

Afrontamento – Porto, 2003.

DAMOUS, Jamil. O rei do vento. – Belém: UFPA – Fórum Landi, 2014.

HILST, Hilda. Do desejo. – São Paulo: Globo, 2004.

MARTINS, Max. Para ter onde ir. São Paulo: MassaoOhno, 1992.

NASSAR, Raduan. Lavoura Arcaica: 3ª Ed. Revisada pelo autor. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade; orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro: 2ª Ed.-1ª Reimpressão. Tradução para a Língua Portuguesa sob Direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

PESSOA, Fernando. O Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização Richard Zenith. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAVAGE, Sam. Firmin. Tradução: Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

VIANNA, Tiche. Teatro de Grupo: um espaço de aliança a favor da arte. [Editorial]. Subtexto, Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Ano IV, n.4, p.56, Nov. 2007.

#### **SOBRE A AUTORA**

Doutoranda em Artes. Mestra em Artes (2015/UFPA), graduada em Educação Artística - Artes Cênicas (Faculdade de Artes Dulcina de Moraes /2011). Professora de Artes, pesquisa teatro, sociabilidades, coletivo teatral, a casa da atriz e cartografia desassossegada.

Recebido: 03/12/2015

Aprovado: 10/03/2016



REVISTA  
SENTIDOS  
DA  
CULTURA  
BELÉM-PA | ANO 3 | N.3 | JAN-JUN 2017

Pesquisador, professor, mestre em Artes (UFPA).

#### **BRUTOS INOCENTES DE LÍBERO APRESENTA: AMAZÔNIA, CONTINENTE DAS ÁGUAS**

*BRUTOS INOCENTES, BY LÍBERO, PRESENTS: AMAZON,  
THE WATERY CONTINENT*

*Advaldo Castro Neto*

#### **Resumo**

O artigo propõe uma possível interpretação do longa-metragem de ficção, *Brutos Inocentes*, de Líbero Luxardo. De modo intertextual, enredo fílmico, fotogramas selecionados e a canção popular dão o norte para que a fundamentação da reflexão acerca da Amazônia se estabeleça. Deste modo, retoma brevemente os relatos dos viajantes para contextualizar a visão e papel periférico da região. Contextualizando o ano de lançamento da película, 1974, ligeiramente, fala-se do I Festival de Cinema Brasileiro em Belém. Finalizando, continua a interpretação da película a partir da canção popular *Esse rio é minha rua e Indauêupã*, de Paulo André e Rui Barata, bem como os festejos da Festa do Divino Espírito Santo.

**Palavras-chave:** Cinema, Amazônia, Líbero Luxardo.

#### **Abstract**

*This article proposes a possible interpretation of the fictional movie *Brutos Inocentes*, by Líbero Luxardo. The reflection upon the Amazon Region was based on an intertextual analysis of the film plot, selected frames and popular songs. In order to contextualize the peripheral role of the region and the context of the film's release in 1974, travelers' reports were briefly revisited and the circumstances of the I Festival do Cinema Brasileiro were mentioned. Finally, the film is interpreted from the perspective of the songs *Este rio é minha rua* and *Indauêupã*, by Paulo André e Rui Barata, as well as the festivities of the Festa do Divino Espírito Santo.*

*Keywords:* Cinema, Amazon, Libero Luxardo.

**CARTOGRAFANDO AS CASAS-TEATRO DA CIDADE**

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

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

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

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

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

Além dessa relação de poder, a descoberta, para Santos (2006, p.181), constitui-se por uma dimensão “empírica, o acto de descobrir, e outra, conceptual, a ideia do que se descobre”. Porquanto, para se compreender a Amazônia, faz-se necessário o entendimento não só desses resquícios do que era o local antes das primeiras expedições e, portanto, o contato desses nativos com o Europeu, mas o constructo sociocultural inventado por esse colonizador. Tal construção, em muito, encontra-se nesses relatos de conquistas de terras.

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

A Amazônia, até a chegada dos conquistadores, não era um vazio demográfico, pelo contrário, estava bem dividida em uma hierarquia

social própria e de alta densidade demográfica, pois os povos indígenas

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

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

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

**SEQUÊNCIA 2- AMAZÔNIA, O JARDIM DO QUINTAL**

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

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

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

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

Não bastasse esse desconhecimento, há o esquecimento, o

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

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

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

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

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

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

### SEQUÊNCIA 3- BRUTOS INOCENTES(1974)

Plano geral - I Festival de Cinema Brasileiro em Belém

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O grande premiado da noite foi o filme A Noite do Espantalho, que ganhou como melhor filme, fotografia (de Dib Lufti – irmão de Sérgio), ator coadjuvante (Emanuel Cavalcante) e música (do próprio diretor). Os Condenados ficou com melhor direção, roteiro (ambos de Zelito) e atriz (Isabel Ribeiro). Henriqueta Briebe levou o Muiraquitã de Ouro, na categoria atriz coadjuvante, no filme A Banana Mecânica. O melhor ator ficou com Milton Moraes, no filme de Carlos Imperial, Um

Edifício Chamado 200. Papo de Anjo faturou o prêmio Humberto Mauro, melhor curta-metragem. Triste Trópico ganhou o Prêmio da Crítica e menção Honrosa do Júri.

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

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



Fada in - Fotocópia de jornal com programação de cinema

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

Brutos Inocentes é um filme composto por duas partes. Duas histórias distintas, mas que se aproximam num cenário amazônico, “Ambas extraídas da crônica e do folclore amazônica” (Brutos Inocentes, 1974). A primeira narra o seringueiro e o processo exploratório de trabalho, a

segunda, uma narrativa folclórica da região – a qual dizia nascer um filho preto à mulher branca que, na gravidez, olhasse o eclipse lunar –, serve de mote para a história dos pais brancos desse menino preto, acompanhando o Círio de Nazaré como forma de promessa para “branquear” a criança.

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

O enredo traz um casal branco que aguarda a chegada do primeiro filho. A mulher não dá ouvido à sabedoria popular, grávida, olha o eclipse lunar. Algo expressamente proibido, pois o “castigo”, segundo a oralidade, é o nascimento de uma criança negra como a noite sem lua. Embora o crítico Pedro Veriano (2006, p. 48) acredite que a história tenha ficado “como uma anedota racista”, a interpretação pode ser conduzida de outra forma. Talvez, tão somente o retrato desse povo fortemente ligado às tradições mítico-religiosas da região.

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

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

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

Após a conquista da Amazônia pelos colonizadores europeus (principalmente os portugueses), o interesse inicial, em termos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cansado daquela vida desumana, de lutas, assassinatos, espancamentos, posse de mulheres para prostituição, dívidas que nunca se acabam etc. e, querendo resolver o problema da filha com auxílio médico – serviço inexistente nessa realidade, “Os habitantes desses seringais (...) não têm nenhuma proteção. Não há escolas, (...). Assistência médica não há. Transportes são raros. Comunicação deficiente. Um abandono completo” (ARAÚJO, 2003, p. 242) – Inácio, após o acúmulo de um ano de trabalho na mata, resolve acertar suas contas com o aviador João.

No dia do acerto, antes de sua pesagem, Seu Maneco se desentende com o aviador, que lhe quer pagar um preço mínimo em sua colheita. Revoltado, o seringueiro acusa “isto é um roubo”, “uma brincadeira”. Logo é advertido pelo carrasco lhe dizendo não ser de brincadeira. Mais descontrolado, o pobre trabalhador vocifera, “filho da puta”. Inicia-se uma briga entre os dois, rapidamente, com ajuda dos

capangas de João, Maneco é imobilizado. O aviador lhe corta a língua e a joga no rio, amedrontando e mostrando a todos o que faz com quem ousa lhe desafiar. A intransigência nas contas é característica desse senhor escravagista, os seringueiros devem e hão de dever!, ossaldos jamais saíram do negativo, serão sempre mal somados. Protestos e reclamações ocorrem, porém nada muda. “Os seringueiros nada mais são do que meio escravos que vivem em terras do senhor a produzir para este” (ARAÚJO, 2003, p. 239).

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

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

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

Plano fechado – A Festa do Divino Espírito Santo

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

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

As celebrações aconteciam cinquenta dias após a Páscoa, comemorando

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

Arthur Vianna (1904) relata que no final do século XIX, no Pará, a Festa do Divino, foi se popularizando, transmutando o esplendor imperial de outrora, realizando-se a partir das classes menos favorecidas da sociedade. A mudança, para o pesquisador, devia-se ao aumento da população e a “evolução progressista”, abdicando-se o passado colonial. Descreve, “Anualmente, a flor da sociedade paraense grupava-se ao redor da coroa imperial, n’um movimento acelerado de festas”, pela cidade o cortejo se ia às batidas de tambores, recolhendo as esmolas para a despesa do culto. “Levava a coroa à cathedral [da Sé], onde depois da missa cantada, a expunham, coberta de fitas e flores, aos beijos dos crentes, que faziam tinir nas salvas de prata o cobre das suas esmolas.” (VIANNA, 1904, p. 243).

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

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

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

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

Na sequência de fotogramas abaixo, de 24 a 37, presentes na

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



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



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



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



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



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



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

A Festa do Divino Espírito Santo é acompanhada desse cortejo, isto é, encenação representando a coroação do menino imperador. Entre os personagens característicos à festa, encontra-se, o capitão do mastro,

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

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

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

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

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

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

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

Paulo André relata que fizera a trilha musical do filme, a pedido de Líbero, sem, ao menos, ter visto uma cena sequer do filme. Compôs a partir do roteiro que o diretor lhe dera. A esse respeito, Veriano (2006, p. 47) afirma



ter sido “um acorde repentino numa sequência em que um negro (Bulbul) surgia crucificado, amarrado numa forquilha sobre uma jangada à deriva no rio, foi criticado por Paulo (e a crítica local) ao ver a primeira cópia”.

Duas canções compostas para o filme, em parceria com o pai; poeta, advogado, professor e político, Ruy Paranatinga Barata (1920 – 1990), Indauê Tupã e Esse rio é minha rua, tornar-se-iam clássicos do cancionário paraense. Esta última, talvez, é uma das mais conhecidas canções do nosso repertório. Numa sequência do filme, pode-se, também, ouvir um trecho melódico de outra canção da dupla que se tornaria famosa, Carta noturna, a qual Ruy, tempos depois, colocaria letra.

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

Esse rio é minha rua  
 Esse rio é minha rua  
 Minha e tua, mururé  
 Piso no peito da lua  
 Deito no chão da maré  
 (bis)

Pois é, pois é  
 Eu não sou de igarapé  
 Quem montou na cobra grande  
 Não se escanCHA em poraquê  
 (bis)  
 Rio abaixo, rio acima  
 Minha sina cana é  
 Só em falar na mardita  
 Me alembrei de Abaeté  
 (bis)  
 Pois é, pois é...  
 Eu não sou de igarapé  
 Quem montou na cobra grande  
 Não se escanCHA em poraquê  
 (bis)  
 Me arresponde boto preto  
 Quem te deu este piché  
 Foi limo de maresia  
 Ou inhaca de mulher?  
 (bis)  
 Pois é, pois é...  
 Eu não sou de igarapé  
 Quem montou na cobra grande  
 Não se escanCHA em poraquê  
 (bis)

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

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

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

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

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

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

Segundo Rodrigues (1894), indauê é uma contração do indé,

tu, e yauê, mesmo. Traduzido, literalmente, por “o-mesmo-tu”, o mesmo desejo pra ti. Trata-se de resposta a uma saudação. Indauê, portanto, é uma saudação tupi.

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

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

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

A condição insalubre a que eram submetidos esses “trabalhadores”, não excluía uma divisão desse trabalho extrativo. “além do seringueiro que corta a árvore de seringa, do caucheiro que abate a árvore do caucho e lhe tira o leite, o balateiro que sangra a árvore da balata, existem, ainda, várias pessoas engajadas em tarefas ancilares” (TOCANTINS, 1982, p. 103). Mateiros, toqueiros, comboieiros, mariscadores são outros personagens dessas tarefas servis praticadas no processo de extração da borracha. O patrão, dono do seringal, tal qual o senhor de engenho em seus canaviais, rege patriarcal e rigidamente seus servos-

“trabalhadores”, “embora livre fisicamente, [o seringueiro] constituía-se num escravo moral do patrão pela dependência econômica” (idem, p. 104) e maus-tratos físicos, psíquicos e culturais.

“O seringal, sede à beira-rio, possuía sua casa-grande – o barracão mesmo tosco – e a senzala: toda a selva” (idem). “Vim de quando/vou pra onde/passei Conde/e Cameté”. Seu destino é remar, pois seu tempo é quando; modifica-se, circunstancia-se não só temporalmente, mas no modo de ser, no lugar onde está, o que afirma e/ou nega, intensificando-se ou não. Isto é, varia ao sabor da correnteza. Seu circuito é o rio, por ele, singra localidades ribeirinhas, Conde e Cameté, por exemplo.

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

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



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



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

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

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

#### **Fade out – Malhação de Judas**

Na pauta do dia se encontra, há algum tempo, a Amazônia. Com ela o discurso de sustentabilidade. Porém, no discurso ele permanece. O Governo brasileiro prevê, para os próximos anos, a construção de dezenas de barragens pelos rios amazônicos. Sem, obviamente, debruçar-se corretamente sobre os estudos de impactos causados à região. É a ultrapassada marcha progressista comteana que impera, juntamente, claro, com o frio interesse dos cifrões envolvidos nos pacotes projetados, e entulhados no quintal. Esquecendo-se, portanto, que “o preço da ajuda para a conservação da floresta é a própria conservação” (MELLO, 1991, p. 47).

Embora as pesquisas e a luta pela eficiente manipulação com a floresta sejam crescentes, o lado mais pesado da balança não procura equacionar a fórmula para esse real desenvolvimento da região. Há tempos existe e continua a existir, em pleno século XXI, em

meio a inúmeros veículos comunicativos ramificadores de conhecimentos, a destruição em números exorbitantes da mata causados por queimadas e derrubadas de toras e mais toras de espécies cada vez mais raras, a matança desenfreada em conflitos por causa de terra, entre outros modos habituais da política praticada em relação a esse imenso tapete verde.

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

“Os cientistas já estão absolutamente seguros: a verdadeira riqueza da selva é a sua diversidade genética. São milhões de espécies vegetais e animais, a imensa maioria ainda não estudada, cuja composição química contém poderes milagrosos para a vida” (MELLO, 1991, p. 41), o difícil é convencer um empresário sulista ávido por lucro, que sai do centro para fazer dinheiro na periférica Amazônia, com ajuda financeira da SUDAM e outros órgãos governamentais, raciocine dessa forma. Rapidamente toca fogo na floresta e o pasto para sua boiada ou negócio agroindustrial está erguido. Na prática o funcionamento se dá nesses moldes. Herança de um passado colonial, também. Inúmeros medicamentos comercializados, atualmente, em farmácias, para a cura de muitos males, têm os seus princípios terapêuticos retirados de essências da floresta. Isso nos mostra que a grande riqueza, importância da floresta está em suas milhares de espécies vegetais e animais, que no decurso da história da humanidade vem, cada vez mais, extinguindo-se por conta de uma cultura da insustentabilidade num mundo tão sustentável em discurso.

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

Esse modelo antigo de desenvolvimento da Amazônia, os chamados grandes projetos, não levam em consideração esse fato da região ser um banco genético valiosíssimo para o mundo. Um exemplo desse valor são os estudos relativos às propriedades, químico molecular, das plantas amazônicas para a cura de muitos males, como o câncer e a AIDS. Todavia, tratando o quintal como periferia, como pasto para ereção vil do gozo hereditário colonial, quem detém o poder dominante, reduz tudo a único denominador: o lucro. O mais imediato possível e, conseqüentemente, o mais alarmante e catastrófico em referência a essa real riqueza da biodiversidade da floresta. A desordem, o

irracionalismo com que se extrai, colhe – ou melhor, amputa – os diversos frutos que o imenso jardim do quintal concede, inviabiliza o sustento para futuras gerações. “A floresta faz com o homem o que a fêmea do escorpião faz com o seu macho: deixa ele abraça-la e quando ele pensa que está feliz da vida ela lhe mete o ferrão” (MELLO, 1991, p. 43).

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

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

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

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

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

### Créditos finais

Do pioneirismo de Líbero Luxardo não há quem duvide ou retire o rótulo. Uma série de outras dúvidas e questionamentos com relação a seus filmes, principalmente os produzidos na Amazônia paraense pairam no ar. O fato é que o cineasta e seus filmes foram pouquíssimo estudado. As pesquisas estão, agora, décadas depois do “fenômeno Líbero Luxardo”, como expressa Loureiro (2008, p. 25), encontrando personagens

interessados em descortinar esse passado, essa história. Porém, continuam tateando no “escuro”, não o do cinema, mas o das enormes dificuldades na obtenção de material necessário à pesquisa. A mais importante contribuição é de Pedro Veriano, com quatro livros publicados sobre temas relacionados ao cinema no Pará; nos periódicos da época (entre eles, A Folha do Norte, A Província do Pará, e O Liberal) entre outras fontes e recentes pesquisas.

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

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

Vale salientar que Líbero Luxardo foi não só um pioneiro do cinema paraense, mas fez parte dos primórdios do cinema nacional, juntamente com Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, entre outros expoentes dessa fase do cinema nacional. Seus quatro longas, particularmente, são exemplares da cinematografia do Pará, da Amazônia Paraense. Uma cinematografia carente de continuidade, deletéria à história cinematográfica da região. A recepção negativa, Luxardo, credita, em parte, à crítica de Belém. Em entrevista, conta que seria fácil, para ele (devido às amizades e trânsito no eixo Rio-São Paulo), iniciar a construção de um estúdio, com equipamentos de filmagem, sonorização, tudo o que fosse necessário para a realização de um filme, porém, não aproveitara a ocasião em virtude “daquela campanha de crítica e tudo. Se os críticos tivessem compreendido o objetivo (...). Se eles tivessem me estimulado naquela época (...) teria sido fácil conseguir o capital para essa indústria de cinema” (LUXARDO, 1972).

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

Importante salientar, que não se está desmerecendo ou desqualificando essa importantíssima crítica exercida por obstinados

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

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

Em termos gerais, as dificuldades para produzir um longa-metragem de ficção ainda são evidentes. Dificilmente, encontrar-se-á, hoje, em sua consciência, alguém disposto a vender tudo de que dispõe em prol da realização do sonho de filmar um longa de ficção, como fizera Luxardo. Os tempos são outros, as dificuldades, no entanto, quase as mesmas. Fruto ou reflexo do processo subdesenvolvimentista histórico do cinema no Brasil. Isto é, parte da trajetória do cinema brasileiro, parido no subdesenvolvimento característico de sua parturiente, que até agora sofre não só as dores de parto, mas as de não ter ainda como e o que oferecer à cria, necessitada de alimento para seu desenvolvimento e crescimento.

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

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

A abordagem dada a este texto procurou contextualizar o filme de Líbero Luxardo, relacionando-o à paisagem, à região, com um olhar intertextual. As interpretações feitas, não procuram uma verdade única. Buscam sentidos múltiplos, variados, possíveis, se propondo como portais de acesso ao entendimento. Toda análise corre o risco da unilateralidade, da parcialidade interpretativa. Frutos de toda uma conjuntura, com as

nossas análises não foi diferente. As reflexões que propusemos, nesse sentido, são válidas, mas sabemos que são passíveis de adendos, de discordâncias, ou, quem sabe, de apoio, de validação.

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

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PINTO, Lúcio Flávio. "Foi uma onda gigante que destruiu o porto?". In: *Jornal Pessoal*, nº 534, ano XXVI, Belém, abril de 2012.

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

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

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

TOCANTIS, Leandro. *Amazônia: natureza, homem e tempo*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército: Ed. Civilização Brasileira, 1982.

VERIANO, Pedro. *Fazendo Fitas: memórias do cinema paraense*. Belém: EDUFPA, 2006.

\_\_\_\_\_, Pedro. "Líbero Luxardo (1908 – 1980)". In: *100 Anos de Líbero Luxardo*. Belém: Secult-Pa, 2008, p. 17-21.

\_\_\_\_\_, Pedro. *Plano Vertical (coluna), A Província do Pará*. Belém, 18 de

VIANNA, Arthur. "Festa populares do Pará". In: *Annaes da Biblioteca e Archivo Publico do Pará*. Belém: 3, 1904, p. 225-261. novembro de 1974.

Referências cinematográficas:

LUXARDO, Líbero. *Brutos inocentes*, colorido, 35mm, 95min, 1974.

### **SOBRE O AUTOR**

Mestre em Artes (ICA/UFPA (2013). Graduado em Filosofia (UFPA, 2010). Professor de filosofia da educação, lógica, ética e prática de ensino e pesquisador de estéticas modernas e contemporâneas, de temas como filosofia, filosofia da arte, música, cinema e memória. Email: [advaldocastro@uol.com.br](mailto:advaldocastro@uol.com.br).

Recebido: 15/12/2015

Aprovado: 15/03/2016