

LUCIANA MIRANDA COSTA & RAISSA LENNON NASCIMENTO SOUSA

lmirandaeua@hotmail.com; lennonraissa@gmail.com

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE;  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, BRASIL

## O PROTAGONISMO DA MULHER AMAZÔNIDA NO CINEMA BRASILEIRO REGIONAL

### RESUMO

Neste artigo se propõe analisar a construção da imagem da mulher amazônica brasileira por meio da produção cinematográfica contemporânea realizada na própria região. Para isso, foi escolhido o curta-metragem *Ribeirinhos do asfalto*, da diretora paraense Jorane Castro, lançado em 2011. O filme é representativo de uma fase de intensificação das produções regionais, especialmente no Pará. O roteiro apresenta a estória da jovem Deyse, que mora na ilha Combu, do outro lado do rio, isolada da cidade “grande”, Belém. Sua mãe Rosa (atriz Dira Paes), faz de tudo para que Deisy (atriz Ana Letícia) consiga melhores condições de estudo na capital paraense, afrontando, inclusive, a autoridade do marido, machista e conservadora. Com imagens de paisagens naturais amazônicas, como o rio e a floresta, e de paisagens urbanas, símbolos da cultura local, como o mercado do Ver-o-Peso, o filme questiona a realidade de muitas mulheres/mães ribeirinhas que são desassistidas pelo poder público e precisam empreender esforços pessoais para garantir a educação dos filhos e, especialmente, das filhas. Como referencial teórico de análise são utilizados, principalmente, Judith Butler (1990) e Michel Foucault (2014), com o objetivo de abordar o debate sobre gênero, poder e imagem, também presente no curta.

### PALAVRAS-CHAVE

Gênero; Amazônia; cinema paraense; *Ribeirinhos do asfalto*

---

### INTRODUÇÃO

São muitas as narrativas produzidas e reproduzidas sobre a Amazônia brasileira que mostram costumes e saberes. O audiovisual, por sua vez, é uma mídia constituída de sentidos e discursos que se utiliza da fantasia como expressão comunicativa (Santana, 2007). A relevância de pesquisar

sobre os curtas-metragens da Amazônia paraense começa pela própria importância que o cinema tem para este lugar, já que, desde que a nova invenção da modernidade chegou à região, muitos apaixonados trataram de produzir filmes, mesmo que com poucos recursos, além de abrirem cineclubes e ocuparem espaço nos jornais locais como críticos de cinema (Veriano, 1999).

Especialmente a partir dos anos 2000, o cinema realizado no Estado do Pará, no Norte do Brasil, alcançou uma produção maior de curtas-metragens, em virtude da tecnologia mais acessível e financeiramente mais barata para viabilizar as filmagens. Os temas recorrentes mostram as manifestações religiosas, a cidade, os rios, os conflitos de terra, as populações tradicionais, as lendas amazônicas e as problemáticas envolvendo o negro e a mulher.

Ao longo da história do cinema no Pará é notável a presença marcante de personagens femininos. Neste artigo, vamos nos centrar em um curta-metragem contemporâneo chamado *Ribeirinhos do asfalto* (2011), da diretora paraense Jorane Castro<sup>1</sup>. O filme tem como protagonista uma conhecida atriz brasileira, Dira Paes, que interpreta Rosa, uma mãe que faz de tudo para que sua filha vá morar na cidade “grande”, Belém, para ter melhores condições de estudo.

Nesse mesmo período também foram lançados filmes importantes para produção regional, tendo como protagonistas as mulheres. É o caso de *Matinta* (2010), do diretor Fernando Segtowick<sup>2</sup>, em que a atriz Dira Paes interpreta uma mulher que tenta seduzir um homem casado, por meio dos seus “encantamentos misteriosos”. Já no curta-metragem *Juliana contra o jambeiro do diabo pelo coração de João Batista* (2012), de Roger Elarrat<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Jorane Castro é mestre em Ethnometodologia pela Université de Paris VII – Université Denis Diderot, U.P. VII, França, com ênfase em Sociologia aplicada ao cinema. Possui formação em Cinema pela Universidade de Paris 8 e em Comunicação Social/ Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA). É professora da UFPA no curso de Cinema e Audiovisual. Entre suas obras estão os curtas: *Mulheres choradeiras* (2000), *Invisíveis prazeres cotidianos* (2004) e *Quando a chuva chegar* (2007). Informação retirada de <https://cinematecaparaense.wordpress.com/realizadores-2/jorane-castro/>

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

<sup>3</sup> Roger Elarrat é formado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e trabalha com audiovisual desde 2000, quando começou como assistente de direção em curtas metragens paraenses. Dirigiu o curta-metragem *Vernissage* (2006) e, logo depois, o primeiro curta de animação em stop motion do Pará: *Visagem!*. Informação retirada de <https://cinematecaparaense.wordpress.com/realizadores-2/roger-elarrat/>

Juliana é uma espécie de “heroína” que ajuda João Batista a enfrentar um medo do passado. Outro exemplo é a produção *Pássaros andarilhos e bois voadores* (2011), de Luiz Arnaldo Campos<sup>4</sup>, que conta a história de uma fada e de uma feiticeira adversárias de um Cordão de Pássaros<sup>5</sup>.

Atentando especialmente para o curta-metragem *Ribeirinhos do asfalto* (2011), podemos notar que o filme mostra a diferença e, ao mesmo tempo, as proximidades existentes entre a cidade de Belém e a região das 39 ilhas próximas à capital. A história se passa em apenas um dia, o que é suficiente para mudar a vida de todos os personagens principais da trama. A protagonista Rosa (Dira Paes) é uma mulher forte e corajosa, que quer ajudar a filha Deisy (Ana Letícia) a se mudar para a capital paraense para estudar. A família mora na ilha do Combu, do outro lado do rio, “isolada” de Belém, e a adolescente sonha em estudar na cidade das “luzes”, uma referência à cidade grande. No entanto, seu pai (Adriano Barroso), não concorda com a ideia da filha de morar na capital. Diante disso, Rosa confronta o marido para proporcionar uma educação digna para sua filha.

Apesar de ser uma ficção, o curta-metragem de Jorane Castro foi filmado de forma documental, pois mostra o cotidiano real da cidade de Belém, como por exemplo a movimentação no mercado do Ver-o-Peso, um dos lugares mais representativos da vida comercial, social e turística da cidade. Todas as locações foram externas e optou-se pela luz natural dos ambientes, com o uso de pouca luz artificial.

*Ribeirinhos do asfalto* traz uma reflexão social de uma realidade que acontece em lugares onde o poder público tem se mostrado ausente. Quantas mulheres/mães ribeirinhas precisam lutar pela educação de seus filhos? E quantas encontram-se em uma situação de submissão, tendo que buscar coragem e determinação para desafiar a sua autoridade?

---

<sup>4</sup> Luiz Arnaldo Campos é formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É diretor e produtor dos documentários *Chama Verequete* (2002) e *A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados* (2004). Informação retirada de <https://cinematecaparaense.wordpress.com/2010/03/25/luis-arnaldo-campos/>

<sup>5</sup> Manifestação cultural originária do estado do Pará, os Pássaros Juninos surgiram no final do século XIX inspirados em companhias artísticas do Teatro da Paz. É conhecida como uma “opereta popular contemporânea”. Informação retirada de <https://teatrouni.wordpress.com/2010/06/17/uma-revoada-de-passaros-originalmente-paraense/>



Figura 1: Cena de *Ribeirinhos do asfalto*. As personagens, mãe e filha, tendo ao fundo o Mercado do Vêr-o-Peso em Belém

Fonte: <http://portacurtas.org.br/imagens/fotos/embed/11294-E.jpg>

## GÊNERO E DISCURSO

*Ribeirinhos do asfalto* está inserido em um cenário que revela símbolos da cultura amazônica, os lugares por onde os personagens passam, a cultura e a linguagem local mostram uma escolha narrativa que demarca a identidade do povo da região. O pesquisador Paes Loureiro, no livro *A arte como encantaria da linguagem* (2008), aponta de que maneira essa poética amazônica consegue ser um fator de busca pela identidade. Na contemporaneidade, a Amazônia é um ambiente também de desconstruções de identidades, em uma época em que o espaço e o tempo se redimensionam através dos meios de comunicação, das desterritorizações, da organização fragmentada da realidade, da mistura entre o real e o imaginário (Loureiro, 2008). Para Loureiro, a Amazônia é terra do imaginário.

Na sociedade amazônica é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa a sensibilidade estética. Os objetivos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística, pelas liturgias e pela

visualidade. Experiência sensorial que é essencial a vida amazônica, pois representa a qualidade complementar de sentimentos e ideias, concorrendo para criar uma unidade cultural no seio de sua sociedade geograficamente dispersa. Esse comportamento vai satisfazendo as necessidades mais íntimas de espírito e alargando suas potencialidades, num processo em que os homens seguem evoluindo, renovando-se, transformando-se. (Loureiro, 2008, p. 155)

Diante dos rios e da floresta, o caboclo não só usufrui desses bens, mas também os transfigura. Isso significa dizer que existem trocas e traduções simbólicas da cultura que são regidas por um imaginário amazônico. Mesmo com um ideal de “integração”, a Amazônia se vê muitas vezes sem as grandes pressões do utilitarismo funcional da sociedade de consumo e, por isso, “o homem encontra o seu lugar e espaço propiciador a esse devaneio poetizante, quando ainda situado em um meio ambiente resguardados das destruições” (Loureiro, 2008, p. 154).

Mesmo nos reportando aos estudos de Paes Loureiro, entendemos que as suas intercorrências sobre o imaginário amazônico ainda estão centradas na categoria do “homem” como um ideal universal à espécie humana. Procura-se com este trabalho ir além, e entender as narrativas amazônicas a partir da figura da mulher. Para isso, iremos recorrer também as pesquisadoras que debatem sobre a questão de gênero, como por exemplo, a historiadora norte-americana, Joan Scott. Em seu artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, publicado originalmente em 1986 e republicado em edição revisada na revista *Educação e Realidade*, em 1995, a autora faz um estudo sobre o “gênero” como categoria política de luta feminista. Segundo ela, as feministas começaram a utilizar a palavra “gênero” no sentido mais literal, como uma maneira de se referir à organização social da relação entre os sexos. A gramática é ao mesmo tempo explícita e cheia de possibilidades inexploradas.

Para Scott (1995), o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos. É, nesse sentido, uma forma primária de dar significado às relações de poder, mas que surge a partir do olhar para as diferenças sexuais. A autora usa uma argumentação diferenciada das outras teóricas sobre gênero, pois mostra um enfoque abrangente relacionado às representações sobre a mulher. Para ela, o gênero implica também nas relações de poder que foram historicamente construídas entre os sexos.

Minha definição de gênero tem duas partes e várias subpartes. Elas são ligadas entre si, mas deveriam ser

analiticamente distintas. O núcleo essencial da definição baseia-se na conexão integral entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. (Scott, 1995, p. 86)

Enquanto Scott parte de uma tendência relacional sobre as questões de gênero, a teórica feminista Judith Butler parte de uma tendência plural, a partir dos seus estudos sobre *teoria queer*<sup>6</sup>. No artigo “Butler e a desconstrução do gênero”, Rodrigues (2005) comenta a teoria principal que Judith Butler expôs em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (que foi publicado originalmente nos Estados Unidos em 1990).

O conceito de gênero como culturalmente construído, distinto do de sexo, como naturalmente adquirido, formaram par sobre o qual as teorias feministas inicialmente se basearam para defender perspectivas “desnaturalizadoras” sob as quais se dava no senso comum, a associação do feminino com fragilidade ou submissão, e que até hoje serve para justificar preconceitos. O principal embate de Butler foi com a premissa na qual se origina a distinção sexo/gênero: sexo é natural e gênero é construído. (Rodrigues, 2005, p. 179)

A autora desconstrói o conceito de gênero da teoria feminista. Butler (1990) discorda da ideia de que só poderíamos fazer teoria social sobre o gênero, enquanto o sexo pertenceria ao corpo e à natureza, e questiona o sexo como estrutura fixa, isenta de questionamentos em vista de sua indiscutível materialidade. Ela afirma então, que “o sexo não é natural, mas é ele também discursivo e cultural como o gênero” (Rodrigues, 2005, p. 179).

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

<sup>6</sup> A teoria *queer* é um conceito que vai além da relação homem/mulher e aprofunda os estudos sobre as minorias sexuais (gays, lésbicas, transgêneros etc.). Entende-se que a orientação sexual ou identidade sexual é uma construção social e não “da natureza humana”. Mais informações em <http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/06/07/teoria-queer-o-que-e-isso-tensoes-entre-vivencias-e-universidade/>

querem as mulheres tornar-se sujeitos com base no modelo que exige e produz uma região anterior de degradação, ou deve o feminismo tornar-se um processo que é autocrítico sobre os processos que produzem e desestabilizam categorias de identidade? Tomar a construção do sujeito como uma problemática política não é a mesma coisa que acabar com o sujeito; desconstruir o sujeito não é negar ou jogar fora o conceito; ao contrário, a desconstrução implica somente que suspendemos todos os compromissos com aquilo a que o termo “o sujeito” se refere, e que examinamos as funções lingüísticas a que ele serve na consolidação e ocultamento da autoridade. Desconstruir não é negar ou descartar, mas pôr em questão e, o que talvez seja mais importante, abrir um termo, como sujeito, a uma reutilização e uma redistribuição que anteriormente não estavam autorizadas. (Butler, 1990, p. 14)

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

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

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

Michel Foucault, em *História da Sexualidade* (2014), também traz uma perspectiva de desnaturalização do sexo e considera que os discursos

sobre sexualidade aparecem como uma tentativa de normatizar as práticas sexuais aos padrões sociais estabelecidos. O controle do corpo e da sexualidade permite o controle da vida social e política. Butler (1990) observa que Foucault vai entender o “sexo” como uma “unidade fictícia” e reguladora que produz e regula a inteligibilidade da materialidade dos corpos. Ou seja, impõe “uma dualidade e uma uniformidade sobre os corpos a fim de manter a sexualidade reprodutiva como uma ordem compulsória” (p. 16).

Para Foucault (2013), os discursos são um “espaço comum”, que constrói regularidades entre os diversos tipos de enunciação, conceitos e temas. Foucault entende que os discursos, como expressão da exterioridade, são uma marca fundamental, ou seja, não se trata apenas do que é dito em si, mas das produções de sentido referentes a este dizer (Brandão, 2012, p. 32).

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

Na perspectiva teórica francesa da análise do discurso (AD), Pêcheux (1988) define os discursos como sendo efeitos de sentidos entre locutores, um objeto sócio-histórico em que o linguístico está pressuposto. O autor considera que a linguagem é um sistema capaz de ambiguidade e define a discursividade como a inserção dos efeitos materiais da língua na história, incluindo a análise do imaginário na relação dos sujeitos com a linguagem.

Os termos: interdiscurso, intradiscurso, efeito de pré-construído e efeito-transverso – introduzidos ao longo deste trabalho e que justamente caracterizam, segundo o que pensamos, a forma da discursividade – não correspondem, portanto, a fenômenos linguísticos: representam, em relação à base linguística, a existência determinante do todo complexo das formações ideológicas, submetido, em condições históricas sempre específicas, à lei “geral” de desigualdade que afeta essas formações (enquanto

ideologias práticas e ideologias teóricas, e através de suas características ao mesmo tempo “regionais” e de classe no processo de reprodução/transformação das relações de produção existentes. (Pêcheux, 1988, p. 259)

Como explicita Orlandi (2005), o método de Pêcheux é baseado na análise das formas materiais, o que é chamado de *interdiscurso*. Diz o autor que “o interdiscurso é articulado ao complexo de formações ideológicas representadas no discurso pelas formações discursivas: algo significa antes, em outro lugar e independentemente” (Orlandi, 2005, p. 11). Essas formações discursivas<sup>7</sup> estão relacionadas àquilo que o sujeito pode ou deve dizer em alguma situação determinada pela exterioridade, e que está diretamente ligada às condições de produção do discurso.

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

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

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

---

<sup>7</sup> O conceito de formação discursiva elaborado por Pêcheux remete a “um sistema de formação compreendida como um conjunto de regras discursivas que determinam a existência dos objetos, conceitos, modalidades enunciativas, estratégias” (Brandão, 2012, p. 41).

No caso desse tipo de abordagem investigativa, portanto, busca-se analisar o discurso constituído de sentidos que constrói uma “imagem” referente ao dizer. No nosso caso, a imagem de uma mulher presente no cinema produzido na Amazônia.

O discurso não é algo que pode ser tomado como uma definição em uma estrutura como “o discurso é”, mas que se constitui por meio de um conjunto de procedimentos de controle que atravessam as relações sociais e históricas. A experiência dessas relações é vivida pelo sujeito que toma o discurso como a constituição de um lugar no qual poderá enfrentar a si mesmo, tornando o discurso como um campo de batalha para a formação de um discurso de si para si, na busca da verdade que o compõe em relação ao sujeito, que ocupa um lugar específico num tempo determinado. (Milanez, 2011, p. 25, 26)

### A IMAGEM DA MULHER EM *RIBEIRINHOS DO ASFALTO*

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

Rosa: Amanhã eu vou levar a Deisy pra Belém.

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

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

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

Rosa: Ela é séria. Ela gosta de estudar.

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

(Diálogo de *Ribeirinhos do asfalto*)



Figura 2: Cenas de Ribeirinhos do asfalto (frames do filme)



Figura 3: Rosa leva Deisy para Belém (frames do filme)



Figura 4: Vista para Belém (frame do filme)

Mesmo sem o consentimento do seu marido, Rosa resolve levar a filha para Belém. Ela é dona de casa, mas consegue um dinheiro, vendendo plantas para a sua amiga que trabalha no Mercado do Ver-o-Peso. Seu marido, Everaldo, deixa claro que não dará nenhum dinheiro para a filha morar em Belém. A partir daí, Rosa segue em uma aventura para levar Deisy até a casa da sua prima Dália, que mora num bairro afastado do centro da cidade. Enquanto isso, Everaldo trabalha e se distrai com amigos no Mercado do Ver-o-Peso<sup>8</sup>, um dos símbolos culturais da capital paraense. A construção da imagem dessa mulher amazônica é a de corajosa (“Onde a mamãe foi?”), dependente financeiramente (“Não te dou um tostão!”) e sensata (“Não tem mais estudo pra ela aqui Everaldo”).

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

Everaldo: Não te dou um tostão!

Filho: Onde a mamãe foi?

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

(Diálogo de *Ribeirinhos do asfalto*)

Não é a primeira vez que o Mercado do Ver-o-Peso é retratado no cinema paraense. Em 1966, o filme *Um dia qualquer*, de Líbero Luxardo, mostrou a trajetória do personagem Carlos, que depois de uma perda amorosa, percorre a cidade revivendo alguns momentos de sua vida. Um dos cenários

<sup>8</sup> O Mercado Ver-o-Peso foi criado em 1901, considerado um dos mercados mais antigos do Brasil. É situado em Belém do Pará, localizado na Avenida Boulevard Castilho Franca, Cidade Velha, às margens da baía do Guajará. Ponto turístico e cultural da cidade, o Ver-O-Peso possui vários tipos de gêneros alimentícios e ervas medicinais do interior paraense, fornecidos principalmente por via fluvial. Retirado de <http://www.ufpa.br/cma/verosite/historico.html>

é o Ver-o-Peso. No entanto, o filme mais representativo para mostrar este ícone da cultura amazônica é o filme de Januário Guedes, Peter Roland e Sônia Freitas, de 1984, que tem o nome do próprio mercado “Ver-o-Peso”<sup>9</sup>. A película de 1980 narra a história de um dia no complexo cultural e histórico do Ver-o-Peso, a narrativa é atravessada pela presença de um mendigo que passa por diversas situações na história (Oliveira, 2012, p. 56).

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

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

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

<sup>9</sup> Retirado de <http://cinematecaparaense.org/filmes/curta-metragem/decada-de-1980/ver-o-peso/>



Figura 5: Chegada ao Ver-o-Peso (frames do filme)



Figura 6: Cenas do Ver-o-Peso (frames do filme)



Figura 7: *Ribeirinhos* e *Um dia qualquer* (frames dos filmes)





Figura 8: Cenas de *Ver-o-Peso* (frames do filme)

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





Figura 9: Rosa e Deisy e o cobrador (*frames do filme*)



Figura 10: As personagens encantadas  
com a cidade (*frames do filme*)

Depois de passarem da parada de ônibus e se perderem no caminho, finalmente chegam à casa de Dália. Lá, Rosa tenta convencê-la a hospedar Deisy, para a menina completar os estudos na cidade. Rosa explica que não quer que a filha tenha o mesmo destino que ela, sustentada pelo marido.

No início, Dália resiste em aceitar a proposta, mas depois consente, como mostra o diálogo abaixo:

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

Dália: Mas Rosilda, o Everaldo sabe disso?

Rosa: Sabe, sabe... mas ele é contra.

Dália: Olha tu tá vendo, né? eu vivo com muito pouco.

Tudo que eu tenho mal dá pra eu viver que dirá cuidar da menina.

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

(Diálogos de *Ribeirinhos do asfalto*)



Figura 11: As personagens se perdem no caminho (*frames* do filme)



Figura 12: Casa da Dália (*frames* do filme)





Figura 13: Dália aceita hospedar Deisy

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

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

Deisy: E mãe, relaxa...

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

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

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

Deisy: Tá bom mãe, tá bom...

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

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

Rosa: Tudo minha filha... tudo pode acontecer contigo aqui...  
(Diálogo de *Ribeirinho do asfalto*)

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



Figura 14: Cenas finais de *Ribeirinhos do asfalto* (frames do filme)

## CONCLUSÃO

Em *Ribeirinhos do asfalto* (2011), o primeiro aspecto a considerarmos é que a narrativa do filme é toda construída por meio do olhar da protagonista Rosa (Dira Paes), e isso, é um ponto a ser ressaltado, pois o filme foi dirigido por uma mulher, Jorane Castro. O dado é representativo já que as diretoras de filmes são minoria em relação ao número de diretores. O discurso, então, a partir da perspectiva de Foucault (2014) e Pêcheux (1988), é mostrado por meio da percepção de uma mulher sobre a realidade em que ela está inserida.

Rosa, ao final do curta-metragem, consegue o que almeja, que é levar a sua adolescente filha Deisy para estudar na capital paraense, com a ajuda de sua prima Dália (Anne Dias). Dália é quem aceita abrigar a adolescente em sua casa, no período em que ela estiver estudando, demonstrando a cumplicidade e solidariedade entre as mulheres do curta-metragem.

Rosa sabe que é uma mulher submissa do ponto de vista econômico, pois depende financeiramente de seu marido, que sustenta a família. Podemos entender essa relação na conversa entre Rosa e Dália: “também não queria que ela levasse a vida que eu levo dependendo de marido pra tudo”. Rosa sabe que seu marido Everaldo tem poder sobre ela. Mesmo assim, Rosa enfrenta a resistência do marido e leva sua filha Deisy para Belém, sem o consentimento dele. Por isso, ela chama a atenção de Deisy: “eu tô comprando uma briga com teu pai pra tu fiques... e tu vais me ajudar...”. Ela sabe que vai ter que arcar com as consequências se alguma coisa de ruim acontecer com Deisy em Belém, como por exemplo, uma gravidez da filha na adolescência. “Eu não quero tu voltando pra ilha com filho na barriga, tu viestes aqui pra estudar!”, diz Rosa para a filha.

Apesar de ser um filme de ficção, *Ribeirinhos do asfalto* possui uma abordagem documental e tem como um de seus objetivos, mostrar a realidade de grande parte das mulheres ribeirinhas. A imagem da mulher amazônica construída por Jorane Castro, é de uma mulher corajosa, trabalhadora que possui liderança, responsabilidade e desejo de não se submeter ou perpetuar um esquema de dependência financeira em relação ao marido (mas que poderia ser o pai, o irmão, um tio, o avô, o padrinho). Mostra também a imagem de mulheres solidárias entre elas.

Também constatamos que no decorrer das transformações sociais e ampliação do espaço das mulheres na sociedade, o cinema, de forma relacional, também refletiu esses ganhos em suas tramas, trazendo formas de discursos menos estereotipadas a partir de personagens femininas que ganharam destaque.

Levamos em conta também que o filme não foi exibido no cinema comercial, mas tem uma importância no cenário nacional e internacional, por conta de várias premiações e destaques nos eventos alternativos de cinema. Por fim, *Ribeirinhos do asfalto* mostra a imagem da mulher amazônica contemporânea que apesar de manter elementos de submissão em relação ao homem, conquistam com enfrentamento, coragem, trabalho e feminilidade, espaços de atuação e emancipação nos ambientes que vivem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Beauvoir, S. (2009). *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira.

Brandão, H. N. H. (2012). *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora Unicamp.

- Butler, J. (1990). Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. *Cadernos Pagu*, 11, 11-42. Retirado de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634457>
- Costa, L.M. (2006). *Comunicação e meio ambiente*. Belém: Editora do NAEA/UFGPA.
- Foucault, M. (2013). *A ordem do discurso*. São Paulo. Edições Loyola.
- Foucault, M. (2014). *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra.
- Loureiro, J.J. P. (2008). *A arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras Editora.
- Milanez, N. (2011). *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*. São Carlos: Claraluz.
- Oliveira, R. (2012). *Pinho de. Amazônia, cidade e cinema em um dia qualquer e Ver-o-Peso: Ensaio*. Belém: IAP.
- Orlandi, E. P. (2005). Michel Pêcheux e a análise do discurso. *Vitória da conquista*, 1, 9-13. Retirado de <http://www.estudosdalinguagem.org/index.php/estudosdalinguagem/article/viewFile/4/3>
- Pêcheux, M. (1988). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Rodrigues, C. (2005). Butler e a desconstrução do gênero. *Revista Estudos Feministas*, 13(1). DOI: 10.1590/S0104-026X2005000100012
- Santana, G.(2007). *Cinema, comunicação e audiovisual*. São Paulo: Alameda.
- Scott, J. W. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), 71-99.
- Veriano, P. (1999). *Cinema no tucupi*. Belém: Secul.

## RECURSOS AUDIOVISUAIS

- Castro, J. (Realizador) (2011). *Ribeirinhos do asfalto*. Belém: Vímeo. Retirado de <https://vimeo.com/53007912>

### Citação:

- Costa, L. M. & Sousa, R. L. (2018). O protagonismo da mulher amazônica no cinema brasileiro regional. In M. Oliveira & S. L. Évora (Eds.), *Livro de atas do XII Congresso da Lusocom – Cibercultura, regulação mediática e cooperação* (pp. 175-197). Braga: CECS.