

## POR UMA LEITURA CRÍTICA DE *UM DIA QUALQUER*

Advaldo Castro Neto - UFPA

### RESUMO

O artigo analisa a crítica da *crítica de cinema* de Belém referente ao filme *Um dia qualquer*, de Líbero Luxardo (1962). Partindo dos textos dessa crítica especializada (Veriano, Castro, Loureiro etc.), somados ao contexto sócio-político-cultural da cinematografia brasileira e de alguns pressupostos teóricos da estética aristotélica, pareysoneana e jausseana, propõe-se uma nova leitura crítica acerca do filme.

**PALAVRA-CHAVE:** Cinema, Estética, Amazônia.

### ABSTRACT

*The paper analyzes the criticism of "film criticism" in Belém, concerning the film Um dia qualquer, by Libero Luxardo (1962). Based on the writings of specialized critics (Veriano, Castro, Loureiro etc.), the socio-political and cultural context of Brazilian cinematography and some theoretical assumptions of pareysoneana, jausseana and aristotelian aesthetics, it is proposed a new critical reading about the film.*

**KEY WORDS:** Cinema, Aesthetics, Amazon.

Líbero Luxardo (1908-1980) foi bancário, leiloeiro judicial, deputado, escritor; mas sua ânsia, *fome* era por cinema; tinha *anima* de cineasta. “[Para fazer um filme] Líbero vendia a casa, o carro, o telefone. E depois se dispunha a começar tudo de novo” (COIMBRA, 2004, p. 113). Paulista, de Sorocaba, chegou à Belém do Pará em 1939. Em seu currículo de cineasta, entre outras realizações, já havia filmado *Alma do Brasil* (1932), *Caçando feras* (1936) e *Aruanã* (1938).

Na capital paraense, Luxardo, viveu por 41 anos. Nela filmou quatorze filmes, sendo quatro de longa-metragem: *Um dia qualquer* (1962), *Marajó, barreira do mar* (1965), *Um diamante e cinco balas* (1967) e *Brutos inocentes* (1974).

A apresentação de Líbero em artigos, monografias, dissertações, teses etc., é quase sempre vinculada ao pioneirismo no cinema paraense, como o primeiro a produzir um longa-metragem na região. Na verdade, como se disse, produziu quatro. Então, frequentemente as discussões que o cercam dizem respeito ao pioneirismo

cinematográfico e sua relação com a historicidade da época vinculada à sociedade e ao cinema, à política e à Academia Paraense de Letras. Basicamente, as reflexões acerca do cineasta se limitam a isso. Portanto, são meras análises descritivas dos fatos. Não há uma problematização sobre sua arte. E quando se esboça haver uma, dificuldades surgem à velocidade da luz.

Os filmes de Líbero Luxardo foram e continuam a ser menosprezados como uma arte menor, indignos de uma estética, e as argumentações que fundamentam esse discurso estão os inúmeros “erros”, falhas de edição, dublagem etc. que resumidamente, se poderia falar: falta de recursos tecnológicos, tão característicos da arte cinematográfica.

Entretanto, alguns dos que advogam a crítica ferrenha acerca da obra cinematográfica do cineasta, tratando-a como amadora, precária quanto à técnica e instrumentos dessa indústria cinematográfica, entre muitos outros fatores os quais colocam suas películas num patamar abaixo das obras “verdadeiramente” fílmicas no que concerne à estética do cinema, são também os primeiros a dizerem que em matéria de fotografia, Líbero era um exímio entendedor, e que, portanto, ao menos nesse quesito seus filmes tinham um apuro estético.

Pedro Veriano (2006, p. 38) diz que Líbero Luxardo, “Quando elogiava um filme, a primeira coisa que mencionava era a condição das imagens. Apaixonado sempre por fotografia era um perfeccionista na área. O resto improvisava-se”.

Cláudio Barradas, que atuou em seus quatro longas-metragens, em entrevista, relata toda a precariedade de material humano e técnico para a realização dos filmes. Ratifica que Líbero fazia um cinema artesanal: não tinha refletores, esperava-se a luz do sol; não tinha técnicos para segurar ou carregar os equipamentos, o próprio ou atores (que eram amadores) é que o faziam. Enfim, uma série de dificuldades que são próprias do cinema brasileiro da época, subdesenvolvido tal qual o país. Segundo Barradas, “O Líbero Luxardo era um obcecado por cinema. Mas o grande mérito que ele tinha não era o de um diretor. Era o de um fotógrafo genial” (COIMBRA, 2004, p. 113).

No Brasil nunca se conseguiu erguer uma indústria cinematográfica. Produzir cinema num país subdesenvolvido social, política e economicamente sempre foi

muito difícil. A história das origens do cinema brasileiro está repleta desse tema, e não só a história de sua origem, mas a citação pretende situar o contexto histórico das produções fílmicas do e no Brasil. Ora, os alicerces construídos para nosso cinema não foram bem fundados.

As tentativas de formação de uma indústria do cinema no Brasil foram todas malogradas; o país ficou apenas com mentes inquietas, gente de *ânima* que sem recursos técnicos, sem uma indústria forte driblava as diversas dificuldades com criatividade dos roteiros, com olhares fotográficos sensíveis à realidade cotidiana etc.

Joaquim Pedro de Andrade, um dos expoentes do Cinema Novo brasileiro, em 1960, para finalizar a produção do curta-metragem *Couro de gato* (1960) vendera uma câmera que havia ganhado numa partilha.

Não havia recursos financeiros para se fazer um filme, era preciso vender o que fosse. E mais, não havia estúdio de pós-produção (afinal, o aparato tecnológico não estava à disposição na periferia mundial). [...] eu pretendia terminar o filme fora, eu sabia que não dava para acabar o filme aqui, que fosse um curta-metragem para eu conseguir ter recursos materiais suficientes para fazer. (ANDRADE, 1976)

Com Líbero não foi diferente. A questão é a precariedade do processo de produção cinematográfica brasileira. Não com o intuito de credenciar ou descredenciar uma obra artística, apelando para quesitos não estéticos. A pretensão é tão somente a de ver a *coisa* por ângulos diversos, tratar, portanto, a obra de Luxardo, hoje, de forma hermenêutica. Dessa forma, não se trata de justificar (talvez) uma deficiência técnica em detrimento de uma possibilidade estética à arte cinematográfica brasileira. O que não se pode é querer aferir *tal* beleza estético-artística de um exemplar tendo como referência a arte modelada numa cultura cinematográfica industrial moderna e com todos seus recursos técnicos e humanos à disposição. Tampouco se pode querer exprimir um juízo estético acerca das obras fílmicas da época a partir da conceitografia tradicional de arte.

### **Um dia qualquer e a crítica especializada**

Enquanto o cosmonauta soviético Yuri Gagarin orbitava no espaço, o muro de Berlin era construído, João Goulart renunciava a presidência da República, entre tantos outros acontecimentos marcantes de 1961, Líbero, filmava o primeiro longa-

metragem de ficção da região amazônica paraense, contando com equipe e externas totalmente locais.

O filme fora um presente do diretor à cidade que lhe acolhera. Assim, narrou um dia qualquer do cotidiano da cidade, retratando seus costumes, hábitos e lugares. O enredo conta de um viúvo, Carlos (o ator Hélio Castro), angustiado com a perda da amada – que falece, ao dar a luz, junto com o bebê – vaga pelas ruas da cidade. E nesse andar atordoado, através de *flashbacks*, recorda momentos passados juntos da esposa, Maria de Belém (Lenira Guimarães). Portanto, as imagens que aparecem ao longo do filme são todas desse *dia qualquer* de Belém.

As filmagens duraram quase um ano. Assim, em 1962, com direito a banda de música, tapete vermelho e presença do diretor e elenco do filme, que foram levados ao palco, *Um dia qualquer* estreia no já extinto cinema Nazaré, conforme Veriano (2008). Embora tenha permanecido por 15 dias, no cinema Olímpia, quando o comum era apenas quatro dias, foi execrado pela crítica local da época.

Cauby Cruz (1928-1975), sob pseudônimo de Adelina Lisboa Coimbra, em *A Província do Pará*, dá o tom das críticas:

O que surpreende em “Um dia qualquer” não é tanto a resistência aposta pelos atores à humilhação a que foram submetidos; o que surpreende, tampouco, é um desperdício de todo um material fotogênico (os aspectos físicos desta mui querida e leal Santa Maria de Belém), que daria pelo menos um documentário melhorzinho; nem, finalmente, o irrisório do cenário escrito [sic] pelo próprio realizador, a puerilidade e mesmo a matutice com que esquematiza o argumento, resolvendo-o na base do pior dramalhão rádionovelesco. (VERIANO, 1983, p. 225).

Acyr Castro, jornalista e crítico de cinema, dos mais ferrenhos à obra do cineasta, aponta o tempo fora do cinema para o “fracasso” do filme. “Luxardo esteve por mais de duas décadas afastado do seu verdadeiro *métier*” (VERIANO, 1983, p. 229). Porém, para o jornalista, o pior do filme é sua história, “um romance que deságua na tragédia para frisar a impossibilidade do amor (o mais puro amor) no mundo repelente (em vários sentidos) dos nossos dias” (VERIANO, 1983, p. 230). O problema não estaria na ideia original do enredo, mas onde se dava essa história, isto é, não era uma trama digna ao cinema brasileiro da época, o enredo não cabia à cidade de Belém. Pensava que para obter êxito necessário um filme brasileiro

nestes moldes de enredo deveria dar conta do “domínio extraordinário do complexo conteúdo-forma”.

A improvisação resume a obra inteira desse paulista que largou o trabalho bancário, onde era contador, para vir tentar contar, visualmente, a Amazônia. Improvisação, *exacerbando o célebre jeitinho brasileiro*, que contrapõe a toda e qualquer intenção de profissionalização, inclusive no amadorístico de sua face oculta de pintor e desenhista. [grifos meus] (CASTRO, 1986, p. 7).

A análise de Castro “enfureceu” Líbero, que passou, segundo Acyr, a ver a crítica do jornalista como xingamento e não como análise, interpretação crítica. “Ele [Luxardo] simplesmente, não admitia que se pudesse analisar *cientificamente* uma obra que, supunha, deveria pairar acima de observação outra que não fosse a de aplauso irrestrito” (CASTRO, 1986, p. 5).

Ainda para o crítico, *Um dia qualquer* não funciona artisticamente, os atores são mal delineados pelo diretor e roteirista, não existe harmonia, um conjunto, uma unidade formal em seu filme. Líbero teria nascido e morrido como cineasta nas realizações **Alma do Brasil**, co-dirigido com Alexandre Wulfes – no qual documentam acerca das Forças Armadas Brasileira em retirada da Laguna, episódio da Guerra do Paraguai – e que, Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) o analisa como moderno à época, no que tange a reconstituição histórica de um documentário fílmico. **Caçando feras**, no qual mistura cenas reais de caçadas e tomadas de estúdio. E, finalmente, **Aruanã**, produzido entre os índios *carajá*, do particular agrado de Alex Viany (1918-1992), como informa Castro.

Líbero Luxardo, portanto – de acordo com Acyr –, não teria produzido obra fílmica, na região da Amazônia paraense, com a qual se pudesse caracterizar contendo valor artístico-estético. Sua absorção estético-artística cinematográfica extinguiu-se nestes três filmes, entre 1932 e 1938.

Pedro Veriano, por sua vez, argumentou haver um conflito entre intenção e realização, e que aí residia o fundamental problema da obra. Para ele, Líbero, pensou numa coisa e fez outra, isto é, não conseguira transpor para as telas seu pensamento.

Por que Líbero, querendo fazer cinema, desejando compreender e agir sobre o mundo através da magia imagética, não estava de posse de sua

gramática expressiva, matraqueando uma sintaxe incompreensível e falsa (VERIANO, 1983, p. 235)

De que gramática fala, Veriano? Da cinematográfica. Mas em que momento Líbero não se expressa através dessa linguagem? Pode-se, mesmo, qualificar o estilo desta linguagem de acordo com o juízo estético, entretanto jamais se poderá qualificá-la como não linguagem cinematográfica, pois, por “pior” ou/e grotesco que seja a narrativa, os diálogos, as sequencias de cena, inegavelmente a obra se estabelece como linguagem cinematográfica, afinal, contém em si elementos ou signos representativos dessa arte. Ou, por acaso, a técnica da câmera subjetiva, recurso usado para impor dramaticidade à narração cinematográfica, utilizada por Líbero na cena em que o protagonista, vindo do enterro da esposa, adentra o apartamento e “olha” com os olhos da câmera (isto é, do espectador) o que o circunda: a sala, o sofá, o crochê que a amada confeccionava para a chegada do primogênito e a mesa da cozinha; não se caracteriza por elemento gramatical da linguagem cinematográfica? Isso para se ficar num simples exemplo.

Veriano (1983) enxerga ainda outros problemas em *Um dia qualquer*. Primeiro “descredencia” o roteiro como primário nos diálogos, nas imagens e nas ideias, diz que Luxardo não só não ultrapassou a excelência de seu romance Marabá, como o decresceu enquanto escritor: “os diálogos não têm função expressional, não dizem nada, estarrecem. O roteiro, portanto, aquilo que seria transfigurado em imagens, não era bom” (VERIANO, 1983, p. 235-6).

Remete a Líbero as “más interpretações” dos atores. Aponta o protagonista variando entre apenas duas expressões, de angústia e de riso. Tirando, assim, toda a carga dramática da personagem que interpretara. Acerca da atriz Lenira Guimarães, conclui que apenas “passeia sua elegância e beleza” no filme, sem convencer o público do grande amor que viveu. Com relação à personagem Marlene, a qual faz um *strip-tease* no filme, convence-se de que fora usada para atrair público com a cena de nudez, segundo Veriano (1983), “gratuita, injustificada”. A fotografia vista como parada, estática, é inviabilizada. A música é também execrada, sendo visto como mero elemento decorativo. A linguagem é vista como irregular, que numa tentativa de misturar os tempos se perde por falta de condições. Enfim, Veriano não encontra elemento algum que se salve, a não ser a iluminação, que diz ser a melhor coisa do filme.

Líbero Luxardo quis fazer um filme de autor. Não chegou a conseguir tal pretensão. Construiu uma obra que é o resultado de todo um conflito de ordem econômica, fruto de um status de cultura alienada da realidade, onde o instrumento de arte de maior compreensão entre os homens e o cinema, queda apenas como recreio lúdico de evasão (VERIANO, 1983, p. 238).

Contudo, apesar do temporal de críticas recaídas ao filme, uma voz soou dissonante às demais. O “fracasso” de *Um dia qualquer* parece ter sido por parte dos críticos da cidade, afinal, como já se disse, esteve em cartaz por quinze dias. Para o, então, jovem poeta João de Jesus Paes Loureiro, em artigo jornalístico, publicado em *A Província do Pará*, o filme tem outro matiz crítico,

Não sou crítico de cinema e nem de outra qualquer coisa, mas me furto ao prazer de dizer que gostei do filme [...] *data venia*, é claro, dos conspícuos críticos que o consideraram abaixo da crítica. [...] Depois que voltei do cinema é que compreendi a película. Em um dia qualquer acontecem todas as passagens triviais, dramáticas e trágicas, vividas pelos artistas: namoro, mortes, a curra, a cena de macumba, do encontro dos bois bumbas, do idílio cru do igarapé, do furto sacrilégio, etc. É um filme simbólico. Não tem “estória” porque tudo acontece num dia qualquer, [...] É claro que a película peca pelo seu caráter acentuadamente individualista. É o seu grande defeito. Dizer-se, porém, que a produção de LUXARDO é medíocre, inexistente, que não chegou a se realizar é ABUSO DE PODER CRÍTICO. Os censores locais agiram com muito rigor, mais como inquisidores do que como críticos. Não faltou o aparato da reunião, em programa de televisão, e o julgamento foi o que se viu, de autênticos bispos ortodoxos, a que esteve presente um papa. Sim, ACYR CASTRO é o Pontífice Máximo de crítica cinematográfica entre nós. (VERIANO, 1983, p. 240-41).

Nota-se, agora, não só outra interpretação ou crítica ao filme de Luxardo, mas algo importante para a compreensão da crítica tão ácida à obra. Trata-se, especificamente, da *crítica de cinema* em Belém. Sabe-se que o cinema não tardou a chegar à cidade, o primeiro aparelho data de 1896, um ano após a exibição inaugural, em Paris, pelos irmãos Lumière; tampouco demorou a se disseminar entre a população. Na década de 1960, a cidade não só tinha diversas salas de cinema comercial como inúmeros cineclubes, os quais se caracterizavam por espaços dedicados aos chamados filmes de arte.

Fora nestes locais, reservados aos filmes de Godard, Truffaut, Kurosawa, Bergman, Fellini, De Sica, Visconti, Rossellini, Antonioni, Buñuel etc. que se formaram cinematograficamente os críticos dessa arte, na cidade de Belém. O olhar cinematográfico, o gosto/encantamento pelo cinema se deu, para estes profissionais da crítica, justamente nessas salas, repletas de histórias inovadoras, de revoluções tecnológicas, narrativas e ideológicas. Fato que se deu não só por estas paragens.

Afinal, o movimento do Cinema Novo brasileiro, por exemplo, formou-se a partir de um seleto grupo de cinéfilos, que se aglutinaram à própria promoção de cineastas a partir dessa vivência cinemaníaca coletiva. François Truffaut (1932-1984) é outro bom exemplo, pois, antes de ser cineasta atuou como crítico de cinema (assim como alguns nomes do Cinema Novo) e foi um dos redatores de *Cahiers Du Cinéma* e, não só; mas, juntamente com André Bazin (1918-1958), através de críticas, ajudou na construção de uma teoria sobre cinema na França.

A formação cinematográfica da nossa geração, como a maioria dos realizadores do país, deu-se de maneira informal. Foram nossas “escolas”, inicialmente, os Cine-Clubes que, ao final dos anos 50 começaram a se multiplicar pelo Brasil. [...] Foi dali, a partir da visão dos filmes, dos debates, e dos cursos de cinema, que nasceu na maioria de nós a vontade e a decisão de fazer cinema em 16mm e Super – 8mm, bitolas acessíveis aos amadores da época (GUEDES, 1995, p. 18)

Apesar do cineasta e professor Januário Guedes se referir à geração de realizadores que sucederam Líbero Luxardo, pode-se notar nitidamente em seu depoimento que essa “formação” se deu não só para com os espectadores que viriam a enveredar pela realização cinematográfica, mas para com os que optaram pela crítica, também.

[Referente ao cinema amador] Além de Pedro Veriano – que desde os anos cinqüenta realizou alguns curtas (aliás, “curtíssimos” filmes de 16mm), [...] a década de 1960 vê surgirem novos cineastas que, em 16mm e Super – 8mm, dão continuidade à resistente trajetória do cinema paraense. São dessa época filmes, como: “Círio, outubro 10” de João de Jesus Paes Loureiro e Edwaldo Martins em Super – 8mm; “O Menino e o Papagaio” de Pedro Veriano e Acyr Castro, ficção em 16mm, inacabado; “Colégio Santo Antônio”, documentário de 16mm de Jesus Paes Loureiro, com fotografia de Fernando Melo; “Vila da Barca”, documentário em 16mm de Renato Tapajós (escritor e cineasta que hoje vive e trabalha com cinema e vídeo em São Paulo) com roteiro de Acyr Castro e Isidoro Alves (GUEDES, 1995, p. 19).

Como se percebe pelos nomes citados, muitos críticos não só se arriscaram a escrever acerca da arte que os embevecia, mas em produzir/realizar obras filmicas. A paixão era tanta, e a efervescência sociocultural cinematográfica gigantesca, que muitos se enveredaram por uma tentativa de construção de uma cinematografia da e na região.

*Um dia qualquer* não trazia nenhuma novidade cinematográfica, tampouco se fazia exemplar filmico do panteão da cinematografia brasileira da época, a qual já se tinha exemplares ímpares. Anselmo Duarte, com *O Pagador de Promessas* (1961), já ganhara a Palma de Ouro em Cannes. *Assalto ao trem pagador* (1961), de



Roberto Faria, *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, entre outros, já mudavam a cara do cinema brasileiro.

Porquanto o filme de Líbero causava estranhamento quanto sua *forma* de narrar uma singela história de amor, sem trazer à tona grandiloquentes discussões. *Um dia qualquer* não se transfigurava em obra capaz de conscientizar ideologicamente a massa. Na “pior” das hipóteses servia meramente como entretenimento, palavra/ideal expressamente proibidos em um mundo escaldante de transformações inúmeras quanto à sociedade, sexualidade, tecnologia, economia, política etc.

A revolução paradigmática em todos os ramos do saber estava na contramão do que Líbero expressara em seu primeiro longa-metragem. Em parte! Posto que, diferente do pensamento da crítica e de alguns pesquisadores acadêmicos atuais, a cena do *strip-tease* não está desconexa com o todo fílmico nem tampouco a nudez da personagem Marlene (a atriz Maria de Belém) se caracteriza como gratuita e/ou injustificada.

A cena do *strip* se soma às outras cenas em que o tipo feminino emancipado, libertário – característico desse momento mutante da década de 1960 – é representado na obra com o objetivo não só de caracterizar a época, mas o de contrapor ao outro tipo feminino, o da protagonista, Maria de Belém, esposa de Carlos; interpretado por Lenira Guimarães. O tipo dessa personagem é o da esposa dona-de-casa, recatada, submissa ao marido. E, vale ressaltar, todas as cenas em que a protagonista aparece, encontra-se em locais públicos, os quais os olhos transeuntes “reprimem” momentos de intimidade.

Em *Um dia qualquer*, estes tipos femininos diferenciados, não transitam o mesmo espaço e tempo. À protagonista contrapõe-se a mulher emancipada, que rompe com a moral arquetípica da sociedade conservadora. Esta última é retratada em quatro momentos: na cena de Darlene, moça “avançada”, que faz um *strip-tease* para o companheiro do momento à luz do dia a céu aberto, numa estrada deserta. Na cena da zona do meretrício: mulheres se oferecem aos homens que transitam pela área. No terreiro de macumba: a atriz Conceição Rodrigues interpreta uma jovem que recebe uma entidade e em transe dança e se despe em público. E ainda

na da jovem que gazeta aula acompanhada do irmão, ingere bebida alcoólica e dança sensualmente num bar localizado na praça, em plena madrugada. A esta transgressora, que se “insinua”, o estupro é o “corretivo”.

*Um Dia Qualquer* reproduz imagens femininas do modelo instituído numa Belém que, apesar de ter sido sacudida anos antes (década de 1910-1920) por tipos irreverentes, facilita pensar na exclusão dessas *insubmissas*. E quando estes tipos aparecem (a jovem *striper*) são punidos com violência (o estupro praticado contra a jovem que extravasava sua sensualidade num espaço público, na madrugada) (ÁLVARES MIRANDA, 1995, p. 25).

Não é à toa que a protagonista feminina morre, afinal ela não transita(ria) o mesmo espaço dessas “insubmissas”. É necessário que ela não mais transite o mesmo tempo-espaço, para que essas outras personagens femininas encontrem local para serem representadas. Portanto, sua morte tem também esse simbolismo.

Maria de Belém, a personagem, morre por conta de um sonho acalentado pelo seu tipo (a maternidade esperada). A Maria de Belém do Grão-Pará gravita e engravida sob as ruas marcadas de tipos irreverentes (as prostitutas), de tipos sofridos (a mulher que fala da fome dos filhos numa parada de ônibus), de tipos condicionados pelo exótico (as mulheres seminuas das sessões de umbanda). A busca do corifeu por um tipo igual ao da morta, ao circular em todos os cantos da cidade, onde esta teria sido feliz, não foi positiva. É preciso chamar a *morte* para salvar o sonho desfeito. Morte que é sinônimo de exclusão num tempo sem tempo e sem espaço para os seus tipos. É a morte da morte que o próprio tempo já vaticinara. Das normas à Revolução resta o corpo inanimado de um corifeu amante da morte. (ÁLVARES MIRANDA, 1995, p. 29).

A cena do *strip-tease* se dá da seguinte forma: Carlos já está em sua “odisséia” pela cidade em “busca” da amada. E numa de suas reminiscências de encontros amorosos com a esposa, lembra-se do dia em que foram ao Mosqueiro. O casal entra no loteação que os conduzirá à ilha. Há um corte e o coletivo já aparece na estrada levantando poeira. Na sequencia seguinte, uma mulher reclama da poeira levantada, dizendo não conseguir respirar. Uma voz masculina retruca “tá bem, vou parar”. Antes que os personagens abandonem o carro, que ainda não foi evidenciado pela câmera, o plano se abre e mostra o casal, que protagoniza a cena do *strip-tease*, trocando goles numa garrafa de champanhe e beijos, até o carro esbarrar numa árvore. O casal desce, rola sobre a relva se acariciando. Ao som de Pixinguinha, a moça começa a atirar sua roupa.

Portanto, a cena não cai de paraquedas, como querem alguns. Ela faz parte da construção psicológica das personagens femininas retratadas no filme. Não há gratuidade na nudez da personagem ou a cena é injustificada. Para se distinguir do

tipo “ideal” de mulher, estabelecido no filme pela protagonista, é necessário apresentar outro tipo feminino: a moça do *strip-tease* na estrada deserta.

Então, a crítica ao filme parece carregar uma frustração de ver o que não se queria ver/ter. Queria-se um filme *em-formado*, conforme as regras pré-estabelecidas e apreendidas naquelas salas exibidoras de cinema *Cult*; nos moldes linguístico-cinematográficos que se fizeram prevalecer no gosto e educação destes críticos.

Líbero mostrou que era possível fazer cinema no Pará. Um cinema com as limitações criativas das origens precárias. Mas, na época, queríamos que ele já iniciasse com obras maduras que ultrapassassem os limites. Na ansiedade dos amantes do cinema, queríamos que, ainda na infância do cinema paraense, ele fizesse um cinema já adulto. E olhamos apenas o que era projetado nas telas. E não o fundamental, que estava no que a tela não mostrava, porque acontecia antes e fora dela. Antes do filme estar pronto para entrar em exibição. Não se soube distinguir o artístico do histórico. O exemplo do exemplificado. O significado do filme do significado da realização. O fenômeno Líbero Luxardo representou o desejo de uma comunidade cinéfila e cinemaníaca de ver, no Pará, o surgimento de filmes que correspondessem ao nível dos filmes a que estavam habituados no Cineclube, no Cine Bandeirante da garagem da casa do Pedro Veriano ou da muito boa programação dos cinemas comerciais da época. [...] Queríamos que Líbero tivesse feito os filmes que nós gostaríamos de fazer. Do jeito como os idealizávamos. Com a maturidade artística de nossa cultura cinematográfica livresca. (LOUREIRO, 2008, p. 25/26)

Em um seminário promovido pelo Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Pará, relativo ao tema do cinema e sociedade paraense, Relivaldo Pinho, re-entoa o discurso dos críticos contemporâneos ao filme:

A pretensão artística do Líbero não se realiza esteticamente em nenhum momento. E as deficiências técnicas do filme, não apenas contaminam o filme como um todo, mas ele carece de uma coisa fundamental para a estética, chamada verossimilhança. Esse é o grande problema (PINHO, 2011).

Grande problema é crer que a estética cinematográfica apenas se realize através da verossimilhança. E, especificamente, no caso de *Um dia qualquer*, trata-se de erro grotesco. Pois, como não existir verossimilhança em uma história que é um romance trágico? Como não encontrar essa coisa fundamental, segundo o professor, em imagens quotidianas da cidade, em cenas que remontam o dia-a-dia sociocultural de uma sociedade? Se a pretensão artística de Luxardo não se realiza esteticamente, como o quer Pinho, é algo a ser pensado do mesmo modo que se pode refletir acerca das “deficiências técnicas” encontradas no filme; embora, não se

perceba essa contaminação total no todo da obra. Que existe uma carência técnica é inegável, mas daí proclamar a inexistência enquanto obra artístico-estética e, principalmente, por uma suposta inverossimilhança é um erro primário, digno de quem não conhece a linguagem do cinema, e ainda, esqueceu-se das velhas lições aristotélicas acerca da imitação.

Aristóteles (384-322 a.C) valoriza a arte imitativa do real, aquela que suscita a semelhança com o natural, aquela que *aparenta* ser. Portanto, aquela que não é totalmente real nem completamente ilusória, mas o meio termo, ou seja, *verossímil*. Assim, “a verossimilhança é um nexa com a realidade, mas não com a realidade atual e presente, e sim com o que é provável ou possível” (NUNES, 1989, p. 41).

[As artes] são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. (ARISTÓTELES, 1992, p. 17)

O artista, portanto, não imita o que é individual e contingente, mas o essencial e necessário. “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros seres viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1992, p. 27). O ato mimético do artista, para o filósofo grego, relaciona-se às coisas tais como devem ser segundo os fins que a Natureza se propõe obter, e não como as são literalmente. “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a Tragédia [arte] não é imitação de homens, mas de ações e de vida” (ARISTÓTELES, 1992, p. 41).

Outro fator importante desta obra aristotélica, diz respeito à catarse proporcionada pela arte, momento expurgatório da sensibilidade apreensora de obra artística. Em *Um dia qualquer* é nítida a catarse, essa possibilidade no espectador de perceber o cotidiano de uma cidade, num dia qualquer, de outro modo, com um olhar diferente do que costumeiramente o vê em seu dia-a-dia. É um olhar quase estrangeiro sobre o que o pertence diariamente. Este recorte visual de uma época, de suas práticas e modos sociais, tipos e ritos religiosos e culturais é fornecido, veiculado pela câmera cinematográfica, que mostra aquilo que quer evidenciar.

[...] a arte não sendo meramente reprodução ou reflexo dos eventos sociais, desempenha um papel ativo: ela faz história, porque participa do processo de “pré-formação e motivação do comportamento social”. Como se comunica com o leitor [espectador], passa-lhe normas, que, enquanto

tais, são padrões de atuação. Porque a recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com uma obra, o leitor [espectador] tende a se identificar com essas normas, transformadas, assim, em modelos de ação. A função social da arte advém da possibilidade de influenciar o destinatário, quando veicula normas ou quando as cria. No primeiro caso, pode reproduzir padrões vigentes; mas, como, ao fazê-lo, reforça-os (é o exemplo da literatura de massa) [que o cinema e a televisão também o fazem], mesmo nessa circunstância ela ultrapassa a condição de reflexo. [...] como na prática, a literatura [o cinema] veicula, cria ou destrói normas; e do exame da experiência estética, procurando verificar a importância da identificação, elevada ao *status* de condição primeira para o exercício da função comunicativa por parte de um produto artístico (ZILBERMAN, 2004, p. 50-1).

A partir da argumentação da estética da recepção de Jauss, em que a metodologia de abordagem para os fatos artísticos se inverte, trazendo o foco para o espectador e recepção e não *exclusivamente* para o autor e produção, é possível se notar o quanto vazio é o discurso não só da inverossimilhança, mas o de não encontrar uma estética em *Um dia qualquer*, caracterizando-o como irrealizável e/ou inacabado. Pode-se sim problematizar seu estilo, suas escolhas (como já se disse), mas não com o intuito de carimbá-la como sendo ou não sendo arte; mas, tão somente como uma interpretação válida de ser refutada, tal qual a presente.

Portanto, tanto os críticos da época do lançamento do filme quanto os pesquisadores acadêmicos são quase todos unânimes na crucificação do filme. Não o veem como obra artística, detentora de uma estética própria e/ou “rebuscada”, ao contrário, colocam-na como mero exemplo/documento histórico, marco pioneirístico de um insípido cinema paraense. Entretanto, sua característica estético-artística não tem como se descolar, não há como negá-la. Seria como furtar à mente a imaginação.

Diversas análises devem, podem e foram feitas acerca da obra, e só o podem e foram por nela conter valor artístico-estético. Como aferir um juízo estético belo ou feio de algo que não tenha em si o elemento essencial para sua existência enquanto obra artística?

Do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas: não importa que a arte seja compromissada ou de evasão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurativa ou abstrata, pura ou carregada de pensamento, doura ou popular, espontânea ou refinada, e assim por diante; o essencial é que seja arte. O estético, *como tal*, não toma posição em questões de poéticas. Diante das frequentes batalhas que elas travam entre si, ele evita, com cuidado, transformar em divergência filosófica aquilo que é, substancialmente, uma polêmica de gostos (PAREYSON, 2001, p. 16-7).

A década de 1960 foi de guerras, ditaduras, isolamentos sócio-político-culturais, em que se viu florescer (talvez, por causa de todo esse contexto) movimentos de resistência, preocupados com a *mudança* no leme da história. O Cinema Novo brasileiro com o objetivo de *conscientizar* a massa espectadora de cinema e, não a distraí-la com entretenimento fugaz, do qual não se acendia uma centelha de pensamento crítico, de ideologia formada e contrária à vigente, surgiu caracterizando-se por um cinema/arte engajados político-ideologicamente. Arte revolucionária!, veiculadora do retrato real do país, miserável, subdesenvolvido, problemático socialmente etc. A intenção era sensibilizar o povo para uma revolução global, isto é, não só no âmbito artístico-cultural, mas no social, político, econômico, epistemológico.

Assim, filmes brasileiros produzidos fora dessa concepção, distantes desse *motor* revolucionário, dessa ideologia, eram vistos com *antipatia*, como exemplos de um cinema descompromissado. Entretanto, o que se percebe é justamente o que Pareyson (2001) alerta no que concerne à estética e ao juízo de gosto.

Como se negou características estéticas às obras *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane, entre outras sem vínculo com a causa revolucionária, *Um dia qualquer* também é negado e renegado o valor de obra artístico-estética. Os críticos esqueceram o esforço hercúleo próprio de sua atividade, a não intervenção do próprio gosto à crítica elaborada, “a fim de evitar que esta seja somente a conceitualização de um gosto histórico”. (PAREYSON, 2001, p. 17). Para se avaliar a obra, seu critério deve vir diretamente dela. O crítico deve “servir-se do próprio gosto somente como via de acesso à obra e não como critério de juízo” (PAREYSON, 2001, p. 17).

Portanto, percebe-se que a crítica de cinema em Belém não teve o discernimento necessário para a compreensão da obra de Luxardo, preocuparam-se tão somente em vasculhar nela algum resquício do que era próprio de si, equivalente com sua visão, seu gosto. Não se preocuparam com a análise estrita da obra, mas liquidificaram obra, autor, gostos e desejos num só recipiente, num único decreto: inacababilidade, irrealização, inartisticidade.

## REFERÊNCIAS

ÁLVARES MIRANDA, Luzia. O espaço e o tempo n'Um dia qualquer in **Asas da Palavra – 100 anos de cinema**. Belém: EdUnama, 1995.

ANDRADE, J. Pedro. Entrevista concedida a Sylvia Bahiense, transcrito diretamente da gravação do **Programa Luzes, Câmera** nº 31 exibido na TV Cultura em 08/06/1976.

CASTRO, Acyr. No limiar do fato in **Caderno de Cinema**. Belém, dezembro/1986.

ARISTÓTELES. **Poética**; trad. Eudoro de Souza, São Paulo: Ars Poetica, 1992.

COIMBRA, Oswaldo. **Cláudio Barradas, o lado invisível da cultura amazônica**. Belém: CNPq, 2004.

GUEDES, Januário. Apontamentos para uma história do Cinema Paraense in **Asas da Palavra – 100 anos de cinema**. Belém: EdUnama, 1995.

LOUREIRO, J.J. Paes. Líbero Luxardo: um pioneiro in **100 Anos de Líbero Luxardo**. Belém: Secult-Pa, 2008.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1989.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**; trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PINHO, Relivaldo. **Cinema e Sociedade** (palestra gravada). Belém: Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Pará, 2011. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=UJF2xxO5E-g>, acessado em 28 de outubro de 2011.

VERIANO, Pedro (pesq. e coord.). **A crítica de cinema em Belém**. Belém: Secult-Pa, 1983.

\_\_\_\_\_. **Fazendo Fitas: memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006.

\_\_\_\_\_. Líbero Luxardo (1908 – 1980) in **100 Anos de Líbero Luxardo**, Belém: Secult/PA, 2008.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 2004.

**Advaldo Castro Neto** é formado em Filosofia pela Universidade Federal do Pará, mestrando em Artes pelo Instituto de Ciências das Artes (ICA-UFGA), bolsista Capes.

