



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Entre a cidade , o rio e a floresta: reflexões sobre a mediação das identidades locais no cinema paraense¹

Keyla Negrão* / Unisinos
knegrao@terra.com.br

Resumo: Analisar a identidade, hoje, passa por pensar os processos de reconfiguração, redefinição dos papéis das instituições e dos sujeitos e das formas de sociabilidades, dos nexos identitários e do lugar dos media como catalisadores de interações, reorganizadas por dispositivos sócio tecnológicos, instituições significantes, co-responsáveis pelos processos de recomposição das identidades. Nesse cenário se inscreve esta reflexão, como um caminho a compreender e interpretar alguns vínculos relevantes entre a instituição cinematográfica, a produção de estratégias de construção e reconhecimento das identidades locais em curso numa cinematografia paraense e as relações de poder que as geraram.

Palavras-chave: Amazonidade, Cinema e Globalização

¹ Trabalho apresentado no NP13 – Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.

* É jornalista, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas / UFBA e doutoranda do PPGCC da Unisinos.



1- Identidades culturais e cinema na globalização

A questão da identidade é vista com a preocupação de criar, a partir de produtos e discursos locais e nas relações que se estabelecem numa lógica de produção cultural globalizada, uma forma de negociar ,frente as ofertas simbólicas culturais estrangeiras, as formas de representação visual do local. De maneira que pensar a questão das identidades locais não pode estar restrita aos encastelamentos geográficos, territoriais ou étnicos, mas deve ser pensada dentro de entrecruzamentos, hibridismos culturais que se acirram no atual contexto de fragmentação das fronteiras temporais e espaciais, como descreve Stuart Hall em *Identidades culturais na pós modernidade* (DP&A, RJ, 2001), capaz de dar conta de um mosaico de sentidos de um terreno cultural tão diversificado, como o da Amazônia paraense.

Assim, é importante analisar as relações de tensão e negociação entre os campos sociais que presidem a construção de sentidos de identidades locais representados por narrativas cinematográficas paraenses. É importante então, considerar que a relação global/local faz emergir os conflitos internos que se expressam em reações dos campos frente a questão das identidades locais, materializados em discursos cinematográficos.

O cinema como campo estratégico da construção dos sentidos de identidades locais:

Os campos sociais negociam sentidos em que as tradições fazem parte de uma estratégia de reação aos discursos externos e ofertas globais de representação de uma Amazônia, dos próprios mitos nacionais, que fizeram da *macunainidade*, por exemplo, uma forma de construção dominante das culturas brasileiras, fizeram do mito do herói nacional, uma estratégia que recorre a memória histórica fundacional, para criar formas de identificação eficazes dos discursos audiovisuais. Uma estratégia discursiva recorrente na história de gerações de intelectuais e discursos oficiais que tentaram responder a questão da identidade cultural brasileira, um pensamento que se encontra na base da idéia de nação,



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

como afirma Sandra Pesavento (*A cor da alma: ambivalências e ambigüidades da identidade nacional*, In: Ensaaios, , nº 1, vol.20, Ed. UFRGS, POA, 1999)

Como afirma Canclini em *Consumidores e cidadãos* (Ed. UFRJ, RJ, 1999) , essa necessidade de criar a noção de uma identidade nacional fazia parte na América Latina , sobretudo, de uma racionalidade e pragmática ocidentais de ocultar e manter o controle de conflitos culturais que marcaram a história da construção e discursos oficiais sobre muitas culturas. Os governos populistas foram uma dessas formas de controle, como fora observado, na localidade a imagem do interventor da ditadura de Vargas trabalhava a idéia de criar um *nós* invisível, que tinha no cinema, principalmente na obra de Líbero Luxardo¹, uma meio de fazer significar uma amazonidade – uma *comunidade imaginada-tradicionalista*, um sentimento de pertença construído como uma defesa do nacional.

Esse poder do cinema fora observado por Martín Barbero em “*De los medios a las mediaciones*” (G.Gilli, Barcelona,1987), quando analisa o papel do cinema dramático no México para a afirmação de uma nacionalidade mexicana, principalmente na década de 50. A criação dos heróis da telona começavam a fazer parte do sentimento compartilhado por cidadãos em diferentes regiões do México. Assim, a emoção compartilhada pela construção visual cinematográfica foi de importância significativa para consolidar valores vinculados à idéia de ser mexicano.

Observa-se que no caso da Amazônia brasileira, esse papel o cinema ainda vem tentando conquistar. Há em termos de oferta midiática um aniquilamento de formas de representações da produção regionalizada da cultura e, esse papel é, na Região, exercido pelo rádio, pelas narrativas orais e pela TV de forma mais sistemática, principalmente, depois da instalação da rede de afiliadas e repetidoras da TV globo. Situação que cria uma imensa desigualdade na distribuição dos espaços mediáticos para discursos a respeito de identidades locais “esquecidas”, embora massificadas, nos produtos nacionalmente veiculados, papel consolidado, sobretudo, pelas novelas brasileiras no Brasil e no exterior (Nilda Jacks, *Querência*, Ed. UFRGS, POA, 1999).

¹ Líbero, paulista, mudou-se para o Pará em 1963. O cineasta filmou os únicos longas paraenses: Um dia qualquer, Brutos inocentes, Barreira do mar e Um diamante e cinco balas.



Mas é importante perceber que por essas razões de poucos avanços na discussão da regionalização da produção para a tv, com a limitação de imagens que tem o rádio e pelo baixo índice de escolaridade e não desenvolvimento de uma cultura de leituras, tanto na cidade como no interior, o que provoca a saída do Pará de escritores consagrados da literatura, como Benedito Nunes e Dalcídio Jurandir, em busca de oportunidades de edição de suas obras em outros mercados; isso tudo faz com que o cinema tenha algumas vantagens como produtor de sentidos de identidade local, embora somente na última década do século XX tenha se tornado mais visado, estudado e investido nessa área.

E é também em torno do cinema que os debates sobre a identidade que conjugam visões diferenciadas mais tem tido repercussão. Isso se deve ao engajamento desse setor da produção cultural em debates sociais que discutem não só as formas de viabilidade econômica de um cinema local, assim como as perspectivas de perceber o campo como forma de participação de parcelas excluídas das formas de construção simbólica da cultura em projetos de políticas públicas e realizações de produtores independentes.

É importante perceber, então, que os processos de definição de políticas culturais estão tomando um rumo diferenciado na definição de diretrizes e estratégias de atuação do poder público. A Fundação cultural do município de Belém, assim como A Secult começam a perceber que para além de uma cultura de obsessão pela preservação do patrimônio histórico e das formas oralizadas tradicionais da cultura, o *campo dos media* atuam no imaginário da cultura local, mudando as formas de percepção do mundo, do que pode ser concebido como local, amazônica e isso afeta em muito os processos de produção cultural e as identidades.

Paes Loureiro já trata um pouco dessa preocupação em “*Cultura Amazônica , uma poética do imaginário*” (Cejud, Belém,1997) e atuação dele e do diretor da FUMBEL, Márcio Augusto Meira apontam para a abertura de uma discussão sobre a diversidade cultural e da definição estratégica do papel do audiovisual, sobretudo o cinema, como lugar de disputa de sentidos de afirmação de identidades culturais, como campo que mais tem tematizado os conflitos sociais gerados em torno das construções das identidades.



Uma produção de cinema paraense é retomada para enfrentar também noções de identidade, que foram construídas para o mundo ver e experimentar, estabelecer nexos de identificações e diferenças pelas *imagens comunais* (Castells,1999) que o cinema tem a capacidade de criar, construir e desconstruir, códigos de identificação do local, hoje, organizados pelas mídias, como fontes de significados das identidades locais.

Visão essa que não se limita a estudar o problema ora apresentado, somente através da análise dos produtos. Os produtos fílmicos não são obras autorais, que circulam independentes dos conflitos que as geraram. A análise aqui proposta se aproxima da participação das articulações de competências discursivas, baseadas nas experiências de campos sociais, o que Adriano Duarte define como *quadros de experiência*², que se materializam nas histórias de vida de produtores, na intervenção de um campo mediático seja através de uma crítica cinematográfica ou dos representantes das instituições cinematográficas no Pará, além de uma atuação redefinida do papel das instituições públicas e privadas que participam das esferas de discussão e implementação de projetos de políticas públicas, tendo como foco as identidades locais.

Como a amazonidade é construída no cinema paraense ?

O cinema se constituiu ao longo de décadas (1911 - 2002) um veículo privilegiado sobre a discussão das identidades culturais de uma Amazônia paraense. É um meio de massa que tem sido estrategicamente concebido como lugar de disputa de sentidos sobre a cultura local pelas oportunidades de penetração em públicos estrangeiros muito mais que

em camadas populares do país. De modo que a construção da imagem das culturas locais para o outro e frentes aos outros, sobretudo num mercado globalizado da cultura, tem sido um mote da produção de duas correntes discursivas dominantes na produção cinematográfica paraense:

² Ver RODRIGUES, Adriano Duarte. Experiência, modernidade e campo dos media. In: reflexões sobre o contemporâneo, UFPI, 2000.



A tradição: do folclore de terra para a tela

As primeiras produções de cinema no Pará foram financiadas pela empresa Pará Filmes, fundada pelo seringalista espanhol, Joaquin Llopis um dos barões da borracha que financiavam a produção e as casas de exibição, a partir de 1911. Dessa época, “*No Paiz das Amazonas*” de Silvino Santos, “*Viagem de Lisboa ao Pará*”, “*Cyrio*”, de Ramon de Baños, foram marcos da história do cinema paraense. Esse último era espanhol trazido por Llopis, para filmar a produção manufaturada do látex.

Os filmes e documentários produzidos herdavam a visão de um naturalismo romântico, erguido sobre a relação harmoniosa entre etnias indígenas e européias nas viagens de ocupação da Amazônia. Uma idéia de pacifismo que se deu graças ao clima de misticismo que recobria os rios e florestas do santuário ecológico do novo mundo.

Essa era uma estratégia de ocultar marcas de lutas concretas e simbólicas nas construções dos discursos sobre a brasilidade, valorizando os traços pitorescos e exóticos das culturas que habitavam o Brasil colonial, como Titus Reidl, afirma em “*De índios, crânios e seus colecionadores: dados sobre o exotismo e a trajetória da Antropologia, no Brasil do século XIX*” ter sido o papel da Literatura naturalista e da própria Antropologia na instalação de bases de pesquisa no país:

“ Na função de chefe da seção Etnográfica e de Narrativa de Viagem foi escolhido o Príncipe dos poetas brasileiros, Gonçalves Dias (1823-1864), o iniciador da corrente indianista na poesia, já célebre na sua época. Ele manuseava uma câmera fotográfica – provavelmente a primeira empregada numa exploração científica brasileira...” (Revista de Ciências Sociais: pensamento social e Literatura, Ed. UFC, vol.27, p.136- 140, 1996.)

Porém, além da questão de um nacionalismo, organizado por discursos políticos oficiais, a influência de discursos científicos que começavam a absorver essa questão para



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

a afirmação do discurso modernista do século XX, que se opunha a “velha Antropologia” do século XIX, também foram fatores que colaboraram para a relação estreita que se tinha entre identidade cultural e identidade nacional, como parte de um contexto de produção de um cinema local.

Assim, a questão da heterogeneidade colocada no centro de um debate público sobre a identidade cultural brasileira atrelava a idéia de um nacionalismo, assentado na diversidade das tradições de diversos grupos. Embora sabe-se que a noção do conflito muito bem capturada, a partir dessa visão, continuava sendo sufocada, como fora em trabalhos de Euclides da Cunha, Syllvio Romero, Raimundo Nina Rodrigues por uma outra realidade sócio-cultural, que o modernismo começava a denunciar, um processo que fez de *Macunaíma* um novo paradigma da identidade cultural brasileira.

E foram, sem dúvida, os documentários e longas de Líbero Luxardo, paulista, radicado no Pará, que deram ao Pará as primeiras oportunidades de visibilidade cultural em circuito nacional, de afirmação de um discurso em defesa de uma cultura enraizada nas tradições religiosas, nos hábitos do caboclo ribeirinho e nações indígenas que lutaram na defesa das fronteiras do Brasil.

Este era um discurso afinado à questão de uma soberania nacional, cujos conteúdos mediatizados pelo cinema criavam uma retaguarda nacional importante frente aos olhos do mundo sobre a Amazônia, principalmente, da imagem que se criou da fortaleza do *Grão Pará*, de uma Amazônia que dependia de suas tradições para sobreviver às formas mais violentas de ocupação – territorial e visual – do estrangeiro.

O cinema também operava, portanto, o impacto de um processo de aceleração da centralização discursiva sobre as identidades culturais. O cinema materializava sentidos de narrativas, baseados numa proposição nacionalista da cultura, uma mentalidade sobre a identidade paraense, que herdou do controle exercido pelo Baratismo, a bandeira “*do que é nosso*” para a criação de sistemas de normas e linguagens, que afirmavam um universo de simbolizações e valores da cultura regional.

Como corpus representativo que participa do debate a respeito da tradição, como mecanismo de construção das identidades, materializado na produção mais recente do



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

cinema paraense, temos como exemplos: “ *Lendas Amazônicas*” (1997/1998), roteiro e direção de Ronaldo Passarinho, “ O shot da bota”, roteiro adaptado e direção de Flávia Alfinito, “*Mulheres choradeiras*” (199/2000), roteiro adaptado e direção de Jorane Castro , “*Açaí com Jabá*” (199/2000), de Alan Rodrigues e Waleriano Duarte, “*Quero ser anjo*” (2001), roteiro de Clemente Shwartz e direção de Marta Nassar , “*Chama Verequete*” (2002), roteiro e direção de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira

São produtos originados no marco da definição de políticas de incentivo à cultura, de discussão pública sobre os desafios técnicos e econômicos para a produção de um cinema que represente um conjunto de noções sobre a amazonidade paraense, que pense na criação de novas demandas e seja, estrategicamente, uma releitura das formas de defesa cultural na atualidade, cuja narrativa fílmica tem sido historicamente imprescindível.

Assim, o discurso fílmicos sobre a identidade é colocado na movimentação de uma engrenagem de produção da cultura na atualidade, que também traz no seu âmbito exploratório de representação da realidade de culturas locais, sem dúvida, a questão das tradições. Esse modo de abordagem demonstra a possibilidade de questionamentos sobre os discursos unificadores, que ao longo da história do próprio cinema excluiu situações de conflitos entre os campos sociais , personagens e discursos, que nas relações de produção e na composição dos produtos movem os sentimentos de pertença.

Assim, percebemos que o percurso de análise da produção dos discursos podem ser menos marcados por sentimentos de lealdade, presentes nos discursos sobre o nacional que por conflitos culturais pouco narrados.

O regionalismo urbano: outras perspectivas do local frente ao global do cinema paraense

Na década de 60, Líbero Luxardo filma “*Um dia qualquer*”, o primeiro longa paraense. Acyr Castro, jornalista da Folha do Norte, membro da Associação paraense de críticos de cinema, que foi mentor do primeiro Telecine, programa televisado de crítica



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

cinematográfica do país, no extinto canal dos Diários Associados do Pará, escreve um comentário sobre o filme dirigido e produzido por Luxardo:

“ O filme era uma droga. Tem importância histórica inigualável, porque mostra uma cidade que acabou, uma Belém que não existe mais, mas esteticamente não valia nada” (site do cinemapara: www.cinemapara.com.br)

E foi o filme de Líbero que deslocou o olhar do cinema sobre a questão cultural para o universo urbano, para a questão da construção simbólica de uma cultura que passou ao longo de séculos de colonização por mudanças sócio-culturais, ambientais e tecnológicas que não podem ser negligenciadas como parte do cotidiano das culturas visualmente representadas.

Acyr Castro fazia parte de um time de críticos e cineclubistas que movimentaram a área de produção de filmes paraenses com projetos experimentais em 16mm. O jornalista fazia parte de um grupo de profissionais , intelectuais, jornalistas, artistas vinculados à produção de cinema no Pará que começava a discutir a questão da produção local num outro patamar de discussão sobre a identidade, que não deixara de ser uma veia aberta desses processos. Esse patamar não é centrado numa idéia de identidade como perda das tradições locais, mas das formas de mudanças pelas quais a cultura local passa, modificando também as identidades.

Nas décadas de 70 e 80 a produção paraense foi aquecida pelo aumento de oferta cinematográfica de grupos independentes em bitola super 8. A atuação dos cineclubes também proporcionou a criação de laboratórios para futuros profissionais da área, para a formação de platéias de filmes de pouca circulação, a exemplo dos regionais e incentivaram a produção, aliada à necessidade de promoção dos filmes do circuito cinearte e comercial também. Assim como, a criação do Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia – CRAVA – teve importante atuação nesse período .

Dessa geração, Acyr Castro, Paes Loureiro, Pedro Veriano, que filmava anteriormente, Januário Guedes, Luzia Álvares, Paulo Chaves e Vicente Cecim foram



produtores independentes que revigoraram a produção de cinema no Pará e sempre ressentiram de políticas públicas, que estimulassem e criassem oportunidades de investimentos na produção local, como depõe Pedro Veriano no seu livro de crônicas, intitulado “*Cinema no Tucupí*” (Cejup, Belém, 1999), editado pela Cejup/Secult. De modo que os trabalhos de gerações foram corroídos pela falta de manutenção adequada e restritos a circuitos de bate-papo de cinéfilos da cidade.

O movimento do cinema no Pará era permeado, mesmo que dispersamente executadas, por ações de protecionismo cultural frente a hegemonia de oferta simbólica de produtos norte-americanos, depois que os Estados Unidos tornou-se centro de produção de cultura, sobretudo, no pós-guerra. O cinema era percebido como “suporte” de visibilidade e consumo de produtos e valores da cultura regional. Havia uma intenção de buscar outras formas de construção estética através da linguagem cinematográfica, que representassem a cultura local do ponto de vista de discussões travadas no interior de um campo de produção local, sem esquecer, claro, que o mesmo era afetado por dinâmicas globais.

Rupturas da produção num contexto globalizado

A Região tem suas especificidades culturais, homogeneizadas e estilizadas como o último refúgio do muiraquitã, o totem da macunainidade, uma espécie “*essência da origem*” cultural do povo brasileiro, uma idéia amplamente reforçada pela televisão, cujo um dos maiores exemplos foi a série das viagens de Jacques Costeau pela Amazônia, exibida nos anos 80. O mundo todo estava querendo falar e saber mais sobre a Amazônia, os produtores locais começam a se perguntar *por que nós não contamos as nossas histórias, como fazer isso?*

O movimento via a necessidade de atualização do discurso das identidades locais, baseado nas tradições, além disso as temáticas sobre as questões da cidade, as instalações de bases tecnológicas estrangeiras na Região para pesquisa, exploração de minérios, construções de estradas no interior da Amazônia e de hidrelétricas, as questões das migrações do campo para o espaço urbano, as questões indígenas, a mendicância, dentre



outros fenômenos sociais decorrentes da reconfiguração do cotidiano da cultura regional, que tinha, na cidade, os maiores impactos dos fluxos de globalização. Para ilustrar esse perfil de idéia de identidade que influenciava a produção, cito os curtas *Mendigos de Vicente Cecim (70)*, *Maria das Castanhas e Fronteira Carajás* de Edna, ambos da década de 80, os dois trabalhos que Jorane Castro trabalhou como produtora, antes de partir para Paris e retornar para Belém, em 2000, e ser selecionada com roteiro do concurso do Ministério da Cultura³.

Era preciso narrar em película, construir um universo simbólico que ampliasse os modos de ver a cultura regional, construir mecanismos plausíveis de representar as mudanças, as imagens que ligam o homem paraense a suas matrizes culturais tradicionais, que não precisam se justificar como híbridas (pelo menos para o interior), embora precisem ser entendidas no contato e no conflito com interesses locais e globais e no interior das intervenções entre os campos sociais articulados no processo.

O cinema contemporâneo

É percebido que os sentidos de amazonidade paraense se relativizavam dentro de uma lógica de produção de conflitos de interesses e valores de atores políticos, de campos específicos que dialogavam com matrizes discursivas construídas nas relações de produção numa sociedade, onde não só mais o Estado, ou a racionalidade econômica determinam um modo de representação simbólica de uma cultura local.

A sociedade civil, atuante em instâncias de representação políticas que participam de esferas que debatem o tema das identidades culturais, mas principalmente que executam projetos com essa motivação e, a atuação dos media, do cinema, especificamente, não só como veículo, mas como instituição significante formam um feixe de relações que são a base de um processo que mantém fervilhantes os debates sociais sobre a questão identitária,

³ Jorane Castro filmou *Mulheres choradeiras*, uma adaptação do conto homônimo de Fábio Castro, selecionado pelo edital de roteiros do MINC/2000. Em 2001, o curta foi o único brasileiro a participar da mostra de filmes estrangeiros em Cannes.



como fora demonstrado. O comportamento desses campos vão dando formas fílmicas a uma questão de interesses culturais locais.

É oportuno, então, nos remeter as seguintes questões: Que mudanças, podemos perceber na construção de estruturas de poder culturais formadas (e transformadas) na representação da identidade paraense no cinema? Ou seja, que projetos de identidade são disputados, por que atores, de que forma e que mudanças podem implicar a atuação dos campos sociais nas formas de relatos cinematográficos contemporâneos sobre as culturas locais?

Uma breve abordagem de um produto

Como várias vozes aparecem na construção de um processo de mediação das identidades.

Os produtos espelham noções de identidade pelas quais os *campos sociais*⁴ disputam num tempo e espaço específicos. Os textos fílmicos traduzem marcas simbólicas de estruturas de poder. São nos personagens, no cenários, nos diálogos, nos argumentos, nos roteiros que os posicionamentos estratégicos, as identificações são materializadas, que atores sociais e instituições se fazem legitimar como parte de uma coletividade que narra histórias, que constroem aquilo pelo que lutam, nas quais o foco principal aqui abordado é o personagem.

Chama Verequete:

“...esta é uma festa dos negros, caboclos e índios...”

(Rogério Parreira, co-diretor do filme, dia do lançamento, março/2002)

Sinopse: *Chama Verequete* é a história de Augusto Rodrigues, o mestre Verequete, músico que popularizou o ritmo e a dança do carimbó no Pará. A história do personagem

⁴ Ver RODRIGUES, Adriano Duarte. Estratégias da Comunicação – Questão Comunicacional e formas de sociabilidade. Lisboa, Editorial Presença, 1990.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

remonta um cenário político da cidade de Belém, numa narrativa descontínua do período colonial. A história da Província do Grão-Pará e de Verequete se confundem com as narrativas e manifestações da cultura popular no Estado, onde o umbanda e o carimbó são vias de acesso à outras matrizes culturais e discursivas das identidades locais, de uma periferia da Amazônia paraense.

O roteiro deste filme foi classificado no edital do primeiro Prêmio Estímulo realizado pela Fundação Cultural do Município de Belém (1998).

O protagonismo do filho de Ogum, o Rei do Carimbó

As ações de Verequete nos planos de enquadramento e captação de voz do mestre e outros atores de uma “periferia cultural” acenam para uma tendência documental da história do personagem como protagonista da música, da dança, das narrativas populares e da religião. O texto é centrado na construção do ícone Augusto Rodrigues, batizado no ritual da umbanda, Verequete.

Na rouquidão do mestre, acompanhada por sons de instrumentos de corda e percussão, irrompe a metáfora de um hibridismo na gênese de um carimbó – festa de índios, caboclos e negros – como *reinvenção* de amazonidade.

É tensionando o etnocentrismo pregado pelo código municipal de Belém, capítulo XIX, artigo 107 da lei 1023 de 05 de maio de 1880, que se reconstrói uma história fílmica do passado das culturas locais, ambas marcadas por conflitos nos discursos dantes sufocados na arena política do Grão Pará. O que está traduzido no filme, na seqüência 07, na trilha intitulada *Relembrando o Passado*. Neste trecho, o mestre Verequete migrante de



Orém, Leste do Pará, chega nesta *Santa Maria da Graça de Belém do Grão Pará*, para traduzir uma ruptura na noção de identidade.

Os diálogos mostram que o carimbó entrou na cidade pela porta dos fundos, nos bordéis, inferninhos, cujas presenças conflituam com as noções unificadoras da amazonidade, a todo custo disseminadas pelos discursos oficiais de um Estado e de uma Antropologia evolucionista. Ambos defendiam que “a cidade de Santa Maria de Belém estivesse a altura de suas lusas e gloriosas origens, era preciso expurgar o primitivo dessa cultura”. A ruptura é marcada pelo protagonismo de Verequete, como narrador que traz outras vozes desse passado e presente, onde se problematiza os determinismos do campo político à revelia das minorias populares, para a construção das identidades locais.

Verequete, criado na Pedreira, na periferia de Belém, conhecido como bairro do samba e do amor, das agremiações carnavalescas, das vias cortadas pelos canais que desembocam na Baía do Guajará narra histórias do lugar de rei de uma comunidade empobrecida. É uma espécie de deslocamento metodológico de um modo de ver a cidade e de onde se recriam as identidades.

As simbolizações da umbanda e do carimbó ribeirinho indicam as peripécias de um migrante, trabalhador informal que aos 80 anos grava o primeiro Cd dessa música regional.

É entre os igarapés, as ladeiras da Cidade Velha, o bairro mais marcado pela presença do colonizador português (o barroco e o neoclássico), entre as marcas de um catolicismo europeu, deixadas nas edificações do arquiteto italiano Landi, que se misturam os negros, os caboclos, índios, as prostitutas num balé popular ao som de um boi-bumbá, aberto por um cântico de uma romaria fluvial que porta estandartes de São Benedito e São Jorge, vai conduzir Verequete ao Palácio Antônio Lemos, nas seqüências 13, 14, 15 e 16 do curta metragem.

É uma metáfora fílmica da Cabanagem como marca simbólica das pegadas de atores políticos, como o próprio co-diretor e roteirista Luiz Arnaldo, um cineasta militante da esquerda. A esquerda que, no atual contexto político, se torna mecenas dos curtas e dos passáros, que reelabora propostas político-culturais para o campo dos mídias, como campo estratégicos para a construção das identidades locais.



A seqüência final tem um tom apologético, idealizador da inauguração de um *Estado Cabano*, é uma história dos vencidos no maior movimento popular do período regencial brasileiro. O trecho a seguir do roteiro confirma uma versão hegemônica de um discurso de poderes que busca identificações pelas construções de estratégias discursivas dos campos político e midiático e das demandas culturais das chamadas minorias étnicas da Amazônia paraense.

Seqüência 17: Palácio Antônio Lemos

1. Plano Geral em ângulo alto e *inserts* – multidão

Verequete é aclamado como rei no interior do Palácio Antônio Lemos por populares.

2. Plano em movimento – Verequete

Vereque sobe as escadarias de mármore do palácio em meio à pompa e circunstância popular. A camera o acompanha.

3. Plano em grua de conjunto para close *up* – Verequete e corte

Vereque sentado em uma bela cadeira de vine no alto da escadaria cercado por beldades indígenas, populares e filhos de santo. É como uma foto da corte do povo. Começa a cantar:

“o carimbó não morreu/está de volta outra vez/o carimbó nunca
morre/quem canta o carimbó sou eu/sou cobra venenosa/osso duro de
roer/sou cobra venenosa/cuidado, vou te morder...”.

O poder se reveste de símbolos de uma gramática fílmica que expressa o carimbó, a umbanda, um corpo que conta histórias do passado e do presente. São histórias de glórias, violência simbólica que hoje, numa disputa de projetos de identidades locais para novos mercados, transformam a tradição num ingrediente de uma lógica da cultura globalizada.

O biográfico como estratégia discursiva



O filme se constitui numa teia discursiva, que resulta de múltiplas formas de negociação “atravessadas por las estrategias de los diversos actores que intervienen en su producción” (Verón, 1987). A estratégia discursiva, portanto, se traduz numa arma de exercício do poder pela sedução das formas fílmicas de narração.

E, no contexto globalizado, o filme tem se tornado, sobretudo, uma forma de celebrar o outro, recorrendo às origens como fio condutor das narrativas. A composição da história do mestre Verequete se configura numa história de sentidos não de sua vida num tom individualista, mas como sujeito da história participante de seus espaço e seu tempo, dialogando com um contexto mais amplo da cultura. O biográfico aí é o modo de dizer, de construir a alteridade como objeto da narrativa.

Chama Verequete é uma espécie de atalho para a história da construção das identidades locais, e o mote da grande metáfora da Cabanagem ganha um olhar para a reconstrução do passado, *à moda dos excluídos*, em primeira pessoa, na voz do músico paraense. O biográfico se transforma em reinterpretação do passado de Verequete e sua época, se traduz num *flash back* das culturas locais como formadoras de discursos sobre às amazonidades, despojado das nobrezas dos relatos mais tradicionalistas.

O final, no entanto, inscreve outros sentidos de glamourização das culturas locais, o lugar do sujeito Verequete demonstra isso, numa cena sem diálogos finalizada com o canto do mestre, ocupando o lugar de rei, no palácio municipal do governo, um *corte* para uma noção de *mitificação invertida*.

Considerações finais

A narrativa fílmica é marcada pelas visões de um mundo de personagens sociais de um contexto de produção da cultura local, cujo cinema se constitui não só como arte, mas como estruturas simbólica e política. O cinema, como instituição significante, traz à cena procedimentos das narrativas orais, às quais os atores sociais ocupam o *primeiro plano*, os enquadramentos se fecham no sujeito protagonista do enredo. Dessa maneira, o filme se torna, além de uma obra intelectual, um tipo de discurso que recorre ao biográfico, como



estratégia de produção de efeito e consumo num contexto globalizado de produção cultural e recomposição das identidades.

A amazonidade se manifesta num repertório de interesses que os filmes materializam. A história de Verequete, de certa forma, desmonta noções mitificadoras da cultura. As estratégias discursivas traduzem noções de identidades locais que extrapolam parâmetros de isolamentos étnicos, territoriais, classistas. O filme é marcado por sentidos que exploram as tradições como formas de negociação entre o local e o global.

Bibliografia:

- BARBERO, Jesús Martín. De los medios a las mediaciones. Barcelona, G.Gilli, 1987.
- CANCLINI, Nestór García. Consumidores e cidadãos, RJ, Ed. UFRJ, 1999.
- CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. Vol. 03: O poder da identidade. São Paulo. Paz & Terra, 1999.
- HALL, Stuart. Identidades culturais na pós modernidade. RJ, DP&A, 2001.
- JACKS, Nilda. Querência. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 1999.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica, uma poética do imaginário. Belém, Cejup, 1997.
- ORTIZ, Renato. Mundialização e cultura. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cor da alma: ambivalências e ambigüidades da identidade nacional. Ensaios FEE, Porto Alegre, vol. 20, n. 1, p.123-133, 1999.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. Estratégias da comunicação. Lisboa, Editorial Presença, 1990.
- _____. Experiência, modernidade e campo dos media. In: reflexões sobre o contemporâneo, UFPI, 2000.
- RUBIM, Albino. Dilemas para uma política cultural, na contemporaneidade. Salvador, 2001.
- VERIANO, Pedro. Cinema no Tucupi. Belém, Cejup, 1999.
- VERÓN, Eliseo. Esquema para el análisis de la mediatización. In: *Revista Diálogos*, nº 27. Lima: Verón & Asociados, 1997.

Web Site: www.cinemapara.com.br