



Cinema e Amazônia: uma abordagem sócio-histórica.¹

Alexandre Sócrates Araújo de Almeida Lins²

Aluno do Mestrado Multidisciplinar em “Cultura e Sociedade”, da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Resumo

O presente trabalho analisa o filme curta-metragem paraense “Dezembro”, de Fernando Segtowick, no intento de discutir o sentido do que se convencionou chamar de cultura paraense ou amazônica no cinema. O objetivo do estudo é mostrar que cada enunciação cultural evidencia, inevitavelmente, seu caráter ideológico, ou seja, não consegue ser totalizadora de uma realidade, mas, ao contrário, só faz sentido quando se compreende a posição social do sujeito enunciador em um dado contexto.

Palavras-chave: cultura; Amazônia; cinema; identidade; e poder.

Escrevendo a região amazônica

Discutir o regional, obviamente, nos traz seu outro, o nacional. Mas, afinal, por que algumas manifestações culturais possuem a capacidade de representar o país e outras não? Por que regiões como a amazônica precisam ter seu universo cultural exibido nos centros autorizados do discurso brasileiro para serem lembradas como nacionais? A narrativa da maioria dos programas televisivos atuais, por exemplo, sempre se refere à Amazônia como “lá”, o que supõe que o Brasil é um outro distante.

A explicação para essa diferença de capacidade de se dizer e ser reconhecido como nacional ou regional é política, pois a cultura reflete relações de poder. Identificar a emergência e a consolidação dos projetos hegemônicos de cada grupo social seria então a chave para a identificação dos papéis: regional/nacional. No Brasil moderno dois momentos são representativos dessa tentativa de imposição de homogeneização cultural a partir de um centro à sociabilidade nacional: um deles foi a revolução de 1930 e suas conseqüências sobre as oligarquias regionais; e o outro foi a construção de Brasília. A nova capital foi estrategicamente colocada no centro do país, com o

¹ Trabalho apresentado ao GT Audiovisual (Fotografia, Cinema, Rádio, TV, Telenovelas), do VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte.

² Alexandre Sócrates Araújo de Almeida Lins é bacharel em Comunicação Social (habilitação Jornalismo) pela Universidade Federal do Pará (2002), especialista em “Imagem e Sociedade” também pela UFPA (2005) e concluinte do Mestrado Multidisciplinar em “Cultura e Sociedade” da Universidade Federal da Bahia. E-mail: asaalins@yahoo.com.br.



alardeado propósito de ser um instrumento eficaz para a integração do território, mas, sobretudo, servia ao interesse e controle das regiões nacionais.

Para a Amazônia, particularmente no Pará, a revolução de 30 não teve efeitos centralizadores tão severos. Seu tom foi dado pelo interventor populista Magalhães Barata³ que, mesmo dispondo de considerável poder político, enfrentou ferrenhos adversários locais. Além disso, a distância geográfica e cultural em relação ao resto do país mantinha a Amazônia relativamente isolada.

O Pará manteve durante muito tempo, mesmo depois da independência, um contato maior e mais freqüente com Lisboa do que com as capitais da colônia/nação brasileira. É possível que só Brasília tenha sido efetivamente a capital brasileira reconhecida pelo Pará. Provavelmente isso aconteceu porque só depois do advento da nova capital tenha havido uma presença efetiva de um “centro brasileiro” de poder na região, marcado pelas ações dos órgãos de fomento ao seu desenvolvimento (SUDAM). Além disso, a emergência da indústria cultural nacional fez com que os paraenses passassem a compartilhar dos referenciais simbólicos “nacionais”.

O auto-reconhecimento efetivo da Amazônia como *região* de uma *nação*, portanto, se acentuou como resposta política às ações de cunho intervencionista. Os porta-vozes desse contra-ataque simbólico local foram os artistas, políticos e intelectuais que compuseram o que Fábio Castro conceitua como a *Moderna Tradição Amazônica*, que nas palavras do próprio autor é “esse conjunto de enunciados, alegorias e conceitos (...) para caracterizar seu caráter alegórico, ou seja, a proposição de atribuir-se, inventar-se uma tradição” (HORACIO-CASTRO, 2005a: 2).

Esse discurso foi cunhado num momento de planejamento para o desenvolvimento da região amazônica por esferas nacionais de poder, notadamente a partir da ditadura militar. As decisões eram tomadas longe da Amazônia com inexpressiva participação da elite intelectual/política local. Até então, a maioria da população amazônica era composta de descendentes de índios e brancos, e, mais tarde, por nordestinos migrantes. O que importa dizer é que a maioria das cidades ficava próxima aos rios e mantinha sua economia e cultura ligada à floresta e aos rios. A principal atividade era o extrativismo. Diversos segmentos da sociedade local acabaram reagindo de maneira parecida à homogeneização imposta pelo poder central brasileiro.

³ Magalhães Barata (1886 - 1959). Nascido em Belém, o militar é considerado o maior líder populista paraense na história republicana. Militar de carreira, Barata chegou a tornar-se General. Com a vitória de Getúlio Vargas na Revolução de 1930, foi designado para ser Interventor Federal do Pará. Ocupou o cargo três vezes, de 1930 a 1934; de 1943 a 1950; e, finalmente de 1955 a 1959. Morreu no cargo.



Isso quer dizer que intelectuais, artistas e políticos, ainda que de origem diferentes, ajudaram a construir uma forma de narrativa semelhante, ou seja, para se contrapor ao Estado estrangeiro (poder federal) idealizaram a figura do caboclo como símbolo da identidade regional, sem, no entanto, dar conta das novas exigências que o mundo moderno coloca que é a questão das migrações e, conseqüentemente, da pluralidade de culturas convivendo em um mesmo espaço.

Sobre o conceito de região

Para que tratemos do tema região de maneira mais conceitual, passaremos agora a utilizar a singular contribuição do sociólogo francês Pierre Bourdieu em seu ensaio já clássico “A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região”.

Bourdieu destaca que:

A etimologia da palavra região (*regio*), tal como a descreve Emile Benveniste, conduz ao princípio da di-*visão*, ato mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço, mas também entre as idades, os sexos, etc.) *Regere fines*, o ato que consiste em <<traçar as fronteiras em linhas retas>>, em separar <<o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro>>, é um ato *religioso* realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o *rex*, encarregado de *regere sacra*, de fixar as regras que trazem à existência aquilo por elas prescrito, de falar com autoridade, de pré-dizer no sentido de chamar ao ser, por um dizer executório, o que se diz, de fazer sobrevir o porvir enunciado. A *regio* e as suas fronteiras (*fines*) não passam do vestígio apagado do ato de autoridade que consiste em circunscrever a região, o território (que também se diz *fines*), em impor a definição (outro sentido de *finis*) legítima, conhecida e reconhecida, das fronteiras e do território, em suma, o princípio de di-*visão* legítima do mundo social (BOURDIEU, 2002: 113 e 114).

No nosso caso, longe de ser compreendida através do campo religioso, a região tem no plano do político a sua face mais explícita. Assim para definir a região acreditamos ser necessário a evocação de um poder, travestido de autoridade. Ocorre que essa aquisição de autoridade não se consegue pela imposição de força física. Diferente disso, ela só pode ser legitimamente conquistada através do convencimento, através do *poder simbólico* “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. (BOURDIEU, 2002: 7 e 8).



Dessa forma, a explicação para que muitos manifestos regionalistas sejam empreendidos com sucesso se deve ao fato de muitos serem idealizados pela *intelligentsia*⁴ de cada região, pois estas possuem as competências culturais necessárias para contrapor o discurso pedagógico da nação.

Nesse sentido:

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto reconhecida e legítima, que a ignora (BOURDIEU, 2002:116).

Bourdieu explica que o “combustível” do regionalismo é o *estigma*. É este que, quando percebido socialmente, cria um ambiente favorável para que um grupo possa se arvorar como legítimo representante dos estigmatizados. Foi assim que a Moderna Tradição Amazônica partiu dos estigmas atribuídos aos caboclos pelo “centro” do país, reapropriando-os agora, de maneira positiva. Sobre o estigma, diz Bourdieu:

O estigma produz a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma, constituindo assim em emblema (...) e que termina na institucionalização do grupo produzido (mais ou menos totalmente) pelos efeitos econômicos e sociais da estigmatização. É, com efeito, o estigma que dá à revolta regionalista ou nacionalista, não só as suas determinantes simbólicas, mas também os seus fundamentos econômicos e sociais, princípios de unificação do grupo e pontos de apoio objetivos da ação de mobilização (...) Se a região não existisse como espaço estigmatizado, como <<província >> definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao <<centro>>, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência (...) (BOURDIEU, 2002: 125 e 126).

É interessante notar que Bourdieu ressalta a importância da ciência social incluir a *representação do real* como parte do *real*. Em outras palavras, mais do que tentar desconstruir o discurso regionalista, expondo sua evidente fragilidade, o pesquisador precisa compreender que a transformação coletiva da representação coletiva resulta na mudança efetiva da realidade. Dessa forma, o intento de estipular um sentido para a identidade configura-se como tentativa de manipular as imagens mentais, e de assim tentar criar sensação de unidade cultural e de pertencimento a esta cultura. Essa busca

⁴ “Grupo social cuja tarefa específica consiste em dotar uma dada sociedade de uma interpretação do mundo”. MANNHEIM, Karl. *Sociologia do conhecimento*, vol. I. São Paulo, Res Editora, 1968 [1956].



de coesão é fundamental em toda e qualquer sociedade. O discurso moderno da nação, aliás, usou do mesmo expediente. Assim:

Só se pode compreender esta forma particular de luta das classificações que é a luta pela definição da identidade <<regional>> ou <<étnica>> com a condição de se passar para além da oposição que a ciência deve primeiro operar, para romper com as pré-noções da sociologia espontânea, entre a *representação* e a *realidade*, e com a condição de se incluir no *real* a *representação do real* ou, mais exatamente, a luta das representações, no sentido de imagens mentais e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais (e até mesmo no sentido de delegações encarregadas de organizar as representações como manifestações capazes de modificar as representações mentais). As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo (BOURDIEU, 2002:113).

O tema do estigma e das lutas pela modificação de imagens mentais torna-se cada vez mais complexo na atualidade, pois a velocidade da multiplicação dos meios de comunicação não é acompanhada por uma modificação das concepções dos que nele produzem conteúdos. Dessa forma, apesar da enorme quantidade de textos e imagens, o conteúdo destes, ou melhor, os pontos de vista que estes emitem sobre o cultural não difere tanto. Assim, a construção de uma “identidade nacional” passa a figurar na fixação de estereótipos construídos pela indústria cultural nacional, que refletindo uma tendência mundial tende, cada vez mais, a buscar uma unificação do mercado de bens culturais e simbólicos. O que é definido como “a cultura” nacional é a expressão final de um processo de hegemonia cultural e econômica. A questão do que se chama a identidade, está assim, nos dias atuais, fundamentalmente, se formatando no plano da mídia. Sobre o contexto brasileiro, vale ler a citação de Ortiz (2001), abaixo:

Com a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma. Vimos que a consolidação da televisão no Brasil se associava à idéia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional; vincula-se, desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais. A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território



nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo (ORTIZ, 2001: 164 e 165).

Dessa forma, pode-se dizer que a construção identitária que não tem uma imagem no plano midiático não existe no plano nacional. Mas, segundo Bourdieu, não basta existir como diferente, é necessário ter o direito de afirmar a diferença:

(...) o mercado dos bens simbólicos tem as suas leis, que não são as da comunicação universal entre sujeitos universais (...) na lógica propriamente simbólica da distinção – em que existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer unificação, que *assimile* aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre outra, da negação de uma identidade por outra. (BOURDIEU, 2002: 129).

Em resumo, a cultura está impregnada de relações de poder e o estudo desta pode nos ajudar a compreender melhor a sociedade da qual fazemos parte.

Uma abordagem sócio-histórica

A representação da Amazônia feita por filmes curtas-metragens realizados nos anos 2000 – objeto de análise deste trabalho – se inscreve no contexto da discussão identitária sobre o local/ regional. Em se tratando de cinema, a heterogeneidade de significantes representada pela multiplicidade de códigos que compõe cada filme pede a definição de um tipo de análise, caminho a ser seguido de modo a alcançar êxito nos objetivos propostos. Assim, não explicitar os objetivos da análise ao se deparar com o objeto fílmico, provavelmente, provocaria um esforço inútil para quem escreve (querendo tratar de “tudo” aquilo que o filme suscita), e por consequência, pouco produtivo nos seus objetivos. A abordagem escolhida para este trabalho, bem entendido, é sócio-histórica. Dessa forma, pode-se dizer que um filme:

(...) é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão e a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras



artes) (...) No sentido em que Umberto Eco o entende, é possível utilizar o filme com intuito de analisar uma sociedade (...) Nosso propósito será mais de interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso (VANOYE, 1994: 54,55).

Sob a perspectiva sócio-histórica queremos demonstrar como os filmes, mesmo sendo de ficção (e até mesmo por isso) operam um recorte da realidade, direcionam o olhar para algumas perspectivas do real e, dessa forma, se valem de estratégias para eleger determinados elementos em detrimentos de outros. Estes (filmes) podem ser compreendidos se levarmos em consideração a posição do sujeito enunciador em um dado tempo e espaço. A interpretação sócio-histórica, portanto, como vimos acima com Vanoye (1994), sempre considera que um filme fala do presente e remete às condições de produção. Vanoye (1994) afirma:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é *encenada*. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo”, etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista (VANOYE, 1994: 56).

Com base nesta compreensão partimos do pressuposto que a representação através da imagem expressa lutas por sentido. Nesta perspectiva, cada filme encena concepções artísticas e, inevitavelmente, políticas sobre a Amazônia. Assim, um produto fílmico é resultado do contexto no qual foi produzido. Em alguns casos isso se manifesta através da tematização de preocupações de uma geração, em outras circunstâncias as imagens dão pistas da configuração cultural dominante que se expressa no modo de interpretar dos personagens, no figurino, na trilha sonora, etc. A própria forma de utilizar os recursos da narrativa cinematográfica também já deixa pistas das influências estéticas que marcam o diretor.

O curtas, assim, se inserem em um texto maior, sobre a discussão identitária regional. Eles não são feitos a partir do nada. Muito ao contrário disso, sua enunciação é



marcada por uma intertextualidade⁵ e dialogia⁶. Em outras palavras, a produção dos cineastas paraenses mais jovens, ainda que, inconscientemente está dando respostas a outras imagens da Amazônia que eles se acostumaram a ver no cinema (ou mesmo na TV).

Seguindo o raciocínio sugerido por Anne Goliot-Lété (1994), o presente trabalho também definiu eixos de análise (hipóteses) para poder escolher qual filme da recente produção de curtas-metragens paraenses seria selecionado para o estudo. O parâmetro escolhido foi o discurso cultural atualmente hegemônico na região de que existe uma *cultura cabocla*⁷ e que esta seria “a cultura amazônica”⁸. Explico: o filme foi selecionado tendo como referência o seu posicionamento estético frente essa configuração identitária, ou seja, como ele representa a Amazônia tendo em vista que a construção discursiva hegemônica apresenta sinais de desgaste frente a fatores como: a diferença cultural e étnica que compõe o estado do Pará⁹ e a influência do modo de vida moderno.

Assim, podemos dizer que “Dezembro” seria a enunciação de uma Amazônia urbana e moderna.

“Dezembro”

“Dezembro” (2003) foi o segundo filme curta-metragem de ficção realizado em 35 mm pelo diretor paraense Fernando Segtowick. Assim como em “Dias” (2001), a estrutura do roteiro se assemelha aos filmes do cineasta mexicano Alejandro González-Iñárritu¹⁰, ou mesmo a obras mais antigas como “Short Cuts” (1993), de Robert Altman.

⁵ O termo *intertextualidade* foi utilizado a partir de Júlia Kristeva e teve origem nos estudos literários de Mikhail Bakhtin e sua visão dialógica e polifônica da linguagem. Refere-se, fundamentalmente, ao modo pelo qual se estabelecem o diálogo e a interatividade entre os textos. Dessa forma, pode-se dizer que dentro de um texto existem (implicitamente) outros textos, pois é um produto sócio-histórico e não resultado de um “gênio criativo” e isolado.

⁶ Noção complementar a de intertextualidade, o termo dialogia (também de Bakhtin) sugere que o sentido de um texto só se efetiva quando da relação entre escritores e leitores. Em outras palavras, ambos (leitores e escritores) só produzem sentido a partir de experiências anteriores de outros textos e contextos. Assim, ao emitir um enunciado nunca se fala nada em vão, ou a partir do nada, mas ao contrário, sempre se está dando resposta a algo anterior.

⁷ Entendida aqui como um modo de vida do *homem que vem do mato, da floresta, independente da questão racial, mas fruto predominante da mistura entre brancos e índios*. Para mais detalhes ver: CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1974 e LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

⁸ Refiro-me aqui às concepções identitárias da Moderna Tradição Amazônica.

⁹ Fato que se acentuou com a criação de novos municípios paraenses, a partir da década de 50, quando da abertura de estradas.

¹⁰ Ver filmes como “Amores Brutos” (2000), “21 gramas” (2003) e “Babel” (2006), todos com roteiro de Guillermo Arriaga.



Nesse tipo de trama, diversos personagens que habitam o mesmo espaço geográfico, mas que não se conhecem, vivem uma experiência comum, a partir de um acontecimento traumático.

Essa estratégia narrativa mostra como pequenas ações, aparentemente insignificantes e circunscritas, podem acabar gerando acontecimentos em cadeia, afetando a vida de diversas pessoas. O roteiro também discute a expansão da cultura consumista pelo mundo, mesmo numa periferia do capitalismo como Belém. Uma das características desse fenômeno é o aumento do individualismo nas sociedades contemporâneas que se notabilizam por uma extrema incomunicabilidade. Assim, ao unir personagens de mundos tão opostos, o roteiro indica que todos estamos conectados, apesar das distâncias sociais de inúmeras ordens (modo de vida, classe social, etnia, geração, gênero, orientação sexual) dizerem o contrário¹¹.

Usando essa narrativa multifocal, portanto, Segtowick debate vários problemas do mundo contemporâneo e mostra diversas realidades dentro de uma mesma Belém. A de Jeremias, um jovem pobre que sai da prisão e tenta ver sua filha, mas é perseguido por Pimenta, policial corrupto que quer matar o ex-presidiário por achar que este sabe demais; o drama familiar de Carla e sua mãe Raquel, pelo fato da primeira ser homossexual; o dilema da caixa de supermercado Simone, que precisa trabalhar até o último mês de gravidez; e, finalmente, da mãe que precisa comprar um presente de natal ao namorado da filha, mesmo não tendo dinheiro.

O filme se passa no Natal, mas os tradicionais valores de solidariedade evocados pelo cristianismo só são vivenciados a partir de uma situação extrema: o parto da jovem Simone em pleno estacionamento de um shopping. Até que isso aconteça, o que se observa é a tentativa de redenção de Jeremias, que se torna evangélico na prisão e depois de liberto tenta retomar sua vida fugindo da cidade com sua filha; a intolerância de Raquel frente à sexualidade fora dos padrões de sua filha, Carla; o consumismo que leva uma simples dona de casa a roubar para satisfazer o desejo da filha; e a problemática de classe, através de Simone, jovem negra que luta pela sobrevivência, trabalhando com a gravidez em estágio avançado.

Sobre o consumismo – característica marcante em todas as cidades com estruturação moderna e capitalista - vale destacar três planos em especial. O 29, onde

¹¹ Outro filme que faz com que modos de vida severamente distintos se cruzem é “Crash - No limite” (2004), Oscar de melhor filme em 2006. A temática ali é a difícil convivência entre as diversas etnias que compõem os EUA.



Raquel diz: “Carla, o que você quer? O que você tem para falar de tão importante para atrapalhar as minhas compras?”. Além deste, outros dois planos protagonizados pela adolescente (de nome não identificado), filha da senhora que rouba roupa, chocam pela intolerância. No plano 27, a jovem diz: “Tu pensas que eu tenho o dia todo é? Mãe, as lojas estão todas cheias. Dá teu jeito que eu quero esse presente”. Em seguida, no plano 31, mesmo sabendo que a mãe havia sido roubada ela não se compadece e emenda: “Mãe eu tenho que dar o presente hoje pro Tico. Eu vou jantar com ele. A senhora tá estragando tudo”.

O filme trata da incomunicabilidade no mundo contemporâneo, que atinge até mesmo as regiões periféricas do capitalismo, como a Amazônia. Assim, ao invés de reforçar a imagem de uma região que registra um vazio demográfico, onde o ritmo de vida é lento e contemplativo, “Dezembro” mostra personagens individualistas em meio à correria do dia-a-dia da cidade. Cada um está tomado por seus problemas pessoais. Nesse contexto, as pessoas estão cada vez mais distantes uma das outras, apesar de conviverem em espaços populosos.

Em meio ao cotidiano da cidade, as pessoas se enxergam, mas não se vêem. Jeremias, por exemplo, senta ao lado da senhora (plano 26) no ônibus, mas está alheio a tudo, preocupado com sua fuga. Ela, por sua vez, também está com a cabeça longe, lembrando da conversa que tivera com a filha antes de sair de casa. Quando eles se reencontram no fim da trama, provavelmente nem se lembram de terem se visto antes, mas ainda assim se unem para ajudar uma desconhecida (Simone). É necessário que eles sejam colocados frente a uma situação limite para que possam se ver.

É curioso que em suas vidas tão duras, a solidariedade só consiga ser exercida para ajudar estranhos. Carla, por exemplo, mesmo atordoada por não conseguir a aceitação da mãe, corre para ajudar Simone. A senhora que roubara a roupa para dar de presente, mesmo com medo de ser pega por um segurança do shopping, volta e ajuda a grávida. Jeremias, que fugia de Pimenta, também não hesita em ajudar. E Simone, por fim, trabalhando em um supermercado lotado só encontra ajuda através desses estranhos.

Esse mosaico que une vidas tão diferentes em uma mesma cidade aponta que a identidade que Fernando Segtowick se refere é bem mais plural que a construção política em torno da identidade cabocla. É como se o drama de seus personagens



dissesse que mais do que caboclos, na Amazônia também vivem outros seres humanos com inúmeras formas de identificação.

O problema de Carla, por exemplo, não está na discriminação da cor de sua pele (pois possui a tez clara), ou em sua situação econômica, já que é uma jovem universitária de classe média alta. Sua grande tensão está em sua homossexualidade. A jovem gostaria não precisar afastar-se dos pais, mas o diálogo com eles é impossível já que não aceitam a forma que vive sua vida afetiva. Simone, por sua vez, é uma jovem negra e pobre que precisa trabalhar para sobreviver e criar seu filho. Seus problemas são de outra natureza, pois não tem apoio de ninguém, nem do futuro pai da criança.

Segtowick, assim, parece dialogar com a concepção de sujeito contemporâneo, entendido aqui como sujeito descentrado, ou seja, aquele que não possui um núcleo essencial, mas que só pode pensar em identidade a partir da articulação, ou negociação de suas posições em relação à sua raça, gênero, local institucional, localidade geopolítica e orientação sexual¹². Esse processo que se dá no interior do sujeito, ou de um grupo, que busca identidade, não se dá sem tensões. Dessa forma, não é a soma das diferentes posições do sujeito que lhe conferem uma identidade, mas o contexto em que este se encontra e em que lhe é cobrada uma posição. Assim, dependendo da situação, uma pessoa pode sentir a necessidade política de levantar a bandeira de sua etnia, ou de sua localidade geopolítica, por exemplo.

O descentramento do sujeito observado por Bhabha (1998), como podemos ver, nos traz a reflexão que a identificação com o regional, no caso desse trabalho com a cultura cabocla, é apenas uma das formas de identificação que interpelam as populações que vivem na Amazônia¹³.

O fato de Segtowick fazer parte da classe média de Belém talvez seja um dos motivos pelos quais seu olhar nos filmes “Dias” e “Dezembro” mostra-se mais urbano e suas tramas discutem temas universais. É que na cidade os elementos que estão envolvidos na encenação das identidades são muito diversos daqueles do universo ribeirinho. O ambiente urbano rejeita qualquer concepção de identidade aos moldes de uma comunidade afetiva porque as relações sociais ali nem sempre se efetivam por

¹² Formulação encontrada em: BHABHA, Homi K. Locais da Cultura (In). O Local da Cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

¹³ Em grupos de mulheres, por exemplo, o motivo de desconforto por um preconceito que faz com que elas tenham a necessidade política de buscar uma identidade, uma diferenciação, pode ser mais recorrente por serem do sexo feminino em um grupo que, apesar de ser discriminado como um todo (tanto os homens e as mulheres considerados caboclos) no contexto regional e nacional, mantém relações patriarcais nas próprias comunidades.



conta de afinidades pessoais, mas por outros fatores, dentre os quais o econômico, por exemplo. Nas cidades os chamados poderes disciplinares¹⁴ - dentre os quais o sistema educacional - fazem com que os homens sejam treinados a responder de forma individualizada – às pressões do mundo moderno.

Apesar de ser jornalista de formação, Segtowick é, antes de qualquer coisa, um cinéfilo. Foi crítico e organizador de mostra de filmes até chegar à direção de curtas. Ele também tem experiência em vídeos documentários e participou de cursos na área do audiovisual, como o da New York Film Academy, nos Estados Unidos, e a Especialização Imagem e Sociedade, na UFPA.

Em seus filmes, o tradicional deslumbramento pela paisagem - verificado em quase toda produção cinematográfica local anterior¹⁵ - dá lugar a dramas existenciais universais que poderiam acometer pessoas em inúmeras cidades do planeta. Além disso, suas tramas não mostram a floresta, nem os rios, componentes essenciais da tradicional identidade paraense. Em “Dias”, por exemplo, talvez sob influência de um modo americano de fazer cinema, Segtowick optou por cenas ousadas na Avenida Doca de Souza Franco, uma das mais movimentadas de Belém, para encenar o acidente de trânsito que unia a vida de seus personagens. A façanha acabou resultando em uma superprodução para os padrões locais, fazendo com que o orçamento chegasse à cerca de R\$ 140 mil, valor seis vezes maior do que recebera do edital da prefeitura, R\$ 22 mil. A cena mobilizou 50 carros e 80 pessoas, entre elenco de apoio e figurantes.

“Dezembro” repete a fórmula da Belém urbana, dessa vez de maneira menos megalomânica, mas opera uma ruptura ainda mais radical no tocante a representação da Amazônia. Se o primeiro filme ainda chegava a mostrar os prédios e as árvores da cidade, a fotografia do segundo privilegia, quase sempre, locações em espaços fechados. As únicas concessões são a rua de Jeremias, na periferia da cidade de Belém (plano 10); o momento em que ele entra no ônibus (plano 24); e a cena em que a senhora é roubada após tirar dinheiro no caixa eletrônico (plano 30). O filme, assim, é desenvolvido quase

¹⁴ Expressão cunhada por Michael Foucault.

¹⁵ Deslumbramento também presente na produção cinematográfica considerada “nacional” também, como vimos em “Bye Bye Brasil” e “Iracema: Uma Transa Amazônica”.



integralmente em ambientes não só fechados como despersonalizados, dentre os quais shopping center, supermercado, estacionamento e hospital¹⁶.

No final do filme (plano 68), Segtowick parece ironizar o discurso hegemônico local, de uma Amazônia paradisíaca e intocada. Em meio à correria pra levar Simone à sala de parto, a câmera enquadra um cartaz na parede do hospital, que divulga o turismo no Pará¹⁷. Nesse momento é como se o diretor indicasse que os problemas pelos quais os personagens urbanos passam são extremamente diversos daqueles enfrentados pelo caboclo ribeirinho e merecem ser retratados na tela.

Assim, ao invés de buscar os símbolos que ativam identificações nas populações urbanas nos rios ou na floresta, o diretor privilegia o não-lugar urbano. Vale ressaltar que parece haver um questionamento da conceituação do não-lugar como um espaço desprovido de identidade, símbolo da pós-modernidade capitalista. É que se o lugar é o espaço onde as coisas acontecem e se fatos ocorridos em shoppings e supermercados marcam a vida das pessoas, se experiências são vividas ali, os não-lugares possuem significações diferentes para cada indivíduo, estabelecendo identificações. O que observamos é que na contemporaneidade, esses espaços apresentam identificações fugidias, se estabelecendo de acordo com os usos que os sujeitos fazem deles.

“Dias” e “Dezembro”, dessa forma, levantam implicitamente a questão do poder pedagógico que a imagem tem de fixar estereótipos. Assim, mesmo o espectador paraense que vive na cidade tem uma surpresa ao deparar-se na tela com uma Amazônia urbana e acometida por problemas modernos. É que, historicamente, as imagens veiculadas sobre a região – tanto nas produções realizadas por diretores estrangeiros, como pelos brasileiros de outras regiões, ou mesmo pelos cineastas locais – privilegiaram a natureza virgem e o homem caboclo (as exceções aqui seriam os filmes “Um Dia Qualquer”, 1962, de Líbero Luxardo e “Invisíveis Prazeres Cotidianos”, 2004, de Jorane Castro) como portadores da essência do local.

É curioso notar que a predominância de filmes com temas ligados à cultura cabocla se deu a partir do início do processo de integração da Amazônia ao resto do país, com a ditadura militar, e vem perdendo força a partir do momento em que a depredação da natureza deixa de ser um tema mobilizador, ou seja, quando os

¹⁶ Algumas locações foram produzidas. As cenas do estacionamento do shopping foram feitas no prédio da Fundação Tancredo Neves. Assim como as do hospital.

¹⁷ Onde uma praia e a paisagem amazônica reinam soberanas.



problemas ecológicos deixam de ser percebidos socialmente como um problema, mas como um mal necessário.

Lendo as imagens de “Dezembro”, observamos como o sentido da identidade paraense ou amazônica pode mudar de acordo com o tecido social que a produz. Nesse sentido, filmes como este dão os primeiros passos na direção de autorizar representações de uma Amazônia urbana. Toda representação, portanto, é sempre ambivalente porque carrega a alteridade dentro de sua pretensão de identidade, ou seja, os elementos que foram tangenciados já cobram desse recorte a legitimidade dessa representação. As construções identitárias feitas através de imagens cinematográficas, por exemplo, referem-se a essa impossibilidade de totalidade. Bhabha (1998), também trata dessa ambivalência inerente à imagem:

Para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade. As condições discursivas dessa imagem psíquica da identificação serão esclarecidas se pensarmos na arriscada perspectiva do próprio conceito da imagem, pois a imagem – como ponto de identificação – marca o lugar de uma ambivalência. Sua representação é sempre espacialmente fendida – ela torna *presente* algo que está *ausente* – e temporalmente adiada: é a representação de um tempo que está sempre em outro lugar, uma repetição. A imagem é apenas e sempre um *acessório* da autoridade e da identidade; ela não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade. O acesso à imagem da identidade só é possível na *negação* de qualquer idéia de originalidade ou plenitude; o processo de deslocamento e diferenciação (ausência/presença, representação/repetição) torna-a uma realidade liminar. A imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda (BHABHA, 1998: 85 e 86).

Mikhail Bakhtin, em “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, assegura que a palavra é o signo ideológico por excelência. É que o contexto afeta a significação da cada enunciação, que tem como principal característica sua natureza social. Assim, é através da enunciação que o indivíduo se constitui em sujeito possível de ser mapeado, descrevendo as coordenadas espaço-temporais implicadas na sua enunciação. Os signos, portanto, não surgem espontaneamente. São, ao contrário, resultado da interação entre consciências. A criação ideológica, assim, é um ato material e social, pois a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. A consciência individual só pode ser explicada a partir do meio ideológico e social. O signo ideológico, assim, é o reflexo das estruturas sociais.



Os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela. Se a língua é determinada pela ideologia, a consciência que é condicionada pela linguagem também é modelada pela ideologia. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo o que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. Vale dizer que para Bakhtin, cada signo ideológico:

é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. (BAKHTIN, 2006: 33).

Assim, podemos dizer que a linguagem cinematográfica – fragmentária por natureza - é uma expressão artística privilegiada por trazer à tona múltiplos discursos identitários, rompendo assim com as concepções de sujeitos centrados.

Bibliografia

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

HORACIO-CASTRO, Fábio. A encenação das identidades na Amazônia contemporânea. *Paper do Laboratório de Sociomorfologia, série “Identificações amazônicas”, n° 1*. Belém, 2005a.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia do conhecimento, vol. I*. São Paulo, Res Editora, 1968 [1956].

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.