky decidiu realizar um filme cujo a temática apresentasse um cunho de crítica social de acordo com o que ele havia presenciado na região. A vivência falava mais alto que as suas influências teóricas. O que ele não havia se dado conta foi que *Iracema* era o tipo de filme que Stein realmente desejava, porque a obra dialogava com anseios políticos voltados para defesa do meio ambiente, algo que estava muito em voga na Alemanha. Em 1972, havia ocorrido em Estocolmo uma conferência entre diversas nações que visavam discutir propostas legislativas para proteger o meio ambiente. Quatro anos depois, foi lançado na Alemanha Ocidental *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Jorge Bodanzky, no decorrer de cinco anos, entre 1976 e 1981, se tornou um cineasta conhecido mundialmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O CINEASTA JORGE BODANZKY

Olhei para Bodanzky assim como Ginzburg olhou para Menocchio, embora o cineasta não seja necessariamente um sujeito que possa ser classificado como alguém que olhava de baixo para a realidade. Também olhei para

46 *Realidade*, Outubro, Editora Abril, 1971. p. 12. ROY PHILIPS: vendedor de aparelhos elétricos.

47 Jorge Bodanzky. 77anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferência) em 24 de maio de 2017.

Bodanzky assim como Hobsbawm olhou para si mesmo em sua biografia, embora eu tenha me preocupado bastante em problematizar as memórias do cineasta. Ao observarmos este recorte da vida do cineasta, talvez a sensação seja de que ele fosse uma espécie de *Forrest Gump*, testemunhando e intervindo em diversos eventos históricos. Claro que sem o romantismo e as coincidências do livro de Winston Groom, que rendeu um filme lançado em 1994, de mesmo título, dirigido por Robert Zemeckis. Bodanzky testemunhou eventos históricos de muita visibilidade, alguns deles, decisivos para a conjuntura histórica brasileira e até para o mundo. Isso foi possível devido a posição social que o cineasta ocupava.

Quando assistimos *Iracema – Uma Transa Amazônica* e nos deparamos com suas enfáticas críticas sociais, observamos uma boa parte da visão política de seus realizadores. Obviamente, *Iracema* é uma construção coletiva como toda obra cinematográfica, mas Bodanzky foi parte fundamental disso. Quando vemos *Iracema*, também estamos entendendo uma parte da história sobre Jorge Bodanzky. Sendo quem ele era (um sujeito de muitas oportunidades, politicamente engajado e profissionalmente muito dedicado), lidou de uma forma muito direta com as conjunturas sociopolíticas daquele momento, décadas de 1960 e 1970. Ao problematizar as suas memórias, além de compreendermos sobre a sua visão de mundo e essa relação da visão do presente com a do passado, também estamos analisando as suas ações, sua formação e suas experiências condicionadas pela macroestrutura social dos eventos históricos.

Entender Jorge Bodanzky não foi apenas compreender a sua trajetória pessoal, mas, também, as tendências políticas, culturais e econômicas globais daquela época, dentre elas: o golpe civil-militar, a esquerda universitária dos anos de 1960 no Brasil, a conjuntura socioeconômica na Amazônia, a esquerda da Alemanha Ocidental e a geopolítica dos anos de 1960 problematizada nas relações do petróleo iraniano com as maiores potências mundiais da época. Tudo isso se conectava em uma conjuntura global proveniente da macroestrutura da guerra fria, condicionando o surgimento de novos projetos políticos naquele momento: como os recentes debates ecológicos de preservação do meio ambiente e dos movimentos de esquerda liderados por uma quantidade significativa de juventude, muitas delas já estabelecendo um rompimento com a política socialista do Leste. Ou seja, o importante é que

concluimos que *Iracema – Uma Transa Amazônica*, em parte, foi o resultado de uma trajetória recheada de ações e reações de Bodanzky frente às conjunturas, principalmente dos últimos dez anos, 1964-1974, que antecederam as filmagens do presente filme.

REFERÊNCIAS

- ENTREVISTAS

Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferência) em 24 de maio de 2017

Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018

- FONTES HISTÓRICAS

Correio Braziliense, p. 07, 24 de abril de 1964, EDIÇÃO 01203. Nôvo Reitor da UNB Promete Acelerar o Ritmo das Obras.

JARDIM, Lauro. Dono da JBS grava Temer dando aval para compra do silêncio de Cunha. *O Globo*, Capa, 17 de maio de 2017.

MACHADO, Cristina Mata. MESQUITA, Humberto. A Vida Depois do Cangaço. *Realidade*. p. 119, dezembro de 1970.

MIRANDA, Risoleta. Os 20 Melhores Filmes Brasileiros. *Diário do Pará*, Lazer, p. 14, 10 de julho de 1988.

O Jornal do Brasil, Policial, 25 de outubro de 1971. Atôres do Living Theater contestam que tenham sido torturados em B. Horizonte.

Realidade, Outubro, Editora Abril, 1971. p. 12. O melhor lugar do mundo, sem dúvida.

Realidade. Outubro, Editora Abril, edição 67º, 1971.

Realidade, Outubro, Editora Abril, 1971. p. 12. ROY PHILIPS: vendedor de aparelhos elétricos.

Realidade, p. 49, Editora Abril, edição 67ª, outubro de 1971. CIA. Ultragaz s.a. Já estou na Transamazônica!

Realidade, Outubro, Editora Abril, 1971. p. 12. Devemos levar o progresso ao índio.

- FILMOGRAFIA

BODANZKY, Jorge. SENNA, Orlando. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

BORRING, John E. *A Transamazônica*, Brasil, 8 minutos, 1970.

LIUZZI, Laura. *Em 1964: Arte e Cultura no Ano do Golpe*. Brasil, 6 minutos, 2014.

PROGRAMA PROVOCAÇÃO. Entrevista com Jorge Bodanzky. *TV Cultura*. Brasil, 23 minutos, 2012.

- BIBLIOGRAFIA

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil Nunca Mais*. 3º ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

- CANTARELA, Roberta. O Teatro Contracultural do Living Theatre. *Revista Di@logus* – ISSN 2316-4034 – Volume 5, n° 3, 2016.
- DARNTON, Robert. História, eventos e narrativa: incidentes e cultura cotidiano. *VARIA HISTORIA*, vol. 21, n° 34: p. 290-304, julho 2005.
- DELLAGNEZZE, René. *O Irã e suas Relações Internacionais no Mundo Globalizado*. Brasília: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.
- FABRIS, Maria Rosaria. “Neo-realismo italiano”. In: MASCARELLO, F. (Org.), *A História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus editora, 2006.
- FICO, Carlos. *História do Brasil Contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Editora Contexto, 2015.
- GINZBURG, Carlos. *O Queijo e os Vermes*. 2° edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX. 1914-1991*. 2° edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HOBSBAWM, Eric. *Tempos Interessantes: uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- LOUREIRO, Violeta. *Amazônia: estado, homem, natureza*. Belém: Editora Cejup, 2004.
- MANEVY, Alfredo. “Nouvelle Vague”. In: MASCARELLO, F. (Org.). *A História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006.
- NAPOLITANO, Marco. *O regime militar brasileiro (1964-1985)*. 4ª edição. São Paulo: Atual Editora, 1998.
- PETIT, Pere. “Da SPEVEA à Sudam”. In: PETIT, P. *Chão de Promessas: Elites Políticas e Transformações Econômicas no Estado do Pará Pós-1964*. Belém: Editora Paka-Tatu, 2003.
- RIDENTI, Marcelo. “A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960” In: RIDENTI, M. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SALVADOR, José Faro. A revista Realidade nos anos da mobilização democrática: reportagem e estado autoritário. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Vol. 11, N° 1, p. 171-172, janeiro e junho de 2014.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: Testemunhos de um Estudante. *Tempo Social*; Revista de Sociologia. USP, São Paulo, 10ª Edição: 63-100, outubro de 1998.

TOLEDO, Caio Navarro. Zeferino Vaz: Um Reitor de Direita que Protegia as Esquerdas? *Germinal: Marxismo e Educação em Debate*. Vol. 07, n. 2, p. 116-132, dez. 2015.

TROYA, Ilion. Fragmentos da Vida do The Living Theatre. *Ecopolítica*. Vol. 12, p. 131-162, mai-ago. 2015.

VALIM, Jaime. *Os Expurgos na UFRGS: Afastamentos Sumários de Professores no Contexto da Ditadura Civil Militar (1964-1969)*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), 2009.

CAPÍTULO 5

O CINEMA DOS SENTIDOS: A ESPECIALIZAÇÃO DO CINE ÓPERA DE BELÉM DO PARÁ NA EXIBIÇÃO DE FILMES PORNÔS DURANTE A DÉCADA DE 1980¹

Raíssa Santos Barbosa

Uma saia que quase nada cobria de tão curta, era o que Ruth vestia quando retornava do banheiro, enquanto Gerson, seu esposo, a esperava ansioso naquele bar no bairro de Nazaré em Belém. O corpo escultural de sua mulher estava ali, à mostra, e isso o deixava extremamente excitado. Foi então que ele, após pagar a conta, levou-a até o Cine Ópera, um cinema pornô que ficava ali perto. Ao entrarem e se acomodarem nas poltronas de madeira daquela sala escura, vários homens que lá estavam se aproximaram do casal e, quando Gerson e Ruth começaram a se beijar calorosamente, foi como um convite para que todos ali participassem do momento. Vivenciando as mais variadas práticas sexuais, marido e mulher se dividiam para satisfazer os pra-

¹ Versão modificada de artigo publicado originalmente na Revista Livre de Cinema, v. 5, n.3, p.161-190, set-dez, 2018; disponível em relici.org.br/index.php/relici/article/download/200/236. Meus agradecimentos ao responsável pelo Cine Ópera, Sr. Luiz Hage e por toda a sua ajuda para a realização desta pesquisa, ao professor Antonio Mauricio Costa pelo incentivo e orientação, aos colegas Felipe Brito, Gabriel Velloso, Mikaela Madeira, Wagner Rodrigues e João Costa por trocas que compartilhamos no decorrer desta pesquisa e à minha sobrinha Thaíssa Barbosa, por ser a melhor inspiração em tudo para mim.

zeres dos espectadores naquele lugar licencioso. Com os gemidos do filme exibido de fundo, Gerson, Ruth e todos se deliciavam em gemidos coletivos, personagens de um filme pornô da vida real².

Cine Ópera ou “Bonzão-Bonitão”, como era apelidado pelo dono nas propagandas dos jornais, é um cinema de rua existente em Belém do Pará fundado pelos irmãos libaneses João Jorge Hage e Elias Hage em 28 de março de 1961. Está localizado na Praça Justo Chermont, lugar também conhecido na cidade de Belém como Largo de Nazaré ou Centro Arquitetônico de Nazaré (CAN)³. Naquele logradouro, se reúnem todos os anos fiéis devotos de Nossa Senhora para as festividades do Círio de Nazaré⁴ na Basílica Santuário.

Em janeiro de 1985, João Hage, possivelmente já sem a companhia do irmão Elias, tomou a decisão, junto da distribuidora Centerfilmes⁵, de especializar a programação do Ópera apenas na exibição de filmes pornôs, o que de certa forma acabou limitando o público que passou a frequentador daquela sala de cinema. A partir de sua especialização, o Cine Ópera foi inserido no universo do cinema pornográfico, isto é, de conteúdo sexual, cuja história se confunde com a própria história do cinema mundial.

A pornografia, como categoria para abordar a sexualidade humana, é bastante antiga. Seu significado provém dos vocábulos gregos *pornos*, que significa prostituta, e *graphô*, de escrever, gravar (HYDE, 1973:12). Desde a literatura erótica na França do século XVIII até as primeiras películas mostrando nudez e relações sexuais ainda na fase de 1895 a 1908, chamada de *Primeiro Cinema* (GERACE, 2015: 50), a pornografia conseguiu se manifestar nas técnicas de reprodução artísticas, sejam elas de origem iconográfica ou audiovisual (MEDEIROS, 2010: 463). Por se referir à sexualidade humana e às

2 Baseado no conto erótico “Minha esposa em um cinema pornô em Belém”. Disponível em: <http://www.contoerotic.com>, acesso em: 16/12/2014.

3 A Praça Justo Chermont foi reformada em 1982, a pedido do Padre Luciano Brambilla e da Diocese da Festa de Nazaré com recursos viabilizados pelo presidente João Figueiredo e se transformou em Praça Santuário, compondo o Centro Arquitetônico de Nazaré (IPHAN, 2006). Mas tal transformação nominal ocorreu por iniciativa da Paróquia de Nazaré apenas e não da Prefeitura de Belém, administradora da praça. Por isso o nome antigo também permaneceu.

4 O Círio de Nossa Senhora de Nazaré ocorre em Belém desde 1793. É uma festividade de origem popular que se baseou no relato de que um caboclo chamado Plácido teria encontrado às margens de um igarapé, na floresta, uma imagem em madeira de Nossa Senhora. A imagem realizava milagres e o lugar do achado é onde hoje está localizada a Basílica Santuário de Nazaré (HENRIQUE, 2016: 289).

5 A Centerfilmes, cujo responsável era Werneck Sereno, foi uma distribuidora de filmes localizada na cidade de Recife, em Pernambuco, que durante a década de 1980 fornecia fitas para o Cine Ópera. As informações a seu respeito e a respeito de seu responsável são limitadas.

inibições sociais que esta sexualidade comporta, a pornografia se expressou e se expressa, desde então, como transgressora (ABREU, 1996: 16).

Por esta natureza, durante a história ocidental, sobretudo do século XVIII em diante, a pornografia foi associada ao que era impróprio, luxurioso, devasso, obsceno e foi redirecionada à lugares marginais e a práticas proibidas. Ao mesmo tempo, era “cultuada” na clandestinidade por uma parcela da sociedade, sujeitos anônimos existindo nas entrelinhas e burlando a censura de suas épocas.⁶

O filme pornográfico, por sua vez, caracterizado por ter um didatismo de câmara, ao mostrar o sexo de seus atores⁷, tem em seus primórdios as fitas que começavam a estruturar sua linguagem cinematográfica durante a primeira década do século XX. Novos modelos de narrativas começaram a ser introduzidos e foram modificando o fascínio do movimento-pelo-movimento (que caracterizou o cinema em seu início), por um fascínio por histórias narrativas ficcionais ou científicas.

Foram as narrativas científicas, ao tratarem temas como drogas, doenças sexualmente transmissíveis, educação sexual e prostituição que corroboraram para a exposição de nudez com atenção principalmente a genitálias de homens e mulheres. Essa produção se caracterizou por conter um “proto-erotismo” (ABREU, 1996: 44). Todavia, ainda nesta primeira década do século XX, surgiu uma outra modalidade fílmica com relações ainda mais estreitas com a pornografia, criada e pensada para o estímulo do prazer sexual masculino, os *Stag Films*. Essas produções duravam em torno de 7 minutos, quando a câmera cumpria o papel de *voyeur* apresentando sequencias de sexo explícito.

Os lugares de exibição desses primeiros filmes pornográficos variavam, justamente por serem produções amadoras, filmados na maioria das vezes em prostíbulos e censurados ou ilegais para serem exibidos em outros espaços. Portanto, eram em ambientes fechados ou circuitos comerciais com um público muito restrito que as exibições dos *Stag Films* aconteciam clandestinamente em diversos países, sobretudo nos EUA.

6 Sobre a história da literatura pornográfica e sua censura durante o século XVIII conferir Darnton (1992) e Hunt (1999).

7 “No cinema pornográfico, o mais importante é a ação sexual exagerada, caricata, hiper-real.” (GERACE, 2015: 38).

Por volta das décadas de 1940 e 1950, os filmes pornográficos foram aperfeiçoando sua linguagem cinematográfica, principalmente após o advento do cinema sonoro a partir da década de 1930. Já existia uma “rede exibidora de salas não recomendáveis” (ABREU, 1996: 61), que eram justamente os espaços destinados a exibição desses filmes, sempre segregados das demais produções cinematográficas. Tratavam-se de clubes masculinos e alguns cinemas, sobretudo na cidade São Francisco nos EUA, considerada o berço e a capital da exibição de filmes pornôs (ABREU, 1996: 60).

Dessa forma, o cinema pornô além de compartilhar o contexto histórico de aperfeiçoamento do próprio cinema mundial, também dialogou com os mesmos meios de reprodução, as salas de exibição, entretanto, trazendo consigo algumas especificidades em sua natureza transgressora. No decorrer dos séculos XX e XXI, tais filmes estiveram ao acesso do público também por meio de Videocassetes, DVDs e X-sites⁸, despertando em seus consumidores sensações de excitação, prazer e (porque não?) de identidade.

No Brasil, o sexo filmado conheceu a sátira e se consolidou como um movimento cinematográfico importante para a história do país: a pornochanchada. Esta foi uma produção brasileira significativa principalmente durante a década de 1970, “quando saiu de cena por esgotamento temático, mas também pela ascensão irresistível da pornografia *hard core*” (SIMÕES, 2007: 187). A pornochanchada chegou às telas de cinema do país todo, em tempos de radicalização da ditadura militar, mantendo uma relação resistente frente a censura e, por vezes, assumindo uma postura crítica diante do regime autoritário. Todavia, bem antes da pornochanchada os filmes erótico/pornográficos⁹ já eram exibidos em território nacional.

8 São sites na internet que possuem conteúdo pornográfico. Na maioria das vezes, são filmes e vídeos de sexo explícito. A letra X é utilizada nos EUA para censurar certos títulos de filmes e se tornou sinônimo genérico de pornô dentro do meio. Sobre X-Sites conferir Parreiras (2012).

9 A pornografia *hard core* é caracterizada como explícita e pesada. Sua produção se intensificou durante a década de 1970. Trata-se de filmes que contêm ampla variação dos atos sexuais e a câmera foca, sobretudo, na genitália dos atores durante a ação. *Hard Core* é também o oposto de *soft core*. Este é um tipo pornô cujo sexo é mais sugestivo do que explícito. Sobre o pornô *Hard Core* conferir Williams (1999).

10 Há estudos consolidados sobre pornografia tanto nas artes visuais quanto nas ciências humanas. Desde os filmes mais clássicos aos mais atuais há sempre um debate sobre a diferenciação entre o significado de erotismo e pornografia. O primeiro é apresentado como mais digerível e o segundo como mais transgressor. Todavia, se compreendeu que a amenidade no significado de erótico é uma construção mais voltada para a aceitação de tais filmes no *mainstream*, o que não o deixa menos pornográfico, pois retrata obscenidades tanto quanto a pornografia *hard core*, por exemplo.

Foram os pioneiros na exibição de filmes eróticos em Belém do Pará, nos primeiros anos do século XX, Joaquin Llopis, um espanhol proprietário da produtora *Pará Filmes* e que também tinha ligação com outros negócios voltados à economia da borracha¹¹ na Região Amazônica, ao lado de Ramón de Baños, um cineasta catalão que chegou à Belém em 1911 (PETIT, 2011: 16). Llopis adquiriu na Europa, Argentina e até em outras partes do Brasil algumas películas erótico-pornográficas encaminhadas à Belém e exibidas em dezembro de 1911 no Cine Odeon (PETIT, 2011: 30-31) que, por ironia da história, ficava no Largo de Nazaré, próximo de onde em 1961 viria a ser construído o Cine Ópera.

O crítico de cinema Pedro Veriano¹² destacou, em seu livro *Cinema no Tucupí*, que Joaquin Llopis foi também o pioneiro em construir na cidade de Belém um espaço voltado para a exibição de filmes, funcionando especificamente como um cinema (VERIANO, 1999). No mundo todo, as exposições de imagens em movimento tornaram-se atrativo de entretenimento e também um bom empreendimento. Por isso, já na primeira década do século XX, criaram-se os chamados cinemas de rua, que podem ser entendidos como prédios contíguos às vias e que abrigam dentro de si uma sala de exibição, seja esse prédio de arquitetura sofisticada inspirada em grandes salões teatrais da Europa ou dos EUA, ou ser simples em sua estrutura. Era o que acontecia, por exemplo, com prédios dos cinemas que se localizavam em bairros periféricos da cidade.

A construção desses prédios para as exposições de filmes foi uma grande sensação, uma vez que as primeiras exposições no Brasil eram feitas em teatros (FREIRE; ZAPATA, 2017). Com a possibilidade de criar seu próprio cinema,

11A Economia da Borracha foi um evento na história da Amazônia que se deu por causa da exploração do látex, material retirado das árvores seringueiras em função de uma enorme demanda internacional que surgia a partir de 1840, em função da produção industrial de bens de consumo. Com isso, Belém e Manaus tornaram-se grandes centros urbanos por onde circulavam pessoas vindas de várias regiões da Europa, dentre elas artistas. Junto das riquezas trazidas pela atividade comercial gomífera estava a *Belle Époque*, como uma espécie de filosofia artística e utopia burguesa que se perdurou até a primeira década do século XX. Sobre isso conferir Weinstein (1993) e Sarges (2000).

12 Pedro Veriano é um médico e crítico de cinema que atuou no Jornal *A Província do Pará* desde a década de 1960 até os anos 2000. Especialista na memória do cinema paraense, possui algumas obras publicadas sobre o assunto. Entre elas estão *A crítica de cinema em Belém* (1983), *Cinema no Tucupí* (1999), *Fazendo Fitas* (2006), *Cinema Olympia: 100 anos da História Social de Belém* (2012) e sua autobiografia *O Médico Direito e o Monstro Cinematográfico* (2016). Foi também exibidor, autor de curtas metragens, cineclubista e presidente da Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA).

forma-se um novo empresariado: os exibidores. Portanto, falar em “salas de exibição” ou de “projeção”, “cinemas de rua” ou “casas exibidoras” significa mencionar palavras sinônimas para entender o lugar onde as pessoas se reuniam para assistir filmes¹³. Por antagonismo, é possível entender os cinemas de rua se compararmos com o seu oposto atual, os chamados Cinemas *Multiplex* dos *shoppings centers* geridos, principalmente, por empresas exibidoras multinacionais. Nestes, a sala de exibição é um dos serviços oferecidos em um espaço repleto de lojas e restaurantes.

Foi no segundo semestre de 2014, passando em frente ao Cine Ópera na Avenida Nazaré, ali, vizinho à Basílica Santuário, que eu me perguntei: “O que este cinema pornô está fazendo localizado aqui, no centro religioso de Belém?”. E assim, surgia o objeto de pesquisa que me acompanharia por toda a graduação de Bacharelado em História, o Cine Ópera.

Nos primeiros seis meses, tive ajuda de um amigo de classe no processo de pesquisa, Felipe Brito de Carvalho. Era meu colega em uma disciplina cuja atividade de pesquisa demandava eleger um objeto que me permitisse explorar uma variedade de fontes. De imediato, percebemos a escassez de informações e de trabalhos acadêmicos sobre o Cine Ópera¹⁴ em nossas buscas pela internet. Foi então, que percebemos a necessidade de produzir nossas próprias fontes com o auxílio da História Oral. Tivemos acesso ao atual responsável pelo cinema, o engenheiro Luiz Alberto Toureiro Hage, neto de um dos fundadores. Por telefone, marcamos uma entrevista.

Mas, antes dela, fizemos uma pesquisa na seção de periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna, buscando fontes para a história do Cine Ópera nos jornais *A Província do Pará* e *O Liberal*. Qualquer notícia sobre o cinema era útil, como a informação de que ele possivelmente havia sido inaugurado em março ou de 1960 ou de 1961. Nos jornais, encontramos os anúncios dos filmes em cartaz e o convite de inauguração. Tínhamos o objetivo de levar esses registros da pesquisa nos periódicos “como auxílio para a memória”

13 O historiador Pere Petit dividiu em três fases a história inicial do cinema paraense. 1. *Cinema Ambulante e Sazonal* (1896-1907): primeiras exhibições em teatros, arraial de Nazaré, circos. 2. *Construção de Espaços próprios para exibição de filmes* (1908-1912): destaque para a construção do Cine Olympia. 3. *Economia da Borracha em crise* (1913-1918): dificuldades de exportação da borracha afeta negativamente as atividades culturais na cidade. A essas fases chamou de *Tempo dos Pioneiros* (PETIT, 2011).

14 Com exceção dos trabalhos *Cine Ópera: prazer sem limites? Uma etnografia imprópria no/do único “cinema de pegação” de Belém-PA* (RIBEIRO NETO, 2012) e *Cine Ópera: Proposta de reabilitação do Bonzão-Bonitão* (RIBEIRO, 2014). Ambos da Universidade Federal do Pará.

no momento da entrevista (THOMPSON, 1992: 218). A entrevista com Luiz Hage, desde a construção de seu roteiro, transcrição e análise foi feita sob orientação do professor que ministrava a disciplina e que se tornou orientador¹⁵ da pesquisa até o presente artigo.

Continuei com a pesquisa ao me tornar bolsista do projeto *Memória e Comunidades de Sentido: percursos historiográficos*, para o Laboratório de História Oral e Imagética da UFF em parceria com o Programa de Pós-Graduação em História da UFPA e a Universidade Federal de São João del Rei (MG), onde pude enriquecer a pesquisa teoricamente. Assim, continuei a consulta em periódicos, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e na Biblioteca Pública Arthur Vianna, centrando atenção nos seguintes jornais: *A Província do Pará*, no período de 1961 a 1985; *O Liberal* de 1961 a 1989; *Diário do Pará*, de 1982 a 1989 e *Jornal do Brasil* (RJ) de 1980 a 1985. Este último foi fundamental para se constatar a repercussão que a entrada de filmes pornôns nas salas de exibição, com aval da censura, alcançou vários setores da política e da sociedade no país todo.

Os borderôs¹⁶ do Ópera enviados à Embrafilme¹⁷ foram consultados em relatórios e anuários que hoje estão no acervo da Cinemateca de São Paulo. Eles são fontes quantitativas sobre a bilheteria do cinema após sua especialização. Por último, foi realizada outra entrevista com o professor universitário Ernani Chaves¹⁸, espectador do Cine Ópera em um período que antecedeu sua especialização, a década de 1970.

A historiografia sobre a Amazônia não pode ficar à parte do passado cinematográfico da região, tampouco das relações culturais que foram desenvolvidas em meio a este universo. Se passado e presente então em cons-

15 Antonio Maurício Dias da Costa é Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e Professor Associado do curso de História, da Universidade Federal do Pará.

16 Os borderôs eram uma espécie de relatório das exibições para contagem da locação. Eles eram feitos em papel impresso pela Embrafilme e Concine (Conselho Nacional de Cinema) a partir da década de 1970. Atualmente, as salas de exibição podem fazê-los pela internet. Os borderôs do Cine Ópera no recorte escolhido já não existem, portanto, recorri aos anuários da Embrafilme como alternativa de pelo menos ter acesso ao total dos dados que me interessavam nos borderôs.

17 A Empresa Brasileira de Filmes foi criada em 12 de setembro de 1969 e era um órgão do governo militar brasileiro. Sua função estava relacionada ao projeto nacional-desenvolvimentista que queria criar no Brasil uma vigorosa indústria cinematográfica com a intervenção e a regulação do Estado. Sobre a Embrafilme conferir Marson (2009).

18 É Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo e Professor Titular da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará. Especialista nas áreas de Cultura, Estética e Filosofia Alemã, em especial Nietzsche e a Escola de Frankfurt, além de exercer algumas funções no campo do cinema.

tante diálogo e esta é uma das essências da história, este artigo teve seu problema formulado em um presente em que só restaram dois cinemas de rua dos que existiam em Belém, Cine Olímpia e Cine Ópera, em rumos opostos de programação e resistência. Desimpeço minha parcialidade de se mostrar, buscando um espaço para a história do cinema na academia, ao mesmo tempo em que acredito que “os historiadores não devem escrever somente para outros historiadores” (HOBSBAWM, 2002: 311). Desta forma, foi definido o recorte temporal, ao verificar que minhas fontes apontavam para um cinema que se especializou no decorrer da década de 1980, acompanhando um movimento de especializações de salas na exibição de filmes pornôns em várias regiões do país neste mesmo contexto.

Todas essas fontes foram analisadas com o intuito de esclarecer duas questões fundamentais: Quais foram as condicionantes da especialização do Cine Ópera? Quais as motivações e as emergências conjunturais que levaram o empreendimento a se especializar na exibição de filmes do gênero pornô durante a década de 1980? Estas são as questões que este artigo pretende responder.

A análise está fundamentada em um marco teórico orientado por Pierre Bourdieu, importante sociólogo para quem a especialização de consumo em uma única mercadoria (ou “bem simbólico”) constitui, de certa forma, a formação de um público de gosto específico (BOURDIEU, 2005). Outra orientação teórica é a de Bronislaw Baczko, cujo conceito de comunidades de sentido compreende que o gosto e as práticas culturais de cada indivíduo são resultado de um feixe de condições específicas de socialização (BACZKO, 1985).

No caso do Ópera, o que acontecia em sua sala tem relação com o que era exibido, aqui cabendo a discussão sobre a sociabilidade criada e praticada pelos indivíduos frequentadores de um “cinema de pegação” (encontros sexuais). O mais importante: essas relações de mercado deram sentido ao consumo cultural, tendo em vista que tal especialização está dentro de um contexto histórico de expansão deste material fílmico pornográfico no Brasil, sendo liberado aos poucos pela censura nos anos finais de Ditadura Militar¹⁹ brasileira.

19 A Ditadura Militar foi um período da política brasileira em que generais chegaram ao poder através de um golpe civil-militar e assim conduziram o país de 1964 a 1985. O regime foi caracterizado,

O SONHO DO LIBANÊS: DO TEATRO AO CINETEATRO

Os libaneses formaram, segundo a socióloga Marília Ferreira Emmi, um dos cinco fluxos de migrantes internacionais que se dirigiram para a Amazônia²⁰ em grande quantidade por um período de 100 anos (1850-1950). Diferentemente das motivações dos outros grandes fluxos de migrantes, a imigração sírio-libanesa teria um sentido espontâneo vinculado à oportunidade de trabalho. As atividades ligadas a esse fluxo populacional, para a Amazônia estiveram, em grande parte, vinculadas ao comércio de varejo, como os regatões, por exemplo, que levavam suas mercadorias aos lugares mais remotos da região através dos rios (EMMI, 2013: 251). Na história que deu origem ao Cine Ópera, há alguns libaneses envolvidos.

Durante as décadas de 1940 e 1950, no mesmo terreno em que foi fundado o cinema em questão, funcionara o Teatro Coliseu, que apresentava atrações artísticas de fora do estado, principalmente durante as festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

Então, vinham umas companhias de teatro na época da festa antes de virar cinema, eles usavam o terreno mesmo, o terreno que era um campo de futebol, não sei como eles faziam isso, não sei se tinha uma estrutura, parece que era o Félix Rocque que organizava. (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e atual responsável pelo Cine Ópera, 50 anos, entrevista realizada em 22/09/2014).

O relato de Luiz Hage, atual responsável pelo Cine Ópera, coincide com uma nota encontrada no jornal *Diário do Pará*, que trazia uma pequena biografia de Félix Rocque²¹ e por consequência, citava a construção do Teatro Coliseu da Praça Justo Chermont.

dentre outras coisas, pela ausência de democracia e promulgação de Atos Institucionais que colocavam em prática a censura e a perseguição política, por exemplo. O historiador Daniel Aarão Reis utiliza o termo Civil-Militar para o golpe, compreendendo que este não ocorreu com atuação apenas dos militares, mas em conjunto com outros setores da sociedade civil, como parcelas da burguesia e da própria mídia hegemônica no país (REIS, 2000).

20 Acompanhados dos migrantes portugueses, italianos, espanhóis e japoneses.

21 Félix Antônio Rocque, embora tenha nascido na cidade de Belém em 15 de agosto de 1908, era filho de pais libaneses que chegaram ao Brasil no início do século XX. Foi também proprietário de um *Palace Cassino* no extinto *Grande Hotel* e pai do historiador e jornalista paraense Carlos Rocque. Em sua homenagem, seu nome foi dado a uma rua no bairro da Cidade Velha em Belém.

Em 1941, transformou-se em empresário teatral, para o maior brilho das Festas de Nazaré. [...] fez construir no espaço de apenas seis dias, o Teatro Coliseu, para qual trouxe a companhia de Comédias Beatriz Costa afim de nele apresentar-se. (*História das Ruas*. Diário do Pará. Página 3. 13 de abril de 1984).

Também, o dono do espaço onde funcionava o Teatro Coliseu era um libanês. João Jorge Hage, comerciante. Nascido no Líbano em 22 de janeiro de 1910, chegou à cidade de Santarém no Estado do Pará ainda muito pequeno. Era o segundo filho de oito irmãos e cresceu como um grande fã e admirador da sétima arte. Em entrevista, seu neto e aprendiz, Luiz Hage, rememora as histórias contadas pelo avô sobre a sua paixão por cinema.

O vovô gostava muito de cinema, ele dizia que ia às matinais lá de Santarém, ele não perdia uma, e contava um monte de histórias. Que o ator ia levar uma coronhada e o cowboy lá gritava: 'Olha ali cuidado!' e lá na plateia o cara vivendo aquilo, sabe? E o vovô via todos os filmes lá, ele gostava muito de filmes. (*Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e atual responsável pelo Cine Ópera, 50 anos, entrevista realizada em 22/09/2014*).

João casou-se com a também libanesa Geny Abinader e juntos adquiriram o terreno em frente à Praça Justo Chermont em Belém, onde funcionou o Teatro Coliseu e, posteriormente, o Cine Theatro Ópera e que também lhes serviria de residência. Com o sonho de ter seu próprio cinema, João e Geny se juntam a Elias Jorge Hage, seu irmão mais novo e a Joana Hage, esposa de Elias. Os quatro juntos fundaram uma empresa em 19 de setembro de 1959 cujo objetivo era atuar no ramo de diversões públicas. Seria o passo inicial para a criação do Cine Theatro Ópera.

Compareceram, partes justas e contratadas, como outorgantes e reciprocamente outorgados, ELIAS JORGE HAGE, brasileiro naturalizado, proprietário, comerciante e sua mulher dona JOANA HAGE, brasileira naturalizada, de prendas domésticas autorizada pelo marido a comerciar, [...] JOAO JORGE HAGE, brasileiro naturalizado, comerciante e sua mulher dona GENI ABINADER HAGE, libanesa, de prendas domesticas, autorizada pelo marido a comerciar, [...] QUE ajustaram e contrataram constituir, pela presente escritura e nos melhores termos de

direito, uma sociedade de capital e responsabilidade limitada para todos os sócios, sob a firma ou razão social de IRMÃOS HAGE & COMPANHIA LIMITADA, da qual ficam fazendo parte os contratantes.²²

O acordo feito entre os irmãos era claro. Elias disponibilizaria o capital para a construção do cinema e seria o responsável pela direção do escritório da firma. Já João entregaria, como parte, seu terreno na Praça Justo Chermont e seria o responsável por administrar o cinema. Segundo a quinta cláusula da Escritura Pública que constituiu a sociedade, o capital inicial da empresa era de CR\$ 3.000.000,00 (três milhões de cruzeiros).

A firma explorada em cinema que irá construir em área situada à Praça Justo Chermont, número cento e sessenta e quatro e cento e sessenta e sete (164/167), assim como venderá ou arrendará as lojas da galeria que construirá no salão de entrada do referido cinema.²³

O MAJESTOSO CINE THEATRO ÓPERA²⁴: ANOS INICIAIS NO CIRCUITO EXIBIDOR

Era uma noite digna de guardar na memória, em que cavalheiros e damas trajando elegância dirigiam-se à Praça Justo Chermont, no bairro de Nazaré em Belém, para participar de uma sessão única: a primeira noite de exibição de uma nova sala de cinema. A sessão era “dedicada às autoridades, imprensa falada e escrita, e convidados especiais”. Era a noite de inauguração do mais novo cinema da cidade e para estrear sua tela seria exibido o filme alemão *Noites do Papagaio Verde*²⁵ (1957), do diretor Georg Jacob. Dessa forma, Irmãos Hage Cia Ltda realizavam um sonho: em 28 de março de 1961, apresentavam no caderno de cinema do jornal *A Província do Pará* um novo concorrente para os exibidores locais: o “majestoso Cine ‘Theatro’ Ópera”.²⁶

22 Livro de Certidões n° 243, folhas 197 verso. Escritura Pública de Constituição de Sociedade da Irmãos Hage Cia Ltda. 1959. Cartório Diniz. Consultado no acervo do Cine Ópera.

23 *Idem*

24 Um cineteatro possui uma pequena diferença em relação a um cinema. Ambos são salas exibidoras, mas o primeiro também comporta a função de vez ou outra fazer uma apresentação teatral ou mesmo musical. O Cine Theatro Ópera existiu até os finais da década de 1960. Após isso, se tornou uma sala exibidora de filmes apenas, o Cine Ópera. Sobre as diferenças entre lugares de exibição de filmes conferir Freire e Zapata (2017).

25 *Nachts im Grünen Kakadu* (título original).

26 HOJE inauguração Cine-Theatro Ópera. *A Província do Pará*. Página 7. 28 de março de 1961.

Quando inaugurado, o Ópera não apresentava nada de muito novo do que se conhecia das outras 11 salas de exibição existentes em Belém, pelo menos das que anunciavam filmes em 1961 nos periódicos *A Província do Pará* e *O Liberal*. Eram elas: Cine Palácio, Olímpia, Nazaré, Moderno, Independência, Iracema, Guarani, Popular, Paraíso, Vitória e ABC, sendo Iracema e Nazaré seus vizinhos, também localizados na Praça Justo Chermont.

É possível afirmar, partindo disso, que já havia se consolidado em Belém o “tripé do fazer cinematográfico: produção, distribuição e exibição” (MAIA, 2008: 11), na verdade, isso se entende para o Brasil como um todo, uma vez que a chegada do cinema no país data ainda do século XIX e já na década de 1930 haveria também o advento do cinema sonoro. Portanto, em 1960, este tripé já havia criado certa maturidade por aqui.²⁷ Embora, se pensado isolado, o setor de produção nacional ainda estava em uma etapa não tão madura e completamente atrelada ao Estado, tanto que “na ausência de medidas protecionistas mostra-se incapaz de se auto sustentar” (MAIA, 2008:12).

No que diz respeito aos setores de distribuição e exibição, o primeiro fornecia as fitas e o segundo as exibia nas salas de projeção. Ambos já estavam organizados em uma espécie de circuito. Existiam as empresas distribuidoras, como a Nordeste Filmes Ltda., cuja sede ficava na cidade de Recife, em Pernambuco, criada em 1960 com intuito de atender ao circuito de cinemas independentes. A distribuidora lançava filmes de três grandes produtores: a Toho (Japão), Geralarte e Jebertoli (Alemanha, Itália e França).²⁸ Foi a Nordeste Filmes a primeira distribuidora a manter parceria com os donos do Cine Theatro Ópera, desde o filme que foi exibido na inauguração do cinema. É possível encontrar, nos anúncios do Ópera, traços da relação dos exibidores com os distribuidores.

Aviso ao público- Os irmãos Hage têm recebido centenas de pedidos para exibir durante mais alguns dias o filme NOITES

27 No quesito produção cinematográfica no Pará, houve a atuação do cineasta catalão Ramon de Banós com o cinema documentário ainda na *Belle Époque* do início do século XX. A partir da década de 1940, com a chegada do paulista Libero Luxado à Belém, se inicia a produção pioneira de cinejornais e, a partir dos anos de 1960, filmes longas-metragens ficcionais. Sobre produção cinematográfica no Pará conferir Veriano (2012).

28 *Diário de Pernambuco*. Página ilegível. 29 de maio de 1960. SEMANA Movimentada: Um Festival de filmes inéditos e algumas comédias interessantes.

NO PAPAGAIO VERDE. Como se trata de uma película que tem estréia marcada em outra praça, estamos telegrafando à Nordeste Filmes de Recife a fim de conseguirmos atender a estes honrosos pedidos. Aguardemos, portanto. (*AVISO ao público. A Província do Pará. Página 6. 02 de abril de 1961*).

Como já dito, o circuito exibidor em Belém já estava consolidado “lá pelos idos dos anos de 1920” (CARNEIRO, 2016: 26). Isso demonstra que, no contexto de inauguração do Ópera, já havia uma orientação no espaço da cidade formada pelos trajetos das pessoas que apreciavam cinema e frequentavam as casas exibidoras em um determinado período. Um circuito exibidor são esses trajetos criados e partilhados pelas pessoas para exercerem suas práticas, como a de assistir filmes. Ele só se mantém através da “movimentação dos atores, que pode ser apreciada, por exemplo, nos eventos, celebrações, rituais coletivos etc.” (MAGNANI, 2014: 04). Uma vez abandonado pelos seus atores, um circuito deixa de existir. No caso das salas de exibição, elas precisavam do público para existir e gerar concorrência entre si, regra essa que não favoreceu o Ópera por muito tempo.

O vovô, deixa eu te explicar, ele explorou o cinema. Você vão ver quanto tempo mais ou menos ele conseguiu fazer isso, porque o problema todo era conseguir filme, não tinha filme. Então chegou um momento que ele não conseguia mais manter o cinema financeiramente, então ele teve que alugar o cinema para uma distribuidora de filmes de Recife, quando ele alugou o cinema aí o cinema começou realmente a se deteriorar. (*Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e atual responsável pelo Cine Ópera, 50 anos, entrevista realizada em 22/09/2014*).

O Cine Theatro Ópera exibia filmes nem sempre muitos famosos, produções mexicanas, alemãs e soviéticas que ficavam semanas ou meses em cartaz. Era muito difícil conseguir um lançamento. Na década de 1960, a maior parte dos filmes que exibia eram da década passada, enquanto sua bilheteria não gerava lucros. Uma sala com mais de 1000 lugares significava uma manutenção cara. O cinema estava gerando prejuízos.

Pedro Veriano relata, em seu livro *Cinema no Tucupi*, o que era para seu amigo Alexandrino Moreira²⁹ o verdadeiro significado da palavra “cinemaníaco”.

Seria o sujeito que teria coragem de ir ao Cine Ópera, uma sala então recém-inaugurada, mas com um sistema de renovação de ar deficiente, à uma tarde, para ver o filme “A vida de Cristo”, de Ferdinand Zecca (VERIANO, 1999: 18).

CINE ÓPERA LÍVIO BRUNI: A ADMINISTRAÇÃO DAS DISTRIBUIDORAS

A pesquisa em Jornal, complementada com a entrevista concedida por Luiz Hage e pelo professor Ernani Chaves, foi esclarecedora para a compreensão das primeiras crises financeiras por que a empresa de exibidores, Irmãos Hage Cia Ltda teve que passar com o cinema. Podemos entendê-los como exibidores independentes, uma vez que possuíam uma única sala de exibição, o Cine Ópera, e também porque não estavam ligados a nenhuma das grandes empresas exibidoras existentes no Brasil naquele período por volta dos anos 1960 e 1970. “A dupla de irmãos que construiu o cinema não resistiu, porém, ao cartel de exibidores do período dominado pelas poderosas empresas nacionais Luiz Severiano Ribeiro e Lívio Bruni.”³⁰

“Desde que alavancou sua empresa, dotando suas salas com a nova tecnologia da sonorização, em 1929, solidificara sua posição hegemônica no mercado cinematográfico no Norte, Nordeste e Sudeste.” (VALE, 1997: 66). Esse era Luiz Severiano Ribeiro, cearense e empresário exibidor que foi dono dos mais belos e bem equipados cinemas em algumas regiões do Brasil. No ano de 1946, seu grupo empresarial comprou algumas salas de exibição em Belém que antes pertenciam à Empresa Cinematográfica do Pará³¹ e, na década de 1960, era dono dos Cines Palácio, Olímpia, Nazaré, Iracema e possivelmente do Paraíso.

Já o carioca Lívio Bruni foi um empresário dos setores de exibição e distribuição. Chegou também a produzir alguns filmes. Tinha abdicado da

29 Alexandrino Moreira foi um crítico de cinema paraense e também empresário exibidor, dono dos Cinemas 1 e Cinema 2, que eram localizados na Travessa São Pedro, no centro de Belém.

30 Pedro Veriano, em entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto. PINTO, Elias Ribeiro. Diário do Pará, 05 novembro de 2000. Primeiro Caderno.

31 A Empresa Cinematográfica Paraense Ltda. pertencia ao banqueiro Adalberto Marques. Foi criada após ele ter comprado o Cine Olympia dos donos do Grande Hotel, os irmãos Teixeira Martins.

posição de executivo na empresa de Luiz Severiano Ribeiro e assim criou a sua própria. Bruni montou o seu circuito no começo da década de 1960. Só na cidade do Rio de Janeiro, chegou a ser o maior exibidor com 78 salas de exibição no total (BARBOSA et al., 2017: 73). Pouquíssima coisa se sabe sobre a presença da empresa de Bruni na cidade de Belém.

Em 1974, a empresa de Lívio Bruni alugou o Cine Ópera que, em seus anúncios no jornal, passou a se chamar “Cine Ópera Belém, Lívio Bruni”. Provavelmente, antes de o empresário assumir o cinema da família Hage, este estava alugado para a Nordeste Filmes.

Na administração da empresa de Bruni, os filmes se intercalam no que diz respeito ao seu estilo, de obras clássicas como “Marcelino Pão e Vinho” (1955), do diretor Ladislao Vajda, até o sangrento *western* europeu “Django Contra 4 Irmãos”, de Luigi Batzella (1969). É o que nos aponta Ernani Chaves:

Lá na cadeia do Lívio Bruni o que tinha de diferente? Primeiro que antes do filme tinha sempre as atualidades cinematográficas, no Ópera era o Jean Manzon³², procurem a história desse cara, uma francês que veio pro Brasil. [...] Então você tinha as atualidades cinematográficas³³, que eram muito a propaganda do regime militar lá no Ópera, mas, por outro lado, a Lívio Bruni era a responsável pela distribuição no Brasil de filmes de grandes diretores, desses filmes que nós chamamos hoje “filmes de arte”. Por exemplo, nunca vou esquecer que eu vi no Ópera o famoso *Morte em Veneza*, nunca vou esquecer, que eu tinha 15, 16 anos, por aí, quando eu vi o filme no Cine Ópera. A história do Cine Ópera, ela é uma história interessante por isso. (Ernani Pinheiro Chaves, *Doutor em Filosofia, 60 anos, entrevista concedida em 21/11/2017*).

32 Jean Manzon foi um jornalista, fotógrafo e cineasta francês que chegou ao Brasil em 1940 para atuar nas publicações dos *Diários Associados* e, sobretudo, na revista *O Cruzeiro*. Em 1952, fundou uma empresa cinematográfica que produziu cerca de 900 documentários. Foi um inovador do fotojornalismo brasileiro. A partir de 1964, com o golpe civil-militar no Brasil, os documentários de Jean Manzon ficaram conhecidos por fazer uma cobertura dos feitos do governo com muitos elogios e propaganda do regime (ASSIS, 2001).

33 Durante a década de 1970, a partir da Lei N° 6.281, de 9 de dezembro de 1975, conhecida como “Lei do Curta”, tornou-se obrigatoriedade das casas exibidoras do país a inclusão de curtas-metragens nacionais em sua programação. Na maioria das vezes, esses curtas eram exibidos antes dos filmes longa-metragem que estavam em cartaz.

Todavia, frequentador do Ópera desde a década de 1970, embora tenha deixado de visitá-lo nos anos de 1980, Ernani Chaves rememora e apresenta um novo ponto de vista para se pensar a ideia de “pegação”, tão comum em salas que exibem pornô. Também existente em outros cinemas do circuito exibidor na cidade e do país, a pegação era praticada na década de 1970 pelo público gay, que por uma imposição da moral vigente, praticava sociabilidades no anonimato.

A primeira coisa que eu quero dizer para vocês é o seguinte: todos os cinemas ontem, hoje, provavelmente amanhã e enquanto existirem cinemas, são lugares daquilo que hoje se chama de sociabilidade gay, são lugares de pegação, lugares de encontros, claro, alguns mais e outros menos. E isso é uma realidade em todos os lugares, com maior ou menor intensidade. Então o Ópera, o Nazaré, o Iracema e do outro lado da praça tinha o Moderno, como vocês veem pela minha idade eu frequentei todos os cinemas que existiam em Belém e eram muitos cinemas de rua, [...] e todos esses cinemas eles eram locais de pegação. [...] eu acho isso importante porque que isso vai encaminhar para especialização do Ópera. [...] eu não ia para esses cinemas apenas porque eu gostava de cinema entendeu? E também porque eu sou de uma geração que não tinha televisão. Então cinema, como dizia a propaganda do Luís Severiano Ribeiro: “cinema era a melhor diversão”, você ia ao cinema também porque fazia parte da sociabilidade gay, conhecer pessoas, casar, ter historinha no banheiro, quando tudo isso ainda era no período pré AIDS.³⁴ (*Ernani Pinheiro Chaves, Doutor em Filosofia, 60 anos, entrevista concedida em 21/11/2017*).

Na sociabilidade homossexual, a palavra pegação é conhecida por ser o termo utilizado para indicar a atividade sexual entre homens. Portanto, um “cinemão”, ou um cinema de pegação “são cinemas pornôs onde ocorrem práticas sexuais entre homens”. Suas principais características são um “público completamente masculino (ou quase, pois mulheres travestis e mulheres

34 O período entendido como pré AIDS, diz respeito aos anos anteriores do reconhecimento do vírus HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana) no ano de 1981 e da ideia que tal doença estava associada como própria dos homens de orientação homossexual, sendo pejorativamente chamada de «câncer gay» ou de GRID (Imunodeficiência Relacionada aos Gays), o que criou ainda mais preconceitos e tabus sobre práticas sexuais entre indivíduos de mesmo sexo. Sobre a história da AIDS conferir Pereira & Nichiata (2011).

cis também os frequentam, embora em menor número), que tem como objetivo predominante a caça, a pegação e, muitas vezes, a socialização entre gays” (ROSA et al., 2008: 05). A novidade na fala de Ernani Chaves é que essa “pegação” se estendia para outras salas de exibição na cidade, que necessariamente não precisavam ser pornôs, uma vez que na década de 1970 ainda não existiam em Belém salas especializadas para a exibição desse tipo de filme.

O público de maioria masculina e homossexual descobriu no interior do Cine Ópera, do Cine Nazaré e do Cine Iracema, um lugar de encontro, para além do gênero filmico que estava sendo exibido. A partir de então eles formaram comunidades de sentido, sociabilidades, relações sociais informais entre si no interior desses espaços. Isso não se esgotou no tempo, uma vez que ainda se verifica no presente.

Apesar da realidade de pegação que começou a fazer parte das seções do Cine Ópera, durante sua transição de um cinema comum para um cinema pornô, é preciso pontuar que estando localizado no centro religioso da capital paraense, e assim como tantos outros que também se especializam em pornografia pelo Brasil, tanto o Ópera como os demais cinemas “não parecem estar integrados ao seu entorno se vistos a partir das práticas que acontecem em seu interior” (BOUÇAS; NUNES; PENA, 2010).

Esses cinemas do Largo de Nazaré eram cinemas da mais intensa pegação, então sempre esses cinemas, todos eles, foram cinemas da mais intensa pegação, e isso é muito legal, pois é o profano e o sagrado tudo ali junto. Na época do Círio era uma festa, porque vinha todo mundo do interior e todo mundo, que nós chamamos hoje de boys, os gays, iam para o cinema com a mesma finalidade [...] eu tinha 14 para 15 anos, e a gente furava a censura nesses cinemas, entendeu? Quer dizer, não tinha muita censura. Tinha uma espécie de licenciosidade que fazia com que a gente pudesse entrar no cinema. (*Ernani Pinheiro Chaves, Doutor em Filosofia, 60 anos, entrevista concedida em 21/11/2017*).

A parceria entre a empresa de Lívio Bruni e o Cine Ópera se encerrou no decorrer do ano de 1978. O cinema voltou para as mãos da Família Hage que passou, sob influência de uma nova distribuidora também com localização na cidade de Recife (a Centerfilmes) a experimentar fitas pornôs, que

começavam a ser liberadas pela censura da Ditadura a partir de 1980, mesmo com algumas restrições e com o Presidente João Figueiredo propondo no rádio e na televisão, uma cruzada contra a pornografia.³⁵

A Irmãos Hage Cia Ltda se desfez com a morte de Elias Hage. Em seguida, João Hage tomou a decisão de seguir em frente com o cinema em parceria com o distribuidor Werneck Sereno, dono da Centerfilmes. Todavia, a partir de 1979 e 1980, é que o Cine Ópera começou com mais frequência a intercalar sessões comuns, sobretudo com filmes de luta *a la* Bruce Lee, com películas pornô. Luiz Hage rememora como sucedeu o processo de escolha do avô.

“Foi na época do videocassete, foi o fim da censura. Então ele passou aqui no Ópera filmes de faroeste, aqueles italianos e também não deu certo, [...] passou Karatê, aqueles de Kung Fu, que o cara voa, chuta e tudo [...] e depois aí ele passou terror também e não deu certo, incrível. Aí passou um filme de sexo, um filme só, e aí deu uma bilheteria boa, ele pediu outro e passou, e assim foi, quer dizer, chegou um momento que ele não teve como, foi uma situação de ou deixar aberto ou fechar.” (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e atual responsável pelo Cine Ópera, 50 anos, entrevista realizada em 22/09/2014).

“O dono da Certerfilmes, o maranhense Werneck Sereno, com sua figura de porte circunspecto, seria a última pessoa que você imaginaria como distribuidor de filmes pornô, o maior, a partir de Recife, do Norte e Nordeste. [...] São filmes vendidos em pacote, de custo baratíssimo, produzidos em série nos Estados Unidos, e que às vezes, um emendado ao outro, com cortes aqui e ali, gera um terceiro.” (Pedro Veriano em entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto. *PINTO, Elias Ribeiro. Os fantasmas do Ópera, o paraíso da pegação. Diário do Pará. Primeiro Caderno. 05 de novembro de 2000.*)

35 *Jornal do Brasil (RJ)*. Primeira Página. 16 de março de 1982. “Figueiredo abre cruzada contra a pornografia.”

Até que em janeiro de 1985, a crítica de cinema em Belém, por meio dos jornais *A Província do Pará* e *O Liberal*, começou a classificar o Cine Ópera como uma sala especializada. Os anúncios de seus filmes em cartaz nessa época no jornal *O Diário do Pará* e também em *O Liberal* demonstram a escolha do dono do cinema pelo gênero. Não só a crítica, mas os anúncios de filmes deixam de mesclar diversos gêneros com o gênero pornô e passam a dedicar-se a títulos deste último apenas.

Acyr Castro³⁷, crítico de cinema e colunista, escreveu em seu espaço que saia aos domingos no jornal *A Província do Pará* uma crítica ao fato das salas de cinema na cidade não trocarem de cartazes, ao mesmo tempo em que ele anunciava o lançamento de novos filmes, dando ênfase aos lançamentos pornôs.

O que é certo mesmo, e já no início da semana, é um pornô chamado ‘Ligações Amorosas’. Até que o título não é apelativo como o rotineiro, mas a fórmula é a mesma: Sexo explícito, sexo explícito, sexo explícito... As casas ‘especializadas’, todas na Pça Justo Chermont, vão mudar cartazes trocando de pornôs. O dia em que um raio de sol brilhar por aquelas bandas, elefante ‘avoá’. E por enquanto nem adianta ‘chiar’, posto que Ópera, Nazaré e Iracema já formaram o público certo, viciados em pornografias, sem que exijam delas um mínimo de imaginação. (CASTRO, Acyr. *Jornal do Cinema. A Província do Pará. Caderno 7. 13 de janeiro / 14 de janeiro de 1985*).

36 No processo de anunciar os filmes, a empresa distribuidora mandava junto da fita um cartaz grande para ficar exposto no *Hall* de entrada do Cinema e outro bem menor, para ser colocado nos anúncios que o cinema fazia nos jornais. Quando se especializou em filmes pornográficos, João Hage não podia colocar as imagens de sexo explícito como propaganda. Por isso, nos jornais ele preenchia o espaço que tinha como anunciante com textos, enchendo de elogios o seu cinema. Assim nasceu o apelido “O Bonzão-Bonitão”, sempre acompanhado do “cinema com os melhores filmes eróticos da cidade”.

37 Acyr Castro foi um jornalista, ensaísta, cronista, crítico literário e de cinema em Belém, além de um dos fundadores da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos. Era membro da Academia Paraense de Letras e da Academia Paraense de Jornalismo. Foi o primeiro redator a ser remunerado para comentar filmes em todo o Norte do País. Escreveu para muitos jornais em Belém e no resto do Brasil, entre eles os paraenses *Folha do Norte*, *A Província do Pará* e o *Diário do Pará*. Publicou livros de poesia, ensaio, crítica literária e cinematográfica, entre eles *Proteção contra a Inocência* (1985), que foi um compilado de suas críticas cinematográficas nos jornais em que trabalhou. Foi um dos maiores intelectuais do cinema em Belém. Faleceu no ano de 2016.

Em edição posterior a essa, no mesmo jornal, o crítico de cinema Pedro Veriano, ao abordar a vitória eleitoral de Tancredo Neves, o fim da Ditadura e, conseqüentemente, o encerramento da censura nas artes, dizia aceitar uma única censura, a que restringia espetáculos de cinema e teatro por faixa etária. É quando reforça o discurso:

É bom que também se pense nas salas especiais para os filmes pornográficos. Isto não é forma de censura nem criação de “Gheto”. É apenas um modo de sanear o mercado, já que se muitas pessoas vão ao cinema para ver pornôs, outras tantas não vão por causa do verdadeiro bloqueio que os pornôs provocam na programação geral dos cinemas. Aliás, as salas especializadas é ovo colombiano: elas existem em toda parte. Menos aqui. (VERIANO, Pedro. *Fotogramas. A Província do Pará. Página 6. 15 de janeiro de 1985.*)

A ideia de “salas especializadas” ou “especiais” não tem um sentido ou uma definição única. Isso é importante, pois encaminhará para a resposta a que se propôs dar este artigo. Ao se referir a salas especializadas, Acyr Castro estava considerando, possivelmente, a escolha do empresário exibidor por um nicho de mercado novo e rentável no circuito. Tratava-se, assim, de salas voltadas para um público espectador peculiar. Em outras palavras, ele as pensava de um ponto de vista econômico. Entretanto, sua visão sobre o público “viciado” em pornografias é um tanto enviesada, uma vez que um filme pornô é uma mercadoria simbólica, ou seja, seus consumidores não estão apenas consumindo sem reagir ou produzir sentido ao que se assiste. Pelo contrário, estavam produzindo práticas, relações culturais por meio deste bem simbólico nas salas de exibição.

Ao contrário de Castro e seu argumento de que o público das salas pornôs da Praça Justo Chermont eram apenas “viciados em pornografia” (e aí estaria o motivo de existirem salas especiais), o crítico de cinema Pedro Veriano demonstra um ponto de vista sobre tais lugares que certamente era compartilhado por outros grupos. Todavia, o surgimento de um circuito exibidor pornô em Belém, se assim podemos chamar, não se bastaria apenas pelo desejo do público em consumir os filmes da indústria pornográfica, e sim necessitava da abertura democrática e conseqüentemente moral sobre o setor de diversões públicas, bem como precisaria dialogar com as redes de

produção e distribuição desses filmes já existentes. Não caberia apenas ao gosto do público, embora isso seja importante, a responsabilidade pela existência de salas pornôns na cidade.

Ernani Chaves, em sua entrevista, esclareceu que a pornografia foi relegada a um status marginal no decorrer de seu processo histórico, o que atrapalhou sua função de abordar a sexualidade humana como um todo, passando a ser apenas uma descrição (seja escrita, fotografada ou filmada) do ato sexual. Já a exibição de filmes pornôns na sala do Ópera contribuiu para a formação de um público de cinema, dotado de um senso crítico particular para o qual a sala de exibição seria mais que um espaço de projeção de filmes pornôns. Ernani chamou a isso de “Romance de Formação”³⁸, ou seja, da formação de uma identidade gay na cidade. Não à toa hoje o Cine Ópera é um lugar que está dentro do circuito LGBTQ+ em Belém (RIBEIRO NETO, 2013).

O ponto de tensão entre a visão de Acyr Castro, que falava em nome da crítica de cinema e de Ernani Chaves, que falava sob o ponto de vista de um frequentador do Ópera, mesmo que em sua fase pré-pornô, está no fato de que o primeiro não encontra sentido nenhum em um filme de conteúdo pornográfico, pois encontrar sentido em um filme é sua função enquanto crítico de cinema. Já o segundo entende que existia um grupo de pessoas em Belém, de maioria masculina e homossexuais, que encontrou no Cine Ópera um refúgio para viver suas sexualidades sem tantos tabus e censuras e que isso só foi possível por ele ser, já desde 1970, um cinema de pegação que se intensifica com a especialização. Também a pornografia foi o que manteve o público ligado ao cinema mesmo após a descoberta e associação equivocada da AIDS à sexualidade gay. Logo, para os “viciados em pornografia”, frequentar cines pornôns tornou-se experimentar e fazer parte de uma comunidade de sentido que, dentre outras práticas, partilhava a experiência do preconceito por suas orientações sexuais.

Segundo a historiadora Eva Carneiro, as salas de cinema não eram entendidas por seus frequentadores como um lugar apenas de exibição e recep-

38 Romance de Formação (*Bildungsroman*) é um gênero literário de origem alemã que se caracteriza por representar a formação de um personagem protagonista desde seu início e trajetória até sua direção a um grau determinado de perfectibilidade (MAAS, 2000). Possivelmente Ernani Chaves se referia a este significado, uma vez que durante seu doutorado e pós-doutorado realizou atividades em instituições de ensino na Alemanha.

ção de filmes. A troca não se dava entre o indivíduo e a tela somente, mas se tratava de um “local privilegiado para diferentes práticas de interação social” (CARNEIRO, 2011: 15). Este lugar formador de sociabilidades não perde esta função ao tornar-se frequentado por um público que se permite compartilhar o gosto, a curiosidade, as sensações pelo cinema pornô.

A pornografia como mercadoria simbólica não exercia um poder econômico sobre o sujeito, não como um todo, mas exercia um poder simbólico, invisível, imperceptível, de forma que o dominado se tornasse cúmplice de seu domínio. Todavia, não era intenção de Acyr Castro, enquanto crítico de cinema, entender e explorar a sociologia simbólica de Bourdieu (que será melhor apresentada mais à frente) e compreender a lógica da formação de comunidade de sentido composta por homossexuais no interior do Ópera.

Pedro Veriano, por seu turno, ao falar de política e fim da censura tratou das salas especiais pensadas sob o ponto de vista contido no discurso do projeto de lei, modificado várias vezes pelo Ministério da Justiça, do governo Figueiredo e da DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) nos anos finais de ditadura. Logo, ele tinha razão em afirmar que tais salas especiais, a mando da censura, ainda não existiam em Belém, mesmo que justifique seu argumento como uma maneira de sanear o mercado.

A crítica de Veriano apontava que uma programação pornô em cinema comercial bloqueava, inclusive, a ida de um público não interessado em pornografia. Na perspectiva de Pierre Bourdieu, ao especializar-se em uma temática, ou usando seu termo, ao passar por um processo de autonomização, o Cine Ópera abriu espaço para a constituição de um público próprio. Ou seja, um público cativo surgia a partir de uma programação pornô que supostamente bloqueava a sala para outros públicos, não consumidores ou não integrados às sociabilidades que existiam no Ópera. Ano depois, Pedro Veriano fez considerações sobre o público do Cine Ópera comentando que “o Ópera talvez seja o único cinema de Belém a ter um público fiel, cativo, que vai mais pelo local, muitas vezes pouco importando o filme em exibição.”³⁹

39 Pedro Veriano em entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto. PINTO, Elias Ribeiro. Os fantasmas do Ópera, o paraíso da pegação. *Diário do Pará*. 05 de novembro de 2000. Primeiro Caderno.

O mais importante das informações observadas nesses trechos do jornal *A Província do Pará* está no fato de que já havia uma consciência por parte desses intelectuais da especialização dessas salas e de um público apto a frequentá-las, o que se intensificou na década de 1980 em Belém e em outras regiões do país. Logo é possível afirmar, com base nas discussões assíduas nos jornais, que é em janeiro de 1985, após um processo paulatino, o Cine Ópera passou a atuar no circuito exibidor belenense como um cinema especializado na exibição de filmes pornográficos.

“POR UMA CENSURA NÃO TÃO LIBERAL”⁴⁰: O PROJETO DE SALAS DE EXIBIÇÃO RESTRITAS DO MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

Transformar uma sala de cinema comum em uma sala que só exhibe filmes pornô, foi um movimento que marcou a década de 1980 no Brasil. Tal evento se deu por alguns fatores importantes como a crise dos cinemas de rua e sua paulatina troca pelos cinemas nos *shoppings centers*, a popularização da televisão nos lares brasileiros, que se intensifica no período, e as mudanças que ocorreram nos órgãos de censura nos anos finais da Ditadura Militar. Neste momento, o governo começou a se convencer que proibir filmes pornô *hard core* não impediria sua entrada e exibição clandestinas no país.

Entre as inúmeras características assumidas por esse modelo de governo desde o golpe dado em março de 1964, a censura foi uma política de estado importante para a manutenção do controle social e do poder nas mãos dos militares, pois estava ligada diretamente à vida política e aos gostos artísticos da população. Todavia, a grande preocupação com a exposição do corpo e do sexo era também uma preocupação de setores da sociedade civil que algumas vezes, através de cartas enviadas para os órgãos censores, como a Divisão de Censura e Diversões Públicas⁴¹, denunciavam a “imoralidade” tanto na televisão, nos jornais, revistas, no cinema e na vida privada (FICO, 2002: 257-268).

40 *Jornal do Brasil (RJ)*, Primeiro Caderno, página 17. 14 de fevereiro 1980. “Por uma Censura não tão liberal.”

41 A DCDP foi estabelecida enquanto órgão do regime oficialmente em 1972 e havia uma vasta legislação que a permitia ter como função definir o que os brasileiros podiam ou não assistir, ouvir e expressar. Entretanto, não era um órgão independente, estava completamente subordinada ao Ministério da Justiça e ao Departamento de Polícia Federal. No mais, realizava decisões técnicas para proibir determinados conteúdos e não atuava repressivamente fora das diversões públicas tendo pouca capacidade de decisão.

A partir de 1970, iniciou-se uma tentativa de reestruturação da censura e, por conseguinte, dar mais abertura às artes. Por conta disso, surgiu a ideia de criação de salas especiais, destinadas a exibição de “filmes de artes”, que poderiam, inclusive, conter cenas de violência e de sexo. Seria esse o motivo pelo qual eram exibidos esses filmes com cortes em cinemas comuns⁴². “Salas especiais para filmes de artes poderiam evitar que películas mais ousadas fossem amplamente exibidas” (FICO, 2002: 276). Embora o projeto de reestruturação tenha transformado o Serviço de Censura em Divisão, as mudanças referentes as salas especiais não saíram do papel naquele momento.

A década de 1980 trouxe mudanças para o cenário político brasileiro. Foi o contexto da redemocratização, do “abrandamento da censura e a relativa normalização do ciclo de produção de bens culturais” (NAPOLITANO, 2002: 09). Foi em 1980 que o projeto de criação de salas de exibição especial, também chamadas de salas de exibição restrita, retornou para o debate político, dirigido pelo então Ministro da Justiça Petrônio Portella. Contudo, com sua morte, não se completou a regulamentação de uma nova censura para época, cujo objetivo era regular a aplicação de certificado liberatório restrito para filmes que se fossem considerados pornográficos e violentos, que seriam exibidos unicamente nessas salas.

Deste modo, o Ministério da Justiça, já com o sucessor de Portella, o mineiro Ibrahim Abi-Ackel, modificou diversas vezes o texto do projeto de lei, que foi apresentado em 1981 para o último ditador, presidente João Batista Figueiredo.⁴³ As modificações se deram por inúmeras críticas à ideia de que a Censura poderia escolher as condições necessárias para as salas de cinema que quisessem se especializar, gerando conflitos com empresários exibidores e a própria estatal Embrafilme, que entendia que se aplicado o projeto, filmes nacionais classificados como privativos a essas salas teriam prejuízos em suas carreiras comerciais. Assim, a grande produção de pornochanchadas no país poderia limitar-se a esse circuito unicamente por sua temática sexual.

Além do mais, tratava-se de um veto à oportunidade dos outros cinemas comerciais entrarem no nicho de mercado da pornografia, como forma

42 *Jornal do Brasil (RJ)*. 1º caderno, página 10. 04 de março de 1970. “Censor prevê que filme de arte vai passar sem corte.”

43 *Jornal do Brasil (RJ)*. 1º caderno, página 17. 14 de fevereiro de 1980. “Abi-Ackel admite revisão da Lei de Imprensa para adaptá-la ao novo tempo.”

de sobreviver à crise financeira presente no país. Esta, por sua vez, não havia deixado imune o setor cinematográfico que, como resultado, tinha gerado um número considerável de salas de cinema fechando no país, já desde os anos finais da década de 1970.

A sinopse do projeto de lei ainda em 1981 entendia por sala de exibição restrita “aquela que exibiria, exclusivamente, filmes portadores de certificado liberatório restrito”, ou seja, filmes que, “por explorarem de forma pornográfica a temática sexual ou por conter cenas gratuitas e exacerbadas de violência e crueldade, forem classificados como ‘pornográficos’ ou ‘de extrema violência’, pelos órgãos da Censura Federal.”⁴⁴ As salas de exibição restrita seriam, portanto, diferentes das “salas de exibição ordinária”, que continuariam a exibir filmes de vários gêneros, apenas com a exceção dos que tivessem o certificado liberatório de restrição da censura.

O projeto de salas especiais encabeçado pelo Ministério da Justiça e pela DCDP era entendido como uma saída que já havia sido encontrada por outros países para sanar o problema da oferta e da procura à filmes com temáticas sexuais e violentas. Contudo, havia inúmeras discordâncias com o empresariado do setor cinematográfico brasileiro e a sociedade civil, que estava dividida entre a aceitação ou não do projeto, a falta de sincronia na tomada de decisões pelos próprios órgãos que compunham a censura e a especialização de salas na exibição de filmes pornô espontâneas, isto é, com decisão do empresário exibidor e não do governo. Afinal, tratava-se de uma demanda de mercado que aos poucos era respondida por seções com películas pornô e/ou a especialização de salas inteiras. Todos esses fatores inviabilizaram a plena execução das propostas contidas no projeto.

Na verdade, era o começo do fim dos cinemas de rua no país. Uma censura tardia a filmes que já estavam sendo consumidos no mundo todo legalmente desde a década de 1970 e, inclusive, circulando clandestinamente no Brasil inicialmente em Super-8 e, anos mais tarde, em videocassetes. O projeto das salas especiais do Ministério da Justiça e da DCDP chegou ao ano de 1985 sem ser aprovado.

44 Mesmo sendo discutido desde o ano de 1972, como demonstra a pesquisa feita em jornais, apenas em 1986, um ano após o fim da Ditadura, é que o Projeto de Lei entrou em tramitação, até que em 1989 o projeto de lei ficou sem validade com a Nova Constituição Federal que vedava toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística, permanecendo unicamente a censura por faixa etária. Conferir BRASIL, Projeto de Lei N. 7.185-A de 1986. “Cria o Certificado de Liberação Restrita, regula sua aplicação pela censura federal e dá outras providências.”

É importante dizer (e há que se dar muita atenção a isso) que o movimento de especialização das salas de exibição em pornografia é um acontecimento que se verifica em âmbito nacional. Tal ocorreu em um período que compreende as décadas de 1970 (mesmo que em raríssimos casos) e 1980.

Exemplos⁴⁵ conhecidos no Nordeste e temas de algumas pesquisas dentro da academia são o Cine Astor e o Cine Tupy, localizados no centro histórico de Salvador. O primeiro fundado em 1953 e o segundo, em 1956, tornaram-se pornôs durante a década de 1970. No caso do Cine Astor, a especialização ocorreu mais precisamente em 1973 (BOUÇAS; NUNES; PENA, 2010). Em Fortaleza, temos o Cine Jangada, que era localizado no centro da cidade. Fundado em 1950, a sala se especializou em pornô em 1984 (VALE, 2000). No Sudeste do país, podemos destacar dois exemplos: o primeiro no Rio de Janeiro, Cine Íris, inaugurado em 1909, especializou-se em 1983. Fundado em 1939 como Cine Bandeirantes, em São Paulo, em 1966 passou a chamar-se Cine Ouro. Na década de 1980, este cinema passou a exhibir exclusivamente filmes pornôs. Ambos os cinemas, do Rio e de São Paulo estão localizados nas regiões centrais de suas respectivas cidades (RIBEIRO, 2014).

A escolha pelo pornô tinha o objetivo de fazer com que essas salas aumentassem ou simplesmente continuassem a ter bilheteria. Isto se deu com o advento da televisão na década de 1950, que só começou a interferir no setor de fato 20 anos depois, e posteriormente, na década de 1980, o das salas de cinema nos *shopping centers*. O circuito exibidor no país passou por uma forte crise que atingiu mesmo os empresários mais bem-sucedidos do ramo como Severiano Ribeiro. A pornografia, que até então estava fora da programação televisiva, passou a atender a uma demanda do público das salas de cinema, o que ajudou a contornar a crise de exibidores e distribuidores (VALE, 2000).

O público consumidor das sessões pornôs nos cinemas da Praça Justo Chermont também foi decisivo na especialização do Ópera, ao lado da premissa de escapar aos problemas financeiros. Luiz Hage resume esse quadro dizendo que “foi o povo praticamente que frequentava que definiu isso”.

45 São inúmeras as salas que se especializam no período, todavia, estas foram aqui selecionadas por existirem trabalhos acadêmicos sobre suas histórias.

Os cinemas pornôns [...] mantêm suas portas abertas graças à frequência de pessoas que vão em busca de entretenimento de custo baixo, mas sobretudo porque esses cinemas oferecem a possibilidade da prática de sexo anônimo durante o dia. (BOUÇAS; NUNES; PENA, 2010).

Em Belém, durante a década de 1980, já no contexto das especializações, formavam o circuito exibidor Cine Palácio, Cine Olímpia⁴⁶, Cine Nazaré, de Severiano Ribeiro; Cinema 1 e Cinema 2, de Alexandrino Moreira. Em 1987, surgiu o Cinema 3. Em concorrência com o Cine Ópera estavam as salas especializadas Cine Iracema, de Severiano Ribeiro, e o Cine Cassino, no Bairro da Pedreira, antigo Cine Paríso, do chinês NgKamFa.

Na verdade, o Ópera tirava uma certa “vantagem” em relação aos seus concorrentes. Primeiro, o Iracema desapareceu, após sua especialização, dos anúncios grandes e vez ou outra era lembrado nos jornais por denúncias de crimes cometidos em seu interior, envolvendo até assassinatos. O Iracema sofreu também críticas nos jornais. Entretanto é tratado com nostalgia de seus tempos “áureos” pelos críticos do presente. Mas, era a sala que mais tinha características em comum com o Ópera. A única exceção na programação pornô dos dois, estabelecida quase por uma imposição do ambiente da festividade do Círio de Nazaré, era a exibição do filme *A vida de Cristo*. Já o Cine Cassino do bairro da Pedreira estava mais ligado ao circuito de bares e festas do que com o exibidor. O prédio que abrigava a sala era o mesmo do Cine Paraiso, fundado em 1959, e que teria feito parte da rede de salas do empresário Luiz Severiano Ribeiro. O Cine Cassino era um bar com exibição de filmes, na maioria das vezes filmes pornôns. Entretanto, relutava sempre em mudar sua programação, com a preferência por filmes de ação. O cinema aparece nos jornais sendo comemorado pela crítica toda vez que deixava de exibir pornô.

No que diz respeito ao Cinema 2 de Moreira e ao Cine Nazaré de Ribeiro, não se pode pensar em especialização, embora, estes cinemas tenham passado por longos períodos com suas programações voltadas para exibições de pornôns. Isto não nos permite perceber, portanto, como se dava a questão da pegação em seu interior, uma vez que ao se ter uma programação hetero-

46 Até a década de 1930 era escrito com y, Olympia. A partir disso passou a ser Olímpia, com i. (VERIANO, 1999).

gênea, é possível que haja tenha havido tipo de interação, mas não tão intensamente como acontecia nos cinemas especializados.

BOURDIEU E BACZKO EM TORNO DOS SUJEITOS EM UM CINEMA PORNÔ

Estando a história de existência do Cine Ópera devidamente apresentada, bem como as condicionantes de sua especialização e o contexto de Ditadura, censura e crise em torno do setor cinematográfico brasileiro e formação do que seria um circuito exibidor unicamente voltado para o pornô no país e também em Belém, se faz importante neste momento erigir do interior da sala de exibição do Ópera, na capital paraense a partir de 1985, a análise dos homens e de suas ações (BLOCH, 2001: 54).

Um diálogo entre o sociólogo francês dos sistemas simbólicos, Pierre Bourdieu, com o historiador polonês do imaginário social, Bronislaw Baczko, já havia acontecido outras vezes na historiografia (MAGALHÃES, 2016). Entretanto, creio importante que antes de relacioná-los em seus conceitos e com os sujeitos que no interior da sala de cinema do Cine Ópera consumiam pornografia e compartilhavam algumas práticas, sexuais ou não, durante as sessões, é preciso fazer um breve panorama sobre como o arcabouço teórico de ambos contribui para a análise da especialização do Cine Ópera.

A sociologia de Pierre Bourdieu, estuda, basicamente, a forma de como um sujeito produz socialmente quem ele é, considerando as origens de seus atos, gostos e ideias. Para a compreensão dos resultados dessa abordagem, Bourdieu se utilizou de alguns conceitos, dentre os quais aqui nos interessa o de *Campo Social* e o de *Habitus*.

O primeiro diz respeito a diversos grupos que formam o espaço social. São espaços abstratos, não fisicamente reais, formados por indivíduos que se unem por compartilharem as mesmas ideias e os mesmos gostos. O conceito de espaço social não está ligado a um espaço físico e real, mas sim a um espaço abstrato composto por outros espaços menores, os quais chamou de campos. Os campos são independentes entre si, todavia se relacionam com outros. Às vezes, são uma conjunção de sujeitos para fazer algo de acordo com determinadas normas (BOURDIEU, 2011). Existem diversos campos, como por exemplo o político, o religioso, o acadêmico e o artístico. As pessoas que pertencem a determinados campos podem deixá-los e se inserir em outros no decorrer de suas vidas. Essa é a dinâmica do espaço social.

O segundo conceito, o de *habitus*, é um complemento do primeiro. Diz respeito a como uma pessoa atua de acordo com o campo a que pertence. Em outras palavras, Bourdieu propõe que os gostos que os indivíduos produzem estão de acordo com o campo em que estão inseridos, mesmo que esses campos não sejam uma camisa de força. Assim, o *habitus* é também o que o indivíduo faz por si mesmo, com base em sua experiência particular de vida. Por conta disso, é possível afirmar que a sociologia de Bourdieu observa o indivíduo como resultado do que o rodeia e a sociedade como resultante da prática de cada indivíduo.

Aqui, do meu ponto de vista, é possível relacioná-lo, teoricamente ao conceito de comunidades de sentido ou comunidades de imaginação, formulado por Bronislaw Baczko. Tais comunidades seriam a prática fundadora de territórios simbólicos causada por atores sociais que têm em comum o consumo dos mesmos objetos culturais.

O motivo da especialização do Cine Ópera se deu pela existência de um público (grupo de indivíduos que partilham interesses comuns e que vivenciam determinados valores no tempo) apto a consumir material audiovisual pornográfico durante a década de 1980 em Belém. Este é um ponto fundamental apontado pela documentação, embora não seja a única condicionante da especialização.

Neste caso, o Cine Ópera, entendido como uma sala de cinema que oferece um serviço específico, é o objeto consumido por uma comunidade de sentido, uma vez que é um fato cultural e fisicamente identificado como território real. Também, a partir de sua especialização, o cinema se tornou um território simbólico para os sujeitos que consomem e interagem com a indústria de conteúdo pornográfico: filmes, diretores, atores e roteiros, isto é, toda a produção que resulta no que é exibido no interior de um cinema pornô. A isso, Pierre Bourdieu intitula de “mercado de bens simbólicos”. Em outras palavras, os filmes pornôs, como tais mercadorias, vão além da esfera econômica, pois exercem um efeito simbólico, um poder sobre o consumidor, que atribui aos bens, por sua vez, outros significados além do econômico, como a referência identitária, por exemplo.

No caso dessas mercadorias simbólicas, o consumo estabelece uma postura dinâmica e seu objetivo é criar a necessidade de exercer um julgamento através do conhecimento adquirido, ou seja, um capital cultural. Isso

faz o consumo em Bourdieu ser também uma prática cultural dentro de uma estrutura simbólica do poder (BOURDIEU, 1974: XIX). É também através do consumo que os gostos se formam. De forma correspondente, Baczko afirma que o imaginário é um aspecto da vida social, uma atividade dos diversos agentes sociais, constituindo pontos de referência nas redes simbólicas pelas quais a coletividade direciona regras, normas e objetivos (BACZKO, 1985).

Portanto, quando começaram a circular no país, mesmo que proibidos, os filmes pornô, sobretudo os *hard core*, chegaram a um público inicialmente restrito e completamente anônimo. Após sua chegada às salas de cinema, como no Cine Ópera, ao consumi-lo, o público forma um gosto comum por tais filmes inspirados pelos mais diversos motivos, mas que certamente dialogam com seu campo social, no caso de um público de maioria masculina, por exemplo. Tal ocorreu também pelo seu *habitus*, onde destacam-se o sentimento de excitação, transgressão e oportunidade sexual que o filme pornô assistido e compartilhado em uma sala de cinema provocava em um período onde os espaços para consumi-lo limitavam-se a esse.

Ora, se o *habitus* é a relação de como a sociedade se impõe no indivíduo e como o indivíduo interfere sobre a sociedade, transformando-a, ser um sujeito frequentador de uma sala pornô é assistir pornô, interagir com a pegação e demais formas de práticas sexuais. A comunidade de sentido que se formou no Cine Ópera respondeu antagonicamente às regras sociais, à moral cristã e ao entorno do cinema, vizinho da Basílica Santuário, formando uma especificidade na regra geral.

Após se especializar em uma temática fílmica, o Cine Ópera consolidou de vez esse público com gosto específico que é quem, segundo Luiz Hage, causa, através da procura, a especialização. Com o gosto formado, cria-se o campo de frequentadores de cinema pornô, que é uma comunidade de sentido por partilhar experiências, códigos, objetivos e regras que giram em torno da sexualidade, da pegação e da licenciosidade existente naquela sala. Importante mencionar, que esta comunidade criou laços de identidade com o espaço que é a sala de cinema e formou sociabilidades no anonimato, no sigilo, o que permite que fora daquele espaço tais sujeitos não sejam reconhecidos como pertencentes a ele.

Mesmo disposto à pegação, o público frequentador criou outras relações além destas, como a de identidade e de anonimato, como é o caso de

grande parte do público que se formou naquele local, de maioria masculina e homossexual.

OS CAMINHOS DA ESPECIALIZAÇÃO

A especialização do Ópera se deu basicamente por uma escolha de mercado visando lucro, demanda essa que foi possibilitada pelo público. O projeto de criação de salas especiais para exibição de filmes pornô do Ministério da Justiça e da DCDP contribuiu com a ideia de que exibidores em crise pudessem exibir filmes pornô, desde que especializassem suas salas, para que “pessoas de bem” não tivessem que conviver com a pornografia em salas comuns. Mas ainda, a especialização do Ópera não sofreu nenhum apelo judicial, ao que se sabe, a partir do estudo de sua documentação. Logo ela foi espontânea, seguindo o contexto de crise dos cinemas de rua no Brasil.

Entendo que as motivações que levaram o Cine Ópera a se especializar também não se limitam a questões unicamente financeiras, mas a emergência desta especialização esteve ligada a um contexto muito mais amplo que o regional. Este consistiu na amenização da censura moral sobre filmes que, parafraseando Rodrigo Gerace, existiam desde o início do cinema.

No início dos anos de 1970, vários países ocidentais passaram por um período de revisão da censura em torno da obscenidade, muito impulsionada pelo advento de legislações permissivas e da descriminalização das formas de pornografia na Europa (Em países pioneiros como Dinamarca e Suécia, em 1969, e França, em 1975) e nos Estados Unidos (começando com São Francisco, em 1969), que difundiram a nova “onda pornográfica” como libelo de liberação sexual (GERACE, 2015: 172)

A estreia mundial de *Garganta Profunda* (1972), do diretor Gerard Damiano, foi um divisor de águas e um ponto de partida para a ascensão de uma indústria de conteúdo pornô nos Estados Unidos. O Ópera, por sua vez, esteve inserido em um contexto nacional de especializações de salas de cinema localizadas em sua maioria nos centros das cidades, mesmo que ele tenha sua especificidade de estar no centro religioso da capital paraense. Na década de 1980, a pornografia virou assunto de Estado com filmes como *O Império dos Sentidos* (1976), de Nagisa Oshima (GERACE, 2015). Classificado como pornô, “mesmo não se encaixando em todas as regras do gênero” (NA-

GIB, 1995:157), o filme japonês passou por um processo longo de liberações e vetos da censura, acentuando a fraqueza deste meio de controle da Ditadura sobre a pornografia. O filme foi exibido em janeiro de 1985 no Cine Ópera, antes mesmo de ser liberado, confirmando que o governo já não mais podia frear a circulação de tais fitas.

Mesmo sofrendo tensões com o bairro de Nazaré ao seu redor, com a crítica especializada em cinema nos jornais, e com demais questões políticas e pessoais, João Hage, o sujeito por trás da administração do Cine Ópera durante sua história, utilizou essa oportunidade de especialização por saber que existia um público para isso, por saber que havia quem comprasse bilhete para assistir sessões pornô. Portanto, o Cine Ópera, enquanto sala, é o meu pretexto para chegar ao público, aos indivíduos, aos espectadores anônimos que atuaram de acordo com o sentido que davam ao que consumiam.

Meu objetivo não foi apenas sobrevoar diversas vezes as noções de pornografia, sexualidades e gêneros. Reconheço que a historiografia deve ocupar espaços nesses debates, uma vez que a contribuição a que se pretendeu este artigo só se fez possível face a diversidade de objetos trabalhados pela História Cultural e o seu objetivo de captar “desde as imagens que o homem produz de si mesmo, da sociedade em que vive e do mundo que o cerca, até as condições sociais de produção e circulação dos objetos de arte e literatura” (BARROS, 2003: 147-148), a pornografia se recorremos a sua etimologia, inseriu-se nesta discussão historiográfica como uma escrita prostituída.

Meu objetivo em relação ao público é confirmar que o Ópera se especializou porque existiam consumidores do seu produto, porque as condições históricas da década de 1980 deram abertura para que esses sujeitos pudessem compartilhar em público seus desejos. A pornografia está na longa duração da história. Sua presença no cinema começa junto com o mesmo no século XIX. As salas de cinema em Belém, como rememora em sua entrevista o professor Ernani Chaves, todas eram locais de pegação, umas mais e outras menos. Foi na experimentação das fitas com o público que o Cine Ópera se especializou em janeiro de 1985, no mesmo mês e ano em que o Brasil retornou ao status de país democrático com a vitória de Tancredo Neves para a presidência do país.

No ano de 1987, segundo dados estatísticos da empresa Brasileira de Filmes, o Cine Ópera chegou a ser a terceira maior bilheteria do estado exi-

bindo apenas pornô, à frente do Cine Olímpia e Cine Palácio, de Severiano Ribeiro (EMBRAFILME, 1985). Na cidade que abriga um dos mais antigos cinemas de rua em funcionamento no Brasil, o Cine Olímpia com seus 106 anos de idade, o Ópera pode até parecer um jovem, mas com um futuro incerto pela frente. Posto à venda, aguarda qual seu destino. Talvez tornar-se uma igreja? Um estacionamento? Uma loja de departamentos? Seguir o mesmo fim de muitos outros cinemas de rua em Belém? Até o presente momento não se sabe ao certo o que será feito do Ópera.

Em 2012, O Cine Olímpia foi tombado como patrimônio do município em seu centenário. Antes disso, ameaçou encerrar suas atividades como aconteceu com os outros cinemas da cadeia de Severiano Ribeiro pelo Brasil afora. A comunidade intelectual e política da cidade se pôs em polvorosa, defendendo a permanência do Olímpia a fim de preservar a sua memória para a posteridade. Afinal, é por isso que os prédios e práticas culturais são tombados, para que não desapareçam da história.

Em muitas das conversas com Luiz Hage, falando sobre o Olímpia, ele me perguntou: “Quem fará isso pelo Ópera? ”, considerando que seu público o mantém ainda, mas é em grande parte anônimo. Sua especialização o levou para um status extremamente marginal. Já para Luiz Hage, é perceptível que o cinema significa uma memória bastante afetiva do avô, por todas as lições que aprendeu sobre cinema com ele.

Entretanto, a concorrência com outros meios que veiculam pornografia, próprio ao ambiente privado, afeta o Ópera, que até pouco tempo atrás era o único cinema no país a exibir filmes pornôs em película. Mas agora, já possui mídia digital, também trocou o letreiro que o anunciava como “O Bonzão-Bonitão. Talvez a sala já tenha perdido o apelo cinematográfico em que tanto investia seu fundador, João Hage, falecido em 15 de março de 1993, no mesmo mês em que o seu cinema nasceu. A venda do prédio deverá ocorrer por ser este um imóvel de localização atrativa, em um dos metros quadrados mais caros da cidade de Belém.

O Cine Ópera (que ocorreu tanto pela existência de um público quanto como uma alternativa financeira para que não decretasse falência) é um dos vários cinemas pornôs no Brasil sobre o qual inexistem pesquisas e conhecimento abalizado da trajetória histórica. Pouco se sabe a respeito da ideia de criação das salas especiais para exibição de filmes pornográficos pela Dita-

dura, mesmo nos mais consagrados estudos sobre a censura e mesmo com a enorme quantidade de fontes que tratam dos filmes pornográficos que circulavam pelo país entre apelos de censura e de liberação, como indicam as manchetes do Jornal do Brasil (RJ) durante os primeiros cinco anos da década 1980.

A constituição de um campo, de um gosto pela curiosidade ou sensação de assistir a um filme pornográfico se deu em um período em que o governo prometia abertura ainda utilizando a censura e o veto. A crise no setor exibidor e a popularização da televisão afetou o costume de ir ao cinema e a própria existência dos cinemas de rua. Esse é o quadro histórico de especialização do cinema pornô mais antigo de Belém.

Em 2013, o Cine Ópera virou tema de um documentário⁴⁷ dirigido pelo artista plástico paraense Victor de La Rocque, intitulado “Ópera: o bonzão bonito”. O trabalho foi resultado de uma bolsa de experimentação artística do antigo Instituto de Artes do Pará, atual Casa das Artes. Além de um registro da memória sobre o cinema através de entrevistas com seus frequentadores, De La Rocque faz uma crítica a intelectualidade do cinema paraense pela falta de importância dada à sala, o que sem dúvida é causado pelo que exhibe pela marginalização de seu público.

Ele é um cinema sim, marginal, e que vive no centro da nossa cidade. É importante ter muito cuidado com nossos conceitos do que é ou não um cinema seja ele pornográfico ou não, afinal a sexualidade também faz parte da formação cultural de um povo. Dentro da pesquisa que venho desenvolvendo ao longo destes anos, percebo que ÓPERA é sim um cinema, expandido no literal explícito, que ultrapassa a simples “ficção” da tela, tornando-se o próprio filme onde os protagonistas e coadjuvantes são seus frequentadores que gozam de um espaço de convivência no interior dele. E acho sim, INVEJÁVEL, a riquíssima reserva técnica do ÓPERA, com filmes pornográficos em película, como o primeiro filme pornô produzido no Brasil em 1981 e exibido em 1982 chamado “Coisas Eróticas”... sem mais, nem preconceitos e preciosismos.⁴⁸

47 O documentário chegou a ser exibido no Cine Ópera, mas infelizmente, por problemas técnicos, até o momento, não foi finalizado e está indisponível para o público.

48 Victor de La Roque em resposta ao texto “O fim de todos os cinemas de rua, que penal!” Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com>, acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

Em 2014, a companhia de teatro *Nós e os outros* apresentou a peça “Ópera Profano”, trama do dramaturgo Carlos Correia Santos, que já havia apresentado a peça alguns anos antes com o roteiro um pouco diferente e ganhado um prêmio por ela na cidade de Manaus. A história narra como a travesti Tota rouba a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, momentos antes da procissão de Trasladação⁴⁹, e a leva para dentro do Cine Ópera, afim de realizar o sonho de sua amiga a travesti Baby que, portadora do vírus HIV, gostaria muito de estar perto da santa para rezar pedindo um bom descanso. O mais interessante, é que o cinema é apresentado como um refúgio para esse grupo de pessoas que, por questões conservadoras, são impedidas de estarem perto da padroeira dos paraenses durante as festividades do Círio.

No mais, a comunidade de sentido presente no Ópera, que está em constante formação até hoje, tende a assumir a importância histórica e social que existe em torno do cinema. Diferentemente da década de 1980, a pornografia hoje pode ser acessada e encontrada em qualquer lugar, tanto no domínio público quanto no privado, formando espectadores anônimos nas mais diferentes *tags* dos X-sites. É justamente sua marginalização, a especialização no pornô, a resistência enquanto cinema de rua, as práticas libidinosas em seu interior que o fazem ser um cinema dos sentidos. Não à toa, afirmou Ernani Chaves em sua entrevista, se a pornografia está em todos os lugares, “todo mundo tem um Cine Ópera dentro de si”.

49 Uma das procissões que compõe a programação de eventos da Festividade de Nossa Senhora de Nazaré em Belém.

REFERÊNCIAS

- ENTREVISTAS

Luiz Alberto Toureiro Hage. Engenheiro Elétrico e atual responsável pelo Cine Ópera, 50 anos, entrevista realizada em 22/09/2014.

Ernani Pinheiro Chaves, Doutor em Filosofia, 60 anos, entrevista realizada em 21/11/2017.

- FONTES HISTÓRICAS

ABI-ACKEL admite revisão da Lei de Imprensa para adaptá-la ao novo tempo. *Jornal do Brasil (RJ)*. 1º caderno, página 17. 14 de fevereiro de 1980.

A Província do Pará. Página 6. 02 de abril de 1961. “Aviso ao público”.

A Província do Pará. Página 7. 28 de março de 1961. “Hoje inauguração Cine-Theatro Ópera”.

CASTRO, Alcyr. *Jornal do Cinema. A Província do Pará*. Caderno 7. 13 de janeiro / 14 de janeiro de 1985.

CINEMATECA PARAENSE. Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com>, acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

CONTO ERÓTICO: Disponível em: <http://www.contoerotico.com>, acesso em: 16 de fevereiro de 2014.

Diário de Pernambuco. Página ilegível. 29 de maio de 1960. “Semana Movimentada: Um Festival de filmes inéditos e algumas comédias interessantes.”

Diário do Pará. Página 3. 13 de abril de 1984. “História das Ruas”.

IPHAN. *Círio de Nazaré*. Rio de Janeiro: IPHAN (Dossiê Iphan), 2006.

Jornal do Brasil (RJ). 1º caderno, página 10. 04 de março de 1970. “Censor prevê que filme de arte vai passar sem corte.”

Jornal do Brasil (RJ), Primeiro Caderno, página 17. 14 de fevereiro 1980. “Por uma Censura não tão liberal”.

Jornal do Brasil (RJ). Primeira Página. 16 de março de 1982. “Figueiredo abre cruzada contra a pornografia”.

PETRÔNIO Portella (1925-1980): O Engenheiro da Abertura. *Jornal do Brasil (RJ)*. 1º caderno, página 7. 07 de janeiro de 1980.

PINTO, Elias Ribeiro. Os fantasmas do Ópera, o paraíso da pegação. Primeiro Caderno. *Diário do Pará*. 05 de novembro de 2000.

VERIANO, Pedro. Fotogramas. *A Província do Pará*. Página 6. 15 de janeiro de 1985.

CONTO ERÓTICO: Disponível em: <http://www.contoerotico.com>, acesso em: 16 de fevereiro de 2014.

- BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 1996.

ALBERTI, Verena. “Fontes Oraís. História dentro da História” In: PINSKY, C. B. (Orgs.). *Fontes Oraís*. São Paulo: Contexto, 2005.

ASSIS, Denise. *Propaganda e Cinema a serviço do Golpe, 1962-1964*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001.

BACZKO. Bronislaw. *Los imaginários sociales: memorias y esperanzas coletivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

BACZKO. Bronislaw. “Imaginação Social”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5: Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, L. et al. *Film Business: O Negócio do Cinema*. Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2017.

BARROS, José D’Assunção. História Cultural: um panorama teórico e historiográfico. *TEXTOS DE HISTÓRIA*, vol. 11, n 2. 2003

BLOCH, Marc. Apologia da história, ou o ofício do historiador. Trad.: André Telles, Rio de Janeiro; Zahar, 2001.

BOUÇAS, R. L; NUNES, E. J. F; PENA, J. S. Cinemas de rua: um panorama sobre os cines pornôs do Centro Histórico de Salvador. *Anais do VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - VI ENECULT*, 25 a 27 de maio de 2010. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O Sociólogo e o Historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Belém entre filmes e fitas: A experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em História, UFPA, Belém, 2011.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix.. “Os Espectadores”: *História, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década de 1950*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, UFPA, Belém, 2016.

DARNTON, Robert. *Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

EMMI, Marília Ferreira, *Um século de imigrações internacionais na Amazônia brasileira (1850-1950)*. Belém: Editora do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará, 1987.

- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FICO, Carlos. 'Prezada Censura': cartas ao regime militar. *Topoi* (Online): revista de história, v. 3, p. 251-286, 2002.
- FREIRE, Rafael; ZAPATA, Natasha. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro, *Significação: Revista de Cultura*, v. 44, n. 48, p. 176-201, 2017.
- GERACE, Rodrigo. *Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- HENRIQUE, Márcio Couto. "Círio de Nazaré: entre a fé e o espetáculo" In: FREITAS, R. F.; LINS, F. L.; SANTOS, M. H. (Orgs.). *Megaeventos: comunicação e cidade*. Curitiba: Editora CRV, 2016, v. 1, p. 289-318.
- HOBSBAWM, Eric. "Entre Historiadores" In: *Tempos Interessantes: uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras 2002.
- HUNT, Lynn (Org). *A Invenção da Pornografia*. São Paulo: HEDRA, 1999.
- HYDE, H. Montgomery. *Historia de la Pornografia*. Madrid, Pleyade, 1973.
- MAAS, Wilma. Romance de Formação (*Bildungsroman*) no Brasil: modos de apropriação. *Caminhos do Romance séculos XVIII e XIX*. 2005.
- MAGALHAES, Wallace. O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo entre Baczko e Bourdieu. *Albuquerque - Revista de História*. Vol. 8, n. 16., p. 92-110, 2016.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circuito: proposta de delimitação da categoria, *Ponto Urbe* [Online], 2014.
- MAIA, Lucas. *Produção, Distribuição e Exibição – Cinema Brasileiro da Retomada (1995–2005)*. Monografia – Curso de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- MARSON, Merlina. *Cinema e Políticas de Estado: Da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2009.
- MEDEIROS, Afonso. Apontamentos para uma cartografia da história da arte porno-erótica. *Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 19, 2010. Cachoeira. Salvador: EDUFBA, pp. 460-474, 2010.
- NAGIB, Lúcia. "O Império dos Sentidos" In: *Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos filmes de Oshima*. São Paulo: Edusp, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Anais do V Congresso Latino Americano de IASPM, México*. 2002.

- ORTIZ, R. (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994.
- PARREIRAS, Carolina. Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online. *Cadernos Pagu* (38), Campinas, SP, Núcleo de Estudos de Gênero -Pagu/ Unicamp, pp.197-223, 2012.
- PERE PETIT. Cinema e História no fim da Belle-Époque Belemense (1911-1913): Contribuição ao Cinema Paraense do cineasta Ramon de Baños. *Cadernos Ceru* (USP), v. 22, pp. 15-44, 2011.
- PEREIRA, A. G; NICHIAITA, L. Y. I. A sociedade civil contra a aids: demandas coletivas e políticas públicas. *Ciência e Saúde coletiva* (Impresso), v. 16, p. 3249-3257, 2011.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- RIBEIRO NETO, Francisco Moreira. Prazer sem Limites: notas preliminares sobre o único “cinema de pegação” de Belém do Pará. *Anais do III Encontro da Região Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia*. UFAM, Manaus-AM, 2012.
- RIBEIRO, Salma Nogueira. *Cine Ópera: proposta de reabilitação do “O Bonzão - Bonitão”* – 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.
- ROSA, Alexandre Juliete et al. Cinemas pornôns da cidade de São Paulo. *PontoUrbe*, ano 2, versão 3.0, 2008.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.
- SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de Conceitos Históricos*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *Revista Alceu*. v. 8 - n.15 - p. 185 a 195, 2007.
- THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*, v. I, A árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VALE, Alexandre Fleming. *No Escurinho do Cinema: cenas de um público implícito*. São Paulo: Annablume, 2000.
- VERIANO, Pedro. *A Crítica de Cinema em Belém*. Belém: Secult, 1983.
- VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupi*. Belém: Secult, 1999.
- VERIANO, Pedro. *Fazendo fitas: memórias do cinema paraense*. Belém: EDUFPA, 2006.
- WEINSTEIN, Barbara. *A Borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850 1920*. São Paulo, Hucitec/ Edusp, 1993.
- WILLIAMS, Linda. *Hard core: Power, Pleasure and the ‘Frenzy of the Visible’*. Exp. Ed. Berkeley, University of California Press, 1999.

CAPÍTULO 6

PODER SIMBÓLICO E EXPERIÊNCIA EM TORNO DO CINEMA NA AMAZÔNIA: UM ENSAIO COMPARATIVO

Antonio Maurício Dias da Costa

“(…) a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.”

(Walter Benjamin. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*)

Este é um livro de história social das apropriações e dos usos de obras culturais. Os textos aqui presentes tratam das trajetórias de cineastas e de exibidores envolvidos com o público amazonense e paraense e de promotores de obras associadas ao que entendiam, em suas épocas, como temas amazônicos. Procuo, neste texto de encerramento, desenvolver uma reflexão a partir da comparação dos resultados dos artigos elaborados pelos colaboradores dessa coletânea. A discussão trata das histórias de produção e de exibição cinematográfica na Amazônia ao longo do século XX, examinadas nos capítulos até aqui apresentados.

A tese que orienta esse capítulo é de que modos inovadores de perceber a região amazônica (como espaço natural), as cidades (Belém e Manaus) e as práticas sociais (trabalho, manifestações culturais, gestões políticas e eventos das elites regionais) desenvolveram-se em diálogo com a produção simbólica mediada pela realização e pela exibição cinematográfica. A introdução do cinema na Amazônia desde fins do século XIX estabeleceu novos parâmetros para a experiência social no que se refere à fruição artística e ao consumo cultural. Ao mesmo tempo, novos tipos de interação social surgiram neste terreno, experimentados por sujeitos ligados ao mundo do cinema: realizadores, agentes políticos, artistas, financiadores, proprietários de salas exibidoras, jornalistas interessados em cinema e público frequentador.

O cinema impulsionou, desde o início do século XX, a expansão do acesso das classes médias e populares a bens simbólicos ligados ao mercado de entretenimento, especialmente nas grandes cidades (ECO, 2008: 316, 317). A linguagem artística moderna impôs-se, então, como novo horizonte para a modificação dos hábitos e das práticas cotidianas da população (ECO, 2008: 99), na medida em que estipulou referenciais inovadores para as relações sociais.

É o caso apresentado por Petit (2010), do pioneirismo do cineasta catalão Ramón de Baños na realização de filmagens e exibição de documentários em Belém entre os anos de 1911 e 1913. Baños veio em busca de um nascente e promissor mercado de entretenimento cinematográfico no norte do Brasil, na véspera do que viria a ser o declínio da economia exportadora da borracha. Na capital paraense, passou a trabalhar em parceria com o exibidor Joaquim Llopis, a serviço de sua produtora *The Pará Films*. O curto período de atividade profissional de Baños e Llopis em Belém foi marcado pela presença de um público entusiasmado pelo novo meio de entretenimento, pelo interesse de agentes políticos por sua autopromoção em película e pela iniciativa de representantes do estado de estimular a produção de borracha, num momento de declínio de preço do produto.

A produção de Baños atesta o lugar ocupado por cineastas numa capital amazônica em meio às condicionantes sócio-políticas existentes: filmes sob encomenda sobre acontecimentos políticos e eventos sociais que implicavam compromissos com um tipo de plateia (camadas médias) e com membros da elite política regional. Esta é uma característica marcante da atuação

de outros cineastas baseados em Belém e em Manaus e que atuaram na primeira metade do século XX. Os textos de Carvalho (2019) e de Rodrigues (2019), que fazem parte dessa coletânea, apresentam cineastas pioneiros em registrar paisagens naturais e urbanas amazônicas, mas sempre em função de compromissos estabelecidos com representantes das elites políticas e econômicas locais.

A criação artística e o consumo cultural, possibilitados pelas inovações tecnológicas da cinematografia, ganharam espaço na Amazônia brasileira em função de alianças estabelecidas entre cineastas e exibidores com setores dominantes da sociedade regional. Segundo essas condições, a criação e a reprodução imagética promovida pelos agentes da cinematografia ocorreram com a difusão de um repertório simbólico reconhecido e sancionado por esses setores da sociedade.

O texto de Carvalho (2019) apresenta a trajetória do imigrante português, Silvino Santos, vindo para o Pará em 1900 e radicado no Amazonas em 1910, que se tornou cineasta-documentarista de temas amazônicos, em longa-metragem, a partir da associação com magnatas da borracha, latifundiários e líderes políticos regionais. O trabalho de Rodrigues (2019) aborda a produção de reportagens cinematográficas, chamadas de cinejornais, produzidos por realizadores sediados em Belém nos anos de 1940 e de 1950. Do mesmo modo que o primeiro capítulo desse livro, Rodrigues expõe o serviço cinematográfico de Líbero Luxardo e de Milton Mendonça prestado a políticos, governantes, agremiações recreativas de elite e instâncias do estado.

Luxardo, à propósito, é o sujeito central do estudo de Costa (2019), que analisa a construção de sequências sobre manifestações religiosas e folclóricas populares no primeiro filme ficcional realizado e ambientado em Belém. “Um Dia Qualquer”, lançado em 1965, foi a primeira obra ficcional amazônica de Líbero Luxardo, cineasta paulista radicado em Belém. Após o trabalho na produção de cinejornais nas décadas anteriores, Luxardo pôde distanciar-se relativamente de seus compromissos políticos e dedicar-se ao projeto pessoal de realizar um filme ficcional na Amazônia. A produção da película, por sua vez, beneficiou-se das vinculações políticas e intelectuais de Luxardo com as elites paraenses, forte influência para a criação do que entendia como “filme amazônico”.

Já o texto de Silva (2019) nos apresenta um protagonista não oriundo ou baseado na vida local das capitais amazônicas. O capítulo acompanha o percurso formativo de um jovem estudante de arquitetura da Universidade de Brasília, que viveu a crise política que resultou no golpe civil-militar de 1964. Em função de seus contatos profissionais com a imprensa brasileira e alemã, Jorge Bodanzky reuniu condições para realizar um documentário (com elementos ficcionais) sobre as consequências socioambientais da abertura da Rodovia Transamazônica. Sua trajetória universitária e profissional, no contexto da ditadura militar brasileira, o orientou para a produção de um filme experimental e de crítica social, chamado “Iracema, uma transa amazônica” (1974).

Por fim, o texto de Barbosa (2019) nos apresenta a dimensão empresarial no entretenimento cinematográfico, no que se refere à atuação de exibidores. O capítulo versa sobre a história da especialização de um cinema de rua em filmes pornográficos na década de 1980 em Belém. A transformação do Cine Ópera em sala especializada na exibição de fitas pornô deriva da relação de seu proprietário (João Jorge Hage) com distribuidores de outras regiões do país, da abertura política marcada pelo recuo da censura em fins da ditadura militar e da percepção da preexistência de um público frequentador de sessões pornô na cidade, inclinado a adotar o cinema como espaço de sociabilidade marcada pelo anonimato.

Da fase inicial das sessões de documentários com filmes de Baños, de Santos, de Luxardo e de Mendonça, até a virada, a partir dos anos de 1960, com a ficção de Luxardo, de Bodanzky e de diretores estrangeiros de “pornô extremo”, a produção e a exibição cinematográfica na Amazônia percorreram caminhos inusitados. Estes surgiram em função de novas possibilidades de interação profissional e política e de relações de sociabilidade mediadas por formas inovadoras de percepção estimuladas pelas películas. É o que veremos a seguir.

CINEMA, “PERCEPÇÃO DISTRAÍDA” E AMAZÔNIA

Em seu estudo clássico, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (1994: 194) afirma que o público dos primeiros anos do cinema formou-se como “especialista em cinematografia”, mas sem adotar uma postura atenta diante dos filmes. A afirmação aparentemente

paradoxal de Benjamin sobre o “especialista desatento”, ou distraído, é remetida ao longo do texto à tese de que o cinema fora, desde seus primórdios, um sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas vigentes na sociedade.

Para o filósofo alemão, em seu texto escrito originalmente em 1936, a “percepção distraída” de filmes corresponderia à própria natureza da obra de arte cinematográfica. Os procedimentos de câmera estimulariam a percepção coletiva do público semelhante aos modos de apreensão da realidade praticados pelo psicótico e pelo sonhador (BENJAMIN, 1994: 190). Em outras palavras, a contemplação e a reação coletiva do público aos filmes estaria em acordo com uma espécie de “inconsciente ótico”, ou “inconsciente pulsional”, pelo qual os recursos de câmera e de montagem (imersão, interrupção, extensão, aceleração, ampliação e miniaturização) equivaleriam a novas formas de perceber a realidade, emergentes no contexto mais amplo da vida cotidiana nas primeiras décadas do século XX (BENJAMIN, 1994: 189, 174).

Ao mesmo tempo, a introdução de modernos meios de locomoção e de comunicação, além de novos serviços urbanos proporcionados pelo uso da energia elétrica, promoveram formas nóveis de relação com o tempo e com o espaço. A superação veloz das distâncias e a possibilidade de controle do tempo fizeram par com a introdução de novos recursos de reprodução (e de difusão) técnica desde os últimos anos do século XIX em grandes cidades do mundo ocidental (SÜSSEKIND, 1987: 26, 29). Rádio, telefone e cinema deflagraram uma nova era de velocidade na circulação de informações que resultou na mudança dos modos de percepção. A isso Benjamin deu o nome de “percepção distraída”, baseado na atitude coletiva do público diante das novidades cinematográficas.

Em outras palavras, e quase no sentido preconizado por Bourdieu (2004: 156), o entendimento da percepção da realidade é considerada por Benjamin com status correspondente ao estudo da própria realidade em si. Os novos meios técnicos, especialmente devotados ao campo da comunicação e do entretenimento (como o cinema), emergem tanto como produtos resultantes das relações sociais como estimuladores de novas formas de apreender o mundo. O disco em microsulco ajudou a modificar o repertório de concertos e a revolucionar os modos de escutar; o rádio e sua capacidade de transmitir sons a grande distância abriu caminho para a formação de novos

padrões linguísticos (ECO, 2008, p. 45, 315, 321). Podemos acrescentar que o cinema engendrou perspectivas inovadoras de se representar paisagens (naturais e urbanas) e de selecionar-se aspectos das práticas dos sujeitos na vida social (atitudes, emoções, relações interpessoais).

Em decorrência disso, expandiram-se novos patamares de interação social e de intervenção na vida coletiva. É o caso da produção fílmica desenvolvida nos estados do Pará e do Amazonas ao longo do século XX. A interpretação cinematográfica das realidades concebidas por realizadores como “amazônicas” esteve associada ao exercício de novas linguagens técnicas e artísticas baseadas em relações sociais também pautadas, por seu turno, em novas condições de percepção da realidade.

Os documentários exibidos pela *The Pará Films* e produzidos por Ramon de Baños em Belém entre 1911 e 1913 tendiam a ser percebidos pelos espectadores como índice de modernidade (PETIT, 2010: 03). Registros da viagem de um navio à vapor de Lisboa ao Pará (que trouxe Baños a Belém), assim como a filmagem da procissão dominical do Círio de Nazaré de outubro de 1911 poderiam ser apreendidos pelo público como novas formas de se conceber e se visualizar viagens marítimas e procissões religiosas. Ao mesmo tempo, o cenário regional, dos rios amazônicos, das ruas de Belém e de sua população apareciam como objeto do inovador registro cinematográfico, o que atestava a participação dessas cenas no acervo imagético mundial dos novos meios de reprodução técnica.

Da mesma forma, o tema amazônico explorado nos documentários (de 1920 e 1930) do imigrante português Silvino Santos correspondia às expectativas nutridas por si quando ainda vivia na Europa. A Amazônia esteotipada de seu livro de cabeceira de infância, a “Selecta Portuguesa”, materializou-se na produção imagética que acentuou rios caudalosos, florestas exuberantes, povos selvagens, populações típicas da região e seus modos de vida, particularmente no estado do Amazonas. Carvalho (2019) demonstra que a produção fílmica de Santos, de uma Amazônia exótica, marcada por pesca, coleta, produção de fumo, indígenas e vistas urbanas típicas, atendia às expectativas das elites regionais de amplificar esses elementos como marca da peculiaridade natural e das potencialidades econômicas da região.

Rodrigues (2019), na mesma linha, aponta que os cinejornais de Líbero Luxardo e de Milton Mendonça, produzidos e exibidos nos cinemas de

Belém nos anos de 1940 e 1950, revelam cineastas comprometidos com a autoimagem de políticos, de agentes do estado e de famílias de classe alta da cidade. As reportagens gravadas em película e exibidas antes dos filmes em cartaz nos cinemas apresentavam, sempre em linguagem laudatória, congressos, bailes, exposições, cerimônias de estado, execução de projetos governamentais e inaugurações de obras públicas. Os cinejornais construíam a moldura simbólica, a face imagética desses eventos vinculada à elite regional e à realidade amazônica, interpretada por convenções cinematográficas e pela diegese da vida real.

Já na década de 1960, Luxardo pôde se afastar relativamente de seus compromissos políticos com o Partido Social Democrático e com os caciques da oligarquia regional e dedicar-se à realização do que seria o primeiro filme ficcional ambientado em Belém. Segundo Costa (2019), quando do lançamento de “Um dia qualquer” em 1965 nos cinemas da capital paraense, Luxardo declarava a pretendida vinculação da produção às orientações estilísticas do neorealismo italiano. O realizador paulista radicado no Pará desde os anos de 1940 trouxe às telas a Amazônia representada como paisagem natural (“tão belos exteriores”) e como manifestações culturais populares (Boi Bumbá e Mina-Nagô do Pará). Por isso, predominava na obra uma espécie de “olhar estrangeiro”, isto é, uma visão distante da experiência direta de homens e mulheres com a realidade natural, percepção assentada em pares opostos como atraso e progresso, estranhamento e fascínio.

Tanto as obras de Silvino Santos, como as de Líbero Luxardo e de Milton Mendonça promovem interpretações da paisagem amazônica, construídas como fato da cultura (SILVEIRA, 2009: 72). Os vínculos relacionais dos cineastas com governantes e capitalistas deram sustentação para um tipo de produção fílmico-simbólica. Esta tendeu a apresentar os espaços naturais e urbanos da região como objeto de ações “necessárias” em prol do desenvolvimento econômico e do usufruto intelectual e recreativo das elites.

Diferentemente dessa perspectiva, o filme “Iracema: uma transamazônica”, lançado em 1974, apresenta a região amazônica, às margens da recém-aberta Rodovia Transamazônica, como área de degradação ambiental e de crescimento de problemas sociais como exploração do trabalho, pobreza e prostituição. Silva (2009) assinala que o jovem estudante paulista de arquitetura, Jorge Bodanzky, matriculado na UnB no início dos anos de 1960, in-

teressava-se por fotografia e pelo cinema crítico de produções alinhadas ao neorealismo italiano, à *nouvelle vague* francesa e aos documentários etnográficos do cineasta francês Jean Rouch. A formação complementar em uma escola técnica de fotografia em Ulm, na Alemanha e os recursos obtidos junto à rede pública de televisão alemã, ZDF (*Zweites Deutsche Fernsehsehe*), abriram a Bodanzky a possibilidade de realizar um documentário sobre a Amazônia e as consequências da política desenvolvimentista do regime militar na região.

A Amazônia do filme de Jorge Bodanzky e de Orlando Senna trouxe à cena o mundo dos caminhoneiros, das famílias pobres da beira da estrada, dos funcionários inescrupulosos de empresas à serviço do estado e das ações de desmatamento e destruição de espécies naturais. A obra de Bodanzky e Senna, como documentário dotado de traços ficcionais, seguiu a pista de homens e mulheres comuns, tomados como representativos da vida na região (HOGGART, 2008: 135). O emprego de recursos tecnológicos cinematográficos no início da década de 1970, sob condições particulares de financiamento e de inclinação estilística, possibilitou aos realizadores engendrar uma obra cinematográfica divergente dos estereótipos evocados sobre a região em épocas anteriores.

Isso corrobora a afirmativa de Williams (2003: xi) de que “os caminhos que o desenvolvimento da tecnologia segue são marcados por interesses em competição e lutas em torno de significados”. Certamente por isso é que, desde o surgimento da cinematografia, agentes do estado, partidos políticos, igrejas, dentre outros, tenham procurado submeter o cinema aos seus interesses e às suas pautas políticas (FERRO, 1992: 14). Trata-se, no entanto, de tentativas de controle nem sempre eficazes, posto que os artistas, por um lado, não logram apreender toda a significação de seus comportamentos como um “dado imediato de consciência” (BOURDIEU, 2003: 38). Por outro, a censura não tem como impedir o desdobramento de interpretações futuras sobre as obras.

Por isso, as obras documentais de Silvino Santos, de Milton Mendonça e de Líbero Luxardo (além do filme ficcional deste último) podem encerrar e revelar “mais que o pretendido pelo autor” (FERRO, 1992: 16). Por exemplo, para além de toda visão elitista e condescendente de Luxardo para com as manifestações culturais populares em “Um Dia Qualquer”, potencialidades agentivas dos enfrentamentos físicos entre grupos de Boi Bumbá e do transe

no ritual afrorreligioso sugerem dimensões de poder que escapam ao controle das classes dominantes e dos gestores do estado.

Os sistemas de valores pertinentes aos cineastas resultam de convergências e divergências praticadas nas interações cotidianas em seu mundo de atividade profissional e em seus outros círculos de relacionamento social. A estética, enquanto padrões de percepção socialmente e historicamente estabelecidos (BENJAMIN, 1994: 194), deriva de fins éticos. Trata-se da incorporação de esquemas sensoriais socialmente assimilados (pela educação, pela atividade profissional, pela experiência religiosa etc.) que se exteriorizam e se ajustam às expectativas de outros indivíduos (JENKINS, 1992: 75-79).

Deste jogo interacional e simbólico emergiram as representações sobre a Amazônia elaboradas pelos cineastas aqui apresentados, cujas obras localizam-se em temporalidades diferentes ao longo do século XX. No caso aqui estudado, os recursos da linguagem técnica e artística do cinema desempenharam papel importante no jogo de produção simbólica entre grupos sociais dotados de parcelas desiguais de poder. As obras em foco e seus realizadores são, ao mesmo tempo, agente e objeto desse processo de produção de representações. Detalharemos essa questão adiante.

TEIAS SOCIAIS E SIMBÓLICAS QUE ENREDAM CINEASTAS E EXIBIDORES

Bronislaw Baczko, em seu ensaio sobre a “imaginação social”, sustenta a existência de uma relação de mútuo estímulo entre os *mass media* e a produção do imaginário. Para o autor, a produção simbólica oriunda de referências artísticas diversas e veiculadas pelos meios de comunicação massiva produzem efeito sobre e são afetadas pela imaginação coletiva (BACZKO, 1985: 314). Em outras palavras, a expressão de manifestações artísticas por meio de veículos modernos de comunicação, como o rádio, o disco e o cinema, por exemplo, é tanto estimulada por modos de pensar e de conceber o mundo cotidiano, quanto produz efeito sobre esses mesmos modos de percepção.

Ao mesmo tempo, os modos de difundir as manifestações artísticas e de controlar sua emissão tenderia a modificar-se em função da “evolução do suporte tecnológico e cultural que realiza a circulação de informações e imagens” (BACZKO, 1985: 313). Nessa perspectiva, o trabalho de cineastas, considerando seu universo de relações e trocas simbólicas no âmbito profissional, ajudaria a formatar e seria condicionado pelos valores e sentidos

partilhados socialmente num dado período. Dito de outro modo: a obra ajudaria a produzir o público, na mesma medida em que os modos de pensar do público produziriam simbolicamente a figura do artista criador. Trata-se de relações de sentido em mão dupla, através das quais a arte deve sempre ser considerada em conexão com os meios técnicos, com o mercado, com a política, dentre outros.

A atuação de Ramón de Baños no Pará corrobora essa tese. Seus documentários em homenagem a figuras políticas de destaque como Barão do Rio Branco e Lauro Sodré atestam não apenas um compromisso com a elite política local e uma estratégia de sucesso mercadológico (PETIT, 2010: 08). Também denotam uma maneira de se conceber o papel social do cinema como meio informacional e difusor de atuação política num momento de grandes enfrentamentos em torno do perfil a ser adotado pela nascente república brasileira. O público, por sua parte, estava inclinado para esse tipo de veiculação cinematográfica, recorrente e complementar das principais atrações filmicas que atraíam os espectadores para as salas de cinema.

Silvino Santos percorreu longo caminho até tornar-se o cineasta propagandista das potencialidades econômicas da Amazônia, no período de declínio da exportação da borracha (CARVALHO, 2019). O jovem português imigrou para o Pará em 1900 e se inseriu nas redes de relações de seus compatriotas na capital paraense, exercendo ofícios assimilados localmente. Aprendeu fotografia e pintura em Belém naquela primeira década do século XX e encontrou nesse ramo um meio rentável de ganhar a vida. Iniciou-se no fazer cinematográfico no começo dos anos de 1910, mesmo momento em que a tecnologia de filmagem chegava à Amazônia e que os cines exibidores passavam a compor o leque de opções de entretenimento público em Manaus e em Belém.

As primeiras produções cinematográficas de Santos só viriam à lume, no entanto, no final da década de 1910. Os títulos de alguns dos seus documentários revelam o substrato mítico concernente ao imaginário fantástico sobre a região assimilado pelo cineasta: “No Paiz das Amazonas” e “No Rastro do Eldorado”, por exemplo. Os filmes, no entanto, objetivavam propagandear a produção de borracha de latifundiários da Amazônia e difundir versões positivas de iniciativas de gestores públicos, que se revelavam em vistas urbanas, como as de Manaus. Aspectos do modo de vida de indígenas e

de trabalhadores da agricultura, da pesca e do extrativismo vegetal seriam registros secundários e apenas complementares da tarefa de promoção das potencialidades econômicas da região.

A relação de sentido, neste caso, se realizou no compromisso entre Santos e seus financiadores, dentre eles, grandes proprietários rurais e autoridades do estado. Ao mesmo tempo, no que se refere ao público, é provável que o cineasta português adotasse o que Baudrillard (2004: 32) chama de “axioma de credibilidade”: “o publicitário não pode deixar de crer que as pessoas acreditam (...). Qualquer princípio de incerteza está excluído do assunto”. Seus documentários elogiosos da riqueza e das potencialidades naturais e econômicas da região deveriam receber respostas positivas do público local, posto que o cineasta continuou a receber novas encomendas ao longo dos anos de 1920.

Portanto, no cinema em geral e em documentários propagandísticos em particular, confirma-se a proposição de Bourdieu de que o valor “puramente estético” não se pode destacar da posição ocupada pela obra no espaço social em que se situa (BOURDIEU; CHARTIER, 2011: 127). A produção artística atende a normas estéticas em função dos interesses, das posições e das trajetórias dos sujeitos sociais envolvidos no mundo da arte.

As reportagens cinematográficas de Líbero Luxardo e de Milton Mendonça, produzidas e exibidas em Belém nos anos de 1940 e 1950 adequavam-se à lei federal de 1932 (lei 21.240/32), que obrigava a apresentação de cinejornais antes das sessões principais de cinemas por todo o país. Luxardo, particularmente, beneficiou-se de sua atuação jornalística e de sua vinculação política (com o PSD) para receber encomendas de muitos cinejornais, até a grande homenagem, em média metragem, ao seu patrono político Magalhães Barata, obra de 1959 (RODRIGUES, 2019).

Da mesma forma, as reportagens de curta e média metragem do cineasta paraense Milton Mendonça ocupavam o lugar que anos mais tarde seria preenchido pelo telejornalismo. O aprendizado familiar do trabalho fotográfico no estúdio de propriedade do pai e o conhecimento adquirido com o amigo Líbero Luxardo capacitaram Mendonça a ingressar no mercado de produção de cinejornais em uma época de crescimento do número de salas de exibição em Belém (RODRIGUES, 2019).

Diferentemente de Luxardo, Mendonça manteve sua relação com o mundo político estritamente baseada na troca comercial, segundo Rodrigues (2019). Todavia, no caso dos dois cineastas repórteres, os registros de inauguração de agências bancárias, de festas em clubes sociais, de solenidades governamentais, dentre outros, apresentam um repertório imagético e discursivo sobre a realidade local condizente com os círculos de relações por onde eles transitavam. Trata-se de um patamar específico de troca de sentido, mesmo que o público espectador das reportagens não tivesse origem no mesmo estrato social que aquele dos personagens das películas.

Os intercâmbios de significados, em casos como esses, ocorrem entre sujeitos posicionados na mesma arena social, onde travam disputas e exercitam manobras com os recursos e possibilidades disponíveis. Essa é a exata definição de “campo” em Bourdieu (JENKINS, 1992, p. 84), também definido pelo sociólogo francês como “sistema estruturado de posições sociais ocupado por indivíduos ou instituições, baseado em relações de força entre os ocupantes” (JENKINS, 1992: 85). As trocas de Luxardo e de Mendonça com governantes, empresários, dirigentes de clubes, dentre outros, eram praticadas tanto economicamente como simbolicamente, por meio de filmes que buscavam atender às expectativas dos financiadores.

Nessa orientação, o repertório imagético e narrativo das películas atribuía avaliações positivas para ações políticas e performances públicas de membros das elites políticas e econômicas locais. O lucro obtido com a comercialização dos produtos da nova arte técnica (MORIN, 2011: 12), nesse caso, deveria ser tanto financeiro como simbólico, de modo que os cineastas pudessem ser referendados por setores das elites locais como seus mais apropriados propagandistas.

Coisa diferente passou a ocorrer com filmes ambientados na Amazônia paraense e centrados em temas regionais produzidos e lançados nos anos de 1960 e 1970. Costa (2019) afirma que o lançamento em 1965 de “Um Dia Qualquer”, de Líbero Luxardo, foi acompanhado pela expectativa de jornalistas e intelectuais paraenses, bem como alcançou grande repercussão na imprensa local. Aquela que era lançada como a primeira película ficcional e urbana amazônica, segundo seu diretor, buscava filiação com o neorealismo italiano, embora seu filme não tivesse qualquer proximidade com a linguagem documental, característica do gênero.

Na verdade, segundo Costa (2019), a obra denunciava clara vinculação ao projeto intelectual modernista desenvolvido por escritores paraenses nas décadas de 1920 e 1930. A história do protagonista desolado por uma infelicidade da vida privada que flana pela cidade de Belém e que se depara com manifestações da cultura popular evoca o anseio modernista de produzir arte (neste caso, cinematográfica) por um ângulo amazônico (FIGUEIREDO, 2012). A contribuição para o filme de artistas vinculados a este projeto intelectual (Bruno de Menezes e Waldemar Henrique) reforça essa tese e demonstra o quanto o realizador herdou do ponto de vista modernista e da perspectiva folclorista (baseada em forte atuação de comissões de folclore no país desde os anos de 1950) nas cenas em que destaca a exibição de bois bumbás e um ritual de incorporação num terreiro afrorreligioso.

“Um Dia Qualquer” foi realizado com o objetivo de representar os cenários e as práticas sociais características de uma cidade grande na Amazônia brasileira. Apesar de sua pretendida influência estilística estrangeira, trata-se de uma obra que veicula o ponto de vista de um membro ilustre do PSD, amigo de um caudilho paraense (Major Magalhães Barata) e artista com presença ativa nos círculos intelectuais da capital paraense. É provável que a morte de Barata e a reorganização da ordem política no estado a partir de então tenham possibilitado a Luxardo partir para novos desafios cinematográficos, depois de duas décadas produzindo cinejornais (RODRIGUES, 2019). Sua empresa “Produções Líbero Luxardo” pôde bancar a realização de um filme, que viria abrir caminho para mais outras quatro obras ficcionais. Tanto em “Um Dia Qualquer” como nas demais obras, o mundo dos personagens do povo (brincantes de bumbás, afrorreligiosos) é representado com grande distância daquele do protagonista oriundo da elite. A presença dos populares apenas compõe secundariamente as cenas, como no caso do terreiro do Pai de Santo Raimundo Silva, pessoa das relações de Luxardo e que fora secretário particular de Magalhães Barata.

O filme exercita, portanto, a imposição intelectual de um ponto de vista (BOURDIEU, CHARTIER, 2011: 31) sobre o exotismo e a excentricidade dos brincantes de bumbá e dos filhos de santo. A exposição da vida urbana se faz como representação, isto é, classificação intelectual da realidade a partir da posição social ocupada pelo cineasta. Realiza-se, desse modo, uma refle-

xão sobre a sociedade no ato estético, este último informado pelas interações prévias do artista-criador (BOURDIEU, CHARTIER, 2011: 127).

Dinâmica semelhante, mas em direção oposta, ocorre na realização do filme “Iracema, uma transa amazônica”, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. A experiência dos realizadores na imprensa brasileira na década de 1960, além do interesse por fotografia e pelo cinema documental, aproximou suas trajetórias de formação (SILVA, 2019). Ambos se interessavam pelo debate sobre os problemas sociais e ambientais decorrentes dos projetos de desenvolvimento econômico implementados na Amazônia pelos governos ditatoriais militares. A obtenção de financiamento estrangeiro, sem qualquer ingerência da Embrafilme, garantiu aos realizadores uma condição de independência que, por certo, favoreceu um trabalho com alto teor de crítica social e de denúncia da devastação ambiental, da pobreza e da precariedade da vida nas margens da Rodovia Transamazônica.

Neste caso, a obra sugeria um diálogo aberto com aqueles que se posicionavam criticamente perante os projetos desenvolvimentistas do governo. A troca de sentido, nesse caso, ocorria entre criadores e espectadores que partilhavam meios e conteúdos de uma mesma esfera de comunicação (WILLIAMS, 2001: 41). Trata-se de sentidos comuns sobre temas como a escravização do trabalhador rural, as queimadas na floresta virgem, a prostituição de jovens nas cidades e nas margens das estradas, dentre outros, que interessavam a críticos, jornalistas e espectadores em geral e que tendiam a avaliar como pertinente a presença desses temas no cinema nacional.

À propósito, a diminuição do poder da censura, como resultado das pressões pela abertura política da ditadura, permitiu maior diversificação temática nas salas de cinema do país a partir de meados da década de 1970. “Iracema, uma transa amazônica” foi lançado em 1976 na Alemanha, mas só obteve licença para exibição no Brasil em 1981. Nesta mesma década, um cine fundado por imigrantes libaneses em Belém em 1961 especializou-se em apresentar filmes pornográficos. Como resultado, o Cine Ópera, dirigido pelo empresário João Hage, passou a receber um público cativo e que viria a incorporar a sala como espaço de referência da sociabilidade homossexual na cidade (BARBOSA, 2019).

A expansão do mercado produtor e exibidor de fitas de pornô *hard core*, a partir dos Estados Unidos, encontrou um arranjo empresarial específico

no Brasil dos últimos anos da ditadura civil-militar. Distribuidores baseados em estados do Nordeste e do Sudeste negociavam a exibição de fitas pornográficas em cinemas especializados na temática tanto nas capitais, como em cidades médias do país. Salas pouco rentáveis ganharam público numeroso e regular, abrindo-se assim um campo promissor da atividade exibidora em um ramo de atividade cinematográfica desprezado por críticos e jornalistas em geral.

Com isso, fitas *hard core* e salas especializadas em pornô tornaram-se realidade em muitas cidades brasileiras dos anos de 1980. Constituiu-se, desse modo, um novo campo de interação simbólica do público com os filmes e do público apreciador entre si. O Cine Ópera e seus filmes pornográficos (como vários outros cines pelo país), à despeito das ações de censura e de controle promovidas pelo estado (MORIN, 2011: 13), tornou-se espaço de partilha de sentidos comuns em torno do universo simbólico da pornografia, vivido numa espécie de sociabilidade no anonimato (BARBOSA, 2019).

Nos vários exemplos abordados acima, a produção e a exibição de filmes aparecem vinculadas não só a um sistema de produção material voltado para o consumo no mercado de entretenimento. Essas atividades estão atreladas, sobretudo, à produção e à circulação de bens simbólicos, isto é, de expressões artísticas imbuídas de valores, juízos e princípios de conduta (BACZKO, 1985: 307) coexistentes e, muitas vezes, em disputa na vida social. As relações de sentido que a produção de filmes e a atividade exibidora promovem se manifestam pela busca de legitimidade e de reconhecimento (BACZKO, 1985: 310).

Assim se explica o cinema/propaganda de Silvino Santos, de Líbero Luxardo e de Milton Mendonça, diante de seus patrocinadores e da plateia comum das salas de exibição. O mesmo vale para a obra ficcional de Luxardo, que pretendia conformar um estilo ficcional para o cinema com tema regional amazônico. Seu filme alcançou destacada repercussão (não exatamente a pretendida) entre críticos e intelectuais belenenses. Já o filme de Bodanzky e Senna encontrou suporte na mídia estrangeira, mas enfrentou obstáculos para exibição no Brasil por conta da temática pouco palatável para o regime político vigente. O declínio da ditadura abriu novos horizontes para o empreendimento cinematográfico, criando espaço para ampla circulação de filmes

pornográficos, por exemplo. Cinemas como o “Ópera” tornaram essas películas produto acessível para plateias específicas.

Os filmes e os agentes envolvidos com sua produção e circulação contribuíram para a emergência de modos inovadores de se perceber o consumo cultural e de se representar a realidade vivida na Amazônia brasileira. Como no caso do que Pierre Bourdieu (2003: 44) chama de “ato fotográfico”, o que deve ser filmado e exibido se define a partir de “esquemas de percepção, de pensamento comuns a determinados grupos” em dados contextos históricos. As ações individuais dos realizadores e dos exibidores, por exemplo, formatam-se no âmbito de sistemas interiorizados de disposições de conduta, de gosto estético, de modos de pensar etc (BOURDIEU, 2011: 49, 58). Ao mesmo tempo, a própria sociedade é “recitada” (CERTEAU, 1994: 288) pela narratividade das obras cinematográficas, que recompõe simbolicamente a vida social em novos termos, em novos ângulos, em novas leituras capazes de redimensionar os próprios sistemas de disposições.

CINEMA E NOVOS MODOS DE PERCEPÇÃO DA VIDA SOCIAL NA AMAZÔNIA

Segundo Edgar Morin (2011: 16), a indústria cultural oscila contraditoriamente entre duas dimensões necessárias: a burocracia e a padronização da elaboração dos produtos culturais, de um lado; de outro, o domínio da atividade criativa e subjetiva do artista individual. Para o autor, esses temas funcionam como “pares antitéticos”, como pesos numa balança que oscilam, mas que devem encontrar equilíbrio. Desse modo, criações que seguem o padrão podem ser beneficiar do molde bem-sucedido no passado, embora corram o risco de fatigar o público. Já as produções originais podem resultar em um novo sucesso, apesar do risco de desagradar exatamente pelo inusitado.

Temos então uma contradição constitutiva da produção cultural que se aplica perfeitamente ao caso das produções cinematográficas e da atividade exibidora aqui examinadas. As produções e seus usos são fatos repletos de intenções, interesses, propósitos e valores (WILLIAMS, 2003: ix). Tais são os elementos sobre os quais se debruça essa análise. A decisão de João Hage de transformar o seu cine em sala especializada em filmes pornográficos corroborou a garantia de acesso a novas possibilidades mercadológicas (nos anos de 1980) e a busca por espaços de sociabilidade por parte de homossexuais interessados em pornô *hard core* e em encontros sexuais no anonimato. Esse

tipo de produção fílmica encontrou condições promissoras em espaços como o Cine Ópera.

Já os filmes documentais de Silvino Santos, de Líbero Luxardo e de Milton Mendonça assentaram-se sobre o modelo bem estabelecido, na primeira metade do século XX, de expansão do empreendimento cinematográfico em escala mundial. Santos foi pioneiro em apresentar a Amazônia exótica, em suas dimensões natural e humana, apta a ser desbravada pelo trabalho do cineasta aventureiro, incumbido de atender encomendas de representantes das classes dominantes. Os filmes-reportagens de Luxardo e Mendonça, por seu turno, assumiram esse padrão em obras mais breves (curta e média metragem) e estritamente voltadas para noticiar eventos, relegando aspectos naturais e humanos da região a um plano efetivamente secundário. Nos três casos, a ação propagandística assumiu a dianteira do trabalho de criação artística, que se limitou a reproduzir convenções cinematográficas próprias aos documentários de então.

Novo horizonte criativo foi almejado por Líbero Luxardo com sua obra ficcional em longa-metragem lançada em 1965. O experimento não obteve boa recepção por parte da crítica local, talvez por não se encaixar efetivamente na orientação de estilo que reivindicava. Mas a despeito da tentativa de inovação, o longa de Luxardo repetiu em película o olhar distanciado e condescendente dos intelectuais da época frente às manifestações culturais do povo. A experiência política de Luxardo, traduzida em sua vinculação ao PSD e alinhamento à herança política de um caudilho local, transportou para a película, em termos simbólicos, o populismo dos representantes das elites políticas perante as classes subalternas.

Por fim, o caráter inovador do filme de Bodanzky e Senna reside em apresentar a Amazônia como fronteira do desenvolvimentismo e, por isso, lócus de problemas sociais antigos e novos. O longa-metragem, documentário com traços ficcionais, encontrou fortes obstáculos para o lançamento no país, interpostos por agências do estado de regulação da atividade exibidora. O filme somente foi lançado no Brasil em 1981 e obteve diminuta repercussão na imprensa e escasso interesse do público. Talvez o novo olhar sobre a Amazônia – sempre associada imaginariamente ao exótico, ao grandioso e ao exuberante – tenha chamado pouca atenção em virtude do conteúdo crítico proeminente.

O fato é que, como diz Ferro (1992: 17), “toda sociedade recebe as imagens [do cinema] em função de sua própria cultura”. Ao mesmo tempo, essas imagens e os usos que os sujeitos delas fazem podem contribuir para a transformação da cultura, enquanto repertório de valores, juízos e modos de percepção vigentes numa dada época. Realizadores e exibidores desempenham, nesse terreno, um papel crucial, quer como o especialista/empreendedor que oferece seus serviços ao mercado, quer como o intelectual criador dotado de autonomia e que busca intervir nos rumos da vida social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACZKO, Bronislaw. “A Imaginação Social” In: LEACH, Edmund et alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARBOSA, Raíssa S. “O Cinema dos Sentidos: a especialização do Cine Ópera de Belém do Pará na exibição de filmes pornôds durante a década de 1980” In: COSTA, A. M. (Org.), *Recortes do Cinema na Amazônia*. Rio Branco: NEPAN, 2019.
- BAUDRILLARD, Jean. *À Sombra das Maiorias Silenciosas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Un Arte Medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. *O Sociólogo e o Historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- CARVALHO, Felipe B. “Vai Silvino, vai ser artista na vida! Trabalho artístico, migração e Amazônia na obra de Silvino Santos durante o boom da borracha (1900–1922)” In: COSTA, A. M. (Org.), *Recortes do Cinema na Amazônia*. Rio Branco: NEPAN, 2019.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1994.
- COSTA, Diego M. “Do Terreiro ao Boi Bumbá: cultura e religiosidade negra em ‘Um dia qualquer’ (1962-1965)” In: COSTA, A. M. (Org.), *Recortes do Cinema na Amazônia*. Rio Branco: NEPAN, 2019.
- ECO, Umberto. *Apolíticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.
- HOGGART, Richard. *The Uses of Literacy*. New Brunswick / London: Transaction Publishers, 2008.
- JENKINS, Richard. *Pierre Bourdieu, Key Sociologists*. London: Routledge, 1992.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo 1 (Neurose)*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- PETIT, Pere. Ramon de Baños, um pioneiro do cinema catalão em Belém do Pará nos tempos da borracha (1911-1913). *O Olho da História*, n. 15, Salvador (BA), dezembro de 2010.

RODRIGUES, Wagner A. “A Política antes da Sessão: os cinejornais como disseminadores de representações das elites paraenses nas décadas de 1950 e 1960” In: COSTA, A. M. (Org.), *Recortes do Cinema na Amazônia*. Rio Branco: NEPAN, 2019.

SILVA, Leandro C. “Antes de Iracema: Memórias de um Pré-Cineasta na Ditadura Civil-Militar” In: COSTA, A. M. (Org.), *Recortes do Cinema na Amazônia*. Rio Branco: NEPAN, 2019.

SILVEIRA, Flávio Leonel, “A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar” In: SILVEIRA, F.; CANCELA, C. (Orgs.), *Paisagem e Cultura: dinâmica do patrimônio e da memória da atualidade*. Belém: EDUFPA, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. London / New York: Routledge Classics Edition, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Peterborough: Broadview, 2001.

SOBRE OS AUTORES



ANTONIO MAURÍCIO DIAS DA COSTA – Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: macosta@ufpa.br



DIEGO MAIA DA COSTA – Graduando do curso de Bacharelado em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Vinculado ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – CNPq. E-mail: diegocos000@gmail.com



FELIPE BRITO DE CARVALHO – Bacharel em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: felipe.bc13@hotmail.com



LEANDRO CALDAS DA SILVA – Licenciado em História e especialista em História Moderna pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA). Mestrando em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: leandro-23silvaleandro@outlook.com



RAÍSSA SANTOS BARBOSA – Bacharela em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestranda em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará. E-mail: raissabarbsa@gmail.com



WAGNER ARAÚJO RODRIGUES – Bacharel em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: rodrigueswagnerr@hotmail.com

**Antonio
Maurício Dias
da Costa**



Professor da Faculdade de História e dos Programas de Pós-graduação em História e em Sociologia e Antropologia, todos na Universidade Federal do Pará. Desenvolve, nesta instituição, atividades de pesquisa, ensino e extensão no campo interdisciplinar da antropologia histórica.

**GP História, Cultura e Meios de
Comunicação (PPHIST-UFPA)**

O grupo busca articular atividades de pesquisa e reflexões teóricas em torno da relação entre meios de comunicação e sociedade na história contemporânea da Amazônia paraense. A meta é congregar alunos de graduação, de pós-graduação e pesquisadores da área de História e afins, cuja formação e interesses de pesquisa estejam voltados para a temática em foco. Seu objetivo principal é estimular o debate, promover a troca de experiências entre pesquisadores e estudantes e ampliar o conhecimento das interfaces entre meios de comunicação e sociedade de um ponto de vista histórico-antropológico no contexto amazônico.

“Recortes do Cinema na Amazônia” resulta da atividade cotidiana de pesquisa e orientação experimentada por alunos e professores do curso de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará. Entre os participantes do Grupo de Pesquisa “História, Cultura e Meios de Comunicação” (PPHIST/UFPA) há um interesse crescente na história do cinema em seu contexto amazônico. O grupo, por mim coordenado, tem como vertente temática principal o estudo de práticas culturais e sentidos socialmente construídos em torno da produção e da circulação da música popular no Pará, ao longo do século XX. No entanto, o interesse pelo tema “cinema e sociedade na Amazônia” tem prosperado entre estudantes de graduação e de pós-graduação, ao ponto de se tornar um campo de produção regular da linha de pesquisa “Arte, Cultura, Religião e Linguagens”, do Programa de Pós-Graduação em História.

*Da apresentação de Antonio Maurício Costa
Faculdade de História
UFPA*

