



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**GEOVANE SILVA BELO**

**O OLHAR ESTRANGEIRO ESTIGMATIZADO(R) DO CINEMA:**  
invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia.

BELÉM

2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**GEOVANE SILVA BELO**

**O OLHAR ESTRANGEIRO ESTIGMATIZADO(R) DO CINEMA:**  
invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Joel Cardoso.

BELÉM

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),  
Biblioteca do PPGARTES, Belém – PA.

---

Silva Belo, Geovane 1985-

O olhar estrangeiro estigmatizado(r) do cinema: invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia / Geovane SilvaBelo. - 2013.

Orientador: Joel Cardoso da Silva. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Cinema – Amazônia -Imaginário. 2. Cinema - Amazônia - Estigma. 3. Cinema Contemporâneo. 4. Iracema. I. Título.

CDD. 23. Ed. – 791.4309811

---

**GEOVANE SILVA BELO**

**O OLHAR ESTRANGEIRO ESTIGMATIZADO(R) DO CINEMA:**  
invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Joel Cardoso.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor Joel Cardoso  
Presidente

---

Professora Doutora Bene Martins  
Examinadora1

---

Professor Doutor Ricardo Portella de Aguiar  
Examinador2

**Belém do Pará, 28 de junho de 2013.**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e oito (28) dias do mês de Junho do ano de dois mil e treze (2013), as oito (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **Joel Cardoso da Silva** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de **Geovane Silva Belo** intitulada: **O olhar estrangeiro estigmatizado(r) do Cinema: invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Joel Cardoso da Silva, Benedita Afonso Martins (examinadora interna) e Ricardo Portella de Aguiar (examinador externo ao programa) do Instituto Superior de Tecnologia do Rio de Janeiro. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Joel Cardoso, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com sugestões de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Joel Cardoso, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 28 de Junho de 2013.

Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva

*J. Cardoso*

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

*B. Martins*

Prof. Dr. Ricardo Portella de Aguiar

*R. Portella de Aguiar*

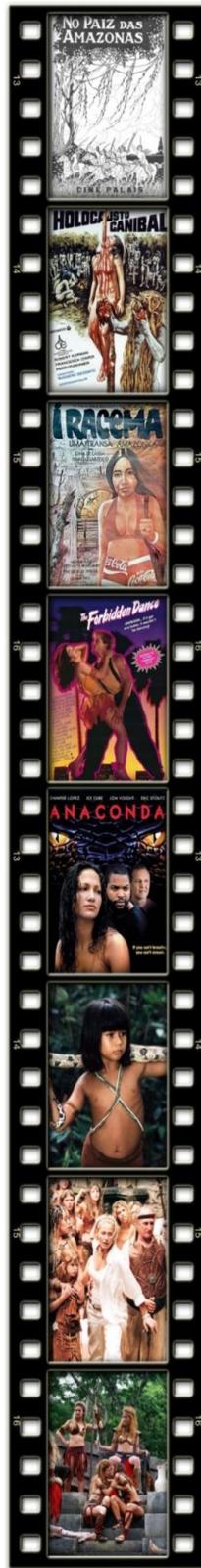
Geovane Silva Belo

*Geovane Silva Belo*

## AGRADECIMENTOS

Agradecer significa, sobretudo, um exercício do esquecimento, de suprimir palavras e parágrafos. Quando se consulta a memória em busca dos cúmplices na jornada, há claras respostas e algumas desordens. Alguns nomes embaralhados, embrulhados no passado; já outros, cintilantes na mesa do presente. Nas ceias da vida, muitos acompanhantes não estão a serviço de nós, mas da própria fome. Ainda assim, há companhia nestes banquetes de agora. Queridos consortes, tão raros e afáveis. Não tributáveis. Não vis. Desinteressados quase sempre. Piedosos comumente. Insanos, certamente, por estarem perto dos distantes. Doidos varridos! Presenteiam sem recompensa, acolhem sem asilo. Ingrata missão a deles: cuidar dos descuidados, querer os dispersos. Na ousadia de incentivar nossos saltos, seguem-nos, arriscadamente, os que não sabem voar. Não sabem, mas ensinam como o vento. Com eles, inventamos asas. Criamos verdades de plástico e alegrias quase reais. O voo não é arriscado, o perigo está no encanto do céu. O amor, energia dos covardes, rege os agradecimentos. Os justos agradecem com palavras de direito. Os dementes com gestos de loucura. Os tímidos, com sinais de silêncio. Os acadêmicos, com teorias. Os poetas, com metáforas. Os ébrios, com termos distorcidos. Os textos, com adjetivos. Todavia, para todos nós, qual o tempo do agradecimento? Agradecer a todo hora significa compulsão! Pontualmente, demagogia! Nunca, ingratidão! Agradecer não combina com verbos em páginas pouco lidas, em dias de louvor. Tão necessário quanto o agradecimento é o perdão, entonação do amor. Antes de lhes agradecer, então, peço-lhes perdão. Sim, perdão! A quem interessar ou endereçarem estas palavras. Perdão, aos que esperam seus nomes aqui. Perdão, amados! Perdoem-me as distâncias, os descasos, os devaneios. Perdoem-me, por Deus, as vaidades, os adiamentos, os caprichos. Perdoem-me, por mim mesmo, as ausências de amor, de dedos e de canções. Perdoem-me, por reverência ao texto, as paráfrases, os versos, as fugas. Perdão é o que peço. Eufórico e anafórico. Miserável e intrépido, perdão! Tenham misericórdia. Deem-me, aos montes, os perdões, ingênuos e suplantados de acalanto. Agora, atordoadamente, terei de exercitar o lembrar, colocar os nomes na mesa para denotar minha lealdade. O que cansa nos agradecimentos provisórios é o excesso de adjuntos adverbiais. Agradeço por... Agradeço por... Ah! Fadiga! Violarei mais esta regra. Lançarei mão, apenas dos substantivos, sem sobrenomes (amigos não precisam de particularização). Cada qual há

de supor a causa. Agradeço, de coração contrito, a Cleonice, a Benedito, a JucyEllem, a Wéllen, a Nataly, a Vó e ao Vô (in memoriam), a Jota Pê, aos mojosequianos, a Ricardo, a Joel e a Bene.



“O cinema é o olho artificial do homem, artisticamente danificado”.

(Geovane Belo)

## SINOPSE (RESUMO)

O cinema é uma das artes mais influentes na representação das culturas. Seu poder visual-discursivo interfere no imaginário acerca de espaços, de escólios e de comportamentos. A telona constrói olhares e reinventa-os. Este projeto pretende examinar os imaginários no documentário/ficção *Iracema, uma transamazônica* (1974), anseia compreender os estigmas no cinema sobre a Amazônia, ilustrá-los nos filmes *Floresta das Esmeraldas* (1985), *Lambada, a dança proibida* (1990), *Anaconda* (1997) e também em nacionais como *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000) e *Um lobisomem na Amazônia* (2005)- sobretudo, nas correspondências entre arte/imaginário. Os estudos dos relatos dos viajantes, as teorias de Gilbert Durand, de Neide Gondin, de Ana Pizarro, de Claude Lévi-Strauss, de Homi Bhabha, de Edgar Morin, entre outros, serão baluarte na compreensão da invenção, manutenção e reinvenção desse olhar estrangeiro estigmatizado(r).

PALAVRAS-CHAVE: Estigma, Imaginário, Cinema, Amazônia, Iracema.

## SYNOPSIS(ABSTRACT)

The film is one of the most influential arts in the representation of cultures. His discursive-visual power interferes on the imaginary about spaces of scholia and behaviors. The big screen build looks and reinvents them. This project aims to examine the imaginary in the documentary/fiction “*Iracema, umatransamazônica*(1974)”, it wishes to understand the stigmata film on the Amazon, illustrate them films in the “*Florestas Esmeraldas (1985)*”, “*Lambada, a dança proibida (1990)*”, “*Anaconda (1997)*” and also in the national motion pictures “*Taina, uma aventura na Amazônia (2000)*” and “*Um lobisomem na Amazônia (2005)*” - especially in the correspondence between art/imagination. The studies of travelers' reports, theories of Gilbert Durand, Neide Gondin, Ana Pizarro, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, among others, will be the cornerstone to understand the invention, maintenance it and reinventing it over this stigmatized look.

**KEYWORDS:** Stigma, Imaginary Cinema, Amazon, Iracema.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- As Amazonas, segundo o modelo renascentista. No imaginário, elas se encontram com seus amantes apenas uma vez por ano .....	22
Figura 2- Carmem Miranda, interpretando a si mesma e Don Ameche, no papel do industrial brasileiro Manuel Duarte.....	28
Figura 3 Na cena de “Alô, Amigos!”, Ao lado de Zé carioca, Pato Donald experimentará Cachaça.....	29
Figura 4- Embarcação sendo arrastada na floresta e índios trabalhando Para Fitzcarraldo.....	36
Figura 5- Mapa de 1562 da região do Rio Amazonas.....	45
Figura 6- Representação do Vale Amazônico.....	47
Figura 7- O cartaz do Filme de Silviano Santos.....	50
Figura 8- Capa e contra capa da Fita VHS do Filme Holocausto Canibal.....	53
Figura 9- O jogo de palavras marca a abertura do filme Amazonas.....	54
Figura 10- Imagem de divulgação do Filme de Néelson Pereira dos Santos.....	56
Figura 11- Caminhão de Tião (Paulo César Pereio) em Iracema, uma transa amazônica. Na frase do para-choque “Do destino ninguém foge” .....	58
Figura 12- Com a câmera, Jorge Bodanzky, na gravação de Terceiro Milênio.....	58
Figura 13- O caminhão de Tião cruza uma área incendiada.....	62
Figura 14- Cartaz do documentário/ficção Iracema, uma transa amazônica.....	68
Figura 15- Personagens Tião Brasil Grande e Iracema.....	78
Figura 16- Tommy e o Bill Markham na tribo do “povo invisível”.....	96
Figura 17- Tommy (Charles Boorman) e Kachiri (Dira Paes).....	96
Figura 18 - Joa retira da bolsa a cobra que cura o tornozelo de James.....	103
Figura 19 - O apresentador do concurso de lambada conhece o Pai de Nisa apresentado como Rei na Amazônia.....	104
Figura 20- Cartaz original de <i>Lambada, a dança proibida</i> (1990).....	105
Figura 21- Capa do Filme <i>Anaconda</i> (1997) agora também comercializado Em Blu-ray Disc.....	107
Figura 22 e 23- O ataque fatal da <i>Anaconda</i> . O estrangulamento que esmaga os ossos das vítimas.....	110

Figura 24- Captura de Paul Sarone.....	111
Figura 25- Tainá com a “cobra grande” .....	121
Figura 26- Tainá (Eunice Baía) e Joninho (Caio Romei) no primeiro longa.....	124
Figura 27- Tainá (Eunice Baía) e Carlito (Vitor Morosini) no segundo longa.....	124
Figura 28- Tainá (WiranuTembé) e Laurinha (Beatriz Noskoski) no terceiro longa.....	125
Figura 29- A bióloga Bárbara (Xuxa Meneghel) e os vikings na cidade subterrânea.....	126
Figura 30- As moças traficadas no prostíbulo. De cabelo curto, sentada, Maria.....	127
Figura 31- Os irmãos Villas-Bôas em Xingu (2012).....	128
Figura 32- As Amazonas apontam flechas para os prisioneiros, uma delas prepara o fogo.....	131
Figura 33- Amazonas sacrificando homens aprisionados no “terrir”.Destaque para duas indígenas se beijando e, no centro, a rainha Penteseleia.....	132
Figura 31- O lobisomem, Dr. Moreau transformado na fera pouco assustadora.....	133

## SUMÁRIO

<b>TRAILER DO DISSERTAR.....</b>	<b>10</b>
<b>CENA 1 INVENÇÃO E MANUTENÇÃO DO OLHAR ESTRANGEIRO.....</b>	<b>15</b>
TOMADA 1.1 VIAGENS E VIAJANTES: IMAGINÁRIOS E CENAS REPETIDAS.....	17
TOMADA 1.2 AMAZÔNIA: ESTEREÓTIPOS NA TELONA.....	26
TOMADA 1.3 TERRA SEM HISTÓRIA: INFERNO VERDE, TRISTEZA DOS TRÓPICOS.....	33
TOMADA 1.4 O IMAGINÁRIO E AS PROJEÇÕES DA AMAZÔNIA NO CINEMA.....	41
<b>CENA 2 AMAZÔNIA IMAGINÁRIA DO DOCUMENTÁRIO.....</b>	<b>59</b>
TOMADA 2.1 IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA.....	59
TOMADA 2.2 DOCUMENTÁRIO OU FICÇÃO?.....	64
TOMADA 2.3 ESTIGMAS EM IRACEMA.....	71
<b>CENA 3 ESTIGMAS SOBRE A AMAZÔNIA</b>	
<b>NOS LONGAS-METRAGENS DE FICÇÃO .....</b>	<b>81</b>
TOMADA 3.1 QUEM O FILME PENSA QUE EU SOU?.....	81
TOMADA 3.2 TÉCNICA CINEMATOGRAFICA: PRODUTO DO OLHAR.....	87
TOMADA 3.3 ESTIGMAS EM FLORESTA DAS ESMERALDAS (1985).....	95
TOMADA 3.4. ESTIGMAS EM <i>LAMBADA, A DANÇA PROIBIDA</i> (1990).....	98
TOMADA 3.5 ESTIGMAS EM ANACONDA (1997).....	106
<b>CENA 4 CINEMA NACIONAL E O OLHAR ESTRANGEIRO.....</b>	<b>112</b>
TOMADA 4.1 O MERCADO CINEMATOGRAFICO NACIONAL.....	112
TOMADA 4.2 ESTIGMAS EM <i>TAINÁ, UMA AVENTURA NA AMAZÔNIA</i> (2000).....	118
TOMADA 4.3 GLOBO FILMES E AS CENAS DA AMAZÔNIA.....	122
TOMADA 4.4 ESTIGMAS E O “TERRIR” EM <i>UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA</i> (2005).....	129
<b>CENAS FINAIS.....</b>	<b>134</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>143</b>



## TRAILER DO DISSERTAR

A bacia do Rio Amazonas domina a metade norte da América do Sul. O território atravessado por essas águas, por imensas florestas designa, no âmbito espacial, a Amazônia. Não obstante, muito mais do que o recinto da maior diversidade do planeta, com grande extensão de terras e admirável potencial econômico, a Amazônia é também uma invenção, perpassada por muitos imaginários. Terra inabitada e sem lei. Paraíso e inferno do Novo Mundo. Selva de índios canibais, bruxos e de bichos monstruosos. Canela. Eldorado. Inferno verde. Explorada e perscrutada pelo colonizador. Enaltecida pelos naturalistas. Romantizada na literatura. Louvada na Belle Époque dos seringais. Execrada. Idealizada. Manchada pelo trabalho escravo. Estigmatizada. O olhar estrangeiro, e até mesmo o nacional, está banhado de imagens que foram transmitidas pelas narrativas dos viajantes, pela cartografia, pela literatura, por cientistas e poderosos em campanhas políticas de ocupação da Amazônia, isto é, pelo olhar estrangeiro e/ou nacional alheio aos viveres e saberes locais. A ótica dessas representações ecoa nas produções artísticas construídas sobre a Amazônia, entre elas, as cinematográficas.

A implicação do cinema no imaginário revela uma série de clichês que não se encerram no campo figurativo da arte. O imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de “*entre saberes*” (DURAND, 1996, p. 215-227). Esta zona de *entre possibilidades*, de *entre descobertas* é também passível de abertura e limitação. O imaginário é território escorregadio porque nele residem instâncias da mente, intervalos do conhecimento no espaço-tempo, do mito, da imaginação, da razão-loucura, da documentação e da (re)criação científico-artística. É por si mesmo um campo paradoxal, plural e grave, não é realidade como objeto factual nem a ficção propriamente dita.

A necessidade de estudar a visão do outro em relação ao Brasil é muito bem exposta em *Olhar estrangeiro* (2006), direção de Lúcia Murat. O documentário demonstra alguns exemplos de como, em filmes internacionais, a natureza e a vida local são concebidas como temerárias, místicas, detentoras de um conjugado incoerente de ações, cenários e personagens estigmatizados. Murat teve como ponto de partida o livro de recepção crítica *O Brasil dos Gringos* (2000), no qual Tunico Amancio amplia e enriquece a discussão ao questionar os métodos simplificados e, por vezes, distorcidos que categorizam o Brasil dos filmes. Para o autor, há três matrizes para os estigmas em relação ao nosso país: a primeira de que somos um

povo de raízes colonizadas; a segunda relativa à visão já consolidada que o exterior tem do brasileiro; e a terceira quanto à projeção utópica do país.<sup>1</sup>

O estudo do olhar estrangeiro também é uma tomada que põe em enfrentamento o saber local, na relação Amazônia-mundo, aciona o intento de compreender a corporatura desse agente humano, interventor-receptor: o amazônida. No Brasil, a Amazônia está situada no Norte do país. Todavia, nortista e amazônida repercutem semanticamente diferentes. Trazem um bojo de referenciais que se distinguem não no ramo geográfico, mas identitário. A concepção do mundo sobre a Amazônia resulta de construções predominantemente elaboradas por discursos externos a ela. Dessa forma, também o amazônida é, em uma acepção genérica, o prosseguimento humano de visões hiperbólicas, esdrúxulas e bárbaras ligadas à selva, é normalmente pensado como personagem mítico, alheio a um estado qualquer de civilização. Entretanto, ao nortista, de forma geral, não são atribuídas tantas figurativizações. Cabe mais ao termo o conceito de isolamento, de subdesenvolvimento, de desarraigamento cultural. A maioria desses imaginários reflete, em parte, um olhar distante de regiões e brasileiros para o norte e os nortistas, ou seja, para a Amazônia e os amazônidas. Tornou-se clássica a canção de exaltação e contestação *Belém, Pará, Brasil*, do grupo Mosaico de Ravena de Belém do Pará. Ora, falar do Pará, da Amazônia, do Norte é falar de Brasil. Na letra, há ironias a respeito do imaginário sobre o amazônida-nortista. A música reforça a identificação do nortista com sua terra, o temor à exploração, destaca ainda a valorização das culturas locais, mas não deixa de questionar o olhar interior. Muitos amazônidas enaltecem a cultura estrangeira em detrimento da sua. “Aqui a gente toma guaraná quando não tem Coca-Cola/ chega das coisas da terra/ o que é bom vem lá de fora [...] Quem quiser que venha ver/ mas só um de cada vez/ não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês”<sup>2</sup>.

A pretensão deste trabalho é investigar a visão do estrangeiro em relação à Amazônia no cinema e suas repercussões no imaginário. Os filmes *Floresta das Esmeraldas* (1985), *Lambada, a dança proibida* (1990) e *Anaconda* (1997), *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000), *Um lobisomem na Amazônia* (2005) e outros citados foram selecionados para ilustrar teses que fecundam o olhar estrangeiro, oriundo de outras épocas e discursos que, incorporados a novas cosmogonias, ainda prevalecem no organismo das efígies sobre a região, sobre as gentes daqui e sobre suas relações com o mundo.

---

<sup>1</sup> Um personagem chamado Brasil. Disponível em <http://talentojornalismo.grpcom.com.br/material/aluno/1-6.pdf>/ Acesso em 18 de junho de 201

<sup>2</sup> MOSAICO DE RAVENA. *CAVE CANEM*. Produtora de Artes Mosaico de Ravena Ltda. 1992

A Amazônia é, assim, uma construção discursiva. Somente através dessa construção é possível chegar a sua imagem. Esta região do imaginário é a história dos discursos que a foram erigindo, em diferentes momentos históricos, dos quais recebemos apenas uma versão parcial, a do dominador. (PIZARRO 2012, p. 33)

O conjunto de instrumentos teóricos coletado para a pesquisa procurará indagar esses estigmas que o cinema estrangeiro carrega, as presumíveis genealogias dessas imagens, os empréstimos, as reinvenções do imaginário sobre o espaço e o *ser amazônico*. O trabalho pretende também ser um instrumento de consulta na área do cinema, já que faz um levantamento filmográfico e cita parte considerável de obras sobre a Amazônia. O cinema tem sido pouco estudado na Amazônia com ênfase em parâmetros da antropologia do imaginário, dos estudos culturais. Aqui, este viés teórico ganhará forte sondagem.

Entretanto, qual a relevância de tomar objetos de arte com a perspectiva de examiná-los como ferramentas de reflexão social? Para Gilbert Durand, a obra de arte deve reestabelecer um estatuto antropológico conveniente no museu das culturas. (1984, p. 498). O imaginário é, então, na validade dessa metáfora, o objeto imerso no estatuto, a via que capta os saberes culturais e as identidades do homem e as reescreve nas mimeses de sua envergadura. Está no saber local a força motriz que a arte decodifica e recolhe, ainda pulsante, nesse museu das culturas, ofuscando o poder corrosivo do tempo. Ali, o ser se situa, move-se e, numa energia revigorante, constrói seu papel social.

Em *Lambada, a dança proibida* (1990), a índia Nisa é erotizada numa infundada alusão física, romantizada e comportamental às tribos do Brasil, dança capoeira e defende a floresta, fala espanhol e é sensual. Em *Anaconda* (1997), a releitura da lenda da Cobra Grande em formato de película de terror apresenta a concepção de uma cobra devoradora de humanos, e um explorador latino, selvagem e inescrupuloso em busca de riqueza através da captura da extraordinária cobra. Essas construções são reproduções do imaginário que se prega há séculos e configurou-se uma zona de conforto maniqueísta para produção de obras fílmicas de entretenimento. Nelas, há um poder simbólico que discursa e reacende o paradoxo do paraíso infernal. “Em Durand, não existe verdadeira diferença entre simbólico e imaginário. Uma coisa contamina a outra” (MAFFESOLI, 2001, p.79).

Essa sinopse apenas elenca alguns desses estigmas que o cinema estrangeiro construiu ou conservou, em algumas décadas, e que reforçam ainda mais o imaginário sobre a Amazônia. GOFFMAN (1993, p. 11) faz referência ao uso da palavra "estigma" pelos gregos, definida como "signos corporales, sobre los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco

habitual en el status moral de quien los presentaba". Tomando esse conceito simbolicamente, os estereótipos, nesta pesquisa, converter-se-ão em estigmas por crer que esta terminologia categoriza semanticamente melhor o imaginário sobre a Amazônia, o qual se tornou “chaga” fixada no tempo e na epiderme do pensar. O termo “estigma” é usado para designar manchas assinaladas na pele. Já foi utilizado no campo religioso para definir os sinais abertos de Cristo em Santos da Igreja Católica. Aqui, na Amazônia, os estigmas são imaginários imanados no curso da história pelas montagens imagéticas dos primeiros viajantes e percorrem o tempo até a contemporaneidade. “O que caracteriza o estereótipo é a repetição; o estigma, por conseguinte, traz as marcas dessa reprodução maçante. O estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos” (BHABHA, 1998, p. 120).

O cinema como reflexo desses fluxos culturais recebe e reforça as teses mítico-lendárias, o confronto e as estranhezas dos europeus nas incursões pela “tristeza” do Novo Mundo. “A complexidade da selva, o confronto e o choque com as diferenças sempre provocaram interpretações díspares, equivocadas e violadoras dos direitos dos habitantes locais (MARTINS, 2004, p. 33). Claude Lévi-Strauss, com desdém e um distanciamento assumido, narra em *Tristes Trópicos* (1999) as atribulações do antropólogo, no terreno brasileiro, sem ênfase ao prazer e à aventura, mas definindo a própria viagem como uma passagem por cenários enfadonhos que, em vez de trazer visões luxuriantes e alimentos da alma, traz visões de decadência, cansaço e monotonia. Lévi-Strauss morou e percorreu o Brasil entre 1935 e 1939. Suas incursões por tribos indígenas de São Paulo, Paraná, Mato Grosso e várias regiões da Amazônia estão nessa obra. Ao se referir a Kadiwéus, Borôros, Nambikwáras e Tupi-Kawahibs, o antropólogo contribui para uma (re)construção do olhar europeu sobre o Brasil, com menos maravilhamento, menos exuberância de paisagens e mais apreensão do real, porém reafirma a percepção de horror, de indiferença e de primitivismo.

Outro contexto histórico-social do qual lembramos é o período de construção da Transamazônica na década 1970. O governo ditatorial pregava um discurso de prosperidade da região e do país. O documentário/ficção *Iracema, uma transamazônica* (1974) – sonolento e carregado filme de Jorge Bodansky, Orlando Senna e Wolf Gauer –, focaliza esse momento, nele há as contradições entre o imaginário que se pregava sobre a Amazônia - lugar vazio pronto para se ocupar e desenvolver - e as precariedades da vida local. A obra fílmica ironiza esse estigma de terra boa, sem homens, mostra as complexas ingerências, as devastações graves imprimidas no espaço e nas comunidades locais. Todavia, na tentativa de romper os

clichês, novos se delineiam. Este filme dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna, em seu dicotômico gênero documental/ficcional, contribui para uma investida de análise dos processos culturais além da estética, adquire um papel de registro histórico e de colaboração às investigações sociológico/antropológicas realizadas na Amazônia.

O olhar é que molda o objeto, dá-lhe vigor ou apequena sua envergadura. Olhares são possíveis de serem esparzidos e reinventados. Há imaginários sobre imaginários. A Amazônia ainda é descortinada pelo mundo, enfeitada, romantizada e explorada. Há muitas leituras, muitas vendas e muitas fissuras. Ainda no quarto capítulo desta dissertação, há uma apreciação do olhar estrangeiro também no cinema brasileiro. Assim, não tomamos mais a palavra com a acepção espacial, mas como um dispositivo semântico definidor de uma visão invasora, pouco interessada no (re)conhecimento do que vê. Destacam-se, nesta apreciação estrangeiro-nacional, os três filmes sobre a heroica indiazinha *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000), *Tainá, a aventura continua* (2005) e *Tainá, a origem* (2013) e também o longa-metragem “terrir” de Ivan Cardoso *Um Lobisomem na Amazônia* (2005). Esses exemplos reproduzem o olhar excêntrico, as encantarias numa geografia do absurdo. À Amazônia “cabe não somente a preconceção imaginária e negativa, mas também o que podemos considerar uma autoexotização” (GONÇALVES 2009, p. 15).

Este corpo dissertativo pretende contribuir, de modo interdisciplinar, no aperfeiçoamento de pesquisas a respeito do imaginário sustentado ou reinventado pelo cinema estrangeiro e nacional sobre a Amazônia. Inevitavelmente, este trabalho não dá conta da complexidade e abrangência da investigação, apenas anseia uma análise provocativa, um ensejo para o surgimento de teses e dissertares mais arraigados.



## CENA 1 - INVENÇÃO E MANUTENÇÃO DO OLHAR ESTRANGEIRO



O olhar estrangeiro sobre a Amazônia é marcado por uma ótica bucólica e primitiva. Para grande parte do mundo, os viajantes seriam, até hoje, os desbravadores de seus mistérios. Cenários paradisíacos, deslumbramento, homens selvagens, mistérios e perigos. Os europeus conjecturaram, em suas viagens além-mar, narrativas e discursos sobre as terras e os povos do Novo Mundo.

A monstruosidade e o exotismo associados principalmente à Índia, mas também à mitologia-grega, ajudam a compor a tessitura do imaginário europeu sobre a Amazônia. Nestas terras, pensavam, podia-se encontrar a fonte da juventude eterna, o Eldorado, terra escondida na floresta na qual tudo era feito de ouro. “A Amazônia (...) não foi descoberta, sequer foi construída; sua construção se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes” (GONDIM 1994, p. 9). Leandro Tocantins (2000) também partilha dessas impressões quanto à invenção das categorias fantásticas: “Tendência curiosa observasse nos escritores do século XVI, principalmente na Espanha: a de recriar nas terras do Novo Mundo, onde a bandeira de Castela se ia impondo com o furor de uma conquista nem sempre cristã, aquelas histórias que a literatura grega difundiu” (p. 47).

Tais versões, observáveis desde o Brasil colonial, desprezavam (e ainda descartam) evoluções históricas, econômicas e sociais. Até o século XIX, principalmente, havia poucas escrituras que postergassem as concepções emblemáticas da Amazônia. A região era vista apenas como um espaço inexplorado, apesar dos traços de urbanização e arquitetura, principalmente nas capitais como Belém e Manaus, reflexo do período da extração do látex na *Belle Époque*<sup>3</sup>. Em parte, em muitos países e regiões brasileiras ainda vigora esse imaginário estigmatizado(r). Essas marcas fixadas no pensamento sobre a Amazônia constituem um discurso alquebrado, estático, não estético ou, se estético, quase paralisado no tempo. Essas preconcepções estão enraizadas não só nos pioneiros no reconhecimento das terras da Amazônia, mas nos cineastas estrangeiros, nos pesquisadores, nos antropólogos, nos historiadores e nos literatos, com as devidas ressalvas obviamente.

---

<sup>3</sup> DAOU, Ana M<sup>a</sup>. *A Belle Époque Amazônica. (Descobrendo o Brasil)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

Como qualquer explorador, chegamos com imagens preconcebidas e com os mitos produzidos sobre ela, como o do território verde com populações indígenas, do ‘paraíso’, do ‘pulmão do mundo’, entre tantos outros. Como dizíamos, uma consideração ampliada do cultural pode vir a incorporar uma variedade de elementos, mas nossa inquietude se orienta especialmente para o modo como foram construídos, e ainda se constroem, no discurso, os imaginários sobre esta área. (PIZARRO 2012, p. 29)

Não há estranheza na voz acima da estudiosa Ana Pizarro. Toda construção discursiva que um desbravador propuser acerca da Amazônia irá incidir nas amarras dos estigmas erigidos anteriormente. Todavia, essa inquietude sobre o modo como foram arquitetados os imaginários também tonaliza a prosa desta pesquisa. Em muitos discursos das artes da modernidade, como os perceptíveis em *Floresta das Esmeraldas* (1985), *Lambada, a dança proibida* (1990) e *Anaconda* (1997) / ainda há a aura lendária, pictórica, que concebe apenas os invólucros da exuberância, do apavorante, do sobrenatural, categorizando uma Amazônia inventada, em que as relações humanas se dão sempre de fora para dentro. A maioria dos intelectuais atribui aos primeiros viajantes a gênese desse leque de representações.

Quando já em curso esta pesquisa, localizei quatro trabalhos que dialogam claramente com minhas sondagens:

Primeiramente, a tese de Bruno César Simões Costa *Manifestações do Imaginário no Cinema Contemporâneo*<sup>4</sup> apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, trabalho orientado pela professora Cristiane Freitas Gutfreind. O texto deste pesquisador anseia construir um olhar analítico sobre o conceito de imaginário e a sua aplicação na análise fílmica e a necessidade de estudar as condições de representabilidade com enfoque na tríplice real, fictício e imaginário.

Outro trabalho no fluxo de minha pesquisa é a Dissertação *Território Imaginado, Imagens da Amazônia no Cinema*<sup>5</sup>, de Gustavo Soranz Gonçalves, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, orientado pelo professor Dr. Gilson Vieira Monteiro. Já neste estudo, GONÇALVES (2009) apresenta as raízes históricas sobre a Amazônia - o discurso colonial - como modalizador das imagens construídas sobre a Amazônia no cinema ainda hoje, mas

---

<sup>4</sup> Costa, Bruno César Simões. *Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo.* / Bruno César Simões Costa. – Porto Alegre, 2011. 239 f. : il. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Orientação: Profª. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

<sup>5</sup> Gonçalves, Gustavo Soranz *Território imaginado: imagens da Amazônia no cinema* / Gustavo Soranz Gonçalves. -Manaus: UFAM, 2009 135 f.; il. color. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, 2009.

objetiva contextualizar a série *Documentos da Amazônia*, um projeto da TV Educativa do Amazonas no final dos anos de 1970 que visava à construção de um discurso próprio, uma configuração social e cultural, uma afirmação de uma identidade cultural autêntica, resultado de um processo de revisão crítica de sua historicidade e de uma autoconsciência cultural.

O terceiro trabalho, que também norteou a pesquisa de Gustavo Soranz Gonçalves, é o livro da professora Selda Vale da Costa *Eldorado das ilusões: cinema & sociedade: Manaus, 1897-1935*<sup>6</sup>. A autora traça uma discussão sobre o cenário econômico-social do Amazonas nas primeiras produções de cinema realizadas na Amazônia, cataloga e analisa as obras de Silvino Santos, pioneiro na criação de filmes em Manaus.

Já a quarta pesquisa é de autoria da Professora Bene Martins. *Imagens da Amazônia: Olhares interculturais* e versa sobre a região em busca de um olhar não estereotipado. A tese de doutorado foi defendida em 2004 na Universidade Federal de Minas Gerais. A investigação da pesquisadora mostra como os estereótipos foram construídos, mostra o local de enunciação e de elaboração das “imagens-conceitos”, depois amplia e demonstra estratégias de habitantes da região para se tornarem sujeitos produtores de expressões culturais autênticas.

Essas quatro pesquisas acadêmicas foram balizadoras desta dissertação, nelas se podem encontrar ferramentas teóricas e metodológicas para o estudo do cinema sobre a Amazônia. Ademais, os dados imagéticos e históricos discutidos em disciplinas do PPGARTES/ICA/UFPA direcionaram o trabalho para uma abordagem mais sucinta no estabelecimento dos cruzamentos entre cinema e imaginário.



## TOMADA 1.1 VIAGENS E VIAJANTES: IMAGINÁRIOS E CENAS REPETIDAS

Ao longo do século XVI, os europeus enxergaram a Amazônia como a margem mais extrema das “margens” do Novo Mundo, e a transformaram na fronteira exótica – cultural, social, econômica – do universo. Os primeiros cronistas traziam no imaginário um estranhamento, resultado do conflito com o Novo Mundo, excêntrico e maravilhoso. No contato direto com o espaço e sua gente, esse discurso do outro foi reafirmado e reconstruído,

---

<sup>6</sup> COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das Ilusões: Cinema & Sociedade: Manaus, 1897-1935*. Ed. Universidade do Amazonas, 1996.

depois difundido em folhetins, livros e mapas com o auxílio de gravuristas, e também traduzido e perpetuado oralmente nas trocas culturais.

A Amazônia é uma região cujo traço mais geral é o de ter sido construído por um pensamento externo a ela. Ela tem sido pensada, em nível internacional, através das imagens transmitidas pelo ideário ocidental, europeu, sobre o que eles entendem ser a sua natureza, ou, em outras palavras, sobre o lugar que a Amazônia ocupou na sua experiência, imagem que foi ratificada em textos: crônicas, relatos de viajantes, relatórios de cientistas, informes de missionário. (PIZARRO *ibid.* p. 31)

Tal qual Pizarro, o discurso dos viajantes nesta pesquisa recebe uma sondagem processual que avalia os efeitos de significado, não os estéticos. O que me permite apenas flertar com as teorias de análise do discurso. “Um discurso é um conjunto de declarações que proveem uma linguagem para falar sobre – por exemplo, uma maneira de representar – uma espécie particular de conhecimento, sobre um tópico. (HALL *apud* PIZARRO *idem*, p. 30). São essas maneiras de representar a Amazônia no cinema que ressoam na literatura de viagem dos pioneiros europeus.

Com o tempo dos séculos, o imaginário europeu foi se reinventando nos confrontos e nas confluências entre Velho e Novo Mundo. Todavia, as imagens mentais sobre a Amazônia foram se fortalecendo, maiormente, sobre a égide dominadora da identidade europeia, isto é, o registro dos viajantes e estudiosos era também uma forma de afirmar o outro como outro. Ora, como as culturas se afinam e desafinam nas diferenças, alguns mitos foram ganhando nova costura na interpretação do tecido amazônico e, ao invés de desmistificados, fortaleceram-se. É o caso da visão de lugar inóspito, de selva impenetrável. Os estrangeiros nas representações do outro “foram também responsáveis pelo mito de que a selva impenetrável seria um vazio demográfico, um espaço hostil, desafiador, e inadequado para a habitação de homens civilizados” (MARTINS, 2004, p. 50). O apontamento de Bene Martins sobre a impenetrabilidade da selva demonstra que o surgimento de alguns mitos são criações do estrangeiro. É a noção do diferente, que erigidas pela “tradição europeia greco-romana-ibérico-renascentista” (PONTES, 2000, p.5). O diferente é categoricamente "nocivo", "assustador", “hilário”, “esquisito”, fora do parâmetro tomado como ético. O europeu constrói representações viçosas do outro, adversas às formas civilizadas de si, mas que, contraditoriamente, são-lhes fascinantes. É a inconsciente procura das próprias fissuras nas excentricidades do alheio, é a regra “para a qual determinadas sociedades, baseadas em supostas supremacias econômico-culturais, considerar-se-iam as melhores do mundo,

passando, a partir desse critério valorativo, a julgar as outras como inferiores, pérfidas, incapazes, não-rationais” (CARVALHO 2002, p. 122)

Adoto as narrativas dos viajantes com a finalidade de “sair do já nomeado, do interpretado, e procurar entender esses textos como discursos que produziram e produzem efeitos de sentidos a serem compreendidos nas condições em que apareceram e nas de hoje” (ORLANDI 2008, p. 23). Essa concepção da análise do discurso da Professora da UNICAMP Eni Puccinelli Orlandi permite entender como o confronto entre Velho Mundo e Novo Mundo está baseado em construções discursivas. A constatação ressoa nos escritos de quem lançou mão da pena nos séculos XVI e XVII, por exemplo, nos quais notamos traços da Amazônia pensada hoje nos filmes, nas cadeias rígidas de significado e permeadas de notas repetidas nas sociedades e nas suas produções artísticas.

É imprescindível para explorar as possibilidades semânticas do cinema, entendê-lo como imagem em movimento, quem sabe ilusão em movimento, que não carece de discurso prévio. Entretanto, as imagens cinematográficas são discursivas ou preenchem lacunas discursivas, há vozes reafirmando posturas na onipresença do(s) diretor(es), editor(es), montador(es), e demais profissionais envolvidos nessa produção coletiva. “A imagem se define como um objeto produzido pela mão do homem, em determinado dispositivo, e sempre para transmitir ao seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real”. (AUMONT, 1993, p. 260).

Para Santos (2006, p. 181), os viajantes, no embate da descoberta, não visualizaram o choque cultural em duas vias: “o ato da descoberta é necessariamente recíproco: quem descobre é também descoberto e vice-versa. Por que é, então, tão fácil, em concreto, saber quem é descobridor e quem é descoberto?”. Em paráfrase, a relação de poder movida pela consciência é que denota o saber-se descobridor em detrimento do saber-se descoberto. O que culmina na apropriação e na sobreposição de uma cultura em relação à outra, “considerando-se que a relação com a alteridade, longe de ser direta, unívoca e clara, é con-fusa e des-organizadora do sujeito” (ORLANDI 2008. p.48).

A exterioridade de quem propõe um discurso sobre o outro desemboca na relação da diferença. O silêncio de um mediante a voz do outro causa sequelas, nódoas, estigmas. O discurso do estrangeiro diante da suposta mudez do nativo, o olhar estrangeiro que se pretende dominante já atesta sua relação de “colonizador” com o “colonizado”, firma no confronto o pasmo do homem versus a matéria bruta, do civilizado contra a terra desaforada e brutal de homens selvagens.

O europeu nos constrói como seu ‘outro’ mas, ao mesmo tempo, nos apaga. Somos o ‘outro’, mas o outro ‘excluído’, sem semelhança interna. Por sua vez, eles nunca se colocam na posição de serem nosso ‘outro’. Eles são sempre o ‘centro’, dado o discurso das des-cobertas, que é um discurso sem reversibilidade. Nós é que os temos como nossos ‘outros’ absolutos. (Ibid. p. 55)

Os espanhóis foram pioneiros nos rios da Amazônia. Vicente Yáñez Pinzón, em fevereiro de 1500, associou o futuro Rio Amazonas à virgem Maria e o batizou de *Santa Maria de La Mar Dulce*. O primeiro contato com os nativos foi seguido de confrontos, trinta e seis indígenas foram capturados pelos navios espanhóis. A segunda expedição foi comandada por Diego de Lepe. Alguns dias após Pinzón, e por conta dos capturados na primeira empreitada, o embate dessa vez foi ainda mais intenso, resultando na morte de muitos espanhóis e, como revide, na de tantos índios. Auxiliomar Ugarte (2003) nos traz esses dados historiográficos e reflete:

As viagens comandadas por Pinzón e Diego de Lepe inaugurariam a percepção europeia sobre o mundo amazônico em duas vertentes: 1) o encanto pelo imediatamente visível e positivo – as águas doces e a aparente fertilidade da terra; a expectativa, igualmente positiva, da existência de diversas riquezas. (p. 6)

Nas crônicas de Pinzón e Diego de Lepe, vemos também o espanto e a reafirmação do poder, a garantia do espanhol como descobridor. O explorador se coloca na zona confortável que o distingue do indígena e ainda transforma a Amazônia no celeiro das grandes fortunas. A notícia da terra aberta à exploração e a possibilidade de descoberta do Eldorado se propagam. A Amazônia vira a nova fonte dos tesouros perdidos. A abertura desse ambiente extraordinário, para os europeus, representava o encontro de um paraíso nos trópicos. No entanto, para desbravá-lo, era necessário enfrentar a “fúria” de seus povos “inúmeros, violentos, aculturados”. Cenas como essas em longas-metragens se repetem, até mesmo porque a viagem, a busca de tesouros, as precipitações de um território inóspito cheio de seres maravilhosos, o herói destemido, forte e perspicaz, são temáticas alinhavadas no imaginário ocidental há milênios. Para o francês Charles Nodier, o fantástico nasce de um forte sentimento de incerteza, é resultante da razão quando a própria razão vacila<sup>7</sup>. As narrativas

---

<sup>7</sup> REGO, Maria Isabel. *O fantástico em NODIER ou a busca da harmonia*. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5743.pdf>. Acesso em 14/11/2012.

fantásticas não se iniciam no projeto colonizador na Amazônia, a História permite reflexões em torno desse pressuposto:

Essas histórias maravilhosas falavam de povos estranhos, grotescos, monstruosos [...] coletadas ou reproduzidas a partir de relatos de homens que viveram na Antiguidade, como Heródoto, almirantes que comandaram a expedição de reconhecimento do Rio Indo a mando de Alexandre, o Grande, padres missionários que visitaram o reino do Grão Khan, peregrinos em busca de lugares santos, comerciantes árabes e judeus. Muitos viajavam à procura do berço da humanidade descrito na Sagrada Escritura ou em busca da história de sua raça. (GONDIM 1994, p. 16)

As raízes do caráter místico-lendário dos colonizadores restaura a hipótese de que o aspecto maravilhoso presente nas descrições dos primeiros viajantes era uma reinvenção de suas próprias encantarias. Os espanhóis seguiram o curso das águas, da imaginação e da cobiça. Em 1540, cinquenta homens comandados por Francisco de Orelhana, navegaram toda a extensão do *Santa Maria de La Mar Dulce*, rio que, a partir daí, passou a ser chamado de Amazonas. O pensamento imagético do conquistador europeu recriou, nessa passagem, o mito das Amazonas, que faz referência à sociedade formada por mulheres guerreiras, em plena selva tropical, o que se observa no relato, de 1558, de André Thevet:

Ao contrário da opinião de alguns autores, quero crer que são essas mulheres realmente amazonas, porquanto têm os mesmos costumes de suas homônimas da Ásia. E, antes de ir adiante, é preciso notar que as amazonas, das quais falo, vivem segredadas em certas ilhotas, as quais lhe servem também de fortalezas. Demais, quase não têm outra atividade senão a das guerras perpétuas contra os seus inimigos – justamente como as amazonas descritas pelos historiógrafos. (1978, p. 373).

Outra justificativa ao forte traço fabulístico dos relatos seria a constatação de que os viajantes estavam fortemente afetados pela hostilidade da viagem. Havia sido atacados, os alimentos estavam escassos; a empreitada pelo rio parecia interminável, as águas inóspitas os conduziam para o desembarcadouro da morte: “comemos couros, correias e solas de sapatos, cozidos com algumas ervas, de maneira que era tanta nossa fraqueza que sobre os pés não conseguíamos nos manter” (CARVAJAL apud PIZARRO 2012, p. 43). Nesses contratempos, muitos pereceram e outros ficaram à beira da loucura: “em meio à fome e às batalhas com os indígenas, aparecerá a imagem dessas mulheres guerreiras, as amazonas, a cujo *habitat* – perto da costa – se ia jovem e voltava velho, segundo os indígenas”(PIZARRO idem, p. 44).



(Figura 1)

*“As Amazonas, segundo o modelo renascentista. No imaginário, elas se encontram com seus amantes apenas uma vez por ano”.*

Para muitos estudiosos – como Ana Pizarro – é este o tom das crônicas de Carvajal: hiperbólico e fantasioso. Na Europa colonizadora, banhada pelas montagens míticas das grandes navegações, as imagens foram tomadas como confiáveis e ainda hoje aparafusam o olhar estrangeiro estigmatizado(r). Outro relato, agora escrito pelo Português Diogo Nunes, em 1553, endereçado ao rei D. João III, revela-nos uma das visões de mundo dos conquistadores que entraram em contato com a região amazônica:

Nesta província de Machifaro que eu vi se podem povoar cinco ou seis vilas mui ricas porque sem dúvida há nela mui ouro. E ao que ela me pareceu é tão abundosa de mantimentos e sã como a do Peru. Esta terra está entre o rio da Prata e o Brasil pela terra dentro. Por esta terra vem o rio [o futuro rio Amazonas][...] Por este rio se há de prover esta terra, porque podem ir navios por ele onde poderá povoar uma vila que seja porto e escala de toda esta terra... É necessário para conquistar esta terra agora ao presente, quatrocentos cento e vinte de cavalo, e os outros de pé. Esta gente toda se há de fazer em Alentejo e no Algarve e Alguns homens da África (NUNES, 1916, p.375).

A epístola sobre a nova terra pode nos parecer devaneadora, mas era próprio do discurso dos viajantes essas descrições estrambólicas, mesmo inconscientemente. No excerto,

vislumbramos também o fantástico da prosperidade, do eldorado e das exorbitantes forças necessárias para habitar o lugar. Não é apenas o País de Canela da expedição de Orelhana, é o solo do ouro. Foram essas alusões que ganharam o mundo.

Esses traços ou lapsos, embora tenham sido repensados e reinventados ao longo dos séculos, influenciaram as vozes que pensaram a Amazônia, seja pelo conflito ou pela convergência. Mas como, passados tantos séculos, ainda se preconizam tantos clichês sobre a Amazônia? Por qual razão se quer homogêneo o olhar do estrangeiro para um ambiente tão complexo e pluralizado? Ora, além das fontes empíricas, a partir do século XX, o cinema passou a contribuir com a manutenção e reinvenção desses estigmas ampliando no exterior a ótica do Brasil excêntrico, território de índios selvagens e índias buliçosas. Em alguns casos, num aspecto maniqueísta, o índio é o vilão que ameaça o avanço do branco nas matas ou, do contrário, o protetor da selva ameaçada. Em *Escritura e Oralidade: Versões e Ficções da Amazônia* temos:

as imagens construídas pelo estrangeiro ou mesmo o brasileiro não egresso das populações periféricas da Amazônia estão permeadas pelo imaginário e concepções alienígenas, visão essa mais preocupada em retratar a geografia, a fauna e a flora da região, e que está quase sempre dissociada da presença do homem nativo (FERNANDES, 2010, p.2)

Cabe-nos também destacar que nem todos os estrangeiros que aportaram aqui mantiveram apenas a visão de selvageria, exuberância e temor em alusão às matas. O olhar etnocêntrico e a distorção que exprobram a imagem da América, também se tornou atrativo para os europeus questionarem seus valores, um espelho ao avesso de costumes e vícios. Isto é, na fuga do imaginário, propagava-se outro, do bom selvagem que vivia em harmonia com a natureza, com seu povo, não afeito a ostentações, nada ambicioso, edenizado. “O exemplo dos selvagens, que foram quase todos encontrados nesse ponto, parece confirmar que o gênero humano era feito para permanecer sempre nele, que tal estado é a verdadeira juventude do mundo” (ROSSEAU, 1978 p.176). O homem deveria se manter no estado de natureza no qual algumas tribos ainda foram encontradas pelos colonizadores. Começa-se a propagar a imagem do Bom Selvagem que ganha grande força no estado de romantismo da primeira metade do século XIX e afeta uma das gerações da escola no Brasil, a “indianista”, poesia de exaltação ao índio e à natureza, cujo representante maior é Gonçalves Dias.

Nesta tomada de censura ao europeu, “Não há como esquecer os escritos de Montaigne, Thomas Morus ou Bartolomé de Las Casas que, ao engrandecer os hábitos e os

costumes indígenas, não faziam mais do que criticar os valores da própria sociedade moderna” (ALMEIDA 1998).

O ideal romântico de natureza, do indígena bom são também forças do imaginário. “Há sempre algo de romântico no político, na defesa das utopias, no sonho de uma sociedade perfeita, na esperança de um mundo redimido de suas falhas, na perspectiva de uma sociedade perfeitamente igualitária, etc.” (MAFFESOLI, 2001, p. 77).

A figura pacificadora do índio, quase redentora, de regresso à bondade congênita do ser no século XIX, não submergiu o olhar estrangeiro de zoomorfização do índio, de composição da floresta como ambiente ermo e extraordinário. Os clichês apenas se ampliaram. Além do índio selvagem e violento, outro romantizado: bom e protetor da selva. O primeiro viajou séculos e, doravante, é o carro-chefe nas obras cinematográficas que projetam, mesmo na ficção, a região, suas formas de vida como bizarras etc, mas em filmes como *Lambada, a dança proibida* (1990) e *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000) predominam a concepção do bom selvagem. Nestas últimas décadas pós-modernas, um dos gêneros de cinema mais lucrativo foi o realismo fantástico, neste o cineasta aproxima fatos da vida real a elementos sobrenaturais. O método de criação faz o espectador mergulhar numa hipotética dimensão dúbia entre vida e ilusão. Por outro lado, o gênero mais comum sobre Amazônia é o documentário. Já os ficcionais mesclam terror, drama e aventura. Normalmente, estes últimos constroem o arquétipo do eterno desbravador, um arrojado guerreiro numa rota/fuga escarpada em busca de desvendar um mistério ou no encargo de um resgate.

GEERTZ (1997) assegura que a arte faz parte da vida e não há outro meio de interpretá-la senão dentro do curso da vida no mundo. Nessa relação arte/vida, enxergamos a Amazônia no cinema como uma revelação imaginada, diminuída. Ainda que tentemos identificar as zonas que diferem ficção e realidade, também notamos que tais forças não se diferem totalmente. Não sabemos até que ponto o real é uma figuração transitável e em que dose a realidade banha as literaturas de ficção. Jacques Aumont aponta:

O característico do filme de ficção é representar algo do imaginário, uma história. Se decomusermos o processo, perceberemos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos e atores) (1995, p. 100).

O cinema apropria-se dos processos imaginários para que a inventividade floresça e, através de materiais, ferramentas, performances e técnicas, a criação codifique um objeto novo, atraente. O objetivo é a projeção, nela o espectador se lança nos ares da representatividade, no onírico, no impalpável, mas, apesar das obras de ficção serem duplamente irreais, não há obra de arte que não tenha relação com alguma realidade, ainda que isso ocorra por uma intersecção metafórica. Há sempre percepções da realidade na formatação do objeto fílmico, seja nos espaços ou na representação que se faz de um imaginário social. Muitas obras do cinema se pretendem visionárias. A exploração do espaço cósmico, a criação de robôs, a clonagem - antes de serem possíveis - compunham o imaginário futurista de obras de ficção cinematográfica. As projeções futuristas do cinema não se pretendem verídicas, porém, de certo modo, interagem com algumas previsões no ramo da tecnologia ou antevisões relativas à relação do homem com a natureza.

Na fronteira entre a criação e representação, entre a realidade e a invenção, muitas figurações surgiram no cinema: personagens místicos, ambientes mágicos, inventários do fantástico. A semiótica dessas narrativas volve as visões consolidadas pelo imaginário. Para Lúcia Santaella (2005), fortemente influenciada por Charles Peirce, a semiótica é um sistema lógico sobre as relações entre os objetos da mente. Quanto à semiose dos signos cinematográficos, a desculpa do tratamento ficcional, muitas vezes, despreza totalmente a coerência de mundo na representação das culturas.

A construção do signo híbrido do cinema segue o sistema da tríade: *sintaxe, forma e discurso* (SANTAELLA, 2001). Os três eixos correspondem, respectivamente, aos elementos sonoro, visual e verbal. A sonoridade fílmica se combina com outros aparelhos como a cenografia, as luzes, as cores, os objetos, os efeitos de computador, os atores etc. A *estrutura sintática*, então, firma-se nestas costuras, nos diálogos, na trilha sonora, nos sons. A congruência desses aparelhos dá a *forma* ao filme. Suas partes bem combinadas criam os enquadramentos, as imagens em movimento que tornam a narrativa possível, através da montagem. Segundo Lúcia Santaella, “meios audiovisuais, através da imagem em movimento, manifestam a semiose que é própria da sonoridade, não apenas naquilo que é neles audível, mas também na ausência de som, isto é, nos movimentos, durações, enfim, nos ritmos de suas imagens”. (p. 387). Resultante dessa cadência de imagens é o processo narrativo fílmico, donde, enfim, emana a energia do *discurso*, ou seja, o caráter temático-argumental do cinema.



## TOMADA 1.2 AMAZÔNIA: ESTEREÓTIPOS NA TELONA

Para Homi Bhabha (1998), o estudo do colonialismo tem como fundamento a análise do *processo de subjetivação* desenvolvido através do discurso do estereótipo. Os modos de representação da alteridade carregam perspectivas “degeneradas”, “transgressoras” e “perversas” (p. 108). O discurso colonizador constrói, no exercício do poder, o colonizado como outro. “Portanto, apesar do ‘jogo’ no sistema colonial que é crucial para seu exercício de poder, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um outro[...]” (Idem p. 111). A necessidade de criação de poderes, saberes sobre os povos, verticaliza-se para a construção do estereótipo, no qual há o “fetiche”. O fetichismo tem como base mascarar a diferença, retirar o colonizado da condição miserável na qual viceja. É a tentativa forjada de reconhecer o outro o negando como indivíduo, negação do sujeito. O dominado e o dominador estão no interior do discurso colonial.

Nessa concepção, os estereótipos de selvageria, luxúria e canibalismo fazem parte do processo de subjetivação. O estereótipo repele a diferença cultural porque legitima a visão do colonizador sobre o colonizado, é uma falsa representação da realidade. A Amazônia imaginada pode se enquadrar na composição estereotípica que os estrangeiros têm do Brasil. Caricaturas, clichês, estereótipos, imaginário. Decerto, terminologias distantes, mas no mínimo aproximadas. A noção de Homi Bhabha nos aponta que o estereótipo é a imagem que se encaminha para o imaginário. No cinema, na literatura, na antropologia e em outros veículos do pensamento, a região amazônica é predominantemente reconhecida como a parte mais exótica do mundo, quase sempre inexplorada, inesgotável, ainda aberta à “colonização”. Esse reconhecimento preponderante faz uma simplificação através da qual se enrijece o olhar, desse modo, o processo de subjetivação traz à tona apenas imagens do campo semântico estereotipado:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite) constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (idem p. 117).

A simplificação ou estereotipação da Amazônia atualmente tem reflexo nos tantos clichês estrangeiros sobre o Brasil. As referências imagéticas do nosso país são fixamente

samba, mulheres seminuas, praias, caipirinha, futebol, capoeira, comidas tropicais, selva, cobras gigantescas, seres maravilhosos, riquezas inexploradas. Na propagação desse imaginário, não se pode desprezar a influência do cinema Hollywoodiano. O consumo de filmes americanos engole a maior camada do mercado brasileiro ainda hoje, o poder de produção, difusão e exibição dão ao cinema americano a hegemonia na produção cultural:

Este predomínio dos filmes estadunidenses dentro do seu país, e que quase exclui outras cinematografias, repete-se, de modo acabrunhante, nos países latino-americanos. Até mesmo em nações com ampla produção própria, como a Argentina, o Brasil e o México, os filmes de Hollywood ocupam cerca de 90% do tempo de exibição. Como sabemos, algo semelhante ocorre em muitos países europeus e em outros continentes. (CANCLINI, 2007, p.247)

A análise de Canclini diz respeito à abrangência do mercado Hollywoodiano na América Latina atual. Um domínio iniciado ainda na primeira metade do século XX. Em relação às representações clichês sobre o Brasil, entre as décadas de 1920 e 1950, Carmem Miranda protagonizou algumas dessas figurações, um exemplo é *Uma noite no Rio* (*That night in Rio*), lançado em 1941 nos Estados Unidos. Theodore Robert Young (2001) no livro *Retratos do Brasil no Cinema Norte-Americano Contemporâneo* destaca:

Desde a época de Cármem Miranda, o Brasil tem uma presença no cinema norte-americano. A década de 1940, em que *a pequena notável* encarnou a “latinidade” genérica hollywoodiana, filmes como *Notorious* (1945), de Alfred Hitchcock e *Road to Rio* (1947), com a parceria de Bob Hope e Bing Crosby, consagram o imaginário do Brasil como terra do exótico no imaginário cinematográfico dos Estados Unidos (p. 415, grifos e aspas do autor).

Renato Ortiz (2001) destaca que as produções norte-americanas se consolidaram internacionalmente a partir de um intenso projeto político de exportação de filmes. A forte crise de público nas salas de cinemas dos Estados Unidos, em decorrência do advento da televisão nos anos de 1940, impulsionou a busca de novas plateias na América Latina e na Europa.



(Figura 2)

*Carmem Miranda, interpretando a si mesma e Don Ameche, no papel do industrial brasileiro Manuel Duarte*

Carmem participa também em 1942 de *Alô, Amigos!* Produzido pelos estúdios Walt Disney. A estratégia norte-americana era expandir o mercado de consumo de seus filmes pelo mundo. A presença acentuada no filme é a do personagem Zé Carioca, especialmente criado para a obra. O papagaio se veste como os malandros da boemia carioca. Assim, no ritmo do samba, personificado e bem humorado, o malandro brasileiro de penas verde e amarelas mostra a cidade do Rio de Janeiro a Pato Donald, o estrangeiro estupefato. Anteriores a estes filmes, vieram outros ainda mais adeptos das imagens prontas paradisíaco-infernais como *Rio, caminho para o inferno* (que inutilmente o governo brasileiro exigiu a retirada do mercado) de 1931 e *Voando para o Rio*, de 1933.



(Figura 3)

*Na cena de “Alô, Amigos!”, ao lado de Zé carioca, Pato Donald experimentará Cachaça.*

O imaginário sobre o Brasil é de um país permanentemente em festa, onde quase não se trabalha. É, sobretudo, o lugar da luxúria, do carnaval, das mulheres provocantes, das praias, dos rios misteriosos, das florestas encantadas, dos macacos, das araras, dos papagaios.

Um dos exemplos mais contemporâneos e dos mais escrachados de estereotipação é *Blame it on Rio* (1984) ou *Feitiço do Rio*, do diretor Stanley Donen. Em relação a essas obras cabe o uso de um termo apresentado por Theodore Robert Young. O crítico chama as reproduções cinematográficas sobre o Brasil de emblemas erótico-exóticos.

O diretor de *Blame it on Rio* cultiva o exótico como uma presença imediata e constante de plantas e animais por todos os lados, nas praias, nos jardins, até dentro de casa. Quase simultaneamente surgem os elementos do erótico: muita nudez nas praias do Rio, sexo à vontade e macumba (YOUNG 2001, p. 417).

No imaginário estrangeiro, o Brasil é um país tão fascinante quanto ameaçador. A descrição de muitos estudiosos sobre o ambiente brasileiro instrumentaliza o olhar no caminho da jocosidade. As produções internacionais, não só as do cinema, continuam estereotipando o Brasil. No episódio de *Os Simpsons, o feitiço de Lisa*<sup>8</sup> (2002). Homer é sequestrado, no Rio de Janeiro, por um taxista ilegal e levado para a Amazônia, lá é atacado por morcegos em pleno dia. Bart assiste na televisão brasileira a programas infantis com mulheres seminuas que se insinuam em letras do alfabeto. O resgate de Homer, magicamente, é feito no pão-de-açúcar, desprezando qualquer critério geográfico. Na última cena, para

<sup>8</sup> Cf. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3phqrb8hQLY>. Acesso em 15 de março de 2013.

terminar a salada brasileira, depois de a família Simpson despencar com o bondinho, Bart ainda é engolido por uma cobra gigante enquanto dança samba. Obviamente, há comicidade e exagero em um desenho animado, mas essas circunscções visuais são semelhantes as do cinema e governam o olhar estrangeiro sobre o país.

O país é apresentado como um produto ridiculamente construído, a natureza magnificente ganha traços de trágica e arrebatadora. No curso dessa insípida caracterização, temos a passagem de Claude Lévi-Strauss:

Apesar de sua beleza celebrada tantas vezes. Como direi? Parece-me que a paisagem do Rio não está à altura de suas próprias dimensões. O Pão-de-Açúcar, o Corcovado, todos esses pontos enaltecidos lembram ao viajante que penetra na baía cacos perdidos nos quatro cantos de uma boca desdentada. Quase constantemente submersos no nevoeiro sujo dos trópicos, esses acidentes geográficos não chegam a preencher um horizonte vasto demais para se contentar com isso. (1999, p.75-78)

Em muitos filmes nacionais a partir da década de 1990, vendemos as favelas controladas pelo tráfico de drogas, a corrupção e a vadiagem. Nessa composição clichê do Brasil, podem-se todas as promiscuidades, todos os palavrões e picaretagens. A permissividade sexual ainda se mescla ao som de músicas contagiantes como o samba, a bossa-nova ou, mais recentemente, o Funk carioca.

Outro estereótipo sobre o Brasil diz respeito ao mundo selvagem amazônico, assustador e enigmático ao estrangeiro, normalmente, caracterizado como pesquisador, turista ou documentarista vindo do mundo dito civilizado. O cinema Hollywoodiano corrobora com a manutenção e propagação desses estigmas. Decerto, as manifestações que conduzem à estereotipia existem em menor ou maior dose no Brasil. O estereótipo não é uma negação a atributos ou a fatos, trata-se de um engarrafamento das imagens sobre uma sociedade específica.

A linguagem do cinema é também argumentativa, portanto, a composição híbrida do audiovisual, mesmo simbólica, levanta hipóteses sonoras e visuais sobre um meio e ajudam a confeccionar imagens mentais:

costuma-se chamar o cinema, vídeo e mesmo TV de audiovisuais. De fato, são áudio, no som em geral, música, ruídos e na fala dos diálogos. São também visuais, nas imagens. É necessário também repetir que cinema, vídeo e TV têm também caráter discursivo, verbal, na medida em que são necessariamente narrativos e descritivos. (SANTAELLA, 2001, p. 386)

Não se pode pensar um estudo sobre imaginário sem que se leve em conta que se trata de um estatuto imerso na cultura. Podemos identificar a cultura através de suas obras artísticas – teatro, música, dança, cinema, escultura, pintura... –, mas também em sentido mais abrangente, antropológico – as organizações sociais, os sistemas simbólicos, os costumes, a culinária, o vestuário etc. –. O imaginário é mais uma atmosfera, “é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” MAFFESOLI (2001, p. 75). Não podemos ver a atmosfera do imaginário, mas é possível senti-lo, percebê-lo. Eis a ideia fundamental de Gilbert Durand (2011), a qual coloca em contato a cultura e o imaginário: não se pode compreender uma cultura específica caso não se admita a existência nela de uma espécie de “algo mais”. Compreender o imaginário é justamente estudar os eventos não quantificáveis. É investigar uma espiritualidade social no corpo da cultura. O imaginário ultrapassa a cultura sendo parte dela, vai para além do indivíduo, é sempre coletivo.

A cultura, no sentido antropológico dessa palavra, contém uma parte de imaginário. Mas ela não se reduz ao imaginário. É mais ampla. Da mesma forma, agora pensando em termos filosóficos, o imaginário não se reduz à cultura. Tem certa autonomia. Mas, claro, no imaginário entram partes de cultura. A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração (MAFFESOLI idem).

Normalmente, as pessoas confundem imagem e imaginário. Michel Maffesoli não vê a imagem como produtora do imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado. Quer dizer, os filmes que reproduzem e (re)constróem o imaginário sobre a Amazônia reafirmam um modo de pensar, um conjunto de figurações discursivas através das quais o mundo identifica a região. Não é a ideologia somente, “para Destutt de Tracy, ainda no início do século XIX, [ideologia] trata-se de um conjunto orgânico de ideias” (Idem, p. 76). Por trás de um discurso político, pode haver ideologia, que é um fenômeno mais racional. O caráter ideológico revela as definições, aquilo que o outro pensa que sou, mas passível de racionalização. Já o imaginário apresenta outras marcas, como o sonho, o lúdico, o emocional, a fantasia, a imaginação. Essas dimensões são forças que atuam no agir, no pensar uma

sociedade, uma região, um povo. No imaginário habita a aura de uma ideologia, mas não a ideologia propriamente dita.

A chamada “civilização da imagem” descobriu os poderes da imagem, “aprofundou as definições, os mecanismos de formação, as deformações e as elipses da imagem” (DURAND, 2011, p. 118). O poder normalmente vem acompanhado de um processo de hierarquização, de imposição de forças e de subserviência. Talvez essa reflexão nos faça questionar a força das imagens cinematográficas e seu discurso preponderante. Em relação à Amazônia, os filmes sensorializam os clichês colonizadores, principalmente por terem elementos atrativos aos roteiros de suspense e terror. Maiormente o estrangeiro, nas últimas décadas, apropriou-se das imagens acentuadas da selva, do rudimentar, da vida paradisíaca e hostilizadora. Como prevalece nos veículos de massa, não há razão para questionar tais sinais, já que deles emana o fascínio das obras da indústria cultural, deles deriva a preleção de imagens que nos são impostas. Prefere-se a tarefa de manter vivo, pelo homem, o conjunto de regimes simbólicos e de correntes míticas, sejam elas na imprensa, na publicidade, nas novelas ilustradas, na fotografia, na televisão ou nos audiovisuais. O caráter discursivo do cinema contribui para enjaular o imaginário da Amazônia nos estereótipos dos viajantes.

É cabível aqui a reflexão: quem tem autoridade ou licença para falar com parâmetros da Amazônia? Apenas o nativo? É descartável qualquer abordagem estrangeira? Obviamente, a pergunta levanta inúmeras hipóteses. Para o mundo, os estrangeiros sempre foram os porta-vozes da verdade sobre a Amazônia. Primeiramente, porque a eles cabia o domínio do registro e da análise. Mais recentemente, na arte cinematográfica, por exemplo, porque dominam muito mais as tecnologias de produção, têm os investimentos necessários para a confecção de filmes internacionais. Na análise do discurso, o lugar de onde se fala interfere diretamente na impressão do que se diz. “Há formações imaginárias que presidem essa relação, de forma que o lugar de onde se fala se reflete no que ele diz. É, portanto, um jogo de imagens que se projeta em todo discurso” (ORLANDI, 2008, p. 198). Esse jogo de imagens conduz o estrangeiro à reafirmação do imaginário sobre a Amazônia. No entanto, quais imagens pré-definidas o estrangeiro traz quando aporta na Amazônia? O quanto elas lhe alteram o olhar e turvam sua percepção? O outro não busca uma forma de assimilação com o já-dito ou vem com as armas prontas justamente a combater o percurso dos antecessores? Também é salutar o sentido inverso. Não estaria o estudioso da Amazônia impelido de um descrédito total às descrições estrangeiras? Sua visão interior, experimentada, não lhe ofuscaria a capacidade de enxergar determinadas manifestações de sua história?

As perguntas não se encerram, mas, em relação aos estudos culturais, há vários trabalhos acadêmicos que permitem um aprofundamento do olhar local em contato com o estrangeiro (alguns citados na introdução), daí emerge a tentativa de entender o imaginário amazônico também como uma zona de confronto e de confluência entre visões externas e locais. A este dissertar, cabe o questionamento dos estigmas que o cinema mantém e (re)constrói e a sua relação intrínseca com os discursos erigidos pelo olhar estrangeiro no cinema norte-americano-europeu e também no nacional.



### TOMADA 1.3 TERRA SEM HISTÓRIA, INFERNO VERDE E TRISTEZA DOS TRÓPICOS

Muitos brasileiros passaram pela Amazônia e publicaram obras que se tornaram célebres. Nesses textos, é perceptível também o sufrágio ao imaginário estigmatizador. Segundo Neide Gondim (1994 p. 139), a Amazônia entra no circuito internacional quando se torna tema em romances de Júlio Verne, Conan Doyle, e Vick Baum. Esses literatos, em ênfase na relação homem-natureza, optam pela linha fantástica das narrativas. O brasileiro Euclides da Cunha, durante os estudos que realizou como chefe da missão oficial do Ministério das Relações Exteriores em 1903, intitulou sua análise de *Terra Sem História (Amazônia): Impressões Gerais. À margem da História*, primeira publicação em 1910, um ano após sua morte. Para o autor, muito do escrito sobre a região até então seria baseado em mito. Embora busque uma desconstrução dos sinais do extraordinário, Cunha acentua ainda mais a concepção de uma terra sem formação e que tem no rio, principalmente o Amazonas, o agente destruidor das capacidades criativas tanto da natureza como do homem: “Aquela natureza soberana e brutal, em pleno expandir das suas energias, é uma adversária do homem” (CUNHA 1994, p.125).

o maior quadro de terra; porém chatamente rebatido num plano horizontal ... o homem ali é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão... Destarte a natureza é portentosa, mas incompleta. É uma construção estupenda a que falta toda a decoração interior (Idem p. 25-6)

A visão de Euclides da Cunha mantém estranhamentos, considera vegetativa e medíocre a vida do amazônida, chamando-o, drasticamente, de “homúnculo da civilização”

(p. 168). Logo, o posicionamento Euclidiano também se assemelha a um olhar estrangeiro. Este olhar interfere em outra cultura e a deprecia, não nota seu saber como advindo de trocas e colisões culturais. Euclides ora aponta as maravilhas da natureza com as quais se depara, ora delinea o horror das sociedades que na Amazônia vivem. Como evidencia o contexto:

mediada pela leitura dos cronistas e viajantes, com suas visões fantásticas e fabulosas, e pelo decifrar dos cartógrafos, cuja geografia se confunde com a mitologia. São projetadas imagens e pré-noções, fornecidas pela ciência europeia (mas também pelos desbravadores brasileiros), sobre o meio amazônico e a floresta tropical. Como tais imagens e pré-noções não se ajustam à realidade observada, o escritor as irá retificando, até reencontrar o seu ponto de partida: o livro como metáfora ou símbolo da própria natureza (VENTURA, 1995, p. 608).

Euclides pretendia desenvolver uma obra bem mais audaciosa, “Um Paraíso Perdido”, na qual revelaria a terra que "esconde-se em si mesma" e que, "para ser bem compreendida, requer o trato permanente de uma vida inteira". Para descortinar tais mistérios, reprovou o discurso místico dos viajantes em “Terra sem História – Impressões Gerais”.

Embebido nesta desaprovação do mito, o autor silenciou amostras mais pluralizadas da realidade local. Segundo Euclides, esse homem (amazônida) animalizado, no embate com a natureza, não produz formas de cultura que vençam as vilezas do espaço. Para muitos estudiosos, essas observações não perderam a atualidade, a não fabulação Euclidiana é o primeiro olhar legítimo sobre a Amazônia. Decerto, a escrita do literato não decorre apenas de divagações. Euclides se move como observador do espaço amazônico e narra agudamente o que vê e como vê. Seus dizeres mereceriam mais validade, não fosse o caráter arrogante de sua prosa, imbricada em falácias científicas e na postergação do dito como verdade inquestionável. A visão do pesquisador-literato está de passagem, potencializa a fadiga e a miséria, desaprova o outro, pinta os cenários com tédio e, ligeiramente, romantiza algumas paisagens. “Euclides visita o Amazonas como uma hipótese do Brasil, desmente a visão idealizada do rio Amazonas, critica os mistificadores e depois, paradoxalmente, engrossa as fileiras daqueles que encaram o local sob uma ótica romântica” (GONDIM 1994, p 224).

Ao se referir, por exemplo, ao migrante seringueiro, chama-o de um "expatriado dentro da pátria" (CUNHA, 1994, p.57). Quer dizer, a Amazônia é o território nulo que nulifica o homem. Obviamente, o autor se refere ao processo de escravização do trabalho. A extração da borracha teve seu período áureo de 1880 a 1915; a mão de obra dos seringais era constituída principalmente de nordestinos. No trânsito migratório, o trabalhador chegava aos seringais já com dívidas com o patrão; era obrigado a comprar os alimentos no barracão a

preços exorbitantes, e recebia miseravelmente pela borracha que coletava. O filme nacional *A selva* (2002), de Leonel Vieira, revela tais eventos. A história do filme traz como personagem o português Alberto (Diogo Morgado) no início do século XX, preso ao trabalho escravo da exploração do látex e sujeito às pragas da floresta.

Muitas cenas de filmes perfazem um diálogo com as ideias Euclidianas, no olhar estrangeiro, há a eterna construção e destruição da vida. Em geral, o texto científico-literário de Euclides não é um novo “Sertões”, mas não se desvencilha totalmente do campo metafórico. A obra está mergulhada em recursos de estilo como hipérboles, ironias e, principalmente, subjetivismo.

há dois anos entrei pela primeira vez naquele estuário do Pará, "que já é rio e ainda é oceano", tão inserido estes fáceis geográficos se mostram à entrada da Amazônia. Mas contra o que esperava não me surpreendi... Afinal, o que prefigurava grande era um diminutivo: o diminutivo do mar, sem o pitoresco da onda e sem os mistérios da profundura ... . De permeio baixios indecisos, varridos de maretas, mal desenhando-se grosseiramente, à tona, à maneira de caricaturas de ilhas; ou ilhas rasas, meio servidas pelas marés, encharcadas de brejos — uma espécie de naufrágio da terra (Ibid. p. 204, aspas do autor)

Entre tantos filmes estrangeiros, a ideia de dormência e hostilidade da Amazônia se avulta em *Fitzcarraldo* (1982), dirigido e roteirizado por Werner Herzog. O homem e a natureza são personagens duelando. Este filme traz a história de Brian Sweeney Fitzgerald (Klaus Kinski); o esdrúxulo personagem que sonha construir no meio da Amazônia Peruana um teatro de ópera. Fã de Caruso, grande intérprete de ópera, Brian tenta ganhar dinheiro, entre vários meios, explorando borracha, para poder bancar seu caríssimo sonho. Na composição do filme, o rio, os indígenas canibais, a floresta são forças malignas inviabilizando o projeto maluco. A pretensão do protagonista é levar um barco de trezentas toneladas por cima de uma montanha, arrastando-o por terra, até chegar a um rio do outro lado. Em consequência, muitas vidas são deixadas no percurso.



(Figura 4)

“Embarcação sendo arrastada na floresta e índios trabalhando para Fitzcarraldo”

Os modelos mais comuns de roteiros fílmicos na Amazônia trazem um desbravador, o qual pode ser um pesquisador ou um empreendedor, entre tantos. Esse estrangeiro sofrivelmente conhecerá a fúria da selva, das águas e de seu povo, deparar-se-á com situações extremas, com seres extraordinários, com perigos inimagináveis. A natureza brutal de *Fitzcarraldo* nos evoca circunscrições de Euclides da Cunha:

é uma terra que ainda se está preparando para o homem que a invadiu fora do tempo, impertinente, em plena arrumação de um cenário maravilhoso. Hei de tentar demonstrar isto. Mostrarei, talvez, esteiando-me nos mais secos números meteorológicos, que a natureza, aqui, soberanamente brutal ainda na expansão de suas energias, é uma perigosa adversária do homem. Pelo menos em nenhum outro ponto lhe impõe mais duramente o regime animal. (1994, p. 266)

Na Literatura Brasileira, o pernambucano Alberto Rangel é classificado como Euclidiano pelas possíveis correspondências entre *Inferno Verde* (2001), lançado em 1909, e *Terra Sem História – Impressões Gerais* (1994). O próprio Euclides elaborou o prefácio do livro de contos rangelianos. Nelson Werneck Sodré (1938) classifica a literatura amazônica de Euclides e Rangel como “deformações do regionalismo” ao se referir à linguagem regional adotada pelo segundo. Sodré (1984) cita também um “ardente verbalismo” na prosa dos dois. O intrincado título de Rangel choca o leitor à primeira vista. O “paraíso perdido” é o não-dito que ressoa em “Inferno Verde”, é a antítese intencionada com o objetivo de anular o mito do Eldorado. A negação à concepção surge em contos lentos e de uma embriaguez triste, entre a exaltação da natureza e o desapontamento diante das dores do “inferno verde”.

Euclides elogia o amigo Alberto, escreve o Prólogo da obra literária e afirma que a capacidade de descrição de Rangel enche de vida o que se costuma chamar de “natureza morta” e poetiza ainda mais: “Realmente, a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênesis.” (CUNHA apud RANGEL 2001 p. 9). O autor de Sertões, no prefácio, classifica o amazônida como o “ator agonizante” (p. 11). A força repentina das cheias, os naufrágios das embarcações, o ataque dos animais selvagens, a opressão em que vive o seringueiro, doenças, miragens são muitas as imagens de resistência do homem. Nos contos de Rangel, o ser teima em viver. Em “Inferno”, última narrativa da obra, o engenheiro-aventureiro Souto, na tentativa bem intencionada de exploração, esmoreceu na floresta, contraiu doenças, passou por delírios, as últimas palavras da personagem são: “-Inferno!... Inferno...verde!” (Idem. p. 279).

Inferno é o Amazonas... inferno verde do explorador moderno, vândalo inquieto, com a imagem amada das terras d’onde veio carinhosamente resguardada na alma ansiada de paixão por dominar a terra virgem que barbaramente violenta [...] [a terra afirma:] Sou a terra prometida às raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro; e que, um dia, virão assentar no meu seio a definitiva obra de civilização... (Idem. p. 279).

Para Rangel, o desbravador cria o Eldorado. A terra reage àquele que é seu predador. A natureza personificada pertence às raças superiores. O explorador quer conhecer a terra “virgem”, quer dominar o espaço indominável. O adjetivo “carinhoso” ressalta que o dominador não está mal intencionado. A voz do narrador e o destino fatídico se assemelham à construção de personagens presentes em contos Naturalistas do paraense Inglês de Sousa em *Contos Amazônicos* (2011), lançado em 1893. A alusão à obra literária de Roberto Rangel tem a presunção de analisar os objetos artísticos a partir do imaginário e do discurso assim como o fazemos com o cinema.

Apontamos que, para Clifford Geertz (1997), a arte está inserida na vida e os métodos interpretativos só podem pensá-la na relação com a própria vida. Essa lógica dá vazão à possibilidade de estudar objetos de arte a partir de um viés antropológico-semiótico. A análise antropológica deve captar impressão do estar-ali, presenciar, condicionar os sentidos para captação do que exige compreensão, depois captar os sinais encontrados no objeto estudado e escrever, registrá-lo cientificamente. Essa leitura une o pensamento antropológico e a semiótica. Na última, pelas isotopias figurativas, instância de enunciação, modos de

existência; na primeira, pelo regime de imagens, estruturas e o trajeto antropológico. E o imaginário está imerso nessas congruências entre o estudo do cinema e a análise científica.

Durand vê o imaginário como o “*museu*” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes formas de produção, pelo *homo sapiens sapiens* (1994, p. 3). A simbiose dos mitos enraizados pelo ocupador europeu nesse espaço serviu de pano de fundo para a construção de inúmeras ficções. Cenário repleto de postulados, costumes excêntricos e maravilhamentos, a Selva Amazônica renasceu para o mundo como um Novo Mundo, cenário de utópicas aventuras. Neide Gondim em “*A invenção da Amazônia*” elucidada:

Os expedicionários reencontram e sequenciam o imaginário dos antigos viajantes, cujas histórias sobre fortunas incríveis — lá Preste João, Grão Khan ou áreas contíguas ao Éden, aqui o Eldorado, lugar fabuloso e a cidade Manoa das lendárias mulheres guerreiras — estão sempre presentes na invenção da Amazônia (1994, p.79).

Para Claude Lévi-Strauss (1997), a arte atua em seu pensamento como um operador estético, uma ferramenta de pensar. A apropriação do artístico é transmutada em ciência. Strauss em suas incursões no terreno da arte realça a capacidade dos objetos serem bem mais que elementos de apreciação, “*método de composição tão perfeitamente assimilado que se torna quase um modo de pensamento*” (1997, p. 13). O sentido que esse estudioso atribui ao espaço amazônico, como território novo lhe é concedido pela pintura: o olhar da paisagem como quadro que orienta na organização de um conceito sobre o ambiente selvagem. Para Claude Lévi-Strauss, a antropologia deve buscar, por trás da diversidade da espécie humana, o que ela tem de universal, as marcas culturais de uma sociedade (mitos, rituais, práticas alimentares etc.) só podem ser compreendidas se analisados em conjunto.

Strauss reescreveu muitas reflexões antropológicas, descartou muitas vezes a força do pensamento etnocêntrico europeu na compreensão das culturas equivocadamente definidas como primitivas, repensou a concepção do pensamento selvagem (segundo ele o “selvagem” está intrínseco a tudo que é alheio a qualquer homem, não só ao primitivo). No entanto, em algumas passagens que se referem aos povos indígenas, em *Tristes Trópicos* (1999), vemos as marcas do enfado, do mau humor, expressões que imprimem o tom “triste” que, para o etnógrafo, adornam a vida do índio, dos seringueiros escravizados. Apesar da tentativa de fugir de alguns estereótipos, de retratar com referências claras a opressão imprimida pelo sistema colonizador, o antropólogo também, em várias passagens, alude à região realçando

imagens fixas. Numa referência aos indígenas e aos pesquisadores que tentaram manter uma relação cordial com os povos indígenas, salientou:

Gostaríamos de poder evocar mais longamente essas lamentáveis personagens da vida amazônica, alimentadas de excentricidade e de desejos Heróis ou santos como Rondon e seus companheiros, que semeiam o mapa de territórios inexplorados com os nomes do calendário positivista, e dos quais alguns se deixaram massacrar sem responder aos ataques dos indígenas. Espíritos temerários que correm ao fundo do mato para estranhos encontros com tribos que só eles conhecem, e cujas humildes colheitas pilham antes de receber uma flechada.

Sonhadores, que edificam em qualquer vale esquecido empíreo efêmero. Maníacos, que desenvolvem na solidão o gênero de atividade que outrora valeu vice-reinados a outros. (p. 387).

É notável no trecho acima, o quanto Strauss considera ignóbil a tentativa de contato com determinados indígenas. Adjetivações como “espíritos temerários”, “sonhadores”, “maníacos”, em menção aos pesquisadores, reafirmam o conceito de *fetichismo* que, para Homi Bhabha (1998) mascara as diferenças e reforça os estigmas dos índios como inumanos. A análise descritiva do autor ironiza os que se embrenham pelas matas, aponta o indígena como bruto, incivil. Constrói o desbravador como o desvairado à procura de uma relação dialógica com homens selvagens.

A “tristeza” dos trópicos, a qual Claude Lévi-Strauss faz menção no livro aqui discutido, não é o epicentro de seus estudos etnográfico-literários, marcam apenas algumas passagens da obra. A maioria de suas averiguações sobre a Amazônia merece algum grau de confiança. Todavia, o ponto de convergência da obra straussiana com os filmes denota o cansaço do estrangeiro frente ao diferente, neste caso, os indígenas do Brasil. Nas relações de alteridade, a coalizão e o choque equilibram o olhar do antropólogo, muitas vezes ofuscado por suas bases “civilizatórias”:

Vestem-se somente quando os missionários lhes dão roupas e exigem que as ponham. Sua repugnância pelo banho não permite somente a formação de uma camada de pó cinza sobre a pele e os cabelos; vivem também cobertos de pedaços podres de carne e de peixe, que se juntam ao odor do suor azedo, tornando sua proximidade repelente. Parecem infectados por parasitas intestinais, porque tem estômago inchado e não param de soltar gases. Muitas vezes, trabalhando com indígenas amontoados num quarto pequeno, tive de interromper para arejar. (LÉVI-STRAUSS 1999, P 310)

Não se deve pôr à parte, a compreensão de que grande parte da obra (antropológico-literário-filosófica) de Lévi-Strauss enfoca fortemente o simbólico, o mito, sob o aspecto do *Estruturalismo*<sup>9</sup>, ou seja, tomando como base a estrutura sociocultural, as famílias tribais. Para o autor, a elaboração metodológico-teórica deveria ser capaz de dar feição a dados empíricos de certa realidade.

Para Gilbert Durand, no “trajeto antropológico”, a estética do pensamento mito-imaginário é pedra angular da epistemologia antropológica (2011, p. 90). A ideia de Mito há tempos subestimada, tal qual projeção fantasiosa, recebe, nesta corrente, uma grande força, geratriz de trabalhos etnográficos. O conceito de trajeto antropológico de Gilbert Durand (2011) é importante para alcançar essas reflexões, para ele o transitável entre o indivíduo e o social, através do imaginário, concede o percurso para compreender o mundo histórico-social.

Portanto, as histórias sobre a Amazônia, muitas compreendidas como mito, estão indissociavelmente entrelaçadas com o simbólico num contínuo vaivém, aspecto inerente à constituição do indivíduo.

“O trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra ‘ponta’, nas várias interpelações do meio cósmico e social (Idem p.90).

O cinema, apesar de existir enleado nos signos sonoro-verbo-visuais, não se reduz ao símbolo. “O valor significativo de um símbolo consiste em uma regularidade associativa, de modo que a identidade do símbolo repousa nessa regularidade” (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2001, p. 264). O poder regulatório, associativo do cinema está na capacidade do filme, de maneira sugestiva, ser um objeto de representação e de relação com a sociedade, portanto, esse fazer símbolo se encaminha para as teias do imaginário e da memória.

A palavra e a imagem em movência no/do mito ou a caracterização de um ambiente sem vida constituem imaginários sociais sobre a Amazônia, mediante efeitos discursivos de sentido, representações de identidade, o que permite ao indivíduo afirmar a sua existência no mundo e soerguer imagens mentais que alimentam deslumbramentos e tristezas, fortuitos estigmas. São invólucros em torno do corpo amazônico propagados nas redes de compreensão e representação cultural.

---

<sup>9</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.



## TOMADA 1.4 O IMAGINÁRIO E AS PROJEÇÕES DA AMAZÔNIA NO CINEMA

Segundo Durand, a consolidação do imaginário limita a compreensão das dinâmicas sociais. É uma tradução. Assim, em um conjunto de imagens há uma espécie de paráfrase da sociedade. Essa ampliação das zonas de interpretação do imaginário constata também a limitação representativa das atmosferas imagéticas. “Não imagina qualquer coisa, ele não é de modo algum inesgotável ‘folle de logis’, senão uma ‘obra de imaginação’ nunca poderia transmitir-se, comunicar-se. E finalmente ‘traduzir-se’. A universalidade do imaginário paga-se pela sua limitação” (DURAND 2011, p. 238-239, aspas do autor).

Os saberes culturais são compreendidos como acúmulo de conhecimento produzido, a relação dialética entre estereótipo e verossimilhança conduz à construção da memória intersubjetiva. Muitas leituras sobre a Amazônia produzem um retrato linear, pré-determinado do Amazônida e do seu meio. Desse modo, as leituras críticas não totalizam a diversidade social, política, cultural e econômica do espaço. A contribuição do cinema, com seu poder de modernidade e alcance, intensifica ainda mais a manutenção dessas construções imagéticas, e dificulta a formação de panoramas reais de identidade social. Nessa concepção, a identidade se conecta à noção de imaginário, segundo Hall:

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas ‘geografias imaginárias’ (Said, 1990): suas ‘paisagens’ características, seu senso de ‘lugar’, de ‘casa/lar’, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes. (2006, p. 71-72)

Se a identidade tem suas *geografias imaginárias*, as tradições do pensamento ocidental são também imprimidas na arte, os mitos do passado se lançam nas estéticas do presente e uma dessas ferramentas mais atuantes neste tempo é o filme. O imaginário, impregnado nos audiovisuais, é tomado então como evento histórico-social, e conseqüentemente, em relação à Amazônia, passa a ser o fundamento das imagens mentais do estrangeiro sobre a região. Desse modo, o imaginário, intrínseco ao cinema, também é fundamentador das representações identitárias do espaço. É preciso perceber como “os meios pelos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis” (Matisse *apud* Geertz, 2006, p. 148).

Essa noção de imaginário amplia-se para lá dos conceitos de imaginação, de representação literária ou ficcional da realidade. O imaginário não pode ser entendido apenas como método de avaliação das criações simbólicas no sentido estético. O cinema é ferramenta de invenção, de construção artística, mas carrega forte valor social. A arte se expressa através das correntes do cotidiano. O espectador se projeta no que vê, mergulha nas tormentas das personagens. Há negação e identificação. Ele é convidado a uma posição social. Somos endereçados a fazer parte de um novo espaço e assumir posições mentais. O jogo travado entre o espectador e o cinema está lançado. Cabe ao receptor assumir uma posição ideológica perante a posição física que ocupa:

Nos meios visuais, nós, como membros do público, somos compelidos a ocupar uma posição física particular, em virtude do posicionamento da câmera. Identificar e estar consciente dessa posição física significa revelar que somos também convidados a ocupar um espaço social. Por meio do modo de endereçamento do texto, de sua configuração e formato, um espaço social se abre para nós. Finalmente o espaço físico e o espaço social que somos convidados a ocupar estão ligados a posições ideológicas – maneiras ‘naturais’ de examinar e dar sentido à experiência (MASTERMAN apud ELLSWORTH 2001, p. 17).

No cinema, há um processo identificatório do espectador com a obra. Edgar Morin (1970) o intitula projeção-identificação, tal amarração pode se dar com o semelhante ou o estranho. O estrangeiro ou o brasileiro (sobretudo de outras regiões) encontra na tela as projeções imagéticas da Amazônia e nelas vislumbra operações mágicas, do lugar inóspito, da vida precária que se difere da sua, muitas vezes fatídica e cotidiana, urbana e formalizada. É o confronto do Velho mundo - versado, sério, cristão - com o Novo Mundo - disforme, bruto, magnânimo. “As imagens elaboradas pelos viajantes [...] apontam modos como as culturas se olham e olham as outras, como estabelecem igualdades e desigualdades, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro” (BELUZZO 1996, p. 4). É o embate da altercação que acentua o outro como esdrúxulo, uma ruptura com o análogo à vida real. “O filme excita assim tanto uma identificação com o semelhante quanto com o estranho, sendo este segundo aspecto o que quebra nitidamente com as participações com a vida real” (MORIN 1970, p.128).

O cinema é um componente dos objetos da cultura. Artefato que propicia ao público um combinado de identificação com os fatos ou com as divagações ficcionais. Desde sua concepção até a sala de cinema, carrega intencionalidades e cargas simbólicas as quais o espectador apreende de acordo com suas próprias projeções e competências. Há em todo

filme, um jogo de revelação, pacto e fraude. E, através dessas múltiplas intencionalidades, o espectador se deixa mergulhar numa relação hipotética entre tempo e memória, entre imagem e imaginário, o que ressignifica a vida real e as suas potencialidades de vazão e de entendimento.

As Estruturas antropológicas do imaginário, de Gilbert Durand, é a relação entre as intimidades objetivas e a subjetividade. As intimidades objetivas são os limites que as sociedades impõem a cada ser. Relação, portanto, entre as coerções sociais e a subjetividade. Nisso entra, ao mesmo tempo, algo sólido, a vida com suas diversas modulações, e alguma coisa que ultrapassa essa solidez. Há sempre um vaivém entre as intimidades objetivas e a subjetividade. Uma abre brechas na outra. (MAFFESOLI, 2001, p. 80)

A relação à qual Michel Maffesoli alude entre intimidades objetivas e subjetividade se sustenta na relação entre objetos concretos da vida e os elementos sensoriais do pensamento. O imaginário passa pela subjetividade sem ser individual, faz referência ao concreto sendo impalpável. O espectador de um filme mergulha nessas duas dimensões. Ao mesmo tempo, enxerga os traços de realidade na obra sem tomá-la como verossímil; interage com as imagens ficcionais sem desacreditar nelas de todo.

O mergulho do espectador é a chave do cruzamento entre ficção e realidade. Na tela, a projeção e a identificação, no receptor o bilhete para a “fuga”, o deslocamento para uma realidade que pode lhe ser alheia, mas, doravante, passa a ser sua. Todavia, quanto maior é a distância geográfica do imaginário da tela/representação, mais é presumível um mergulho no filme sem retorno. Assim, o figurativo pode ganhar feições incontestes e o imaginário fílmico se mover para o imaginário social num olhar estigmatizado(r). Talvez por isso compreender as relações entre a produção imagética de uma sociedade e a própria experiência social e o imaginário é um dos papéis de quem estuda o cinema, por qualquer viés epistemológico. “Constatamos em todas as disciplinas do saber (a psicologia, a etnossociologia, a história das ideias, as ciências religiosas) [...] a formação progressiva e não premeditada de uma ‘ciência do imaginário’”(DURAND, 2011, p. 77, aspas do autor).

Geertz retoma a questão de "como indivíduos de uma cultura são capazes de penetrar o pensamento de indivíduos que pertencem à outra" (2006, p. 223), com o propósito de delinear as bases de uma "etnografia do pensamento" concentrada não em inventariar as diferenças, e sim em tomá-las como parâmetro de elucidação. Os muitos sujeitos que tomaram a Amazônia como objeto de estudo construíram esses parâmetros que se pretendiam elucidativos. Entretanto, a maioria deles, apesar das contribuições, colaborou com a estigmatização. “O

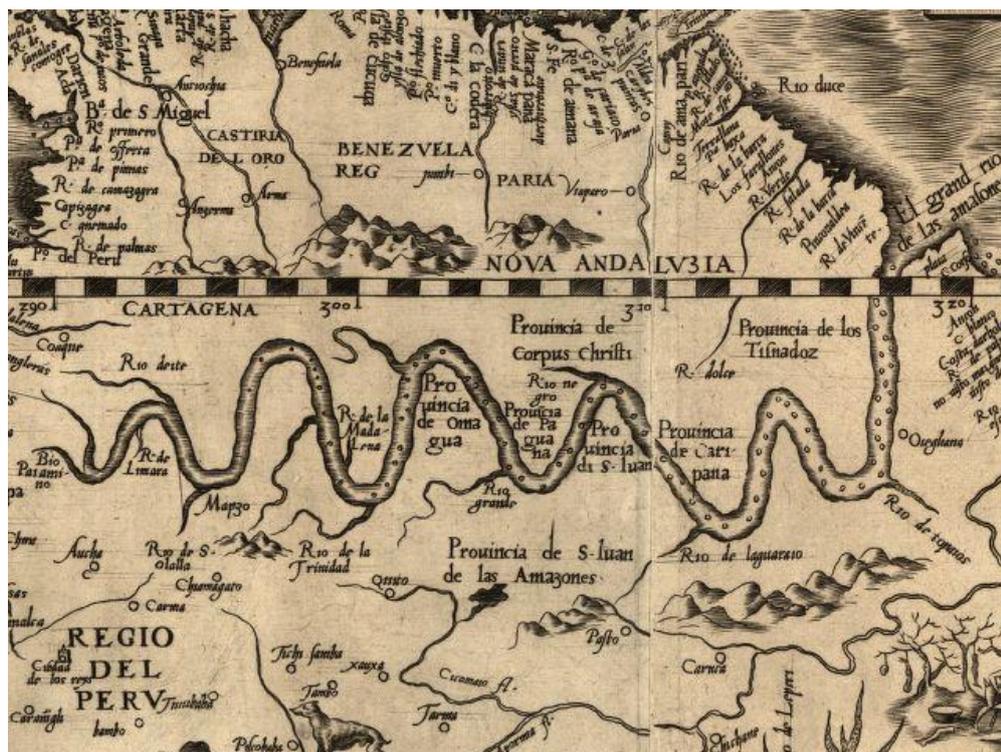
imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional” (DURAND, 2001, p. 80)

Na relação entre racional e não-racional, a Amazônia é preguiçosamente descrita como o lugar do encanto ou do terror ou da miséria humana. Predominantemente, na arte, na história, na antropologia, encontramos o reconhecimento de um imaginário pictórico, selvático e extravagante. A complexidade geográfica dos rios e florestas, a heterogeneidade ecológica, a diversidade cultural, as relações de sobrevivência e adequação entre homem e natureza normalmente não fazem parte do conjunto de imagens que categoriza o olhar estrangeiro.

[Trata-se de um território] de grande heterogeneidade ecológica, geomorfológica, de solos, de clima, e certamente, de fauna e flora. No entanto, apesar das variações, especialmente marcadas nas vertentes andinas, a maior parte da região se conhece por seu clima quente e úmido. Além da variedade natural, existe uma grande, e às vezes pouco compreendida, heterogeneidade social, econômica e política. (COMISSÓN AMAZÓNICA DE DESARROLLO Y MEDIO AMBIENTE, 1992 apud PIZARRO 2012, p. 25).

Como já afiançamos, muitos profissionais da imagem viram no relato dos viajantes um excelente ganha-pão, alguns acompanharam os expedicionários, mas a maior parte só conheceu a Amazônia a partir das descrições dos que voltaram para a Europa. Novamente, as criaturas fantásticas estavam nestas imagens, sejam elas mapas, pinturas, gravuras. O próprio Rio Amazonas (Figura 5) é uma cobra atravessando a Amazônia, ao redor, as grandes visões de delírio e glória.

No que diz respeito à associação da cartografia do Novo Mundo à mitologia greco-romana, no século XVI, isto se deveu ao fato de que os desenhistas precisavam vender seus mapas e globos para sobreviverem, sendo o apelo ao fantástico um apelo irresistível à época (DREYER-EIMBOCKE, 1992, p. 160).



(Figura 5)

*Mapa de 1562 da região do Rio Amazonas*

Nos séculos que se sucederam às viagens de Pinzón, Pedro de Anzures, Gonzalo Pizarro e Orellana, Pedro Teixeira, Pedro de Lope de Aguirre, muitas outras descrições sobrevieram. Nelas, é possível encontrar algumas imagens diferentes, mas seguindo o mesmo traço dedicado, em sua maioria, à natureza e a seus habitantes excêntricos. Longe de constituírem uma abordagem homogênea, as descrições e imagens transformaram a Amazônia numa estrutura agonizante e dúbia - paraíso e inferno - cuja natureza e população representavam um regresso às paisagens edênicas. “O tema da localização do paraíso e do inferno é frequente no relato dos viajantes” (GONDIM 1994, p. 34). Esse estigma da exuberância e terror em parte ainda compõe o imaginário e foi fortemente reproduzido pelo cinema.

Em algumas descrições, os amazônidas – apenas índios – viviam em estado de harmonia num lugar inóspito. “A Amazônia, por um lado, tanto é descrita como espaço edênico, quanto como o inferno, responsável por epidemias, febres e doenças tropicais mortíferas. E, por outro lado, é espreitada por aparições de seres fantásticos” (MARTINS, 2004, p. 25).

No século XIX, vários naturalistas também estiveram na Amazônia, tais cientistas viam na viagem uma experiência na qual era possível estudar os vegetais e classificá-los em sociais e não-sociais, já que cada região - por razões climáticas, geográficas e topográficas -

podia conter fisionomias distintas de vegetação. O mais célebre representante dessa concepção é Alexandre Von Humboldt.

Humboldt inaugura uma nova forma de situar a natureza, um modo de entendê-la em sua projeção emotiva. Há nele uma espécie de devoção pelos lugares do mundo natural observados, um olhar que concentra sua atenção nos ciclos ambientais. O não humano toma vida, ele conecta, sensibiliza seu leitor com o objeto de seu olhar, estabelecendo a relação do vegetal com o mundo mineral e animal. É uma prova de que a ciência e estética se juntam em sua lente, projetando na palavra uma dimensão emotiva e sensorial. (PIZARRO, 2012, p. 106).

Esses estudiosos naturalistas ajudaram a construir outro imaginário europeu, a dimensão emotiva e sensorial de exaltação das paisagens naturais, dos animais e dos homens ligados à selva e aos rios. Em síntese, o papel dos naturalistas deveria ser asseverado pelo caráter científico, no entanto, auxiliaram na iniciação do discurso de exaltação às espécies naturais e à floresta, o que se transformou, nestes tempos, em apelo preservacionista. Em suas expedições científicas, no que chamaram de *Vale Amazônico*, os estudiosos puderam constatar a pluralidade de espécies de fauna e flora. “Os viajantes que vieram ao Brasil e reivindicaram a influência de Humboldt, tais como Van Martius ou Auguste de Saint-Hilaire, optaram pela viagem: queriam ‘ver com os próprios olhos’” (KURY 2001, p. 865) a magnitude do que Humboldt descreveu.

A partir do século XIX, os procedimentos de interpretação da Amazônia passaram a ver, com mais reincidência, os estrangeiros como protetores ou assassinos da selva, obviamente sem comprometimento com o desenvolvimento local. Fortaleceu-se ainda mais a ideia de natureza intocável, sem agentes sociais, fator relevante para, nas décadas de 1990 e 2000, constituírem-se os discursos sobre biodiversidade, ecologia, na aura de “um conjunto de impossibilidades, onde não existe a realidade social, mas tão somente a lenda”<sup>10</sup>. (ALEIXO apud GONÇALVES s/d p. 1).

---

<sup>10</sup> GONÇALVES, Gustavo Soranz. *Imagens da Amazônia*. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/soranz-gustavo-imagens-da-amazonia.pdf>. Acesso em 19 de novembro de 2012.



(Figura 6)  
 “Representação do Vale Amazônico”

Os elementos na gravura de Martius (Figura 6) resgatam menções ao imaginário: o rio, o indígena caçador, a onça pintada, a diversidade de plantas e animais selvagens. Em algumas análises de Naturalistas sobre os negros e os índios encontramos descrições assim:

Formam, finalmente, a classe mais baixa da população os negros e os índios. São livres estes últimos; Todavia, como discrimina a língua, não são civilizados, porém apenas índios mansos, restantes da antiga população indígena, que ficaram entre os imigrados. Essas duas últimas raças, formando numerosa classe do povo na província do Pará, vivem semicivilizados, sem conhecimentos, nem instrução, nem ambição, e apenas dispostos a satisfazerem as suas poucas necessidades, entre as quais figuram, principalmente, o doce far niente, a cachaça e mulheres. As águas piscosas, o pedacinho de terreno fértil em volta da palhoça, dão-lhes o necessário, sem que muito se esforcem. (SPIX e MARTIUS 1981, p.26).

Tais construções são reprises e típicas de filmes gravados sobre ou na Amazônia. O cenário calmo e manso de ligação, quase ingênuo, do indígena com a natureza só pode ser

rompido pela interferência do estrangeiro explorador. Composição narratológica que é a ignição de filmes de ficção como *Floresta das Esmeraldas* (1985), *Lambada, a dança proibida* (1990) e *Anaconda* (1997). Para citar apenas alguns perquiridos nesta pesquisa.

Em 1896, na França, o advento das máquinas de produzir imagens em movimento, levou aventureiros a se embrenharem pelo mundo em busca de cenários extravagantes para entreter os europeus. As paisagens pintadas e descritas pelos viajantes - já retratadas pela fotografia - agora podiam se mover e encantar as elites europeias. Surgia o cinematógrafo dos irmãos Lumière. E a Amazônia, certamente, estaria na lente dos cineastas vindouros.

Nas primeiras décadas do século XX, a região foi percorrida por dezenas de exibidores ambulantes de empresas famosas como a Pathé-Frères e a Gaumont, que realizaram tomadas da selva e do cotidiano das cidades amazônicas, ao mesmo tempo em que estimularam o aparecimento de inúmeras salas fixas de projeção pelos rios do Acre, Roraima e Rondônia e atuais. (COSTA 2006, p. 104)

Os estrangeiros foram os primeiros a filmar a Amazônia. Conhecedores dos aparelhos e donos das parafernalias. Seguramente, os espectadores iniciais também eram estrangeiros. O previsível se certificou na tela. As primeiras imagens mostraram, prioritariamente o exótico, os costumes considerados diferentes dos parâmetros ocidentais. A Amazônia das representações estereotipadas fora registrada em movimento, expandia-se o imaginário com a colaboração da tecnologia mais fascinante até então inventada, o cinema.

A propaganda da região, seus rios, florestas, flora e fauna foram o objetivo das primeiras viagens. Operadores da casa Raleigh & Robert, rivais de Pathé na França, vieram descobrir o rio Amazonas, filmando, entre outros, De Belém a Manaus, A passagem da linha equatorial a bordo do vapor alemão Rio Negro e Uma viagem no rio Amazonas, todos filmes naturais, exibidos em 1912. (COSTA 2006, p. 105)

O contexto-histórico da região era a crise da borracha no mercado mundial, e o cinema foi utilizado também para divulgar interesses econômicos. Em 1917, o governo de Alcântara Bacellar do Amazonas e empresários de Manaus criaram o *Amazônia Cine-Film* com o auxílio do pioneiro Silvino Santos, o projeto visava reconstituir a imagem de progresso e reacender os negócios brecados pela desvalorização do Látex. Foram gravados os curtas-

metragens *O Horto Florestal*, *Festa da bandeira e Manaus e seus arredores*<sup>11</sup>. Alguns filmes de ficção foram produzidos como *Um naufrágio à força*, *Amores de seu Romão com sua cara metade* de 1916, porém o documentário foi o gênero mais oportuno aos interesses de então.

O documentário, embora tenha por critério elementar a apreensão do real, concebe neste período a prática de perscrutar o objeto sob o bel-prazer do público. A Amazônia na fita é similar à projeção dos escritos e imagens até então abrolhados. Os diretores e produtores vieram à região, alguns se fixaram em Manaus ou Belém, principalmente. Estavam cientes do que deviam filmar. Não obstante, o imaginário que traziam na bagagem já condicionava as imagens aos estereótipos.

Produzir um documentário significa (re)produzir imagens. Desse modo, elegê-las e condensá-las em fracções da realidade é, por excelência, uma autoficcionalidade. Apesar de elementos reais estarem ali na cena, outros tantos se ausentaram numa escolha discricionária, talvez criativa, porém fragmentada e voraz. Toda realidade documentada é também recriada. Destarte, os documentários sobre a Amazônia no início do XX fincam a bandeira do absurdo ficcional, ainda que se preconize o papel de registro. “Seu estranho mundo foi motivo de vários filmes realizados por estúdios norte-americanos: monstros pré-históricos, aventuras inacreditáveis, caças perigosas, formigas, aranhas e piranhas gigantes, índios canibais e estranhas pirâmides escondendo os tesouros do rei Salomão” (Ibid. p. 107). Essas esdrúxulas construções provavelmente não surpreenderam os europeus, só confirmaram os desenhos mentais que já jaziam no imaginário “descobridor”.

O português Silvino Santos, como já foi citado, foi um dos mais representativos dessa primeira empreitada, embora tenha morado em Manaus por décadas, manteve nas esteiras do olhar estrangeiro. O cineasta gravou *No paiz das Amazonas* (1922), com o intuito de divulgar o Estado durante as festividades comemorativas do centenário da Independência no Rio de Janeiro.

---

<sup>11</sup> Dados recolhidos em COSTA, Selda Vale. *Revista de Economía e Política de las Tecnologías de la información y Comunicación Dossier Especial Cultura e Pensamento*, Vol II – Dinâmicas Culturais, Dec 2006, p. 106).



*Folheto de No paiz das amazonas, 1922.*

(Figura 7)

*O cartaz do Filme de Silvino Santos*

A maioria dos cariocas, assim como os europeus, conheciam apenas a região pelos arquétipos do confronto entre o desbravador e o desbravado. O contato com o restante do Brasil era bastante limitado, basicamente por dificuldades de acesso à região amazônica. O sudeste conhecia muito mais a Amazônia pelos relatos de quem veio conhecer ou pesquisar a floresta, havia também no imaginário o misto de estranheza e admiração. A Amazônia não era o Brasil ou, se era, não podia se assegurar como tal nas estruturas geográfico-sociais análogas às da capital brasileira europeizada. O pesquisador paraense Mário Médice Barbosa<sup>12</sup> ressalta o enfeitamento da Amazônia, mais especificamente do Pará, apresentando o estado brasileiro como uma força de identificação com a mentalidade colonizadora, intelectuais paraenses da época - estudados por Barbosa - denunciavam a espoliação e o descaso em relação à região por parte das autoridades do centro-sul. O Pará é discriminado, ainda assim o governo do período de transição para república pretende explorá-lo.

O final do século XIX, especialmente na passagem para o regime republicano, pareceu não alterar o quadro amazônico. Nos artigos publicados no jornal do Brasil, Rio de Janeiro, provavelmente em 1891, José Veríssimo

---

<sup>12</sup> BARBOSA, Mário Médice. *Entre a filha enfeitada e o paraensismo: as narrativas das identidades regionais na Amazônia paraense*. Doutorado em História Social. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, 2010.

esboçou de forma sucinta alguns aspectos da região “menos conhecida” a merecer mais atenção e mais estudo por parte dos brasileiros. Em decorrência de seus aspectos geográficos e formação histórica, é uma região “distinta do Brasil”, além de “socialmente alheia a ele” (BARBOSA, 2010, p. 52, aspas do autor).

O Pará é a filha enjeitada. Tal percepção intensifica o Paraensismo, termo que define a solidificação da identidade regional e o anseio local de desligamento do restante do Brasil. O caráter de exclusão acerca do Pará se estende à Amazônia. Para os brasileiros, principalmente do centro sul, a Amazônia é “distinta do Brasil”, é “socialmente alheia”. Características fertilizadas no conceito de autoridade, de distanciamento, na estranheza própria do explorador em detrimento do explorado. O cartaz do filme de Silvino Santos (figura 7) reforça a cosmovisão mítico-lendária. Em geral, alguns cariocas e brasileiros de outros estados, condescendem com o olhar estrangeiro. Em *No rastro do Eldorado* (1924) e *Terra encantada* (1924), Silvino manteve a produção de imagens para serem exibidas em mercados dos grandes centros nacionais e internacionais, para um público estrangeiro e, geralmente, desconhecedor da região amazônica. Nelas, buscava-se divulgar as belezas e as especiarias da floresta.<sup>13</sup> Em sua película, ainda que haja o apelo comercial e um reconhecido valor de registro, residiam alguns dos parâmetros e conspurcas do imaginário estigmatizado(r).

No Estado do Pará, as primeiras imagens da Amazônia demoraram um pouco mais a serem cinematografadas. Líbero Luxardo chegou a Belém em 1939. Produziu *Amanhã Nos Encontraremos*, filme inacabado da década de 1940. Depois se tornou aliado de Magalhães Barata e procurou registrar os “benefícios” desse governo na política paraense. No seu acervo, há quatro longas-metragens de ficção: *Um dia qualquer* (1962), *Marajó Barreira do Mar* (1963), *Um diamante e cinco balas* (1967) e *Brutos inocentes* (1974). O paulista, no estado paraense, produziu muitas peças publicitárias, de curta ou média metragem, neles documentou o rio Tapajós, o Círio, o aniversário do Presidente Vargas no Amazonas, a Semana da Pátria. Os documentários e seus filmes não fugiram ao modelo de Silvino Santos de ficção revelando o estigma do místico-exótico.

Além desses filmes na Amazônia, recentemente foi recuperada uma cópia de *O inferno verde*<sup>14</sup> (“Kautschuk”), produzido em 1938 na Alemanha nacional-socialista de Hitler e restaurado em 2005 pela *Friederich Imagens da Amazônia*. Há outros, a figura do

---

<sup>13</sup> COSTA, Selda Vale da e LOBO, Narciso Júlio Freire. *No rastro de Silvino Santos*. p. 7.

<sup>14</sup> FILHO, José Rocha. *O inferno verde: um filme nazista feito no Brasil*. Disponível em <http://www.uol.com.br/tropico/html/textos/2737,1.shl>.

conquistador, como Lope de Aguirre, apareceu em *A cólera dos Deuses* (1972), de Werner Herzog, tal qual destaca Bene Martins:

O filme [...] de Werner Herzog também registrou a cena em que o padre Carvajal entrega a bíblia a um índio. O índio apanha a bíblia como se fosse uma caixa qualquer, a chacoalha para escutar algum barulho, alguma voz. Ela não responde. Ele a joga no chão, para o espanto e a ira do evangelizador. (2004, p. 43)

Na sondagem ao filme e à cena, notamos que para o índio não há relevância no texto escrito, os signos linguísticos nas folhas não representam nenhuma forma de linguagem. A importância dada à palavra fará parte ainda do processo longo e violento de catequização. Além do mais, a intenção do filme é demonstrar o quanto os indígenas eram seres desprovidos de cultura, incapazes de reconhecer a obra considerada mais sagrada ao europeu. A concepção de profanação atinge a cena, revela o espasmo do estrangeiro diante da “ignorância” do indígena. A ação do índio, para o outro, violenta os preceitos, as leis de Deus. Todavia, para o índio, a ligação com o sagrado só existe numa combinação com o território, com os elementos da natureza ou com as entidades indígenas poderosas. “Para as comunidades indígenas, a natureza não é um recurso manipulável, mas um *habitat*, uma casa, um lugar em que se está e onde se vive. Para os índios, o território é um lugar sagrado, no sentido de que ele é o próprio gerador da vida”<sup>15</sup> (LUCIANO, 2006, p. 103). A vida e a religiosidade estabelecem, pois, a ligação indissociável dos indígenas com o território. Não se pode pensar na sacralidade sem as práticas rituais, sem as reverências à natureza da qual se retira a vida e, à qual, o ser se integra após a morte. “O mundo dos mortos, dos espíritos e dos deuses não está em outra dimensão cósmica, está na própria natureza que constitui o território indígena” (Idem, p. 176).

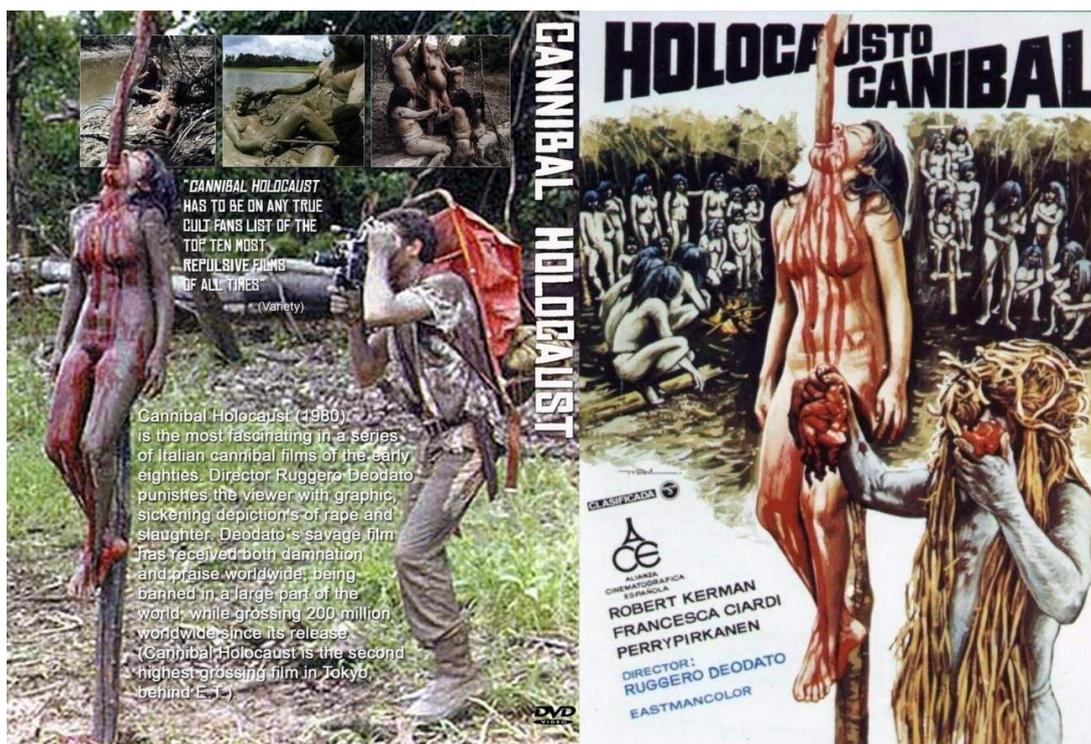
Alguns filmes mostram o delírio do homem diante da imponência da floresta, é o caso do já citado *Fitzcarraldo* (1982). Já *Canibal Holocausto* (1980) de Ruggero Deodato narra a viagem de um grupo de jovens até a floresta amazônica em busca de rolos de filmes perdidos; uma equipe viera à região a fim de produzir um *shockmentary* (tipo de documentário feito para chocar). O novo grupo encontra e revela as cenas do longa do passado, surgem imagens de violência extrema - rituais, estupros e canibalismo -, praticada pelos nativos em desforra à exploração dos cineastas<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Cf. LUCIANO, Gersem dos Santos. *O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje* / – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

<sup>16</sup> Informações coletadas em GONÇALVES, Gustavo Soranz. *Imagens da Amazônia*. 2012.

Esses filmes confirmam os estigmas que elencamos, pois firmam como predominante a leitura de uma Amazônia aterrorizadora. Os filmes de terror se popularizaram depois de Alfred Hitchcock, ganharam investimento. A excentricidade, as imagens de assassinatos e rituais se tornam elementos favoráveis para as narrativas fílmicas serem ainda mais produzidas na floresta amazônica.



(Figura 8)

*“Capa e contra capa da Fita VHS do Filme Holocausto Canibal”*

O filme de Reggero Deodato apresenta cenas fortes e nauseantes. Na história, os cineastas-personagens cometem barbaridades como queimar uma aldeia e estuprar uma jovem nativa. No objeto metalinguístico, há um filme dentro de outro filme, a procura de uma produção cinematográfica define parte do roteiro. “Uma mensagem de nível metalinguístico implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ao próprio código. (...) mensagens de perfil metalinguístico operam, portanto, com o código e o presentificam na mensagem” (CHALHUB 1991 p. 49).

Nas cenas finais, depois das projeções horripilantes, a personagem professor Monroe (Robert Kerman) pede para queimarem o material. Entretanto, os rolos de filme foram vendidos a uma pequena produtora, o que permitiu o acesso ao Canibal Holocausto. Este

argumento de roteiro foi ingrediente para muitos estrangeiros firmarem a ideia de fidedignidade em operações visuais inventadas, ou, no mínimo, tornadas estapafúrdias.

Uma crítica cabível a nós é interrogar a lógica de, ainda hoje, a maioria dos filmes produzidos na Amazônia não estarem disponíveis no mercado brasileiro, principalmente nas cidades da Amazônia. A resposta, quiçá, revele o descaso da indústria cultural, enraizada nas repetições. A Amazônia do cinema não é atraente e vendável a quem a conhece, os clichês colonizadores compõem o imaginário do forasteiro. A floresta imaginada, recriada e reconstruída nos filmes é produto do olhar estrangeiro endereçado ao espectador estrangeiro. Todavia, o brasileiro pode aderir às estereótipias e ser o coparticipe dos estigmas de fora.

Em 1966, o brasileiro Glauber Rocha, lançou *Amazonas Amazonas*. Afirmou: “Cheguei no Amazonas com uma ideia pré-concebida e descobri que não existia a Amazônia lendária e mágica, a Amazônia dos crocodilos, dos tigres, dos índios” (1981 p. 79). O filme documental, adepto do Cinema Novo, revelou impressões sobre a Amazônia e suas correntes de trabalho.



(Figura 9)

*O jogo de palavras marca a abertura do filme Amazonas Amazonas*

Na imagem de abertura de *Amazonas Amazonas* (1966), apresentado na TV Brasil na série Cine Natureza em 2012, como em um poema concreto, nota-se o jogo com a palavra. Podem-se ler expressões como “ama zonas” e vocábulos como “zonas”, “amazonas”. Logo de início, no documentário, surge uma visão panorâmica da floresta e, em seguida, o encontro entre Rio Negro e Solimões em Manaus. O narrador do documentário é, ficcionalmente, Francisco de Orelhana. O Espanhol narra um breve percurso pela história da Amazônia, mais especificamente do ciclo áureo à queda da extração do látex. O documentário inicia assim:

“Inferno verde. Paraíso verde. Eis a clássica Amazônia onde se pensa no passado, nas cobras gigantescas, nos peixes mágicos, no mundo exótico criado pelos primeiros viajantes, cuja imaginação se exaltou diante da terra descoberta pela Espanha e que, mais tarde, passaram a integrar o reino de Portugal” (AMAZONAS AMAZONAS, 1966).

A fala acima simboliza, no documentário, a reafirmação do imaginário sobre a Amazônia, sobretudo, para mais adiante, apresentar outro olhar, relativo ao trabalho no Estado do Amazonas. O primeiro entrevistado é quase um nômade a caçar emprego na região. Saiu de Castanhal no Pará e percorreu várias cidades do Amazonas, lidou com a roça, com a produção de farinha, com construção de estradas, etc. Fica evidente que o objetivo do documentário é divulgar a nova Amazônia, trata-se de um projeto que, além de crítico-informativo, é também injuntivo.

Na verdade, o gênero do documentário sagrou-se o mais projetado sobre a Amazônia. Entretanto, em 1970, surgem algumas obras de ficção de maior projeção internacional. O brasileiro Néelson Pereira dos Santos - autor do filme *Vidas Secas* (1963): tradução intersemiótica premiada da obra de Graciliano Ramos - lança *Como era Gostoso o meu Francês* (1971). Este filme é baseado no diário do viajante alemão Hans Staden, que se tornou prisioneiro dos tupinambás – adeptos do canibalismo – no Brasil do século XVI. No texto, depois de escapar da tribo, o alemão volta para seu país e publica sua história e o que presenciou. Nesta transposição do diário para o cinema, há frases que ressaltam o imaginário sobre os índios como “verdadeiros animais em figuras de homens”. O filme quer tratar do choque do estrangeiro que se diz civilizado quando imerge em uma cultura dita primitiva. O filme de ficção, no princípio, é narrado como se fosse um documentário. Tal recurso surge como uma estratégia para o espectador tomar o caso como verídico. A personagem principal é o francês Jean (Arduíno Colassanti), aprisionado com Staden. Segundo a tradição Tupinambá, o inimigo capturado é recebido por mulheres e crianças. Depois, bem alimentado, ganhava uma esposa com a qual conviveria até o dia de sua execução. Seboipep (Ana Maria Magalhães) é a índia entregue ao francês Jean. Após o ritual antropofágico, a parceira come o peçoço do francês. O ritual, latente no filme, foi narrado por vários antropólogos (antes de virar lema modernista em Oswald de Andrade). Manuela Carneiro da Cunha nos ampara:

a instituição por excelência dos tupi: é, ao matar um inimigo, de preferência com um golpe de tacape, no terreiro da aldeia, que o guerreiro recebe novos nomes, ganha prestígio político, acede ao casamento e até a uma imortalidade imediata. Todos, homens, mulheres, velhas e crianças, além de

aliados de outras aldeias, devem comer a carne do morto. Uma única exceção à regra: o matador não come sua vítima. Comer é o corolário necessário da morte no terreiro, e as duas práticas se ligam. Morte ritual e antropofagia são o nexos das sociedades tupis” (1990, p.100).

Talvez *Como é gostoso o meu francês* tenha sido um dos primeiros filmes a tentar renovar o olhar sobre a antropofagia. Staden e Jean acabam presos porque são confundidos com portugueses – aliados dos tupiniquins, adversários dos tupinambás. Após nove meses como prisioneiros, os dois não haviam sido devorados, desse modo, estavam integrados à vida indígena. Mesmo assim, Jean é comido, Standen foge e registra a experiência. O filme de Néelson Pereira, como o próprio título salienta, tenta incorporar e mergulhar na história ressaltando o foco em Seboipep. O adjetivo “gostoso” é dupla alusão ao ato de comer e de ter prazer sexual, remete ambigualmente às sensações da índia. Abaixo, temos um trecho do diário de Hans Staden e a imagem de divulgação do filme. Jean não é o protagonista como se pode supor ao ver a película; a sondagem do diretor e os relatos de Staden se voltam para a canibal.

Durante isto Cunhambebe tinha à sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: "Um animal irracional não come um outro parceiro, e um homem deve devorar um outro homem?". Mordeu-a então e disse : "Jauára ichê". Sou um jaguar. Está gostoso. (STADEN, 1974, p. 132)



(Figura 10)

*Imagem de divulgação do Filme de Néelson Pereira dos Santos*

Na década de 1970, surgiram os diretores Jorge Bodanzky e Orlando Senna, cineastas patrocinados por TVs Alemãs. Os dois pretendiam desenvolver filmes reveladores de uma Amazônia real. Logo, era aplicável produzir obras denunciativas, sem ornamentos, cujas imagens chocassem o mundo. Eles gravaram *Iracema, uma transa amazônica*, filmado em 1974 e liberado em 1981, porém clandestinamente exibido em salas alternativas. O documentário/ficção até hoje é muito aclamado pela crítica. Bodanzky e Wolf Gauer em 1980 também gravaram *Terceiro Milênio*. Este último registra a viagem do senador Evandro Carneira por seu estado natal, o Amazonas, em agosto de 1980. As tomadas captam o Alto Solimões, região fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia. São coletados depoimentos de caboclos, de madeireiros, do sertanista Paulo Lucena, de índios brasileiros e peruanos. No trajeto, revela-se a potencialidade econômica do Estado e suas anomalias: a corrupção na política indigenista e a presença de fábricas poluidoras às margens do Rio Solimões. Na proa de uma embarcação, o senador discursa personificando o rio Amazonas:

Ou tu me decifras, homem do terceiro milênio, ou eu te devorarei com a devastação, com deserto e com inferno que será a futura Amazônia, que só poderá ser preservada se um dia o Amazonas tiver um governo capacitado para tanto, que a entenda, que a compreenda, que a penetre, que a desvirgine, que a deflore com ideias autênticas, não estuprando-a, deflorando-a com amor e harmonia. (TERCEIRO MILÊNIO, 1980)

São notáveis no discurso político os exageros de expressão. A repetição de palavras e a veemência da fala do senador soam como uma oratória vazia, performática. Os dois documentários de Jorge Bodanzky têm em comum elementos do estilo norte-americano *road movie* ou filme de estrada. A categoria surgiu nos anos 1960 como resposta à quebra da unidade familiar mostrando a desestabilização da subjetividade masculina. Eram filmes cujas câmeras percorriam lugares remotos mostrando o nomadismo, as individualidades desenraizadas, os costumes incomuns, os conflitos sociais. A estrada remonta um destino simbólico, é um recurso da câmera que passeia e trepida, esses parâmetros estéticos carregam também elementos do Cinema Novo<sup>17</sup>, já que em alguns filmes o papel denunciativo é o de captar a realidade sem desdobramentos. No Brasil, a revelação das contradições são pontos-alvo dos diretores.

---

<sup>17</sup> O Cinema Novo buscava autenticidade estética para o cinema nacional, por isso toma como objeto a realidade brasileira, propõe como método analisá-la do ponto de vista econômico, social e político. Cf. ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro São Paulo, Cosac e Naify, 2003.



(Figura 11)

*Caminhão de Tião (Paulo César Pereio) em Iracema, uma transa amazônica. Na frase do para-choque “Do destino ninguém foge”*



(Figura12)

*“Com a câmera, Jorge Bodanzky, na gravação de “Terceiro Milênio”.*



## CENA 2 - AMAZÔNIA IMAGINÁRIA DO DOCUMENTÁRIO

### TOMADA 2.1 *IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA* (1974)

Aurélio Michiles (1992) considera o cinema um olhar privilegiado do século XX. A nossa memória constantemente é atravessada por cenas fílmicas. A partir desse século, não se pode mais pensar uma manifestação humana sem estabelecer uma conversação com alguma obra cinematográfica. A “civilização da imagem” assiste às experiências cotidianas e as associa a objetos verbo-visuais-sonoros das telonas. Nossa capacidade inconsciente de armazenamento visual cria analogias para ações, pessoas, espaços e situações. O cinema alcançou a condição de ferramenta devotada do nosso ser social, humano e subjetivo.

Nas cinematecas no mundo inteiro, encontra-se a memória do nosso tempo, parte do inconsciente coletivo. Os filmes de Tarzã, o rei das selvas, as Piranhas Assassinas, os documentários do tipo Mundo Animal e Jacques Cousteau são montados em nossa memória junto com filmes do gênero Aguirre, Fitzcarraldo, Iracema, Bye Bye Brasil e mais o bombardeio de reportagens nos telejornais: cólera, malária, enchentes, garimpos, índios, assassinatos, jacaré, invasão de terras, narcotráfico... (MICHILES 1992, p. 58).

A ideologização a respeito do ambiente amazônico como espaço sem pessoas, com abundância de recursos naturais, terras de sobra pertencem ao imaginário que o cinema ajudou a divulgar. A ideia de região inexplorada se tornou politicamente um sinal favorável à construção do discurso manipulativo do governo ditatorial liderado pelo presidente Emílio Garrastazu Médici<sup>18</sup> na década de 1970. O governo militar considerava a Amazônia território de segurança nacional e propagava a máxima “integrar para não entregar”. Em tese, o que se preconizava era o anseio de ocupar e explorar a região. Como ilustra os dizeres de uma placa incrustada no tronco de uma grande árvore: “Nestas margens do Xingu, em plena selva amazônica, o Sr. Presidente da República dá início à construção da Transamazônica, numa

<sup>18</sup> Emílio Garrastazu Médici (1905 —1985) foi um militar e político brasileiro, presidente do Brasil entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974. Obteve a patente de General-de-Exército. Foi o quarto presidente nascido no século 20. Disponível em <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-medici-1969-1974-milagre-economico-e-a-tortura-oficial.jhtm>. Acesso em 20 de novembro de 2011.

arrancada histórica para a conquista deste gigantesco mundo verde”<sup>19</sup>. O projeto fazia parte do PIN (Plano de Integração Nacional), instituído pelo Decreto lei 1.106 em 16 de junho de 1970 que objetivava, entre outras, “deslocar a fronteira econômica, e, notadamente, a fronteira agrícola, para as margens do rio Amazonas” e “reorientar as emigrações de mão-de-obra do Nordeste, em direção a vales úmidos da própria região e à nova fronteira agrícola” (BRASIL, 1970, p. 31).

A nova fronteira agrícola de que trata o Decreto é a Amazônia, vista à época como fonte de potencial econômico ainda não empreendido. O documentário/ficção *Iracema, uma transa amazônica* apresenta o registro artístico e histórico de alguns dos impactos que a construção da Transamazônica trouxe para as populações da região. Jorge Bodansky e Orlando Senna realizaram um filme que, pelo registro histórico e pelo olhar adverso à campanha persuasiva de ocupação da Amazônia, tornou-se, para muitos, um clássico na representação da Amazônia no cinema. Em oposição à propaganda oficial da ditadura, que exibia, como já enunciado, um país em expansão, a câmera trêmula do documentário/ficção canalizou algumas problemáticas que a Transamazônica traria: a vasta proporção de áreas desmatadas e a corrupção na venda de madeira; as queimadas com o intuito de abrir grandes espaços para criação de pasto e também para construção urbana; a escravização do trabalho principalmente do índio e do caboclo; a prostituição infantil às margens da rodovia. “A ideia inicial dos diretores era registrar os estragos ambientais e sociais que um projeto caro à ditadura - o da rodovia Transamazônica, até hoje intransitável em boa parte do ano - causou à região” (NIGRI, 2011)<sup>20</sup>.

O filme prega uma união/confronto entre dois personagens: Iracema (Edna de Cássia) e Tião (Paulo César Pereio). A índia, a visão do nativo; o branco, a do explorador. Os produtores pretendiam apresentar a força desestruturadora do empreendimento governamental que alardeava a possibilidade de fortuna para as pessoas, mas, contraditoriamente, intensificava os problemas locais do amazônida e da Amazônia. Tião oferece uma carona à Iracema, a viagem era o elemento enredativo de que os diretores necessitavam para captar as imagens de devastação e o descaso em que viviam os indivíduos inseridos na utopia de um Brasil forte, grande, consolidado, com mais qualidade de vida à população. Na voz de Tião, o

---

<sup>19</sup> *Arrancada para conquistar o gigantesco mundo verde*, matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, 10 de outubro de 1970. Disponível em [http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil\\_10out1970.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_10out1970.htm). Acesso em 22 de novembro de 2011.

<sup>20</sup> Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

progresso justificava as consequências danosas do projeto. O desmatamento era salutar para a comercialização da madeira e para exploração agrícola. O risco seria compensado pelo crescimento da economia, as implicações da devastação da floresta seriam abonadas pela melhoria da qualidade de vida do povo brasileiro.

É perceptível: os diretores incutiram na atuação de Tião um discurso irônico. O filme não é endereçado à massa, mas a uma camada da sociedade mais crítica. Os espectadores, para que a apreciação sobrevenha, têm de submeter os discursos de progresso à contestação, desterrá-los nas imagens fortes e provocativas do documentário/ficção. NICHOLS (2005) define seis *modos de representação* para organizar os dizeres do documentário como subgêneros do gênero: *poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo e performático* (p. 135, grifo do autor).

No documentário/ficção aqui em voga, vários desses subgêneros se aglutinam. O foco da realidade reveza com cenas performáticas, *mise-en-scène*. A linha divisória entre ficção e projeção de realidade não pode ser identificada. Até porque o que se apresenta como realidade, em qualquer documentário, resulta da ausência das imagens não eleitas pelos produtores, sucumbidas do objeto de criação e ainda a não-presença das passagens decupadas na montagem. Somada a esses fatores, em *Iracema, uma transa amazônica* (1974) a inserção do ator na realidade desenvolve uma espécie de narrador-documentarista-personagem. Todas essas substâncias geram, no filme de Bodanzky, a fusão dos subgêneros do documentário. A câmera que passeia pelos espaços quer induzir a uma reflexão crítica do imaginário pregado pelo governo ditatorial: um lugar adequado para se ocupar e fazer prosperar o Brasil.

Mesmo não incidindo nos estigmas da exaltação da Amazônia, a desconstrução de alguns clichês desenha outros imaginários. A problematização que o filme provoca a partir do contato de Iracema com Tião é indutiva e também estigmatizadora. Na dinâmica da subjetividade do gênero documentário/ficção, o diretor assume uma posição de direcionamento do olhar, imprime no espectador uma posição estável, embora crítica. Deve haver, no mínimo, um questionamento acerca da “posição privilegiada do diretor como produtor exclusivo de sentido e do lugar estável do espectador de documentários (FRANÇA, 2013, p. 48)”.

A índia Iracema é submissa, pervertida, ingênua, explorada e aculturada; Tião Brasil Grande é o branco arrogante, capitalista, corrupto, vulgar e malandro. O filme assume um papel denunciativo, por isso é censurado, a crítica especializada elogia a obra que pretende questionar o regime militar e o discurso de progresso. Não obstante, ao se desviar de um

modelo clichê, cai em outro. As imagens da Amazônia afetadas pelo desmatamento, pela desvalorização das comunidades percorrem o mundo, mas reasseguram o estigma de ambiente inapropriado para uma vida civilizada, lugar onde os habitantes são limitados, inocentes e inúteis.

Filmado em 1974, mas lançado liberado em 1981, devido à censura do regime militar, o filme cria uma metáfora para representar a Amazônia invadida pelas intenções progressistas do regime, e como esse contato acaba por corrompê-la e degenerá-la [...] Com esse filme, Bodanzky vai, no reverso do discurso oficial do regime militar, mostrar a realidade do trabalho escravo, da prostituição infantil e dos conflitos de terra; além disso, vai exibir imagens da devastação da floresta e incêndios em grandes áreas verdes, imagens que vão percorrer o mundo e chamar atenção para a situação ambiental da Amazônia. (GONÇALVES 2009, p. 67)

O endereçamento aqui segue um curso diferente do que visualizamos na maioria dos filmes sobre a Amazônia, busca agora um público mais seletivo, intelectualizado. Por essa razão, as cenas do documentário/ficção são lentas, um tanto fatídicas, a lente pretende percorrer a Amazônia sem firulas, tenta rejeitar os romantismos e lançar um olhar combativo, através do qual o espectador se demova de sua zona de conforto. “As teorias do cinema reconhecem que os públicos não são todos iguais e que os diferentes públicos fazem leituras diferentes e extraem prazeres diferentes e muitas vezes opostos, do mesmo filme” (ELLSWORTH 2001, p. 33).



(Figura 13)

*“O caminhão de Tião cruza uma área incendiada”*

Tião Brasil Grande tem forte identificação com seu caminhão, imponente e destrutivo. Os procedimentos fílmicos cercam muito mais os eventos do que a corporificação dos personagens. Tais características do *road movie* remontam parâmetros do Cinema Novo<sup>21</sup> e do neorealismo. Em alguns minutos do filme, Iracema e Tião percorrem a rodovia transamazônica. Os produtores querem mostrar o cenário em destruição. O tempo do filme, obviamente, não permite tantos olhares, e incide na precariedade do discurso documental. Aqui, notamos a condensação do olhar. O papel é denunciar uma realidade acachapante, mas condicionada ao tempo de execução, às elipses e recortes dos objetos visuais:

O filme, e nisso ele não se difere de outras modalidades narrativas, permite uma experiência temporal diversa da vivência, com suas elipses, *flash backs* e *flash forwards* ele organiza os acontecimentos de modo a fazer emergir um significado, muitas vezes insistindo na relação causal entre eles. (COSTA, p. 48)

Muitos estudiosos do cinema desenvolveram análises sobre *Iracema, uma transa amazônica*, (1974) normalmente, a partir de diálogos com as ciências sociais e evocando o brilhantismo da produção. Um deles é Gustavo Soranz Gonçalves na dissertação que citamos. “O que torna o filme especial é o fato de, em um período de forte repressão [...] adentrar uma região de segurança nacional [...] num embate com a realidade que coloca em questão não só tal discurso oficial sobre a região, mas os próprios cânones da representação ficcional” (GONÇALVES, 2009, p.67). A maioria dos trabalhos, não obstante, foram artigos, como *Iracema no Cinema e o Desejo pelo Real*<sup>22</sup> de Marcos da Silva Coimbra e o ensaio *A presença de “Iracema, uma transa amazônica”<sup>23</sup> (1974) no cinema brasileiro* de Pedro Vinicius Asterito Lopera. Há também documentos eletrônicos, como os de André Nigri<sup>24</sup> e Cid Nader<sup>25</sup>.

O jogo entre ficcionalidade e não-ficcionalidade é trabalhado na maioria dos artigos sobre este documentário/ficção. Lopera (2012) analisa, além disso, uma transição entre duas

---

<sup>21</sup> Na primeira fase do Cinema Novo, de 1960 a 1964, encontramos os primeiros trabalhos dos diretores Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Entre outras produções, podemos destacar os filmes “Vidas Secas” (1963), “Os Fuzis” (1963) e o prestigiado “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964).

<sup>22</sup> COIMBRA, Marcos da Silva. *Iracema no cinema e o Desejo pelo Real*. Revista Travessias. S/d. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3215/2533> . Acesso em 05 de Abril de 2012.

<sup>23</sup> LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. *A presença de “Iracema, uma transa amazônica” (1974) no cinema brasileiro*. Revista Eletrônica Ecompós. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/304/280>. Acesso em 02 de fevereiro de 2012.

<sup>24</sup> Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

<sup>25</sup> Disponível em <http://www.programadorabrazil.org.br/programa/120/>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

formações discursivas: a do nacional popular e a identitária, enquanto Coimbra discute a subversão do tema indianista de Iracema. Os pontos de convergência em relação aos estudos deste filme serão aqui levemente citados, já que nosso papel é analisar os vários argumentos do filme, porém perquirindo a possibilidade de um olhar estigmatizado também nesta obra.



## TOMADA 2.2 DOCUMENTÁRIO OU FICÇÃO?

Concebe-se o documentário como a esfera do cinema dedicada à apreensão do real. No entanto, diferentemente do que o senso comum determina, esse gênero, tal qual o ficcional, desemboca na necessidade de circunscrever o olhar numa teia de representações. A lente do diretor, o trabalho dos agentes também responsáveis pela construção fílmica elegem formas de representação da realidade, recortam, formatam paisagens que se revezam no olhar.

A tela tem um papel de mediação porque ali há uma fronteira entre a presença e a ausência. Surgem nos filmes imagens moventes, falando, argumentando, insinuando (-se). Todavia, nesta presença temporal e sensorial de objetos, nesta plasticidade, no verbal e/ou visual-sonoro, reside a omissão dos ingredientes excluídos do corpo fílmico pela equipe de produção. As falas ausentes. As pessoas ausentes. Os panoramas ausentes. Os tempos ausentes. As histórias ausentes. Os discursos ausentes. Forma-se, no corpo fílmico, a aura da antipresença. A sintaxe do filme resulta dessas exclusões, pois, caso estivessem na tela, adulterariam a forma atual do objeto. O caráter documental, em parte, também se condiciona aos efeitos da imaginação criativa. A preleção dos elementos a serem filmados já descarta objetos vívidos, fluentes, matérias do ambiente factual, inumeráveis cenas que o olhar deixou de sondar no roteiro.

Há no documentário uma rede de discursos. O diretor, o produtor, os objetos filmados, os espaços etc. A sobriedade, como elemento de vigor do gênero, torna imperativa a necessidade de aproximar os discursos fílmicos de uma cotidianidade, em rigor, não fílmica. Esquadrinha-se uma verdade representativa que não pode ser acondicionada em um corpo cinematográfico, com cenas, tomadas e sequenciação presumíveis no tempo. Todo documentário se torna, portanto, uma reconstituição da realidade, uma paráfrase, um recorte intencional de dada referencialidade. Para o espectador, ligeiramente passivo, receptor de uma proposta fílmica informativa, denotativa, o que se apresenta no documentário é balizador de

verdades, parte de investigação, de pesquisas, do estudo apurado de um cineasta e de sua equipe em uma experiência processual concreta, ativa e confiável. O objetivo principal do filme talvez seja a adesão total do espectador às “verdades” do filme.

A história do cinema documentário mostra que esse campo sempre se defrontou com o espectro da objetividade, da verdade de representação, da transparência, de modo que o lugar do espectador dessas imagens pudesse ser o lugar estável daquele que aceita e acredita no mundo do filme como real [...] A reflexão sobre o campo do documentário não parou mais de se debater entre as noções de verdade e mentira, autenticidade e ficção, realidade *mise-en-scène*. (FRANÇA 2013, p. 47-48, itálico da autora) <sup>26</sup>.

Andréa França acima destaca a realidade *mise-en-scène*, a referência ao termo francês do teatro - também atribuído ao cinema - diz respeito à movimentação e ao posicionamento dos elementos (diretor, ator, câmera, iluminação, objetos...) no palco ou no set de filmagem. O contato do produtor, das câmeras, dos iluminadores, dos demais técnicos cria interferências no espaço e, obviamente, impedem qualquer noção de neutralidade na captação das imagens fílmicas. Na relação entre quem filma e quem é filmado há tensões, conflitos e pactos implícitos. A realidade se prepara para ser filmada e, nesse processo, projeta-se, reveste-se de um caráter performático. A presença da máquina e de seus senhores provocam mudanças de comportamento, alteram a visualidade do ambiente e o comportamento das pessoas filmadas. É possível continuar o cotidiano com a mesma rigorosidade diante de tantos aparelhos e agentes estrangeiros no entorno? Há na proposta documental um vínculo intersubjetivo, uma interlocução direta e indireta com todos os elementos presentes na produção.

Em *Iracema, uma transa amazônica* (1974) a não-ficcionalidade na ficcionalidade se mescla. Ora, nesta obra, objetivamente, os produtores admitem o efeito imaginário da criação, o valor de registro “pode ser instrumento de um jogo que ameaça o conhecimento do real” (COSTA 2011 p. 92). Jorge Bodanzky e Orlando Senna optam por um entrecruzamento de imagens encenadas e captações do cotidiano da região à beira da Transamazônica. Dificilmente, nessa perspectiva, podem-se definir quais cenas carregam o jogo *mise-en-scène* explícito e implícito. Cabe ao espectador a observação do trânsito entre realidade projetada e a presumível ficcionalidade.

Da dimensão subjetiva do cinema, emanam os imaginários. Para Edgar Morin (1987), a condição social interfere no olhar. No real, está a base para construção da arte fílmica,

---

<sup>26</sup> FRANÇA, Andréa. “Serras da Desordem e o Duplo Mito da Origem”./ STARLING, Maria Gurgel e BORGES, Augusto Carvalho, (org.) *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

porém existe autonomia na autoria. Embora a intenção de um documentário seja a verossimilhança, no ser individual habita o poder de abreviar os fluxos do real, seus tempos, suas ocorrências, seus dizeres em uma edição que, em voga, dissuade os efeitos do real. Isto é, o imaginário já passeia nessa ponte entre o que pode ou não ser filtrável pela verve do autor.

O gênero documentário se situa em um ciclo imaginário de destruição e (re)construção, no qual sua potência e autonomia se ampliam na diversidade de formatos e escrituras. Dentre diversos, é este o gênero que mais anseia a comunhão explícita com as investigações científicas, com os cursos e percursos da pulsação social. Não só o filme documental, mas a ciência, no seu rigor de emoldurar objetos passíveis de análise, passa a enxergar o cinema como um veículo de reescritura de imaginários, um circuito de invenção e reinvenção de textos extraídos da História, da ciência, do cotidiano e ponderados através de um processo de seleção pré-laboratorial.

Há décadas, os estudos acadêmicos destronaram o caráter apenas lúdico do cinema e começaram a refletir sobre a estética fílmica, seus discursos e a práxis de sua figuração. Christian Metz (1980) propôs fazer do cinema um objeto da semiologia, depois vieram as abordagens psicanalíticas, os estudos das teorias da narrativa, a renovação da relação cinema e história, as conexões entre filosofia e imagens fílmicas em Gilles Deleuze. “O cinema é uma nova prática de imagens e de signos, cuja filosofia deve fazer a teoria como prática conceitual” (1985, p.366). Abrolharam-se os diálogos entre cinema e literatura (vice-versa). Apesar dessas perspectivas epistemológicas do cinema, da aplicação de teorias na análise do fazer-artístico, perfazendo o diálogo entre objeto fílmico e sociedade, existe nos longas-metragens, nos curtas, nos documentários etc. o irrepresentável, uma disjunção entre o domínio da ciência e o imponderável da arte.

Os diretores do filme Jorge Bodansky e Orlando Senna fecundam maior parte de sua parceria em documentários para canais de TV estrangeiros, em especial para a TV alemã, com o auxílio constante de Wolf Gauer. Esses autores ousavam uma inovação estética na cinematografia brasileira ao mesclar dois gêneros: documentário/ficção. Essa fusão revelou a tentativa de integração entre o papel meramente estético e o de representação social da arte, uma hibridização intencional - no sentido genérico e também no Cancliniiano.

Da crise de representação do pensamento ocidental, o hibridismo cultural surge como objeto de estudo da crítica teórica em Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Edward Said. Já na América Latina, Néstor García Canclini é pioneiro nos estudos do hibridismo. Este argentino, radicado no México, avalia o diálogo entre as culturas erudita,

popular e de massa, nos aspectos decorrentes do consumo de bens simbólicos na heterogeneidade multitemporal. O entrelaçamento dos usos populares, dos cultos, dos meios de comunicação de massa, dos processos de recepção formam as “culturas híbridas”. Nestas, percebem-se as contradições da cultura urbana, na realização de um projeto emancipador da América latina que, apesar da tentativa de camuflar as influências da cultura indígena e colonial, não consegue conter as forças do convívio intercultural e, enfim, dar conta da formação de estratos sociais híbridos (CANCLINI, 1995, p.70).

As primeiras cenas do documentário/ficção *Iracema, uma transa amazônica* mostram a vida de ribeirinhos da região de Igarapé-Mirim no Pará, seu modelo de vida rústico, precário e a dificuldade de acesso à capital Belém do Pará. O rio é a única via de escoamento de gente e de mercadoria. Indígenas utilizam o açaí como produto de escambo, retiram-no e trocam-no por cachaça ou pequenas quantidades de outros alimentos. Nota-se, de início, que a lente mescla as performances, a construção do ficcional e o verossímil do ser/ação. Assim, não é possível ao espectador definir, com exatidão, no corpo imagético da película, o representativo e o real. Ora, não seria a própria realidade ali uma ficção? Quantos indígenas sobrevivem na Amazônia da troca do Açaí? Obviamente, a arte atua como operador do pensamento social, mas seus constituidores, mesmo na tentativa documental, sucumbem à fluidez do real em escolhas nada aleatórias.

O documentário/ficção *Iracema, uma transa amazônica* (1974) assume os traços da ficcionalidade. Entretanto, no processo de endereçar o filme a uma classe mais politizada, sugere uma fusão entre o jogo de cena e a realidade representada, isso porque propõe implicitamente argumentos resistentes em relação à Amazônia. Tião Brasil Grande é um ator, interage com os personagens do meio social, provoca-os, ofende-os. Iracema representa uma índia autêntica, cujo papel é representar o que é.

A dúvida e a certeza, o distanciamento com a personagem Iracema ou a aproximação com Tião fazem do espectador um imprevisível operador de significações. O artifício da ficção lhe é apresentado como forma de realidade; o implante do real através da captação da vivência é passível de engano. O espectador recebe essa ambiguidade intencional e, em primeiro plano, desconfia da “verdade” ali consolidada.



(Figura 14)

*Cartaz do documentário/ficção Iracema, uma transa amazônica*

Para Clifford Geertz, o *Conhecimento local* (2006) "traduz" temáticas que, comumente, desafiam as hipóteses antropológicas, seja pelo fato de parecerem "naturais", como o senso comum garante, seja porque são encaradas como algo ocidental por excelência, tal qual a arte. É essa assimilação e transposição do local que Bodansky sugere na construção de um gênero híbrido em *Iracema*, é ir além do registro (o documental) e redimensionar o representativo (o ficcional). Pretende diminuir os espaços que separam arte/vida, figuração/referência. A quase desaparecimento da linha tênue entre a arte e a realidade é a tática decisiva do filme. Tião parece real, Iracema também, os cenários, os diálogos se pretendem factuais. Aparentemente, o público seletivo, ao qual a obra foi endereçada, compreendeu e apreciou o recurso.

A produção se tornou um clássico não somente pelo forte conteúdo de denúncia, mas pela originalidade de sua linguagem. A inovação se deve principalmente ao fato de o roteiro criar sequências nas quais os atores se aproximam de pessoas reais sem deixar claro que se trata de uma encenação. Quando dialoga de improviso com Tião Brasil Grande, por exemplo, um madeireiro de verdade acredita que o personagem é mesmo um caminhoneiro do Sul e atribui a presença da câmera à realização de uma reportagem.<sup>27</sup> (NIGRI, 2011).

<sup>27</sup> Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

Essas reflexões teóricas merecem, no mínimo, conferências. Quem pode assegurar que o discurso do madeireiro não é roteirizado ou se altera como realidade *mise-en-scène*. A presença da câmera e as provocações de Tião já não lhe alteram o discurso? Não poderiam os diretores do filme solicitar ao trabalhador, antes de ligada a câmera, o que dizer na provável reportagem? Um madeireiro reconheceria a prática de ilegalidade numa entrevista?

Os créditos dados ao filme são atribuídos à originalidade de sua linguagem, mas, na ausência de uma sequência mais tradicional, muitas cenas se tornam fragmentos de uma ficção e de uma realidade pouco confiáveis. O fim da linha entre arte e realidade, parece-me criar um objeto por nós já conhecido: um objeto de arte. Ao entrar no pensamento dos que pertencem à outra cultura, os autores pressionam o olhar apenas na direção de uma Amazônia roubada, fragilizada e esquecida.

O papel investigativo do filme passa pelo filtro que pretende ser denunciativo, quer ousadamente fazer um registro imagético, por si mesmo, falho e arbitrário, uma voz lançada no caminho da consciência por meio de estratégias de cristalização. Não há um objeto definido para ser criticado; no documentário/ficção, jaz uma verdade a ser combatida: a Amazônia não é o lugar favorável à prosperidade do Brasil, do contrário, é recinto de pessoas miseráveis, dependentes dos poderosos exploradores de madeira. Não seria esse outro estigma? Existe, sobretudo, uma projeção do local diante do global colocando em choque o ser/amazônida, o de dentro, tido como pouco civilizado versus o ser/explorador e o de fora, julgado racional. Para o estrangeiro, o índio esparge pena e estupidez.

Os índios das missões e os selvagens que desfrutam da liberdade são, pelo menos, tão pobres de criatividade, para não dizer estúpidos, como os outros; ao vê-lo dá vergonha de perceber que o homem, abandonado à simples Natureza, privado de educação e de sociedade difere pouco da fera (LA CONDAMINE, 1941, p.40-41).

A declaração forte e depreciativa é do antropólogo Charles-Marie de la Condamine (1701-1774) ao apresentar o rio Amazonas ao público europeu em meados do século XVIII. Pertence à teia discursiva que subjuga o indígena e apresenta-o como esdrúxulo e brutal.

Essa visão foi contestada por Michel Montaigne (1972) nos ensaios “Dos canibais” e “Dos coches”. Segundo o autor, o termo selvagem deveria ser atribuído não ao indígena, mas àqueles que negam a cultura do outro e querem adulterá-la (p. 105). Em paráfrase, Bene Martins (2004 p. 92) analisa a concepção de Montaigne afirmando que nela estaria “o embrião

da necessidade de se reconhecer outros modos de viver, outras línguas, outras expressões culturais diferentes dos moldes estabelecidos”.

A visão pessimista de Bodanzky em relação à integração e ao crescimento econômico da Amazônia, embora implícita, é a verve de *Iracema, uma transa amazônica* (1974), esse descrédito tem eco em uma contemporânea produção do cinema, *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci. Neste filme, a relação de intertextualidade<sup>28</sup> ocorre quando algumas cenas da obra em voga de Bodanzky e Orlando Senna cruzam a narrativa documental. No diálogo explícito dos dois objetos cinematográficos, observa-se o conflito entre o índio e as forças exploratórias em nome do progresso.

Há ainda o possível diálogo com *Iracema, uma transa amazônica* (1974), o longa de Bodanzky e Orlando Senna. As imagens de Paulo César Pereio com a índia, inseridas na sequência documental [*Serras da Desordem*] das imagens de arquivo, trazem outra leitura para o filme de Tonacci, chacoalhando o lugar confortável do espectador que se surpreende com a ficção instalada ali, a mistura declarada do teatro e do mundo. (FRANÇA, 2013, p. 45).

O choque entre a natureza e a civilização moderna põe em desordem o local das culturas indígenas, adultera o espaço com suas máquinas, seu apelo irrefreável de desenvolvimento, muda o curso e a perspectiva do amazônida. O filme de Tonacci discursa sobre a perda de identidade brasileira com a exprobração das culturais locais. Além desse aspecto temático, os dois filmes se enquadram na fusão documentário/ficção. Os filmes carregam fortes argumentos visuais contra o ideal de crescimento desenfreado que atinge principalmente os nativos mais pobres.

As condições de validade acerca da aproximação entre realidade e documentário estão imbricadas também na relação da obra e do diretor com o lugar filmado. No caso de documentários sobre indígenas, uma experiência rejuvenescedora do olhar é conhecer as propostas do gênero realizadas pelas próprias comunidades tribais. “Nestes vídeos, a proposta de exprimir uma identidade já dada ou uma realidade estanque que preexistiria ao filme [...] não tem lugar, pois a realidade nasce junto com a realização do filme, na relação dos dois” (FRANÇA, 2013, p. 57). Duas produções exemplificam esta linha: *Kinja Iakaha, Um dia na aldeia* (2004), de Waimiri Atroari, na qual os índios de várias aldeias Waimiri e Atroari, na

---

<sup>28</sup> Cf. GONÇALVES, Elizabeth Moraes & Renó, Denis Porto. “A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema”. *Razón y Palabra: primeira revista digital en América Latina especializada em tópicos da comunicación*. Nº 67. Abril/2009.

Amazônia, registram o cotidiano de seus parentes da aldeia Cacau; e *Shomōtsi*, de Wewito Piyāko, o título é o nome de um Ashenika<sup>29</sup>, tio do diretor, que vive na fronteira do Brasil com o Peru. As produções, por mais que não alcancem neutralidade, podem estar menos contaminadas pelo olhar estrangeiro estigmatizado(r).



### TOMADA 2.3 ESTIGMAS EM IRACEMA

Havia no Brasil, na década de 1970, um sistema de exploração da terra. O governo tinha a pretensão de incentivar a ocupação da Amazônia com as forças de trabalho marginalizadas vindas principalmente do nordeste. No período de produção desse documentário/ficção, muitas obras artísticas (filmes, músicas, peças publicitárias, programas televisivos) se endereçavam a um público ingênuo, sem formação, facilmente manipulado pelos ideais do governo. *Iracema, uma transa amazônica* (1974) ousou caminhar na direção contrária, porque foi a campo e trouxe para o cinema o descaso humano, a região amazônica desestruturada, sem condições de oferecer oportunidades de mobilidade social. Por essa razão, a obra de Bodansky e Orlando Senna foi proibida, embora tenha circulado em salas ilegais.

As relações entre a forma como os textos cinematográficos endereçam seu público e a forma como os espectadores reais leem os filmes não são nítidas ou puras – elas tão pouco são lineares e causais. E a busca por relações nítidas e puras, lineares e causais não é uma busca inocente. (ELLSWORTH 2001, p. 40)

Essa engenhosidade, ao endereçar o filme a camadas mais críticas, aponta caminhos delicados de percorrer. Os críticos não leem no filme apenas o filme, mas o discurso de quem o produz, a intencionalidade e o recorte dos produtores. O que por si só já altera o olhar. No momento em que uma obra propõe denúncia, o rompimento com parâmetros fixos de estilo já constituem formas prévias de leitura.

As obras de arte que trabalhavam para o governo e pregavam os ideais do PIN também carregavam um poder de endereçamento. O imaginário de progresso do Brasil com a Transamazônica dificultou a formação de panoramas reais de identidade social na Amazônia. Nessa concepção, a identidade pode se conectar à noção de imaginário, segundo Hall:

---

<sup>29</sup> Cf. em [www.videonasaldeias.org.br](http://www.videonasaldeias.org.br). Acesso em 15 de maio de 2013.

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas ‘geografias imaginárias’ (Said, 1990): suas ‘paisagens’ características, seu senso de ‘lugar’, de ‘casa/lar’, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes. (2006, p 71-72)

Jorge Bodansky quer, com o documentário/ficção, fugir do olhar apenas local, pretende traçar um panorama muito mais próximo da realidade, quase um trajeto antropológico, todavia sem ruptura com a categoria de objeto artístico. A convergência da realidade representada com a ficção ousa discordar de alguns estigmas sobre o nativo. Ainda assim, o filme se permite categórico e cria zonas de distanciamentos. Isto é, entre o artista, a Amazônia e o objeto transmutado em arte, está a subjetividade do discurso. Os produtores mostram as afetações da ação construtiva/destrutiva da Transamazônica e querem do espectador a legitimação desse pressuposto.

Nesse documentário/ficção, notamos o emprego do signo verbal e visual de modo criativo, o título *Iracema, uma transa amazônica* carrega a ambiguidade que insinua os desequilíbrios na construção da estrada e, alegoricamente, alude à prostituição das mulheres da região. O filme narra o percurso da jovem Iracema (Edna de Cássia), menina cabocla de 14 anos, explorada sexualmente, e que se amasiou por algum tempo com o motorista Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio). Tião transportava madeira ilegal da Amazônia para São Paulo, seu caráter e mobilidade em cena denota a alienação gerida pela perspectiva do vasto crescimento do Brasil a partir do PIN. Os dois personagens seguem pela Transamazônica. Esse trajeto é o argumento que os diretores encontraram para captar as imagens à beira da rodovia e construir uma obra questionadora das alocações maçantes do PIN. “Apesar de ser obra de ficção, serviu também ao intuito dos diretores de registrar depoimentos dos moradores, ou passantes da região, cumprindo a função de um documentarista esperto, com um inequívoco tom provocador”.<sup>30</sup> (NADER, 2010). As falas, as ações do caminhoneiro revelam a manutenção do imaginário de um país em avanço, preocupado com o Brasil. Entretanto, a relação de Tião com Iracema é impositiva, fastidiosa, a voz do caminhoneiro está sobreposta, fala com grosseria e despeito, interage com Iracema a depreciando. Os habitantes nativos têm de estar à disposição dos interesses do explorador, cuja função aqui seria mais nobre, quase salvadora. Bodansky contesta a mentalidade discriminatória,

---

<sup>30</sup> Disponível em <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/120/>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

hierarquizante do desbravador diante dos “desbravados”, mas congela o olhar. Somos movidos a encontrar no filme a devastação também da pessoa humana. Iracema é subordinada, sua voz se anula, sua relevância para Tião é somente libidinosa. Servirá de diversão na passagem dele pela transamazônica, depois será largada à própria sorte em algum trecho ermo da rodovia. A estrada sempre inacabada revela os cenários da vida incompleta, deslocada do desenvolvimento.

No imaginário, sabemos, o amazônida é o sujeito movido por uma mentalidade exótica, a Amazônia é o lugar dos mistérios e das mazelas. Sabemos que há uma confluência de efeitos e imagens geradas em todo pensar, o imaginário é uma abstração que não se desvincula amplamente da realidade, das identidades e da memória, mas as demove.

O governo, em contraposição, buscou outorgar o imaginário de lugar despovoado, à espera de trabalhadores e apto a propiciar o alargamento econômico do país. Para viabilizar e consolidar seus interesses políticos de convencimento através do PIN, a presidência elaborou o planejamento das metas de integração: PDAs, Planos de desenvolvimento da Amazônia. Essa estratégia da imagem pretendia alicerçar: “o Brasil era o país do futuro”. Naquele momento de sua história, estaria organizado e, diferentemente das demais repúblicas, tinha nas mãos o território mais rico do mundo.

a Amazônia tornou-se um objeto específico de políticas de planejamento. Planejar, em oposição ao imprevisto (sinônimo de atraso), também se tornou um dos verbos mais conjugados, na época, em Brasília. Assim, surgiram os *Planos de Desenvolvimento da Amazônia*, os PDA's,<sup>3</sup> que além das rodovias, enfatizava a necessidade de implementação de projetos de colonização, a redistribuição de terras desocupadas e a promoção das agroindústrias (SERRA e FERNANDEZ, 2004, p 112).

O poder coercitivo das campanhas do PIN se fortaleceu no imaginário brasileiro, principalmente pela relevância dada à imagem de que a Amazônia era um empíreo perdido, a região que daria novo gás aos avanços do país. “Com o slogan ‘terra sem homens para homens sem terra’, o presidente Emílio Garrastazu Médici objetiva incitar a ocupação da Amazônia. A ideia é atrair e transferir 100 mil famílias que viviam em zonas de tensão social nas regiões Nordeste e Sul do país”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Disponível em <http://multimidia.brasil.gov.br/regularizacaofundiaria/infografia-timeline.html> Acesso em 22 de dezembro de 2011.

Essa legenda assegurando “terra sem homens” reforça e incorpora a visão estereotipada de região desértica.<sup>32</sup> Esses recursos persuasivos queriam incutir no brasileiro a missão de perscrutar e fazer emergir o “novo futuro para o Brasil”. O excerto publicitário “Brasil: ame-o ou deixe-o”<sup>33</sup>, estampado no para-brisa do caminhão do personagem Tião (Paulo César Pereio), ilustra o forte poder apelativo/emocional das campanhas e o ufanismo que, em síntese, disfarçava as consequências e as indeclaráveis motivações do movimento em prol do “crescimento”.

Tem que ter estrada por que não adianta nada plantar pra burro, colher, produzir e ficar parado na frente da casa com a mercadoria não é? Tem que jogar pra frente. Por isso que eu digo que, construindo uma estrada aqui vai tudo melhorar. Agora eu não sei também direito como é que vai ficar. Eu sei que só pode ir pra frente. Esse Brasil agora só vai daqui pra frente. Que nem diz aquela velha frase: “Ninguém segura esse país”. (IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA, 1974).

Para explorar a Amazônia e extrair dela seus recursos, seria necessária uma verdadeira mobilização nacional, não só local. No para-brisa do caminhão de Tião Brasil Grande, além do excerto “Brasil, ame-o ou deixe-o”, havia o emblema “Ninguém pode fugir do destino”. Esta última frase apelativa simboliza a mobilização que se desejava influir no imaginário: o brasileiro não podia fugir à missão de empreender e integrar sua nação.

O governo Médici, então, fomentou que haveria muito emprego e terra disponíveis para quem estivesse disposto a habitar a Amazônia. Os diretores do filme postularam na personagem Tião Brasil Grande esse argumento. Nele, há a predominância das contradições, esperança e desordem na mesma estrada. O discurso uníssono da integração foi assimilado e difundido pela massa popular. Muitos brasileiros, sobretudo os nordestinos, aderiram ao argumento por desinformação, e também pela falta de perspectiva de sua região acometida pela forte seca de 1970. “A seca intensa que atingiu o Nordeste em 1970 causou a migração de cerca de 3,5 milhões de pessoas, fator de provável grande influência na decisão de se construir a Transamazônica” (HALL, 1978, apud SMITH, 1982, p 13).

o plano [PIN] buscava solucionar dois problemas relativos à integração nacional; o primeiro, da colonização da Amazônia, a qual se desejava explorar economicamente e ocupar, e o segundo, dos fluxos migratórios,

---

<sup>32</sup> “N Elias(1973), [civilização] liga-se ‘a dados variados: ao grau de evolução técnica, às regras do saber-viver, ao desenvolvimento do conhecimento científico, às ideias e usos religiosos”(ORLANDI 2012, p. 53)

<sup>33</sup> Cf. CASTELFRANCHI, Yuri. *Poeiras e esperanças na Transamazônica de hoje*. Disponível em <http://www.comciencia.br/200404/reportagens/07.shtml>. Acesso em 26 de setembro de 2011.

causados entre outros fatores, pela disparidade de oportunidades oferecidas entre as regiões do Nordeste e Sudeste. (LOUREIRO, 2010, p. 5)

Esses efeitos são consequências da globalização, “sua tendência cultural dominante é a homogeneização” (HALL, 2006, p. 59). A relação de Tião com os amazônidas denota desumanização. Não há valorização da alteridade, o outro para o caminhoneiro tem de se mover a serviço dos seus “ideais”. Tião simboliza o caráter alienante e desregulador das relações. A postura desse personagem é idiossincrática, anula o outro como ser de uma cultura específica e força-o ao movimento de adequação ao global. Para Antony Giddens (1991), a globalização está marcada pelo desarraigamento irregular das relações sociais e por processos de destradicionalização.

O nome “Tião” é forte, viril, indicativo de trabalho, seu codinome “Brasil Grande” confirma sua função representativa no meio social. Aqui, talvez resida o outro imaginário propagado no filme: o do explorador devasso e viril. O seu caminhão carrega adesivos emblemáticos, alguns estampam trabalho; outros, seu caráter deplorável. Para cada mulher com a qual Tião transa nas empreitadas pela floresta, um novo adesivo é anexado ao veículo. Iracema é apenas uma dessas suas experiências furtivas e efêmeras. No caminhoneiro, não há compadecimento, respeito. Na interlocução ou na interação, ele é a voz/ação dominante. Iracema não pode permanecer na boleia do caminhão daquele que congrega o “legado” do país. Na tela, na atuação de Pereio, Tião é o próprio país que repele Iracema, força invalidando a identidade nativa, obstruindo dela o vigor, tornando-a ainda mais subdesenvolvida. Um estigma também. Tião estigmatiza em Iracema a Amazônia humana. O filme, no seu discurso imagético, na tentativa de fugir dos estereótipos românticos, acentua o imaginário da desgraça e da inércia da indígena. Ela é explorada sexualmente, tola, influenciável. Não é inocente, mas perecível. Não é bela, mas promíscua. Não é doce e meiga, mas oferecida. Outros estigmas. O filme constrói um modelo batido de maniqueísmo crítico.

Aquellos que son incongruentes con nuestro estereotipo acerca de cómo debe ser determinada especie de individuos. El término estigma será utilizado, pues, para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador; pero lo que en la realidad se necesita es un lenguaje de relaciones, no de atributos. Um atributo que estigmatiza a un tipo de poseedor puede confirmar la normalidade de otro y, por conseguinte, no es ni honroso ni ignominioso en sí mismo. (GOFFMAN 1993, p. 13).

*Iracema, uma transa amazônica* (1974) apresenta algumas cenas da festa religiosa do Círio de Nazaré em Belém do Pará. Ana Pizarro (2009) aponta que o Círio na Amazônia

belenense é a negociação entre as forças que ordenam e as que desordenam, as da instituição e as do tumulto. (p. 254). Uma das vozes dessa festa de 1974 no documentário, ano de gravação do filme, alude à mentalidade de crescimento, todavia apresenta uma ressalva diante do empreendimento; é observável a temeridade, o locutor oscila entre a expectativa e a consternação diante do PIN:

os pioneiros da avançada pelas matas adentro, num esforço de integração nacional, num esforço de aproveitamento das riquezas naturais desta terra ainda virgem, nós sentimos a esmagante grandeza do empreendimento, nós advertimos o medo perante o mistério dessa natureza nunca até hoje explorada, sentimos o vacilamento das nossas vontades humanas quando nos defrontamos com os problemas das consequências do nosso agir, buscamos resolver o dia a dia e o futuro, ó, Mãe de Nazaré. Damos mão de todos os meios para alcançar o máximo de resultados e o desperdício de energia e ameaça de desequilíbrio. O canto das vitórias de hoje, ó virgem de Nazaré, mistura-se com a prece humilde de nós, os representantes perto de vossa Berlinda e da multidão que se perde pelas florestas, Santa Maria, Rogai por nós. (IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA, 1974).

Na fala supracitada, os diretores do filme, durante o Círio, buscaram os dizeres que canalizavam o imaginário de integração. A locução apresenta os paraenses como favoráveis, mas tementes ao “vacilamento das nossas vontades humanas”. O discurso religioso nas imagens editadas, na evocação feita à Virgem de Nazaré, apodera-se dos anseios do plano de integração. Outrossim, o filme dentro do filme é afirmação: se a terra é também virgem para o nativo, é porque o imaginário de terra inexplorada, aberta a grandes descobertas, obtenção de lucro e geração de empregos, é assimilado também no pensar local, e transmutado num apelo místico dos paraenses. Bodanzky, na tentativa de ironizar o discurso de progresso, quer também apresentar os amazônidas como alienados, incapazes de resistir ou contestar os argumentos do explorador.

Essa fala e as imagens dos romeiros na procissão registram e reafirmam no filme seu intento de documento visual. A voz e o texto do locutor não são ficcionais como as falas de Pereio, querem registrar como a igreja e a sociedade belenense aderem e mascaram críticas ao PIN. Por outro lado, sabemos que os diretores do filme, entre tantas passagens, selecionaram as que mais lhes convinham. O que alavancaria o Brasil seria a Amazônia, mas será que, de maneira incontestável, os nativos pensavam assim? "A região amazônica, com bom suprimento de água e baixas densidades populacionais, que se tornaria acessível através da Transamazônica, podia ser vista como válvula de escape para os movimentos migratórios do Nordeste" (SMITH, 1982, p 13).

A incursão das personagens pela Amazônia aprofunda as negatividades sobre a Amazônia no imaginário do espectador. A viagem de Iracema até a capital mostra o ambiente frágil e paupérrimo onde vivem os ribeirinhos. As imagens denunciam a precariedade da vida ribeirinha. Um barquinho estabelece a ligação física característica da região, e a partir dele se veem faces marcadas pelo isolamento, surge o som das rádios locais. Falam-se das festas, mandam-se recados e tocam-se músicas. Naquele momento, o barco, único veículo de trânsito às margens dos rios, aporta no Ver-o-Peso. A chegada de Iracema a Belém é marcada inicialmente pela perplexidade diante do ambiente urbano; o cenário é o da feira, há muita gente, muitos pescadores e vendedores de especiarias. Depois de alojada numa palafita, as roupas de Iracema são substituídas, ganham cores, brilho, o rosto é fortemente maquiado. Os ingredientes visuais denunciam sua nova condição de moça promíscua. Neste convívio, Iracema começa a projetar novas viagens, agora a outras regiões com uma colega, almejam a obtenção de sucesso. A fala da acompanhante nos prega o imaginário das moças na capital paraense ao tematizar viagens:

Viajar é uma beleza. É porque você nunca saiu daqui, a hora que você sair daqui você vai ver como é que é bom, aí você não quer mais ficar. Agora plantada aqui é que eu não vou ficar de jeito nenhum (...) Eu vou, mas eu to indo pra voltar, não vou também me enterrar por lá porque eu não sou disso não, meu negócio é viajar, é correr as terras (...) E tu, o que tu pretende fazer, tu vai ficar aqui enterrada (...) Tu não sabe o que é bom, se tu vê aí todo esse pessoal na revista. Eu também vou sair na revista, vou entrar pro *show* dos artistas, tu vai ver (IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA, 1974).

Iracema não presencia nenhum Show dos artistas em seu trajeto pela Transamazônica. Do contrário, no percurso se depara com a desolação e o fracasso. Suas experiências na sociedade a degradam. O filme nos apresenta a Iracema desaromatizada, desabitada, descartada pelo destino. Não mais a índia romântica de José de Alencar (1977) cheirosa, docemente descrita. A nova Iracema real, entre tantas, é acometida pela discriminação de classe, pela exploração do corpo. Mostra-se ignorante e desconhece até mesmo seu estado de degradação físico/emocional. Nada se parece com a virgem dos lábios de mel:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como o seu sorriso; nem a baunilha rescendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo,

da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1977, p. 16).

A Iracema criada por Alencar é arrebatadora, tem cabelos negros e longos. Tem o sorriso doce e hálito perfumado. A natureza ajuda a compor o cenário de sua beleza. Já a Iracema de Bodanzky é urbanizada, não transmite claridade, pureza, mas sordidez. O cenário, em seu entorno, contribui para sua marginalização, transita a esmo, sem atributos para ser amada. A arbitrariedade e a agressividade dos homens com os quais se relaciona lhe relega o estigma de mulher condicionada à baixeza.

Se a Iracema do romance é idealizada, delicada, a do filme é despida de juízo, vulgar, veste-se precariamente, enfim, não pode ser considerada bonita. A fuga ao modelo romântico procura compor uma construção não estereotipada, mas reforça outra cosmovisão presente em alguns filmes estrangeiros: a rudez do nativo, a esquisitice e a vitimização do nativo pelo explorador. O que o filme prega não é um modelo inocente de pensamento, é o fortalecimento intencional de uma degradação.

Los símbolos de estigmas son aquellos signos especialmente efectivos para llamar la atención sobre una degradante incongruencia de la identidad, y capaces de quebrar lo que de otro modo, sería una imagen totalmente coherente, disminuyendo de tal suerte nuestra valorización del individuo. (GOFFMAN 1993, p. 58)



(Figura 15)

*Personagens Tião Brasil Grande e Iracema*

O olhar do filme diminui Iracema e propõe-nos uma indulgência, a sensação de revolta diante do descaso, para reagir ao mal que “o homem faz contra o seu semelhante”. Ora, temos categoricamente aí um clichê dos grandes, quase religioso. Quem explora não é também explorado? Existe uma via de mão única nesse processo? A lente apresenta a força hierarquizante que empurra ainda mais os moradores locais para a miséria e nulificação. Apresenta um caminho linear para uma realidade alínea.

Tião Brasil Grande figura a propaganda do progresso, por essa razão concentra as contradições entre o discurso e a inaplicabilidade da integração nacional. “O personagem de Pereio é a representação da adesão ao governo da época, ou pode ser encarado como o próprio governo.”<sup>34</sup> (SÁ, 2010). Para o filme, Tião Brasil Grande é o Brasil, é o personagem instaurado no meio como ser/estado, detentor do poder que nos surge na simbiose da máquina e do dinheiro que rege as leis ou a manipulação, o que dá direito a homens explorarem outros homens. Nele vigora a concepção de esperteza embutida no brasileiro capaz de justificar atividades ilícitas como meio de enriquecimento. Em uma das cenas, Tião fala com um madeireiro e afirma "onde tem madeira, tem dinheiro".

Como já afirmamos, a força denunciativa do filme revela um cenário desolador. Tião é o personagem que também evoca outro imaginário: o do estrangeiro explorador, presente inclusive nas cosmovisões da Amazônia. Os temas abordados no documentário/ficção apontam o desmatamento, trabalho escravo, grilagem, extração ilegal de madeira, improbidade administrativa, problemáticas que assolam a Amazônia de ontem e a de hoje. A população, alheia às negociatas e privilégios do poder público, mingua, sem condições dignas de vida coletiva. A degradação da personagem Iracema, quando surge nas últimas cenas da tela, desdentada, num vilarejo ainda mais remoto, é uma amostragem dura da pessoa que, acometida pelas experiências de um ambiente hostil, perde a beleza, a honra e a esperança. O que não impede Brasil Tião Grande de abandoná-la mais uma vez à própria sorte. O desdém deste personagem retrata o poder hierarquizante do explorador que não se compadece da mulher abusada e humilhada. No geral, os dois personagens são estigmatizados.

Obviamente, os diretores do filme pretendiam ironizar, através das personagens Tião e Iracema, das imagens documentais, uma realidade passível de contestação. É possível através de *Iracema, uma transa amazônica* alterar parcialmente os métodos historicistas de leitura do discurso de progresso pregado pelo Plano de Integração Nacional e propor uma releitura, não uma ruptura, do olhar crítico que a história mantém sobre a construção da Transamazônica. A

---

<sup>34</sup> Disponível em <http://panchoufpe.blogspot.com/2010/05/iracema-uma-transa-amazonica-por-paulo.html>. Acesso em 10 de dezembro de 2011.

arte pode atuar como meio de ampliação do saber local e global. Pode, sobretudo, tornar-se um método de compreensão mais arguto e sensível dos acontecimentos sociais, capaz de concentrar melhor as repercussões da história na vida humana.

Ainda que se apresente a relevância artístico-antropológica do documentário/ficção, é salutar enxergar o confronto dos dois personagens como denotador de uma condenação: o nativo está condenado a viver num nada, descartado e oprimido no corpo e na terra, vítima do explorador e, principalmente, do seu destino. As imagens determinam mais um olhar estrangeiro.

*Iracema, uma transa amazônica* (1974) quer fugir dos estereótipos. O documentário/ficção se pretende ácido, crítico, combativo; almeja refazer as induções do governo ditatorial. O olhar de Jorge Bodanzky pretende-se apurado e sábio, e torna-se simplista porque põe de um lado o bom (Iracema) e do outro, o mal (Tião). Entre tantos imaginários, a vitimização do nativo é uma das leituras mais presentes até hoje. O próprio olhar local muitas vezes vê o estrangeiro sempre como o inimigo da floresta, o poderoso que impõe a submissão às “frágeis” indígenas. Na década de 1970, muitos amazônidas acreditavam no poder da extração de madeira, no fundo, alguns também eram coniventes com a exploração, também acreditavam na obtenção de lucro fácil, no crescimento do país com a ocupação da região. As Iracemas não são apenas vítimas, as amazônidas não são todas índias. No contato, quem explora também pode ser explorado e vice-versa. Não nos cabe questionar a presença ou não de Iracemas reais. Talvez, paradoxalmente, haja na Amazônia algumas mulheres com características das duas, ao mesmo tempo, não existindo nem a alencariana tampouco a bodanzkyana.



### CENA 3 - ESTIGMAS SOBRE A AMAZÔNIA NOS LONGAS-METRAGENS DE FICÇÃO



#### TOMADA 3.1: QUEM O FILME PENSA QUE EU SOU?

A ficcionalidade preponderante nos filmes Hollywoodianos incorpora muitos valores da cultura norte-americana, no que há nela de funcional, egocêntrica, compulsória e consumista. O imaginário norte-americano, embainhado de lirismo, de mitos estrangeiros, de modernidades, de conservadorismo, apresenta dualidades discrepantes e fugazes. Em muitos filmes, vemos o resultado desses fluxos desarranjados de pensamento, principalmente nas produções de massa. As obras trabalham, mormente, a humanidade versus a divindade, as máscaras versus a essência, o perigo versus a coragem, a ignorância versus o conhecimento etc. A ferramenta mais garimpada pelas produtoras Hollywoodianas é a identificação dos grandes públicos com os filmes.

As indagações inerentes ao modo de endereçamento aqui soam como ferramenta de análise: para quem é este filme? Quais as marcas de identificação das pessoas na obra? Como falar às crianças, aos jovens brancos ou os negros, aos tradicionais, aos mais críticos? Identificação com o espectador, sinônimo de lucro e de crescimento. O conceito de modos de endereçamento provém dos estudos de cinema desenvolvidos pela autora americana Elizabeth Ellsworth:

Tem a ver com atrair o espectador ou a espectadora a uma posição particular de conhecimento para com o texto, uma posição de coerência, a partir da qual o filme funciona, adquire sentido, dá prazer, agrada dramaticamente e esteticamente, vende a si próprio e vende os produtos relacionados ao filme. (2001, p. 24)

Os modos de endereçamento, teoria de peso político, avaliam o cinema a partir das instâncias de aceitabilidade do espectador, processo que se dá na relação entre o social e o individual. O endereçamento prevê uma leitura analítica da obra na recepção e na experiência do espectador. Aqui cabe a pergunta: o filme sabe quem eu sou? Na verdade, os filmes são organismos autônomos, mas se permitem carecer de apreciadores ou adoradores. O filme, na sua conjectura densa, busca previamente conceitos sobre seus receptores, como são, como

pensam, o que desejam ver? Para alguns teóricos, o modo de endereçamento está no interior do filme, voz implícita e insofismável, para outros é um evento, um dispositivo em fluxo.

A maioria das decisões sobre a narrativa estrutural de um filme, seu acabamento e sua aparência final são feitos à luz de pressupostos conscientes e inconscientes sobre 'quem' são seus públicos, o que eles querem, como eles veem filmes, que filmes eles pagam para ver no próximo ano, o que faz chorar ou rir, o que eles temem e quem eles pensam que são, em relação a si próprios, aos outros e às paixões e tensões sociais e culturais do momento. (Ibid. p. 14)

O *happy end* tornou-se um dos elementos de endereçamento mais atrativos da modernidade, num percurso que vai dos contos de fada ao cinema. O final feliz, apesar da incompatível observação nas experiências reais, é fuga e distração, categoriza o sonho ocidental. Nas incongruentes sondagens do “enfim, feliz”, quer-se incutir no espectador a sensação de percurso completo, de saciedade. É o equilíbrio retomado diante dos conflitos da ficção. Nas construções do ideal americano, estão o herói, o descobridor, o galã sedutor, o homem realizado profissionalmente, poderoso, bonito e bem humorado. Reflexos do imaginário. Nas narratologias de muitas obras cinematográficas, os problemas da sociedade, a miséria, as guerras, os conflitos individuais ali representados merecem um final feliz. O *happy end* origina-se da adaptação de obras romanescas para o cinema (MORIN, 1987, p. 93-4). Podemos resistir a essas seduções? Pensar, agir e esperar para nós algo diferente desse ideal cinematográfico? O filme guia nossos desejos, propõe a chegada ao clímax tão almejado: o fim da solidão, o enriquecimento e o prazer sem limites.

Existe resistência e diferença relativamente ao endereçamento sedutor e homogeneizador de Hollywood? Onde? Quem resiste? Quem é diferente? Como eles resistem e mantém a diferença? Como podemos fazer com que a diferença e a resistência se difundam? (ELLSWORTH, 2001 p. 34)

Todas essas avaliações do endereçamento nos fazem ultimar: os filmes são objetos comerciais à disposição de uma clientela diversificada e, muitas vezes, pouco crítica. Estudá-la e dar-lhe o que, de antemão, espera ver é um sinal do cinema como indústria. Os filmes devem ser consumidos por públicos em massa. A obra é parte do comércio e, como tal, só se cumpre na obtenção de lucro. A tentativa de endereçá-la é um sinal de que o espectador também é um consumidor em potencial. Pensar objetos mentais nos filmes que causem fascínio significa buscar ferramentas de endereçamento, ou seja, traçar planos de mercado

para a obra repercutir no meio social. Quanto maior a valorização do produto no circuito de exibição e de mídias, maior o público e a arrecadação.

Embora saibamos que coexistem muitos modos de endereçamentos, além das previsões existentes em uma produção, os filmes são objetos se movimentando no interior de uma gramática da cultura, narrativas representativas que ajudam a compreender os valores e os símbolos de núcleos sociais específicos. Daí, a urgência de estudar o imaginário dos filmes sobre a Amazônia como uma forma de entender o olhar estrangeiro e suas redes de significado. A região amazônica, para grande parte dos filmes, é um clichê mergulhado nos tantos estereótipos sobre o Brasil. Apesar de se diferenciarem os receptores, a Amazônia dos filmes é a catalogada em séculos pelo imaginário colonizador. Essa cogitação a coloca no rol das reproduções simbólicas do cinema endereçadas a um público que anseia apenas reproduções das estereotípias já engendradas: paraíso perdido, território hostil, lugar de riquezas naturais, de seres mágicos, sem sociedades organizadas.

O mercado pode selecionar a quem interessa determinado objeto, mas não pode assegurar suas implicações e a quem tal produto cultural atingirá. Os modos de endereçar podem decompor, sob a alegação da ficcionalidade, uma realidade local representada. Desse modo, não se pode dimensionar os efeitos de significado que um filme pode gerar nas leituras dos espectadores sobre uma realidade específica. O estado de neutralidade da obra ficcional e o estado de alteração do olhar podem se fundir à medida que o espectador fizer a leitura do espaço representado como uma forma de documentação da realidade. Filmes estabelecem um diálogo com a cultura e, nesse processo, tornam-se componentes da própria cultura, fontes nas quais as pessoas encontram subsídio para compor e decompor pensamentos, expandir, sustentar ou ressignificar imaginários, objetos em denso atrelamento com as forças da memória.

Stuart Hall (2006) afirma que as culturas produzem na memória processos significativos através dos quais nos conectamos ao tempo da nossa existência e tangenciamos ações. Por esse prisma, podemos também examinar o cinema como objeto de construção identitária.

a cultura é constituída de instituições, símbolos e representações; um modo de construir sentido que tangencia a organização tanto de nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas, ao produzirem sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Os sentidos oriundos das histórias contadas na cultura são memórias e imagens

que conectam o presente com o passado dos indivíduos e projetam seu futuro. (Ibid. p. 50)

Os modos de endereçamento alçam uma antevisão de públicos, mas não têm ciência das forças intermitentes no alcance de outros segmentos e dos receptores-alvo. *Lambada, a dança proibida (1990)*, objeto da indústria Hollywoodiana, não foi previamente pensado para alcançar um público sofisticado e crítico, objetivou uma camada de espectadores que anseiam apenas entretenimento, sem a aspiração de ter acesso, através do filme, aos problemas autênticos da Amazônia. Obviamente, tal plateia, esperará encontrar as cópias do olhar estrangeiro sobre a região. Ora, se o mundo vê o espaço amazônico e os nativos como criaturas selvagens, com poderes místicos, é a reafirmação desses juízos que dominarão a tela.

A projeção-recepção dos filmes de Hollywood anseia que o filme seja elemento agradável aos olhos da massa. O importante é o fascínio do grande público, se a obra é um objeto formidável para a distração. “A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte, constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado” (BENJAMIM, 1993, p.194). Tais mudanças sintomáticas seguem o fluxo dessa nova era de informação e consumo, na qual as pessoas buscam, por força do capital, alimentar constantemente a sede de produtos e serviços, satisfazer o anseio por comodidade e prazer. O filme é um organismo sintomático no qual leituras explícitas e implícitas vibram. Os traços do espectador estão inseridos no filme, muitos como pano de fundo, outros explícitos, tingem-se posturas sociais, aptidões, hábitos, obsessões, imaginários. O mais importante é que os desejos estejam na tela, embora velados.

As produtoras antecipam as representações do receptor e com a antevisão do imaginário do outro, fundam-se estratégias de discurso. Os filmes são abertos a diferentes espectadores, porque todo consumo é polissêmico e, em parte imprevisível, ou seja, há uma negociação presunçosa e alienante entre quem faz e quem vê um filme. As obras da indústria cinematográfica carregam previamente elementos de identificação com determinadas plateias. Estão na narrativa, nos temas, na iluminação, no enquadramento das cenas, na edição, nos efeitos de som, na trilha sonora, no figurino, no corpo, na performance dos atores e, principalmente, no roteiro. A obra tenta circunscrever a veledade do espectador. “O modo de endereçamento não é um momento visual ou falado, mas uma estruturação – que se desenvolve ao longo do tempo – das relações entre o filme e seus espectadores” (ELLSWORTH, 2001, p.17). Os modos de endereçamento exigem, portanto, vários tipos de

posições-de-sujeitos.

Decerto, o prazer e a fantasia são componentes peremptórios do cinema, sobretudo, nas obras de ficção, mas ao espectador cabe, mesmo diante dos mergulhos na tela, proceder possíveis diálogos mentais entre mundo fílmico e o possível mundo real. O espectador sabe que está diante de um filme. Na tela, reconhece a artisticidade do objeto. Todavia, ao mesmo tempo, há o entrecruzamento entre a projeção fílmica e as marcas factuais da cultura ali representada. A cultura de massa define-se como tal porque “constitui um grupo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática, e à imaginária, um sistema de identificação de projeção e identificação específicas. (MORIN 1987, p. 17). Encaminha-se para a apreciação do espetáculo, “o espectador de filme entra em universo imaginário que, de fato, passa a ter vida para ele, mas, ao mesmo tempo, ele sabe que está [...] vendo um filme” (idem p. 81).

O cinema é, nesse contexto, uma criação do imaginário para o imaginário e não, como quer o pensamento singelo, uma reconstrução de uma realidade exterior qualquer. O cinema não fala diretamente do real, não é uma reprodução mais que perfeita do real, e sim uma construção a partir dele e que se distingue. Mas, ao mesmo tempo, ele necessita que a ilusão da presentificação esteja sempre presente. É aí que está a mágica. O filme faz a interligação entre imaginário e memória através da construção de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempos. (MENEZES, 1996, p. 89).

A ilusão da presentificação estabelece a relação entre obra fílmica e quadros da realidade, porque permite que o filme não seja somente uma reprodução e tampouco se confunda com um atestado de documento social. Evidentemente, toda obra de arte se constrói de um lugar no mundo para o mundo e interferências diretas ou indiretas se somam à criação. Não obstante, o cinema é um objeto que se produz a partir do real, é sempre um fazer imaginário para a recepção imaginária, subjetiva e, ao mesmo tempo, coletiva. Trata-se de uma invenção imersa no estatuto da representatibilidade, cujos efeitos mais esperados são as digressões, as fugas, o desatrelamento com as circunstâncias do mundo real. A criação fílmica dá ao cineasta a liberdade artística e poder de estabelecer regras próprias de representação em nome de novas formas de visualidade, de efeito, de uma (re)construção arrojada do próprio cinema.

A busca maior do cineasta dos grandes estúdios é a identificação das massas com o produto cinematográfico. A telona é a prateleira das subjetividades visuais. O desenvolvimento de técnicas mais sofisticadas gera efeitos estéticos capazes de atinar surpresa e, no final, fazer do filme um espelho idiossincrático do espectador. O cinema, até nas obras

mais fantásticas (películas de heróis com poderes mágicos, por exemplo) apreende os eventos pungentes da sociedade, os dramas, as perversões, os assassinatos, os crimes, as paixões, os atentados, a política, a corrupção, a vitória, as reviravoltas, os esportes, as lutas, os medos, a violência urbana, os altruísmos, os dilemas sentimentais e, a partir do roteiro, os potencializa. Os aparelhos e seus agentes estão à espreita para parafrasear os acontecimentos através das lentes da (re)criação estética. “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o próprio rosto” (BENJAMIM 1993, p. 194).

A sétima arte, assim como entretém, reproduz valores e olhares; altera, fragmenta e amplia imaginários. Ao dialogar com a história, com os espaços geográficos, o espectador pode também se julgar conhecedor hipotético de uma dada realidade - seja ela antiga ou recente - e, desse modo, (re)fazer leituras, digressões particulares ou coletivas sobre o universo tal qual o foi projetado. A indústria cinematográfica americana, nas suas fixações imagéticas, enraíza-se no comércio do prazer, na fuga individualista, nas estereotipias, na coisificação das sensações verbal-visual-sonoras. Há um controle ideológico, sobretudo, alojado em quem não as consegue questionar. Os contextos de produção, a plasticidade do corpo fílmico, os efeitos de sentido que carrega constituem um conjunto semântico/simbólico.

A explosão do vídeo no século XX e suas viagens até hoje criam o que Durand chama de “imagens enlatadas”. Essa condensação imagética anestesia muitos espectadores, fazem-nos reprodutores fotográficos de imaginários tácitos. Cria-se o espectador mais apático, quase passivo, o qual não anseia julgamentos, reprodutor de olhar tolhido em cortinas violentas de pensamento.

ela [explosão do vídeo] paralisa qualquer julgamento de valor por parte do consumidor passivo, já que o valor depende de uma escolha; o espectador então está orientado pelas atitudes coletivas da propaganda: é a temida violentação das massas. (DURAND 2011, p. 118)

Para Durand, a anestesia da criatividade, reflexo das imposições da indústria cultural, reforça o surgimento de outro perigo: o anonimato da “fabricação” das imagens. A ausência de autoria permite o descomprometimento, “as manipulações éticas e as ‘desinformações’ por produtores não identificados” (2011, p. 119, aspas do autor). Os culpados se isentam do resultado negativo na sociedade produzido pelo filme. Os parâmetros que definem as imagens enlatadas estão intrínsecos nos próprios objetos da cultura de massa. Não seriam estigmas do imaginário esse condicionamento das imagens? Bhabha (1998, p. 20) afirma que “o

estereótipo é sempre uma estratégia que visa fixar e reafirmar as diferenças culturais, estigmatizando o outro através de uma imagem congelada”. Para Durand, “imagens enlatadas”; para Bhabha, “imagem congelada”. As duas expressões dizem respeito ao estereótipo como elemento estigmatizador do pensamento, através do qual se reafirmam alterações de poder.



### TOMADA 3.2 TÉCNICA CINEMATOGRAFICA: PRODUTO DO OLHAR

Se o ato de olhar dirige a mente a uma significação, cabe ao espectador reagir às coerções do filme. Em contrassenso, a visão normalmente é emparedada nas imagens maçantes da indústria cultural. Os aparelhos têm a possibilidade cada vez maior de registro de imagens, as lentes apreendem com muito mais detalhes as costuras do cotidiano visual do que o olho humano, os efeitos de computador são capazes de produzir novas formas de movimentação, de aceleração e diminuição do tempo. A potencialidade das lentes e dos aparatos técnicos dá novo alcance à reprodução cinematográfica. Rodrigo Duarte (2013) examina em a *Teoria da Crítica da Indústria Cultural*, a reprodutividade e suas implicações, as produções de massa e as forças que regem a industrialização dos objetos da cultura. Para o autor, “A aparelhagem cinematográfica possui a característica de penetrar profundamente na realidade, de registrá-la de um modo muitas vezes fisiologicamente impossível a olho nu” (p. 25).

Nesse aspecto de alcance do cinema, pode-se realçar a ampliação do espaço através do poder de reprodutividade. A incursão do espectador gerada na relação com o filme rompe os limites da distância física. A natureza da câmera obviamente não é a mesma do olhar, mas é similar, provocativa. As imagens da tela e as imersões no objeto fílmico provocam a ampliação das zonas de apreensão, fraccionam o tempo, ornamentam os espaços, abrem o inconsciente para a recepção de novos fenômenos óticos, móveis e argumentais. O espaço de contato com o filme, onde está o espectador (na sala de cinema ou no espaço doméstico) torna-se morno, cria-se um pacto com outros espaços, os da representação cinematográfica. Neste entremeio, o sujeito imerge nas cenas.

Quem assiste ao filme omite, parcialmente, o tempo de sua existência para percorrer, numa negociação subjetiva, os novos intervalos temporais da narrativa; une os fragmentos, entende os recortes, segue os zoons, experimenta as sensações das personagens. O espectador

é um interpretante, decodifica a linguagem simbólica do filme e extrai dela o ritmo da história.

Em um nível, o ritmo da história, ou daquilo que é narrado. Este depende da relação com o tempo real da projeção (normalmente por volta de 100 minutos) e o tempo suposto da história que é contada. Os ajustamentos do tempo do filme com o tempo do que se conta, feito de elipses, supressões, *flash backs* e avanços se constitui no ritmo da história (SANTAELLA, 2001, p.387).

Já o intervalo da produção até a reprodução do filme percorre vários caminhos temporais. O tempo da formulação da ideia, da escrita, da captação de recursos, seguido da preparação dos produtores, dos técnicos e dos atores. Depois, atinge-se o momento da gravação, da performance dos atores, do ajuste dos técnicos, do posicionamento e deslocamento das câmeras, dos iluminadores, dos maquiadores, dos diretores; mais à frente, o da montagem, o da divulgação e, finalmente, o da exibição do filme.

No entanto, o tempo fílmico é diferente, pode ser chamado de tempo da narrativa. É hipotético e resulta do conjunto de cenas, na alteração de lugares virtualizados e sequenciados na tela. Assim, há na obra audiovisual uma conjuntura figurativa sugestiva que confere forma e significação às imagens. O discurso visual e narratológico no objeto de apreciação fílmica permite um processo de verbalização, vozes de afirmação e anulação coabitando. Enquanto os contextos se mesclam, argumentos se depositam na mente do espectador.

Na exibição, o intérprete sensorial vivencia fisicamente as relações com o espaço onde assiste ao filme e mergulha no lugar-tempo da narrativa. Ou seja, nesse emaranhar de lugares e tempos reais e imaginários, mesmo implicitamente, o filme dá ao receptor o poder de se julgar e interpretar cada imagem como lhe aprouver. “Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa”. (DURAND 2001, p. 36) Essa é também uma tomada de poder, uma intervenção contra ou a favor dos produtos da imagem fílmica no imaginário. Nas mãos do interpretante está a resolução desse embate entre a escolha (o juízo de valor) ou a adesão aos discursos implícitos e explícitos no cinema.

O sociólogo Pierre Bourdieu (1992, p. 161) em *A economia das trocas simbólicas* afirma que as condições de instauração da comunicação definem-se na linguagem de autoridade, ou seja, a competência da palavra implica o poder de impor a recepção. Este pressuposto abrange reflexões sobre a recepção fílmica como um efeito das forças do mercado. Os mecanismos de produção e o resultado final de uma obra passam por

interferências ou, mais precisamente, pela competência no seu diálogo com certo mercado. Já Maffesoli (2001) atribui a lógica da manipulação ao reconhecimento do indivíduo como indefeso diante da imagem.

A ideia de manipulação pertence ao esquema clássico, fortalecido pelo marxismo, que considera o indivíduo indefeso diante da imagem. Isso vale para o cinema de Hollywood, mas também para a televisão e a publicidade. Nesse modelo, o fundamental seria passar um conteúdo. Trata-se do primado da ideologia. A forma seria apenas um suporte. Edgar Morin, ao contrário, em livros como *O Cinema e o homem imaginário* e *As Estrelas*, mostrou que existe uma reversibilidade, um vaivém. Não apenas a imposição de algo que vem de cima, um impacto, mas uma relação. (Ibid. p. 85)

Na relação entre quem produz o filme e o espectador, existe um vaivém, como prenuncia Edgar Morin. Entretanto, muitas obras audiovisuais se nutrem de estratégias de repetição. Quando se insiste demasiadamente em um conjunto de imagens, o mais provável é o seu fortalecimento nas massas.

O distanciamento espacial e o não-reconhecimento da corporeidade social da Amazônia torna muitas projeções sobre a região objetos de interpretação previsível, capazes de enunciar apenas o já estabilizado pelo imaginário estrangeiro. “A lógica da indústria cultural é a da repetição, do menor esforço mental, do consumo mais ou menos automático de produtos conhecidos”, afirma o jornalista e crítico de cinema paulista José Geraldo Couto<sup>35</sup>.

Estudar o cinema significa compreendê-lo como forma de arte movida por uma era de reprodutividade técnica. O critério da autenticidade pode ser afetado pelas forças dessas reproduções. A existência de uma obra para a indústria aciona a exigência de uma produção em série. No caso do cinema, uma reprodutividade material e imagética que se consolida. Daí, a relação dos filmes com os movimentos de massa. Os agentes mais poderosos dessa era da imagem, os mais diretos e mais entusiasmantes do grande público na atualidade são o cinema e a música.

Nas obras cinematográficas, a reprodutividade técnica do produto não é, como no caso da literatura e da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutividade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, comprar um quadro,

---

<sup>35</sup> Gazeta do Povo. Caderno G.

Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1133317/> Acesso em 24 de julho de 2012.

não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.  
(BENJAMIM, 1993 p.172)

Em “Fetichismo na música e a regressão da audição” de Adorno (1982, p. 12), os monopólios culturais definem os fetiches. A crítica adorniana se refere ao predomínio da “música leve” ou de entretenimento em substituição à “música séria” (termo associado às canções eruditas ou clássicas). O trânsito de uma para outra, a classificação ou enquadramento já são em si problemáticos. A incapacidade de estabelecer a distinção surge, então, quando as duas se transformam em mercadoria, a partir de sua comercialização, em decorrência, o surgimento de uma demanda específica. No tocante a essa consideração, o fetichismo é uma adesão ao mercado cultural. A regressão da audição seria, portanto, a incapacidade do público de avaliar as ofertas comerciais do monopólio cultural. A teoria adorniana é utilíssima para refletir o cinema. A indústria cinematográfica não possibilitaria uma espécie de “regressão do olhar”, um fetichismo no espectador que, passivamente, adere às imagens cristalizadas?

Tais aspectos da “regressão do olhar” como sequelas da produção cultural permitem-nos questionar a necessidade de os estúdios de Hollywood tentarem projetar seus públicos, e trabalharem tão fortemente a imagem da pré-produção, das divulgações midiáticas, das pré-estreias. São técnicas publicitárias imprescindíveis para que o filme alcance a grande demanda. Assim, os espectadores se transformam em consumidores em potencial. A expectativa em torno do lançamento de um filme equivale à de lançamento de um produto novo da tecnologia. Surpreender faz parte das exigências da era da reprodução técnica.

Com a industrialização da imagem, a obra de arte perdeu parte de seu valor de culto e passou a ser valorizada pelo valor de exposição. Para o cinema, a exposição condiz com o público que consegue angariar. A obra de arte, ao longo da história, normalmente projetou uma demanda, mas, no cinema de massa, há uma substituição da contemplação pelo “efeito de choque”, isso porque a quantidade define, muitas vezes, a qualidade.

A massa é uma matriz, da qual atualmente nasce renovado todo o comportamento habitual diante das obras de arte. A quantidade transformou-se em qualidade [...] Assiste-se fundamentalmente à velha queixa de que as massas buscam distração e arte, porém, exige, concentração. Isso é um lugar-comum. Permanece a questão se ele fornece o local apropriado para a investigação sobre o cinema (BENJAMIN, 1987, p. 503-4).

Walter Benjamim afirma que o público é um examinador, mas distraído. Questionando o local apropriado de investigação, aprofunda a crítica sobre a era da reprodutividade técnica, sobre a perda de apreciação dos objetos de arte em nome da adesão das massas. “Com o

advento dos novos métodos de reprodução técnica da obra de arte, a sua possibilidade de ser exposta cresceu vertiginosamente: na fotografia, o valor de exposição começa a mandar para segundo plano o valor de culto” (DUARTE, 2013, p. 23). Neste último excerto, Rodrigo Duarte se refere ao confronto no início do século XX entre pintura e fotografia. Depois cita Benjamim numa alusão ao cinema “as dificuldades que a fotografia ocasionou à estética tradicional eram brincadeira de criança diante daquelas, com as quais o filme a esperava” (ibid.).

No cinema, exposição também significa exibição. É o valor de exposição que substitui o do culto. A crise no padrão de legitimidade da obra de arte começa com o surgimento da fotografia, mas o cinema traz outros predicados à questão. Entre eles, para Benjamin, o desempenho artístico do ator que agora se apresenta à máquina e não diretamente ao público como no teatro, outro fator são as infinitas possibilidades de corte e reconstrução de tomadas. Em relação ao questionamento da performance do ator, o cinema construiu, assim como na música popular, uma espécie de endeusamento do artista. Desta atmosfera, decorre a enorme ostentação acerca da figura dos atores de Hollywood, reconhecidos como astros, pondo seus nomes na calçada da fama. “O culto ao astro promovido pelo capital cinematográfico conserva aquela magia da personalidade, que há tempos só exige na magia barata do seu caráter de mercadoria” (BENJAMIM, 1993, p. 473).

O enaltecimento dos atores de cinema tem forte repercussão nos critérios mercadológicos da imagem. Além dos holofotes em torno dos filmes que os artistas protagonizam, há produtos, artigos da moda, brinquedos, jogos, ideologias também associados à figura deles. O que as estrelas vestem, gostam e pensam, torna-se consumo massificador, os fãs os veem como ídolos e reconhecem-se adeptos, ingenuamente ativos, do capital associado às “divindades” hollywoodianas, principalmente.

Além do reconhecimento do estrelismo dos atores. O diretor é – ainda que sua imagem não seja tão difundida, mas sim seu nome – alçado ao patamar de gênio. Em contrapartida, a construção do filme é resultante de um trabalho coletivo. Nesse processo, há dezenas de pessoas envolvidas em cada etapa de produção, o filme não sai pronto do estúdio. As imagens precisam de sequenciação, de progressão, de estilo, por isso ocorrem cortes, ajustes, efeitos visuais. É o caráter da perfectibilidade cinematográfica. “O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens, entre as quais o montador exerce seu direito de escolha”. (Idem p. 175) O reconhecimento dos inúmeros profissionais presentes na obra, faz-nos interrogar o “endeusamento” do diretor de

cinema. Ele, sobretudo, é o artífice mor do filme. Para o grande público, quem dirige é o visionário, o arquiteto e o operário responsável pelo resultado final da obra. A ele, o louvor ou a execração. Ao senhor do filme, toda a autoridade e glória. A figura quase religiosa do diretor sucumbe a força criativa de outros produtores do filme, entre estes o escritor, o roteirista, o montador, o iluminador, o cenógrafo, o figurinista, o maquiador, o fotógrafo etc. Por exemplo, se a imagem apenas gravada não tem nenhum poder, a montagem tem todo o domínio das intenções— como na pintura, não é a mancha de cor isolada que conta, mas a relação e a proporção das cores sobre a tela ou, como em literatura, o sentido muda segundo o lugar das palavras na frase (AUMONT, 2004, p. 50).

Em relação à análise fílmica, critérios de validação são decisivos para o processo interpretativo não ecoar vazio. Isso significa reconhecer e estudar os elementos de composição da obra e sua perspectiva sintática, linguística e semântica.

A imagem pode ter valor de signo icônico (quando a representação encontra lugar ou referência no mundo palpável), de signo plástico (pelo seu valor estético-visual de enquadramento, cor, plano), além de outras duas possibilidades inalienáveis de signos linguísticos (palavra, voz, escrita) e signos sonoros (trilha, sons). O entrecruzamento das possibilidades desses signos imagéticos (icônicos, plásticos, linguísticos e sonoros) dá suporte para uma obra construir sua mobilidade discursiva. A pluralidade de composição do signo imagético deve ser explorada para que o pesquisador alcance o objeto estudado e encontre os critérios de validade para análise. Para Aumont, a perspectiva mostra que “a imagem está organizada por e para um olho colocado diante dela” (1995, p. 33). O olhar de quem produz o filme tem a expectativa de assumir o lugar do espectador e traçar o caminho mais aprazível para, em um esforço da sensibilidade, ocorrer o mergulho na tela. A análise fílmica depende, pois, da avaliação dos elementos constitutivos do olhar de quem produziu o filme e também de seus efeitos no olhar de quem assiste à obra. Dessa forma, cabe ao pesquisador propor uma desconstrução dos elementos fílmicos a fim de canalizar o conjunto de imagens discursivas presentes no processo de criação e recepção.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. E despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do propósito do filme. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

A relação das pessoas com o cinema sempre será decorrente do contato com os aparelhos, com o imperativo das técnicas, a ligação com ferramentas que auxiliam na construção do pensamento social e artístico no mundo pós-moderno. Não só os atores estarão em contato direto com os aparelhos, mas os espectadores na exibição. Vemos agora “o surgimento do espectador multimídia, que se relacionam com o cinema de diversas maneiras - em salas, na televisão, no vídeo e em revistas de espetáculo, percebendo-o como parte de um sistema amplo e diversificado de programas audiovisuais” (CANCLINI, 1999, p. 201). Somos parte desse novo processo interativo com os aparelhos. Na teia das tantas conexões, o cinema ganha novos métodos de apreciação, divulgação e até mesmo de produção. Assim como nos encaixilhamos no espectador multimídia, tornamo-nos também criadores.

De certo modo, tornamo-nos um pouco “atores do cotidiano”, porque produzimos também imagens semi-cinematográficas, publicamos fotos e vídeos nas redes sociais, discutimos em circuito nossas aptidões, nossos bel-prazeres. Performatizamos um pouco nossas vidas diante de um público sempre conectado, crítico e descolado. É a função da reprodutividade, desse modo, somos também agentes das pré-produções, aderimos às técnicas porque estamos sempre munidos das tecnologias, nos smartphones, nos tablets, nos notebooks, compartilhamos informações sobre cultura (música, teatro, cinema, eventos).

A relação das massas com as artes se intensifica na era das novas tecnologias. Por essa razão, os livros mais vendidos na atualidade são os mais cotados pela indústria da imagem para serem adaptados para a telona. Há um trânsito intersemiótico cada vez mais frequente na relação entre as formas de arte, este vaivém é uma tradução. Júlio Plaza (2005) entende a tradução intersemiótica como transposição de um texto, geralmente um poema, romance, (mas às vezes também uma pintura), para outro código diferente (visual, sonoro ou visual-verbal-sonoro), mas no qual ideias possam ser preservadas, as estruturas ou modo de funcionamento original. A tradução é, então, o processo de passagem-transformação de um sistema semiótico para outro sistema.

Nos filmes, uma operação comum e essencial é a junção *tempo-espaço*, decorrente da montagem cinematográfica. O montador opera as imagens de sequenciação, ainda que o diretor mude o caráter linear da narrativa fílmica. Este caráter de regência dá à montagem a natureza de símbolo.

O símbolo é essencialmente um objetivo, quer dizer, é uma representação que procura tornar-se a si mesma mais definitiva, ou que procura produzir um interpretante mais definido que ela própria. Na verdade, a totalidade da sua significação consiste em ela determinar um interpretante; de forma que é

do seu interpretante que ela deriva a atualidade da sua significação (PEIRCE, 1998, p. 208).

As estratégias de armamento produzem as conexões necessárias para o leitor-espectador transitar entre as cenas. Agregam o que Peirce chamou acima de produção de um interpretante mais definido. A atualidade do objeto fílmico mora na significação obtida através da montagem. Trata-se de uma técnica formatada pelo tratamento artístico, um empreendimento visual-sensitivo. Através desse entrecruzamento, podem-se definir padrões de composição de gêneros, de *discurso* (SANTAELLA, 2001) e de concretização do roteiro. Existe uma subordinação do tempo ao espaço. No cinema, o espaço domina as dimensões do tempo que não pode ser inteiramente cronológico, ininterrupto. Os elementos espaciais definem a fragmentação do tempo e mostram as conexões para ataviar os fragmentos narrativos.

Na imaterialidade do cinema, percebe-se a densidade do tempo, um deslocamento temporal das imagens. Se o filme dura cento e vinte minutos, a narrativa ali representada pode aludir a décadas, podemos conhecer um reinado, ver a vida de um artista, assistir a uma ou várias histórias amorosas. O cinema é capaz de condensar a narrativa no espaço-tempo de sua envergadura plástica, estabelecer os cortes necessários para a captação de novos intervalos que não se confundem com o instante da projeção fílmica.

O espaço aqui não pode ser encarado apenas como construção das espacialidades físicas (movimento de câmera, tomadas de plano-sequência para reproduzir estruturas concretas), mas artífice de espaços singulares, percebidos como únicos e contínuos, que podem ser vistos por meio de uma justaposição de pequenos cortes alinhavados pelo montador ou a pedido do diretor. Esses espaços singulares se uniformizam e se distinguem porque negam ou confirmam um campo semântico de apoio, no qual lugares e tempos descontínuos parecem interligados. É na mente do espectador que acontecem essas conexões ou para onde são sugeridas. Tais aspectos ficam muito evidentes no gênero dramático. É importante que o tempo-espaço permita uma espécie de progressão fílmica; do qual decorra o desenrolar de cada conflito e que encaminhe, passo a passo, a narrativa para o ápice da construção cinematográfica.



### TOMADA 3.3: ESTIGMAS EM *FLORESTA DAS ESMERALDAS* (1985)

Um marco da indústria cinematográfica sobre a Amazônia foi *Floresta das esmeraldas* (1985)<sup>36</sup>. O filme britânico do diretor John Boorman é quase um norte-americano em sua epistemologia, traz o discurso protecionista envolvido por uma aura de emotividade na trama. O filme é considerado pelos criadores uma aventura ecológica ficcional. No roteiro, as personagens principais são estadunidenses e o argumento se assemelha às projeções cristalizantes de Hollywood. O tema central da obra é a vida selvagem em choque com a urbana. Bill Markham, (Powers Boothe) é o engenheiro americano que se muda para a Amazônia com a finalidade de trabalhar na construção de uma represa hidrelétrica. Bill traz a esposa e seus dois filhos consigo. Quando leva o caçula Tommy (Charles Boorman, filho do diretor) para visitar a obra na floresta, o garoto é sequestrado pelo “povo Invisível”, uma tribo da floresta. O menino é criado como índio, enquanto o pai passa dez anos à sua procura. Quando finalmente encontra Tommy, descobre que o filho não pode mais ser integrado à civilização urbana, tornou-se um príncipe indígena. Para o pai, o filho é um desaculturado. Bill vê o filho em meio a uma batalha entre o "povo invisível" e o "povo feroz", tribo de índios cruéis e canibais. Estes últimos, antagonistas, adquirem armas com contrabandistas. O pai de Tommy é ferido, mas em um ritual xamânico é curado.

Bill, então, indaga o Cacique, em busca de respostas para o rapto de Tommy, chamado pelos indígenas de Tomé. O líder tribal diz que não queria deixar um menino tão lindo viver num mundo sem floresta. É evidente na justificativa o apelo emocional, romantizado. Há duas exaltações banhadas de lirismo: a do menino guerreiro, um loiro de olhos azuis e da floresta como salvadora.

---

<sup>36</sup> Cf: YOUNG, Theodore Robert (2001) "*Retratos do Brasil no Cinema Norte-Americano Contemporâneo*". p 415- . in: TORRES, Sonia (org). *Raízes e Rumos: Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos*. 1 ed. Sette Letras: Rio de Janeiro, RJ.



(Figura 16)  
*Tommy e o Bill Markham na tribo do “povo invisível”*

A concepção do extraordinário também aparece em vários momentos da narrativa. Surgem também vários pequenos conflitos que se movem no interior do filme. O mais importante deles é quando a companheira de Tommy, a índia Kachiri (a brasileira Dira Paes), e outras índias são raptadas pelo “povo feroz”. As moças são vendidas aos brancos contrabandistas que as obrigarão a se prostituir. Pai e filho, então, unem-se para resgatar as índias em um bordel.

As esmeraldas representam no filme a reescrita do mito do Eldorado. Apesar de aparecerem no título do filme, são pouco aproveitadas no roteiro. O povo invisível utiliza um pó de esmeraldas para adquirir a invisibilidade. As pedras mágicas ficam muito longe, perto à hidrelétrica. Tommy, no início da trama, vai até lá procurá-las, mas as troca pela índia Kachiri, por quem se apaixona.



(Figura 17)  
*Tommy (Charles Boorman) e Kachiri (Dira Paes)*

O tesouro é uma estrutura recriada do imaginário, comporta os modelos europeus de reconhecimento da Amazônia. A possibilidade de enriquecimento é uma utopia, revigorada a cada século, ressignificada em muitos lugares do mundo. Pizarro sintetiza as versões do Eldorado: “O mito fala da existência de um cacique que se banha numa lagoa e após o banho de água, recebe um banho de ouro em pó [...] A estrutura do mito teria, então, três elementos em suas distintas variantes: o cacique Dourado (o príncipe), uma lagoa e o ouro em pó” (2012, p. 81).

No filme de John Boorman, alguns costumes indígenas descritos por viajantes são incorporados às práticas dos índios invisíveis como queimar os mortos e comer suas cinzas, o índio incorpora o espírito de um animal, o ritual de flagelo com formigas para a passagem do jovem à vida adulta. Com cenas de ação, lutas, rituais indígenas. *Floresta das Esmeraldas* (1985) propõe uma miscelânea com ingredientes do imaginário colonizador e outros do contemporâneo como o combate ao desmatamento e à proteção aos povos indígenas. O herói indígena é europeu, raptado e educado pelos índios. Bill Markham categoriza o estrangeiro arrependido. Depois de imergir nos costumes indígenas, de ser possuído pelo espírito de um tigre e lutar ao lado da tribo para salvar as índias da vida promíscua, arrepende-se das ações destrutivas nas quais trabalhou. O filme, então, tem caráter indigenista e ambientalista como pano de fundo, Bill é o estrangeiro que repensa seu agir depois da experiência de contato com os “primitivos”. Há uma construção romântica dos índios, que são atléticos, fortes e bonitos, embora apareçam sujos e seminus. Em contraposição, o desenvolvimento e a defesa ao território indígena, os aculturados e os urbanos, o primeiro mundo e o Terceiro Mundo aparecem em contraste. A Belém da década de 1980 é apresentada como uma cidade urbanizada, mas repleta de miséria. Os “índios invisíveis” sabem que a Hidrelétrica trará cada vez mais a presença do branco ameaçador, então, fazem um ritual para invocar os sapos. O coaxar dos anfíbios traz uma chuva poderosa e a barragem não suporta. “Assim Boorman completa o círculo de atribuir todo o conflito cultural das Américas à presença euro-americana. Na conclusão do filme, depois da destruição da barragem, graças em parte à magia indígena, o diretor reestabelece o cenário idílico” (YOUNG, 2001, p. 420).

O exagero não surpreende em filmes de ficção produzidos pela indústria cultural para arrematar grandes plateias. Para estarecimento do espectador, a legenda final, depois dessa construção embaralhada, assegura: “Esta história é baseada em fatos reais”. Obviamente, a ameaça de destruição da floresta é real na Amazônia, a história de Bill e Tommy, impossível. Quanto às referências objetivas, as imagens da represa lembram a Hidrelétrica de Tucuruí

construída no Pará. No princípio do século XXI, a produção de energia através de Hidrelétricas continua no projeto político-econômico dos governos liberal-democráticos brasileiros. As tribos indígenas, de fato, combatem tais propostas, invadem e param as obras, como é o caso de ações realizadas em Belo Monte/PA, cuja represa está em construção. Quando o cinema se apropria dessas mais recentes discussões e aglutina os imaginários do passado e do presente, constatamos a manutenção de estereótipos, a (re)construção e criação de novas formas fixas de pensar a região. Algumas tomadas urbanas são gravadas em Belém do Pará, de onde podem ser observados da sacada de Bill os prédios e, ao fundo, a Baía do Guajará. Numa das cenas iniciais, Bill vai ao encontro da esposa que trabalha como voluntária e está vacinando uma centena de amazônidas pobres. O cenário da gravação é o Bairro de Nazaré, identificado pela presença de prédios históricos e pela Avenida de mesmo nome apresentada em uma cena.

*Floresta das Esmeraldas* (1985) foi a primeira grande produção da década de 1980 sobre a Amazônia, depois dela vieram muitas outras construções da indústria cultural. A de maior repercussão na década seguinte foi *Lambada, a dança proibida* (1990), de Greydon Clark.



#### TOMADA 3.4 ESTIGMAS EM *LAMBADA, A DANÇA PROIBIDA* (1990)

Nestes novos tempos, através das novas mídias, perdura um apelo ultrajante e até mesmo demagógico sobre a relação degradante do homem com o planeta. Fala-se em desenvolvimento sustentável, em proteção à biodiversidade. O amazônida, então, é o personagem no centro do conflito que rege e cerceia a discussão: a devastação da floresta. O contexto motiva artisticamente muitas construções, algumas de caráter conativo, as quais restringem ações intersubjetivas que evoquem a diversidade de uma cultura mais plural, multifacetada, fluvial e orgânica. A indústria cultural se vale desses instrumentos e reescreve seus estigmas. O que se nota é, além do lugar-comum, um conjunto incoerente de signos sonoro-verbo-visuais nas narratologias dos longas-metragens estrangeiros que focam o ambiente amazônico. As simbioses do imaginário reforçam a exuberância da fauna e da flora, as marcas de um lugar belo e, contraditoriamente, enfadonho, sobrenatural e indigesto.

A leitura cristalizada do espaço e dos costumes amazônicos no cinema limita abordagens interpretativas mais apuradas, principalmente dos estrangeiros, sobre as relações humanas nesse espaço. As tantas Amazônias são reduzidas ao imaginário no qual vigoram as ameaças do sobrenatural. Os habitantes são índias sucosas e índios guerreiros perigosos, devassos, à espreita do invasor, o “bondoso” desbravador europeu. É o resgate, ainda que inconsciente, do fantástico medieval. Muitas dessas histórias recriadas em filmes de época:

O imaginário do homem medieval estava povoado, por outro lado, pelas lendas que descreviam o mundo fantástico oriental, retratado nas viagens de Marco Polo (1251-1323), nas Maravilhas do mundo de Jehan de Mandeville (1300-1372), na Imago Mundi (1410) do cardeal francês Pierre d’ Ailly (1350-1420), nas Etimologie (sec. VII) de Santo Isodoro de Sevilhe ou ainda na Navigatio Sancti Brendani (séc.X)”.(GONDIM 1994, p. 16)

Em *Lambada, a dança proibida* (1990), de Greydon Clark, de 1990, há uma reafirmação dos emblemas concebidos pelo olhar estrangeiro, também ocorrem distorções aos cenários e às cosmologias da Amazônia. A função de representatividade intrínseca ao cinema se permite singularizante, propõe o enraizamento do exótico como categoria inescapável aos nativos da região, o que dissuade leituras mais plurais da identidade local, o cinema “além de um meio de informação e de lazer, é uma ferramenta inovadora na disseminação e afirmação das identidades culturais”. (SANTOS, 2009)

Não é necessário imergir amplamente no conhecimento local, nas práticas culturais específicas, para captar algumas digressões dessa obra fílmica. De início, as cenas que, ficcionalmente, deveriam ocorrer na floresta, em uma tribo indígena, foram gravadas nos Estados Unidos. A cenografia é de ocas, de uma vegetação morta, que lembram programas de humor. Nesse momento, os índios cantam e jogam capoeira. Nisa (Laura Harring), a protagonista, princesa da tribo, surge dançando lambada ao som de “capoeira, capoeira, capoeira”. Uma aglutinação de imagens nada coesas. É Nisa, do latim: a casta, que vai, magicamente, aos Estados Unidos pedir socorro, num misto de devassidão e candura. No enredo, a floresta amazônica está sendo dizimada por uma empresa norte-americana, a Petranco, e só o engajamento e a comoção pública dessa grande nação pode salvar a floresta tropical. Por isso, Nisa e o xamã Joa (Sid Haig), vão a Los Angeles com o propósito de salvar o *pulmão do mundo*<sup>37</sup>. Ora, a estigmatização dos amazônidas está nestas figurações.

---

<sup>37</sup> Estereótipo muito associado à floresta tropical, a Amazônia apresenta uma taxa muito grande de fotossíntese e, por conta disso, foi durante décadas comparada a um grande pulmão "invertido", o "pulmão do mundo". No

O filme reduz os esforços e constrói uma imagem esdrúxula de quem vive na Amazônia. Não atribui valor, impõe a perda da identidade social e determina um conceito deteriorado, de acordo com o modelo que convém ao europeu pensar que são os indígenas. Podemos buscar uma justificativa para essas construções no modo de endereçamento de *Lambada*, o filme. A película lotou as salas de cinema porque foi produzida para pessoas que enxergam as índias como libertinas, maliciosas, defensoras da floresta. O xamã da Amazônia tem de realizar práticas milagrosas. Isto é, o público está em busca de entretenimento, incapaz de pensar outros modelos além dos estigmatizados. “O modo de endereçamento de um filme tem a ver, pois, com a necessidade de endereçar qualquer comunicação, texto ou ação ‘para’ alguém” (ELLSWORTH 2001, p. 24).

A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constitui um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes da Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. (BENJAMIM, 1993, p. 190)

Esse discurso de melodrama move o conflito da narrativa. O mais hilariante, ou talvez constrangedor, é que a única maneira de a heroína conseguir a salvação de seu habitat é vencendo um concurso de lambada. A moça branca, de cabelos volumosos, fisicamente não remetendo aos traços da índia amazônica, aceita trabalhar como doméstica. Nessa mansão, conhece Jason (Jeff James), o belo filho dos patrões. Ela decide ensiná-lo a apaixonada e erótica dança de sua terra, e juntos entram em um concurso para conseguir a atenção da televisão e denunciar os exploradores. Nessa síntese fílmica, observamos que há uma pretensão de atrelar o discurso de preservação, a lambada e a Amazônia. Temos aqui novamente o cruzamento do exótico e do erótico. A estereotipia das imagens revela a pretensão do cinema norte-americano em tornar este o retrato do Brasil.

Nas décadas de 1980 e 1990, esta imagem, este estereótipo do Brasil já estavam consolidados na produção fílmica norte-americana. Para Hollywood, o Brasil define-se como o erotismo exótico ou como uma floresta tropical. Por sua parte, a Amazônia divide-se entre a selva, cheia de maldade e perigo, ou o jardim do Édem. Portanto, os retratos do Brasil no cinema norte-americano no final do século tendem a repetir de forma simplista e mal informada a mesma imagética estereotipada desenvolvida na metade do século (YOUNG 2001, p. 415).

---

entanto, pesquisas científicas desmistificaram a tese. A expressão se tornou mais um clichê incorporado ao imaginário. A expressão é atribuída ao biólogo Harald Sioli.

O esforço reverbera nessa construção narrativa em que as personagens vivenciam um drama risório, cujo desfecho possibilitaria a “salvação” da Amazônia. Aqui, o apelo é um modo de endereçamento. Os espectadores, em sua maioria, não estão engajados em causas sociais semelhantes às que o filme aborda. As tomadas os levam a uma suposta reflexão, marcada pelo imaginário do americano poderoso, líder das causas nobres, regente do mundo. O filme convida o espectador a enxergar a Amazônia de um determinado lugar preferencial: “O modo de endereçar ou se dirigir a alguém é também ideológico, faz parte do processo de interpelação em que a comunicação de massa “chama” ou interpela os indivíduos como sujeitos de seu discurso” (HARTLEY, 2001, p. 160).

*The Forbidden Dance*, título original de *Lambada, a dança proibida* (1990) demonstra o anseio dos produtores americanos de amalgamar várias projeções clichês do Brasil e situá-las todas na Amazônia. O ritmo havia chegado recentemente à Europa e ganhava muitos adeptos. O longa-metragem obteve grande repercussão no mundo e contribuiu para reafirmar o estereótipo eroticista atribuído às brasileiras, movidas pela libido. As índias continham a volúpia da dança, o bel-prazer, uma volição incontrolável que entusiasmava, apelativamente, qualquer estrangeiro. O filme previamente tem como espectadores jovens e adultos, sedentos por imagens com toques de eroticidade. Outro lugar-comum é a preocupação internacional com a possível extinção da floresta, resultado da ação danosa do estrangeiro. Trata-se de um interesse forjado, construído apenas para recobrir a superfície do produto cultural.

[...] o cinema estadunidense desde o começo puseram-se a buscar públicos amplos; enquanto nas sociedades europeias as artes e a literatura concentravam-se mais nas elites e nas tradições nacionais, nos Estados Unidos absorveram as contribuições de migrantes de todos os continentes para forjar uma cultura popular e de massas, capaz de seduzir amplos setores de outros países (CANCLINI, 2007, p. 256).

A concepção de volúpia latina está enraizada na personagem Nisa, até mesmo porque ela é confundida, em mais de uma passagem, com uma mexicana. Nada surpreendente, a atriz Laura Harring, miss USA de 1985, é do México, país considerado latino-americano por suas raízes histórico-econômicas. O emblema de que, na Amazônia, no Brasil, as relações sexuais são livres se dá a partir das construções dos viajantes sobre os índios, depois prevalece em alguns estudos etnográficos sobre os povos ditos primitivos. Os indígenas nus, libertinos, que evocam a imagem de bichos no cio. Segundo vários pesquisadores, algumas tribos tinham práticas sexuais ao ar livre, nas matas ou próximo a fogueiras, também não havia constrangimento em conversas cujo tema aludia ao coito.

Já notei a atmosfera erótica que impregna a vida cotidiana. Os assuntos amorosos retêm ao mais alto ponto a interesse e a curiosidade indígenas; são ávidos por conversas sobre esse assunto, e as observações trocadas no acampamento são cheias de alusões e de subentendidos. As relações sexuais ocorrem habitualmente de noite, às vezes perto das fogueiras; mais frequentemente, os casais se afastam uma centena de metros, no mato vizinho (LÉVI-STRAUSS 1999, p. 302).

Esses Nhambiquaras - índios do Norte de Mato Grosso, às margens do Rio do Peixe, afluente do Tapajós - segundo o estruturalista Claude Lévi-Strauss, tinham relações poligâmicas, ou melhor, o chefe da tribo tinha esse privilégio, como compensação aos seus esforços morais e sentimentais, regalia também dada ao feiticeiro, isso quando essas funções ficavam desligadas: “marido e suas mulheres poligâmicas banharem-se juntos, pretexto para grandes batalhas na água, para brincadeiras e numerosos gracejos. À noite, ele brinca com elas, seja amorosamente - rolando-se na areia enlaçados a dois, três ou quatro” (Idem, p. 333).

Tais concepções marcaram fortemente o pensamento ocidental e modelaram a maioria das visões mentais dos estrangeiros sobre a Amazônia. Não nos cabe questionar a validade desses registros etnográficos, mas ressaltar um quase congelamento dessas imagens no imaginário social, incorporadas às produções artísticas, mais especialmente nas do cinema.

examinar como as relações de gênero são representadas no cinema significa transitar entre a obra cinematográfica e o mundo das relações sociais "fora do cinema"; é um *ir e voltar*, pois o cinema, como toda produção cultural, reflete práticas e significados sociais ao mesmo tempo em que os constrói e, para usar o termo corrente, os "re-significa"<sup>2</sup>. (ALDEMAM 2005, p. 231)

Outra figura que merece destaque em *Lambada, a dança proibida* (1990) é o Xamã Joa (Sid Haig). O personagem acaba preso em Los Angeles por lançar raios contra uma parede com uma pena. O xamã produz sons iguais aos de animais da floresta. O índio é um feiticeiro-curandeiro, tem o poder da hipnose e da retirar os males do corpo. Antes da dança final, Jason, torce o tornozelo, mas surpreendentemente Joa o cura com uma picada de cobra.



(Figura 18)

*Joa retira da bolsa a cobra que cura o tornozelo de James*

Os índios *Caduveos*, grupo de tribos brasileiros do oeste do Rio Miranda na fronteira do Mato Grosso do sul com o Paraguai, são descritos por Claude Lévi-Strauss em um capítulo de *Tristes Trópicos* (1999). Nessa tessitura, alguns estigmas estão alinhavados:

Havia na cabana vizinha a minha, um feiticeiro-curandeiro, cujo equipamento consistia num tamborete redondo.. uma coroa de palha, um chocalho recoberto de um colar, e uma pluma de avestruz usada para capturar os *bichos* - isto e, os espíritos malfazejos causa das moléstias, e que foram expulsos pela cura, graças ao poder antagônico do bicho do feiticeiro, seu anjo da guarda, e além disso conservador, pois foi ele que proibiu seu protegido de me ceder esses preciosos utensílios, "com os quais", mandou responder-me, "estava acostumado". (LÉVI-STRAUSS 1999. p. 183)

O que se instaura no filme de Greydon Clark é uma caricatura da Amazônia. Os trajes do Cacique lembram um indígena mexicano, até mesmo porque fala espanhol. É muito comum os brasileiros não falarem Português em filmes estrangeiros. Muitos norte-americanos e europeus acreditam que, na América Latina, todos os países tem língua hispânica. No filme, há erros de roteiro grosseiros, o cacique, pai de Nisa, aparece miraculosamente no concurso de lambada.



(Figura 19)

*O apresentador do concurso de lambada conhece o Pai de Nisa apresentado como Rei na Amazônia.*

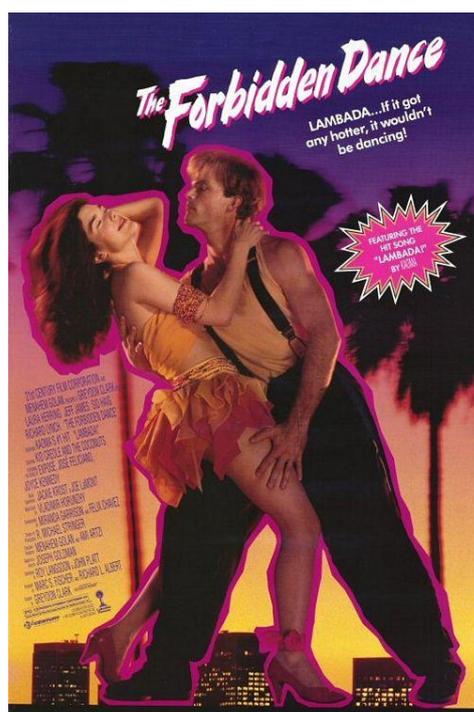
Para Orlandi (2008), o silêncio é um dos aspectos do não-dito e também constitui um discurso. Todo poder é político e instaura sua força diante do não-dizer. O estrangeiro normalmente é o sujeito que conceitua a Amazônia. Sua voz, suas imagens possibilitam a construção do imaginário. *Lambada, a dança proibida* traz uma representação de Brasil que já se convencionou no mundo: lugar de índias sensuais. Essas concepções são pouco questionadas pelo próprio brasileiro, seu silêncio assegura o argumento estrangeiro. O não-dito é também uma forma de adesão a um discurso vigente. Quando outros falam por nós e não nos posicionamos é porque estamos de acordo.

O discurso sobre o Brasil ou determina o lugar de que devem falar os brasileiros ou não lhes dá voz, sejam eles os nativos habitantes (os índios), sejam os que se vão formando ao longo da nossa história. O brasileiro não fala, é falado. E tanto há um silêncio sobre ele, como ele mesmo significa silenciosamente, sem que os sentidos produzidos por essas formas de silêncio sejam menos determinantes do que as falas “positivas” que se fazem ouvir categoricamente. (ORLANDI 2008, p. 58)

Outro fenômeno raro em relação ao brasileiro é o seu apreço por ser objeto de discurso. *Lambada*, o filme, foi exibido pela tevê aberta brasileira muitas vezes. A última exibição aconteceu no dia 06/12/2012 na madrugada da Tevê Globo. O brasileiro, ao invés de combater às construções violadoras de sua própria imagem, assimila-as e sente-se lisonjeado por estar em voga no cenário cinematográfico. A característica atribuída ao brasileiro de bom

anfitrião o coloca como aquele que recebe com admiração não só o estrangeiro, mas seu discurso etnocêntrico.

*Lambada, a dança proibida* carrega os argumentos de fachada da indústria cultural. A frase que encerra o longa-metragem garante: “Este filme é dedicado à preservação da floresta tropical”. Ora, o discurso é demagógico, não cria nem divulga nenhuma estratégia de combate ao desmatamento. O apelo cai na vacuidade do passatempo visual, apropria-se de uma problemática social sem nenhuma responsabilidade efetiva. A construção romantizada e apelativa das falas são repertórios manipulativos que pretendem associar entretenimento a pitadas leves de comoção. É uma obra endereçada a um público que quer um produto pronto, hilariante e que corresponda às projeções mítico-lendárias da Amazônia. Mesmo se configurando uma obra de ficção, muitas pessoas reafirmaram seus pareceres imagéticos sobre a região através da película hollywoodiana.



(Figura 20)

Cartaz original de *Lambada, a dança proibida* (1990)

Assistir a um filme é também uma forma de produzir redes de significado, de imergir numa dada realidade específica a qual o cinema aponta. Apesar de o espectador não ser exatamente quem o filme anseia que seja, mesmo que não haja apenas um modo de endereçar um texto, o receptor do cinema assume, nestas zonas de interferência complexas, seu papel de pensar a relação entre o representativo e o real. A Amazônia, para o cinema e para grande

parte do mundo, é ainda este postulado imaginado: empíreo de exuberância, magia e selvageria.



### TOMADA 3.5 ESTIGMAS EM *ANACONDA* (1997)

A hegemonia do cinema norte-americano não faz dele apenas um exportador de filmes, produtor cultural de conteúdos consumidos em todo o mundo. Hollywood é, sobretudo, uma indústria para o consumo interno. Talvez isso justifique a veiculação de obras sobre o Brasil não exibidas nas salas brasileiras de cinema, como *The Mission* (1986) de Roland Joffé, ou o fato de em muitas produções os brasileiros falarem espanhol. O importante é obedecer ao imperativo de distrair as massas e dar-lhes o que anseiam ver.

As cosmovisões da Amazônia estão fortemente vinculadas aos saberes culturais que emanam das águas e das matas. A fertilidade, a vida, as mazelas e o imaginário são associados aos encantados que vivem no fundo dos rios e nos labirintos da floresta da região. Um dos mais conhecidos mitos é o da Cobra Grande que, dependendo da localidade, é conhecido por Boiaçu, Boiçu, Boiguaçu, Boioçu<sup>38</sup>, palavras de origem Tupi. Nas suas diferentes formas de encantar, por onde ela passa, abre grandes sulcos nas restingas, igapós e em terra firme. Muito desse imaginário é evocado por conta da existência da Sucuri, conhecida internacionalmente como Anaconda, que pode passar de dez metros de comprimento.

Histórias sobre monstruosas anacondas ou sucuris são contadas há séculos pelos indígenas da bacia Amazônica, dizem que algumas dessas tribos são adoradoras dessas gigantes cobras. As anacondas estão entre as maiores e mais ferozes criaturas da terra chegando, em alguns casos, bem mais de dez metros. Elas regurgitam suas presas a fim de devorá-las novamente. (ANACONDA 1997)

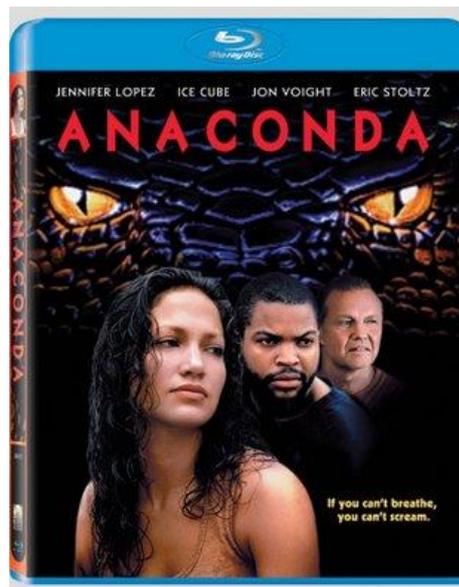
O texto supracitado abre o primeiro longa-metragem da saga de terror *Anaconda* (1997), é essa concepção mítico-lendária movente do filme dirigido por Luis Llosa. Um grupo de cineastas vem à floresta tropical para filmar um documentário sobre a tribo Shirishama, provavelmente nome fictício – não há referências científicas – que viveriam perto de Manaus, Amazonas. Os índios seriam adoradores de cobras gigantes.

---

<sup>38</sup>Disponível em <http://www.edicoessm.com.br/> Acesso em 23 de julho de 2012.

Embora o imaginário amazônico contenha traços de uma velha tradição ligada e associada à busca do paraíso terrestre e do oriente maravilhoso. Nela convivem a bem-aventurança edênica, as monstruosidades corporais, bem como a fauna prodigiosa, como o demonstra Neide Gondim. É esta realidade observada pelo prisma do maravilhoso que vai permitir que se inscrevam no fabulário amazônico um vasto elenco de criaturas das quais a animatrônica Anaconda é o melhor exemplar. (AMANCIO, 1998, p.36)

O grupo de americanos encontra Paul Sarone, (Jon Voight), que pega uma carona na embarcação. Sarone arma para o grupo pequenas ciladas, entre elas, Dr. Cale (Eric Stoltz) sofre um ataque de vespas venenosas e fica em risco de vida e precisa ser levado ao hospital. Sarone afirma conhecer uma rota mais curta, a intenção do vilão é levá-los para o encontro da Anaconda. O guia Mateo (Vincent Castellanos) é o primeiro a ser engolido, daí em diante, Paul Sarone se torna a bússola da viagem. À medida que o pânico toma conta da aventura e alguns da equipe são devorados, Paul vai sendo desmascarado. Na verdade, o paraguaio é um malfeitor que quer capturar a Anaconda e vendê-la para traficantes de animais. Como em grande parte das obras fílmicas, o maniqueísmo surge como construção enredativa. O mal à espreita não é somente o da cobra devoradora de pessoas, mas também do antagonista inescrupuloso.



(Figura 21)

*Capa do Filme Anaconda (1997) agora também comercializado em Blu-ray Disc*

No aspecto físico, Terri Flores (Jennifer Lopez), a protagonista, e sua equipe de cinema revelam a pluralidade ocidental: Flores é uma bela morena, Dr. Cale (Eric Stoltz) um

ruivo, acompanhados do negro Danny Rich (Ice Cube), do louro de olhos azuis Gary Dixon (Owen Wilson), da branca de cabelos castanhos Denise Kalberg (GariWuher) e do também branco de cabelos escuros Warren Westridge (Jonathan Hyde). O único nativo a bordo, o guia Mateo (Vincent Castellanos), tem traços caucasianos. Juntos, são o mundo enfrentando a maior aventura de suas vidas, da qual muitos não sairão vivos. Eis o engendramento da trama de terror.

Uma leitura mais contemporânea contemplará um repertório em que caberá também os caçadores, expedições paleontológicas, ataques de piranhas e jacarés, areias movediças, exploração de minérios, ouro e diamantes. As variações de entrecoto dramático são pequenas. Aventura está sempre em boa parte deles, com ingredientes que se assemelham àqueles do “western” clássico: um notável maniqueísmo, o desafio da fronteira, a coragem como elemento impulsionador do sucesso. (AMANCIO 1998 p. 37)

No primeiro diálogo entre Terri Flores, diretora do suposto documentário e o Dr. Cale, este diz ter sofrido um ataque de piranhas, por sorte, sobreviveu, mas remonta esse episódio sem demonstrar nenhum espasmo. Durante a narrativa, já falamos, Cale é atacado na água por uma vespa venenosa. Essas ocorrências apresentam os perigos dos rios condutores do ambiente da trama. Aqui há o embate entre o homem e o espaço, no qual a força da natureza se revela muito mais devastadora, representa o furor do meio físico tropical. É inteligível, no longa-metragem, a exasperação nas configurações imagéticas, visto que a hipérbole, o obscuro e o extraordinário são fatores de construção desse gênero. Logo, os estereótipos de uma Amazônia ameaçadora são essenciais para que se obtenha o efeito de pavor na semiótica cinematográfica.

Além da assustadora Anaconda, outras cenas marcam o cenário apavorante: o porco selvagem que ataca Gary e Denise e a invasão dezenas de pequenas cobras ao barco. As cenas se encaminham para o pico do terror: o ataque destruidor da Sucuri. É importante frisar que, apesar das ameaças reais de grandes cobras, não há registros científicos no Brasil de pessoas engolidas inteiramente por sucuris. O imaginário, ressignificado na obra audiovisual, balizador do olhar estrangeiro, pode ter relação com as forças que emanam da oralidade local, das cosmovisões dos ribeirinhos, da lenda da cobra grande. São muito comuns relatos de nativos que avigoram a tese de uma cobra gigantesca alimentar-se de homens, de sua fúria derrubar árvores, de traçar caminhos imensos na mata, de abrir sorções no rio, de morar embaixo de cidades.

Há várias versões para os mitos de cobra na Amazônia. A mais popular é da Cobra Honorato. Também existem muitas variantes da mesma história mítico-lendária. Em um delas:

Entre o rio Amazonas e o rio Trombetas uma mulher sentiu-se grávida quando se banhava no rio. Os filhos nasceram e era um casal de gêmeos que vieram ao mundo sob a forma de duas serpentes escuras: Maria Caninana e Honorato. Como não podiam viver na terra a mãe jogou-os no paraná do Cachoeri. Honorato era forte e bom e de vez em quando vinha visitar a mãe.  noite saía arrastando seu corpo enorme pela areia que rangia. Deixava o couro monstruoso da cobra, transformando-se em um rapaz bonito, todo vestido de branco. De madrugada, Honorato descia a barranca e metia-se dentro da cobra e mergulhava nas águas do paraná. Salvou muita gente de morrer afogada, venceu peixes grandes e ferozes, como a piraba do rio Trombetas que lutou com ele durante três dias. Maria Caninana era violenta e má. Alagava as embarcaes, matava os náufragos, atacava os pescadores. Cobra Norato matou a irmã e ficou sozinho nadando nos igarapés. Quando havia festas nos povoados, subia desencantado todo de branco para dançar com as moças. De madrugada Honorato ia cumprir seu destino. Seu maior desejo era ser desencantado por alguém que tivesse coragem de pingar na sua boca aberta trs pingos de leite de mulher e dar uma cutilada com ferro virgem na cabeça da cobra estirada na praia. Em Cametá, Norato fez amizade com um soldado que o desencantou conforme o necessário. Norato até ajudou a queimar o corpo da cobra grande onde vivera tantos anos e passou a viver como homem nessa mesma cidade (CASCUDO, 2001, p. 39).

A maioria dos mitos de serpente trazem atributos da fecundidade. Essas histórias de encantados normalmente estão banhadas do imaginário da terra ou do rio férteis, mas também carregam o fenmeno da antítese. Na gua de onde se extrai vida, regurgita a morte. Em relação a cobras, essas imagens arquetípicas se sobrepõem e se expressam como imaginário da sexualidade, do renascimento periódico, da imortalidade e da fertilidade (DURAND, 1997. p.316),

As cenas mais aterradoras de *Anaconda* (1997) são, indubitavelmente, os ataques dessa grande cobra. A técnica dos filmes de terror não se decompô: as personagens paulatinamente vão sendo vitimadas. O espaço contribui com a trama, quase um personagem antagonista, que cadencia a dramaticidade entre as cenas mais leves e os picos de terror, um aliado do medo. O pânico se acentua  medida que todos vão sendo aniquilados. O olhar do espectador é direcionado a ser o da protagonista Terri Flores. A partir desse enfoque, o horror se avoluma. Todos ao redor dela são estrangulados ou comidos vivos. É o exótico como construtor da força destruidora. Tais ingredientes são atraem o espectador em busca de tensões extremas.



(Figura 22)



(Figura 23)

*O ataque fatal da Anaconda. O estrangulamento que esmaga os ossos das vítimas.*

Ataca, enrola-se à nossa volta... e temos o privilégio de ouvir os nossos ossos partirem-se antes de o poder do abraço dela fazer com que as nossas veias explodam. Então engole-nos inteiros. A Anaconda é a máquina de matar perfeita (ANACONDA, 1997).

A fala acima de Paul Sarone, o vilão sul-americano, está embainhada de deslumbre. *Anaconda* (1997) é apenas uma entre diversas obras que transportam para o cinema o ambiente selvagem do Novo Mundo. A Amazônia, talvez pela força do global, cuja “tendência cultural dominante é a homogeneização” (HALL 2006, p. 59) é um mosaico de mistérios e estranhezas, carrega o emblema de terra sem lei. Nesse cenário, o fantástico emerge entre as paisagens dos grandes rios e os mistérios da floresta, aliados às excentricidades das gentes das matas. O mote para a instauração do conflito nesse longa-metragem é a gravação de um documentário. Esse recurso metalinguístico já se manifesta na curiosidade do estrangeiro diante do ambiente selvagem. A aspiração em se reconhecer no adverso.

No filme, a temível Anaconda devora e regurgita Sarone, merecedor de punição por conduzir os americanos à zona de morte e querer caçar a cobra a fim de vendê-la. Flores e Danny Rich, ao contrário, têm motivos para aniquilar o animal gigante, esfaqueá-lo, baleá-lo, queimá-lo, explodi-lo. A natureza temerária é vencida. Apesar de o grupo quase inteiro ter sido eliminado, depois do clímax – morte do vilão e da anaconda - a tribo Shirishama surge em canoas e o documentário de Terri Flores é concretizado. Trata-se de uma compensação à protagonista pelos tormentos enfrentados.



(Figura 24)  
*Captura de Paul Sarone*

A tribo Shirishama, pela incidência sonora, pode ser uma apologia jocosa ao órgão genital feminino. Esses indígenas também são intitulados “tribo da neblina”, uma insinuação ao fato de nunca aparecerem, tal qual a “tribo invisível” em *Floresta das Esmeraldas* (1985). O filme apresenta os indígenas como adoradores de cobras, isso para o ocidente cristão soa como idolatria, algo demoníaco. É o que destaca Padre João Daniel (2004) em seus registros pela Amazônia: “se acha neles tanta propensão e inclinação à idolatria, como nos hebreus, nem ainda o conhecimento do verdadeiro Deus, mas isso lhes pode vir da sua grande rusticidade, porque criados à lei da natureza, brutos entre brutos”. (p. 4)

Padre Daniel, apesar da visão etnocêntrica própria do universalismo cristão de XVI, no contato com os índios, revelou hábitos e costumes das populações locais, influenciado pela ideologia jesuítica, conduziu a uma análise semelhante a do bom selvagem, mas demonstrando admiração pela mansidão, caridade e vida sem ostentação. O que serviria de arquétipo evangelizador ao europeu. Contudo, o padre admite o imaginário eurocêntrico denotador do olhar estrangeiro: “Houve europeus que chegaram a proferir que os índios não eram verdadeiros homens, mas só um arremedo de gente, e uma semelhança de racionais; ou uma espécie de monstros, e na realidade geração de macacos com visos de natureza” (Idem. p. 1). A consequência dessas representações no imaginário social é a transmissão de uma experiência coletiva pouco consistente da realidade. *Anaconda* (1990) é um filme que percorre as águas do Rio Amazonas, traz o roteiro característico da maioria das obras do gênero. O pânico é uma ferramenta construída pela inserção de um antagonista mal e violento. Essa criatura quebra o equilíbrio inicial e implanta o clima de terror. Só que, nesta obra, há três elementos de hostilidade: Paul Sarone, a própria Amazônia e a abominável cobra grande.



## CENA 4 - O CINEMA NACIONAL E O OLHAR ESTRANGEIRO



### TOMADA 4.1 O MERCADO CINEMATOGRAFICO NACIONAL E A AMAZÔNIA

A instabilidade da indústria cultural no Brasil revelou, entre outros fatores, a dificuldade de desenvolvimento de um mercado interno de cinematografia na primeira metade do século XX. Para dificultar ainda mais tal constatação, em 1939, foi criado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) “com o objetivo de controlar e mobilizar a opinião pública” (HAUSSEN, 2001, P. 38). O departamento tinha licença para intervir no rádio e no cinema. De acordo com o órgão, ao cinema, cabia apenas a função de entreter. Apenas nos anos 1940 e 1950, os filmes se tornaram um bem de consumo no Brasil. A partir daí, aconteceram várias tentativas de efetivação da cinematografia nacional. Em 1942, foi lançada a Atlântida, empresa do setor responsável por uma produção média de três filmes ao ano. Em 1949, despontou a Vera Cruz, que - influenciada pelo modelo de polo criador Hollywoodiano - pretendia consolidar a produção na cidade de São Paulo. Em algum tempo, as duas alteraram os padrões numéricos da produção. No início da década de 1950, em média, eram registrados 27 filmes ao ano (ORTIZ, 2001).

*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, trouxe para o cinema nacional de ficção o “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade. A tradução intersemiótica do romance corporificou o índio negro, preguiçoso e inescrupuloso da literatura na atuação do ator Grande Otelo. A obra cinematográfica não frisou a presença do indígena na Amazônia, subentende-se que vive no sertão e migra para a cidade, mas a paisagem é de floresta, das lendas indígenas, dos contares próprios da narrativa oral. O longa-metragem, assim como a obra literária, tem valor cômico e satiriza a construção da identidade nacional. O cenário onde a tribo vive é cercado principalmente de bananeiras. O filme transporta para a tela o imaginário local e debocha dos fatos. Um exemplo é quando Macunaíma, depois de fumar um cigarro retirado das partes íntimas de Sofará (Joana Fomm), sua cunhada, "companheira de Jigüê", vira um príncipe branco para brincar de transar na mata. Macunaíma é o anti-herói, um épico desalinhado, aos moldes brasileiros. Idealizado ao avesso, seu encanto está em ser desencantado socialmente. Quando parte para a cidade grande, prefere viver em meio a orgias e à vadiagem.

O cinema nacional ainda não estava firmado na época, o mercado era inchado pelas produções norte-americanas que dominavam mundialmente os eixos de produção, de difusão e de exibição. A dificuldade de fortalecimento da cinematografia nacional mostrou-se mais imponente com a falência da Vera Cruz em 1954, seguida de outras companhias menores. Já nos anos de 1960, a presença do Instituto Nacional do Cinema (INC) assegurou a política estatal de industrialização do cinema. Existia a percepção mais resolvida do filme como produto de consumo. Mais à frente, o surgimento da Embrafilme S.A em 1969 e as ações governamentais de desenvolvimento do setor foram ingredientes para a ampliação das produções nacionais e a consagração em massa de diretores como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, já reconhecidos internacionalmente pelo trabalho no Cinema Novo. Estavam cunhadas as condições para o cinema interno projetar produções de forte valor mercadológico.

Em 1969, a junta de ministros militares no poder criou a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. Do capital social da Empresa 70% eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e os restantes por outras entidades de direito público e privado. No plano econômico-financeiro, ela foi agraciada com o montante do imposto retido sobre o lucro das companhias internacionais. Na esfera político-administrativa, pretendia-se a promoção do filme brasileiro no exterior. (AMANCIO, 2007, p. 175)

O poder político e orçamentário da Embrafilme tinha, então, como objetivo maior a difusão do cinema brasileiro no exterior. A companhia dispunha de um capital anual de 10 milhões de dólares, produzia cerca de 30 títulos em longa-metragem ao ano. No auge, a estatal chegou a ocupar em torno de 35% das salas de exibição, o que alcançou um público de 50 milhões de espectadores para filmes brasileiros (ALMEIDA; BUTCHER, 2003).

Por outro lado, as reprimendas do estado, entre 1970 e 1985, impediram principalmente atividades culturais avessas ao poder ditatorial. O objetivo era banir o inconformismo, tolher as represálias e o desenvolvimento de um cinema crítico. A Embrafilme silenciou os inconformados e continuou alimentada por recursos públicos. Desenvolveram-se medidas mais rígidas de entrada do cinema estrangeiro. Esse enrijecimento permitiu, por algum tempo, maior propagação do cinema nacional. Neste período, um dos filmes mais reverenciados sobre a Amazônia foi *Bye, Bye, Brasil* (1979) de Cacá Diegues.

Na obra, os integrantes da caravana Rólidei, Lorde Cigano (José Wilker), Salomé (Beth Faria) e Andorinha (Príncipe Nabor) são artistas mambembes cruzando a Amazônia pela Rodovia Transamazônica. Os itinerantes levam circo, teatro e música pelas cidades e vilas por onde passam, mas também negociam o próprio corpo (Salomé), a vidência e a malandragem (Lord Cigano). A eles se juntam o casal Ciço sanfoneiro (Fábio Júnior) e Dasdô (Zaira Zambelli), grávida e que dará à luz no trajeto pela rodovia. O grupo enfrenta o perigo das “espinhas de peixe”, menção às antenas de televisão. A cada dia, o descaso em que vivem aumenta porque as pessoas preferem assistir às tevês colocadas pelas prefeituras nas praças aos espetáculos da Rólidei. Ali, há outro Brasil, um país rural, pouco desenvolvido, pobre e impactado por um subcapitalismo.

No filme de Cacá Diegues, como em *Iracema, uma transa amazônica* (1974), surge o recurso do *road movie* ou filme de estrada. A miséria social e a crise de identidade despontam na passagem pela Transamazônica, estrada que, no imaginário imanado pelo governo, representaria o progresso. A Amazônia está à margem, desagregada culturalmente, ocupada por pessoas em estado de comiseração. Diferente do filme de Bodanzky, no qual o explorador Tião (Paulo Cesar Pereio) é símbolo da ironia e da prepotência, as personagens de Cacá Diegues, em seu percurso, engendram o degrado social de viajantes, vindos de regiões pobres em busca de alento na Amazônia, vítimas inconscientes do desregulamento econômico e do condicionamento à pobreza urbana. Para o filme, a Amazônia é um país periférico dentro do Brasil.

A perspectiva da caravana Rólidei muda quando um caminhoneiro, lutando quebra de braço com Andorinha (Príncipe Nabor), revela: “Altamira é o centro da Transamazônica, tem gente do Brasil inteiro indo pra lá, pra trabalhar na estrada e depois comprar terra. O abacaxi lá é do tamanho de uma jaca e as aves do tamanho de um arranha-céu” (1979). Aos frangalhos, o grupo sai em busca da cidade onde, segundo tais boatos, emergiu o progresso à beira da rodovia. A Altamira no Pará é o novo Eldorado, sem ouro, mas com trabalho e terra barata. Seria a cidade desenvolvida em meio ao atraso daquelas paragens. O fala do caminhoneiro acrescenta: “Depois que fizeram a estrada, lá virou lugar de branco, dinheiro pra todo mundo, todo mundo é rico”. Quando finalmente alcançam a distante cidade paraense, deparam-se com um modelo de subdesenvolvimento rural-urbano. Na camisa de Lord Cigano, está estampado “Copacabana”, paradoxalmente soa irônica a insígnia. A Altamira é grande e descaracterizada pela devastação ao redor, pelo desequilíbrio urbano e pela desregularidade

social. Ali, os integrantes da caravana se separam. A “cidade prometida” está diante deles e cada qual terá de sobreviver por conta própria.

Embora *Bye, Bye, Brasil* (1979) contrarie os ideais pregados pelo governo ditatorial. Tunico Amancio (2000) destaca que, direta ou indiretamente, havia ligações da Embrafilme com o regime militar, através de uma sucessão de membros da diretoria com parentesco entre os militares. O crescimento do mercado e a possibilidade de consolidação levaram a empresa a investir em filmes de orçamento médio, daí surgiram *Lição de amor* (Eduardo Scorel, 1974), *A noiva da cidade* (Alex Vianny, 1974), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1974), *Aleluia, Gretchen* (Silvio Back, 1975), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1975), *Anchieta José do Brasil* (Paulo Cesar Saraceni, 1976), *A dama do loteação* (Neville de Almeida, 1976), *A idade da Terra* (Glauber Rocha, 1977), *Gaigin* (Tizuka Yamazaki, 1978), *O gigante de América* (Julio Bressane, 1978), *Muito prazer* (David Neves, 1978), *Pixote, a lei do mais forte* (Hector Babenco, 1978), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1979), *Beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1980), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1980), entre outros (AMANCIO, 2007, p.178-9)

Na década de 1980, a Embrafilme diminui a quantidade de produções por conta dos enfrentamentos à crise econômica, a Anistia, as Diretas-já, e depois, pelo aumento da inflação que levou a um refreamento ainda maior das produções. A fase final da instituição ainda contou com filmes como *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1983), *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1984), *A marvada carne* (André Klotzel, 1985), *O homem da capa preta* (Sergio Rezende, 1985) e *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985).

Financiado pela lei nº 7505/86 de incentivo fiscal à cultura, merece evidência na abordagem sobre a Amazônia *Os Heróis Trapalhães - Uma Aventura na Selva* – 1988, de José Alvarenga Jr. e Wilton Franco. A concepção da selva repleta de magia e perigos ganha aqui a leitura do cinema nacional. Os atrapalhados amigos, Didi (Renato Aragão), Dedé (Manfried Sant'Anna), Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes) e Zacarias (Mauro Gonçalves) vão ao resgate da filha do Ministro do Exército, (Angélica). Na missão, recebem a ajuda da indianista Maia (Luma de Oliveira). A estudiosa apresenta a Didi um xamã indígena que lhe confia sementes mágicas. Didi agora pode voar. Depois de concretizado o resgate, Didi termina feliz com Maia. O filme está embebido do discurso dos roteiros Hollywoodianos e algumas doses do estilo nacional. O humor atrapalhado, por exemplo, tem duas referências: o vagabundo de Charles Chaplin e o Jeca Tatu de Mazaropi. No entanto, faltam ingredientes atrativos ao roteiro, alguns, vez ou outra, surgem na performance dos quatro malandros. O

herói nordestino, vagabundeando pelo Brasil, está magnetizado em Didi Mocó. Sobre a Amazônia, no filme de Alvarenga e Franco, destacam-se as extravagâncias, a idealização maçante e o *happy end*. A temática regente do filme é o discurso protecionista e também a ótica simplista do fantástico. Retirado o incremento das palhaçadas da trupe e a aura dos comediantes “globais”, o filme é um erro. Há o desenho dos antagonistas versus os protagonistas no batido maniqueísmo das produções de cultural de massa. As produtoras foram Renato Aragão Produções, Art Films, DEMUZA, Cinematográfica Sul, Ponto Filmes e a Embrafilme. Estas objetivavam a confecção de um filme de humor e aventura, endereçado a todos os públicos. O mercado brasileiro era formado prioritariamente por telespectadores, fãs dos Trapalhões da Rede Globo. O filme foi sucesso de bilheteria, levou 3 milhões e 639,3 mil espectadores, segundo a Embrafilme S. A. Durante muitos anos também foi exibido na tevê aberta. Os trapalhões atuaram na Amazônia também em *Os Trapalhões na Serra Pelada* de J. B. Tanko (1982).

A respeito da Embrafilme, em 1990, o Presidente eleito Fernando Collor de Mello extingue a produtora e outros órgão públicos ligados ao cinema. A cinematografia nacional retornaria ao circuito apenas depois do *impeachment* do Presidente e a criação da Lei do Audiovisual no governo Itamar Franco. O período de 1990 a 1994 foi de quase nulidade, categorizando, para a produção local, a ocupação de 0,4% das salas de apresentação.

A produção nacional, que atingira nos picos dos anos 1970 mais de 100 filmes por ano, com uma ocupação de mercado da faixa de um terço, vai voltar a níveis insignificantes, e nesse vácuo permitir a reconquista desse terreno pelo cinema americano. O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e finalmente seu público, embora isto se tenha dado também por conta da modernização tecnológica (TV a cores e home vídeo), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema. (AMANCIO, 2007, p. 181).

Indubitavelmente, a interrupção das produções abriu caminho para o cinema estrangeiro carimbar a hegemonia sobre o nacional, principalmente a dos filmes norte-americanos, até hoje à frente na predileção dos espectadores brasileiros. Apenas em 1995, o longa-metragem *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*, de Carla Camurati, acionou o retorno do cinema nacional ao circuito comercial.

A situação começou a mudar, lentamente, quando a Lei do Audiovisual, aprovada pelo Congresso Nacional e sancionada pelo presidente Itamar Franco (substituto de Collor, que sofreu processo de impeachment), entrou

em vigor. Seu pleno funcionamento (a lei foi sancionada em 20 de julho de 1993) se faria notar em 1995, com a estreia da comédia histórica *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, filme de Carla Camurati, e com a comédia romântica *O quatrilho*, de Fábio Barreto. (CAETANO, 2007, p. 196)

A retomada não veio seguida de um enfrentamento real à supremacia do cinema estrangeiro. Do contrário, o cinema nacional ressurgiu como um via alternativa, com menos divisão de gêneros e alguns novos autores ousados. As leis de incentivo à cultura se tornaram a via-guia de financiamento dos filmes no Brasil. A produção aumentou significativamente, com alguns reconhecimentos internacionais. Foram realizados “259 longas-metragens, destes, três foram indicados ao Oscar na categoria melhor filme estrangeiro (*Central do Brasil*, de Walter Salles Jr.; *O que é isso companheiro?*, de Bruno Barreto; e *O quatrilho*, de Fabio Barreto) e dois concorreram em outras categorias do prêmio da indústria norte-americana (*Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, e *Diários de Motocicleta*, de Walter Salles Jr.). (CAPPARELLI & SANTOS, 2006, p. 126)

Traçada essa síntese do percurso cinematográfico brasileiro, constatamos a dependência nacional de verbas advindas das leis de incentivo cultural. Nestas duas últimas décadas, para garantir ainda mais retorno de público nas salas, grande parte do cinema interno (marcado no passado pelo cinema novo, pelas pornochanchadas e pelas produções independentes) paulatinamente foi migrando para os modelos de produção de massa.

O fechamento de inúmeros cinemas na década de 1980 nas capitais e principalmente nas cidades do interior do Brasil por conta da diminuição do público, cada vez mais adepto das novelas televisivas, foi um fenômeno desencadeador de uma mudança cultural. As salas de exibição foram conduzidas para os shoppings centers, principalmente no final da década de 1990. Nestes espaços mais pluralizados, com consumo de mercadorias e alimentos, a possibilidade de entretenimento e variedade de exibição fez com que os filmes hollywoodianos se disseminassem cada vez mais. Os espectadores principais, jovens adolescentes, procuravam opções variadas de entretenimento audiovisual. Ali, com o maior fluxo de pessoas, constatou-se o ambiente mais favorável para investir em salas múltiplas. Acrescente-se também a busca por gêneros de distração, mais comerciais e favorecidos pela propaganda em massa.

A reação interna veio com a proposta de inserção do cinema brasileiro no âmbito internacional institucionalizada, a partir de 1995, com a concepção do *Brazilian Cinema /GNCTV*. O objetivo da corporação era produzir filmes brasileiros que, além de tudo, projetassem o país como país de uma cultura autêntica. O sucesso de alguns filmes e do

crescimento expressivo das bilheterias, a partir da década de 2000, deu novo ar à produção nacional, mas não amortizou o sucesso dos filmes norte-americanos. Ainda hoje o filme hollywoodiano chega ao mercado com o número muito expressivo de cópias, o que torna os custos mais baixos e mais rentáveis. Por isso, o cinema nacional precisa, para competir em pé de igualdade, baixar os preços de operacionalização e adaptar a produção ao gosto da clientela. Nelson Werneck Sodré (1984) alerta para a *deformação cultural* que representa a onipresença do cinema norte-americano no mercado brasileiro.

Em consonância com essas aspirações, o mercado de cinema brasileiro, esquadrihado nos moldes hollywoodianos, endereçou sua verve firmemente às camadas populares. Nesta esfera, podemos destacar a presença nos longas-metragens de três fatores: a atuação de atores novelescos, esbeltos e famosos, principalmente da Rede Globo de Televisão; a implementação de mais cenas de ação e de humor no viés norte-americano; a inserção de técnicas e de efeitos visuais. *O Guarani* (1996), de Norma Bengell, fez a transposição do texto de José de Alencar para o cinema; na feitura da película brasileira, estão cunhados alguns elementos da indústria cultural e, por consequência, do olhar estrangeiro. O imaginário em relação aos indígenas também se sobrepôs. Em um cena inicial, Peri (Márcio Garcia) brinca com uma onça. O índio, no protótipo estrangeiro, tem corpo robusto, cidadão, possui palavras corteses. Essas substâncias categorizam o herói indígena, desafiador e valente, salvador das moças indefesas, capaz de todos os enfrentamentos para por em segurança a amada Ceci (Tatiana Issa). Todavia, o filme mais veiculado em relação à representação do índio e da Amazônia foi *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000), de Tania Lamarca e de Sérgio Bloch.



#### TOMADA 4.2 ESTIGMAS EM *TAINÁ, UMA AVENTURA NA AMAZÔNIA* (2000)

O primeiro filme da carismática personagem Tainá ganhou o Festival de Cinema Rio BR e angariou uma das melhores bilheterias do ano 2000. Apesar das congratulações do mercado, a película se banhou nos estigmas mais típicos do cinema estrangeiro sobre a Amazônia. A natureza, soberana e imponente, abrolhou novamente em um postulado de ameaças e de maravilhas. A receita do filme foi a forçosa presença do humor, a excentricidade e o olhar recortado para os cenários exuberantes e os animais selvagens. A perspectiva dos produtores era construir um filme para um público em ascensão no Brasil, o infantil.

As cenas de abertura são carregadas do paisagístico; na continuação da teia, despontam tucanos, onças pintadas, cobras, macacos e indígenas pescando com arco e flecha. Além dessas semioses, a aventura do filme, como o próprio subtítulo enuncia, decorre do enfrentamento à ação ilegal e predatória do comércio de animais. A protagonista é apresentada, nas primeiras tomadas, como uma índiazinha esperta que desfaz as armadilhas de caçadores na selva; a atitude astuta faz com que, antes de conhecê-la, os traficantes atribuam a façanha à figura mítico-lendária do curupira.

Tainá (Eunice Baía) é uma menina de oito anos, órfã, criada por Vô Tigê (Rui Polanah), uma espécie de xamã, ancião sábio com poderes, apresentado em *flash backs* durante o longa-metragem. O indígena morre e Tainá fica sozinha na selva, porém o velho deixa com ela o Muiraquitã, um amuleto indígena de predicados sobrenaturais, a voz do índio guia Tainá diante dos perigos. Tal qual a análise do xamanismo em Eni Puccinelli Orlandi: “O xamã existe, além disso, enquanto espírito e enquanto humano; ele existe, depois da morte como ‘avaeté’, pessoa verdadeira, na aldeia-origem da humanidade” (2008, p.225); Em uma das memórias da protagonista, Vô Tigê declara: “Tainá, menina valente, guerreira, tem que lutar contra a maldade dos homens senão as florestas e os bichos morrem” (*Tainá, uma aventura na Amazônia*, 2000). A imagem de Tainá está embebida de lirismo, de altruísmo, pois lhe é incumbida a missão sagrada de dizimar qualquer mal que ameace a Amazônia. Novamente, o arquétipo Hollywoodiano de construção do herói cinematográfico se codifica no cinema brasileiro; o imaginário e seus adjetivos todos em demasia, as ações estapafúrdias, o herói cumpridor da bondade delineando as fisionomias do filme. Tainá é o “bom selvagem” de Rousseau, a nova “Iracema” de Alencar. O cinema, em sua concepção contofadista, na busca de uma heroína de identidade amazônico-brasileira, constrói um modelo mirim de “Juca-Pirama” de Gonçalves Dias, que não pode esmorecer nem fugir à batalha e, caso fraqueje, terá de provar sua nobreza de guerreiro, o brio de um *Tupi*, embora isso lhe custe a vida. Como a evocação no Canto IV da obra romântica:

Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi:  
Sou filho das selvas,  
Nas selvas cresci;  
Guerreiros, descendo  
Da tribo Tupi.

Da tribo pujante,  
Que agora anda errante  
Por fado inconstante,

Guerreiros, nasci:  
Sou bravo, sou forte,  
Sou filho do Norte;  
Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi.  
(2002, Canto IV, p.361)

Neste aspecto literário, pode-se declarar que *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000) é uma obra indianista moderna do cinema, não pela linguagem, mas pela cosmografia da personagem. A índia está integrada a um sentimento de honra, como nas novelas europeias românticas de Walter Scott. Esse idealismo, os episódios da grande gestação heroica ou trágica (a morte de Tigê ou de animais caçados), a desaprovação ao conquistador e colonizador branco (estrangeiros contrabandistas) compõem reflexos da epopeia e da tragédia clássica, todavia banhados da influência lírico-dramática do cinema norte-americano, sob a égide da indústria cultural hipocritamente interessada em questões sociais.

As cenas em que Tainá aparece lidando com animais lembram traços do personagem norte-americano *Tarzan*, criado por Edgar Rice Burroughs em 1912, tantas vezes adaptado para o cinema e para o desenho animado. A semelhança não se observa na força física, mas na capacidade de comunicação com os bichos, na relação com o ambiente selvagem e na missão de proteger a floresta.

No entanto, os estereótipos do filme não estigmatizam apenas personagens indígenas, vestem também o bojo discursivo-visual dos estrangeiros. Mister Smith (Luiz Carlos Tourinho) e Meg (Betth Erthal) são norte-americanos, de sotaque forçado, roupa de turista em safari e posicionados como antagonistas principais, maléficos e gananciosos. Estes estrangeiros pretendem comprar de traficantes locais dois macacos (a mãe e o filhote da raça lagartixa). Para isso, contratam os serviços de atrapalhados caçadores, liderados por Shoba (Alexandre Zachia), e que capturaram os animais. No entanto, Tainá os liberta e, a partir daí, torna-se um alvo do bando. A menina é perseguida porque adota o macaquinho Catu, tornado seu amigo e confidente.

Tainá, na fuga, encontra um barco que é de Rudi (Jairo Mattos), o piloto de avião que, daí em diante, será seu protetor. A índia curiosamente vasculha o espaço e toca, estupefata, vários objetos e utensílios. No banheiro do barco, lambuza-se com uma espuma de barbear, ao abrir a geladeira, encontra uma lata de Coca-Cola e por acidente a abre. Como descreve Maria Helena Rodrigues Paes:

Tainá explora minuciosamente a lata de refrigerante, conseguindo abri-la ao acaso. Como o líquido escorre por mãos e braços, a indiazinha prepara as mãos em forma de concha, retém um pouco do líquido e leva-o à boca, mostrando que esta é a forma com que ela costuma ingerir líquidos em sua rotina. (2008, p. 129)

Apesar de astuta na selva, Tainá personifica o olhar estigmatizador. Não conhece a serventia dos objetos. Diante da cultura do “homem branco”, é quase um animal indefeso. Rudi passa a cuidar da menina e, durante uma viagem, deixa-a em uma comunidade ribeirinha sob os cuidados de Dr. Isabel (Branca Camargo). A médica está na Amazônia nobremente cuidando de ribeirinhos e à procura da cura para “a febre da selva”, uma alusão à febre amarela. A indiazinha, não adaptada à comunidade, foge para a floresta, mas com ela vai Joninho (Caio Romei), filho de Isabel. O menino odeia a selva, quer voltar à cidade para comer Hambúrguer. Mesmo assim, estranhamente segue Tainá. A partir dessa cena, os absurdos se agigantam. A protagonista segura uma cobra entre o pescoço e diz: “Não precisa ter medo, essa é a cobra grande, é a mãe da terra, é a mãe de tudo que nasceu. Ela é a mãe da coragem, vem aqui, pega!” (TAINÁ, UMA AVENTURA NA AMAZÔNIA, 2000). Joninho adquire coragem e segura-a, erguendo-a como um troféu. A ritualização da cobra e a aproximação de Tainá de animais selvagens é o exagero típico dos filmes sobre a Amazônia, neste caso, nutrido da visão encantada a respeito da cobra, como elemento de fertilidade, de fecundação, tal qual o rio. Não para menos, assusta-nos ver a criança com o animal em torno do pescoço, Tainá é selvagem como o próprio animal peçonhento.



(Figura 25)  
*Tainá com a “cobra grande”*

*Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000), apesar de ser endereçado ao público infantil, adere aos pitorescos clichês estrangeiros, sem contar os absurdos do enredo. As crianças, nas últimas cenas, pilotam o avião, de onde jogam cocos nas cabeças dos contrabandistas. Os “gringos” esquecem os macacos e agora almejam roubar a cura da “febre da floresta”, que a doutora Isabel salvou em um disquete, mas não no próprio computador. Joninho levou por engano o objeto salvador. A história embaralhada ainda transforma duas crianças em combatentes do tráfico. A trilha sonora, nas cenas finais, evoca um filme épico. No óbvio *happy end*, graças à esperteza de Tainá e de Joninho, os antagonistas são presos e os animais libertados. Apesar das incongruências na *sintaxe*, na *forma* e no *discurso* (SANTAELLA 2005), as imagens finais lembram o equilíbrio do começo: a visão panorâmica da selva e os animais livres em foco. Em ênfase o esquema cíclico do teatro grego: equilíbrio, conflito, desenrolar, clímax e equilíbrio. A construção da natureza em harmonia, repleta de encantos e exuberância, equivale à descrição lírica de alguns naturalistas: “Ora passarinhos de diversas cores, ora deslumbrantes borboletas, ora insetos de maravilhosas formas, as pendentes casas de marimbondos e as dos cupins, ora plantas do mais lindo aspecto, espalhadas pelo estreito vale e pela rampa suave do morro, seduziam a nossa vista”. (SPIX E MARTIUS, 1981, p.81).



### TOMADA 4.3 GLOBO FILMES E AS CENAS DA AMAZÔNIA

No tocante das estereotipações de nacionais sobre a Amazônia, requer evidência o surgimento da Globo Filmes em 1997. A empresa é uma das maiores responsáveis por produções de massa em que os estigmas reaparecem. De forte valor comercial, em decorrência da liderança na mídia televisiva, os filmes produzidos ou coproduzidos pela empresa, a maioria financiados pelas leis de incentivo, firmaram um mercado mais abrangente e com orçamentos elevados para o modelo brasileiro. Além das parcerias firmadas com o setor público e o privado, a divulgação em massa na tevê aberta tornou a Globo Filmes a mais poderosa produtora nacional. Com o mercado midiático dominado, a empresa confortavelmente projeta e dissemina a imagem dos próprios filmes, obtém lucro alto nas bilheterias, depois, veicula-os na televisão.

O contrassenso desse sucesso advém da produção estética de muitos filmes “globais” fadados à receita pronta de Hollywood. Na aspiração de obter público em massa, os apelos da

indústria cultural ditaram a necessidade de produzir filmes mais vendáveis. Muitos bons diretores, atores, foram lançados à obscuridade e outros, cabisbaixos, incorporados à grade televisiva em propostas menos ousadas. Para Anita Simis (2005, p. 343), a invasão da principal emissora de televisão brasileira no mercado de cinematográfico acontece somente após a consolidação da legislação de incentivos. A autora afirma que a emissora vislumbrou a chance de ingressar neste mercado por contar com a repercussão no cinema de atores de seu quadro profissional, além de contratar cineastas para produção de minisséries, telenovelas e ter ainda o direito exclusivo de exibição. A entrada da empresa no ramo também diminuiu as produções independentes porque tornou o mercado mais adepto às grandes produções mercadológicas e arrematou maior fatia das verbas destinadas ao setor.

Na investida às temáticas históricas, identitário-regionais, a Globo Filmes produziu vários filmes com personagens indígenas como a comédia *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001) de Guel Arraes e Jorge Furtado. A comédia ironiza o relato de colonizadores sobre o Brasil nos primeiros anos de colonização, a partir da lenda de Caramuru, o “filho do trovão”, nome indígena de Diogo Alves (Selton Melo), um português deportado para o Brasil que vive um triângulo amoroso com Paraguaçu (Camila Pitanga) e sua irmã Moema (Deborah Seco). As falas das índias são regadas a perversões sexuais. O exótico-erótico se deposita na tela como fundamentador do humor.

Mais estreitamente falando de Amazônia, a Globo Filmes deu continuidade à saga épica da indiazinha em *Tainá, a aventura continua* (2004), de Mauro Lima e *Tainá, a origem* (2013), de Rosane Svartman. É ainda mais clara ao espectador, em *Tainá 2*, a composição da protagonista como protetora-heroína da selva. A índia, agora adolescente (Eunice Baía), acompanhada de Catiti (Arlene Rodrigues) se comunica com outros índios através de batidas em troncos de árvores. Os caçadores procuram pássaros “tam tam” quase extintos e, por isso, motosserras derrubam árvores para capturá-los. Desse modo, o tema do primeiro filme se amplia, passa a ser não só a caça predatória, como também o desmatamento. *Tainá* cresceu, por isso está armada com arco e flecha. Há o contraste semiótico entre o “primitivo” e “moderno” nos símbolos da flecha e do motosserra, um denotando a proteção e o outro, a destruição. Já *Tainá, a origem* (2013) regressa ao tempo anterior ao primeiro filme para justificar a vida solitária de Tainá. O filme é quase uma retificação dos problemas iniciais de roteiro de *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000), ora, causava grande estranhamento uma indiazinha sem tribo. A lógica narratológica da nova película é apontar Tainá (Wiranu Tembé) como filha da Amazona Maya (Mayara Bentes), portanto, a última descendente das

guerreiras lendárias. Os três longas-metragens sobre Tainá têm elementos sintáticos convergentes. Há sempre uma ameaça aos indígenas combatida e vencida pela guerreira mirim; a aventura final nos longas apresenta os exploradores sequestrando os ícones do bem. Nos três filmes, ocorre uma perseguição pelo céu ao barco dos criminosos. No primeiro, usa-se um avião; no segundo, uma asa-delta; no último, um balão. Outra característica do roteiro é a inserção de um amiguinho branco na floresta. Tainá se torna também protetora desse coadjuvante, o qual ganha ares heroicos. A tentativa dos roteiristas era propiciar a identificação de espectadores não-indígenas com o personagem branco, desinteressado pelas causas da floresta. A criança não pertence à cultura amazônica, mas, na aproximação com Tainá, adere ao olhar indígena em defesa da selva. Abaixo, sequencialmente, os parceiros mirins.



(Figura 26)

*Tainá (Eunice Baía) e Joninho (Caio Romei) no primeiro longa.*



(Figura 27)

*Tainá (Eunice Baía) e Carlito (Vitor Morosini) no segundo longa.*



(Figura 28)

*Tainá (Wiranu Tembê) e Laurinha (Beatriz Noskoski) no terceiro longa.*

Na mesma linha de emotividade ultrajante, a Globo Filmes lançou *Xuxa e o tesouro da cidade perdida* (2004), de Moacyr Goes. O endereçamento fílmico se projeta novamente para o público infantil. As excentricidades sobre a Amazônia se expandem. Descendentes de *Vikings* cruzam o oceano atlântico e constroem uma cidade subterrânea. A introspectiva bióloga Bárbara (Xuxa Meneghel) lidera uma turma de “heróis” em busca dessa *gdrasil*, onde vivem os *vikings*. Bárbara e as crianças Riacho (Peter Brandão) e Manhã (Bruna Marquezine), enfrentam vários perigosos para chegar ao lugar perdido. Entre os riscos, a presença do Curupira (Luiz Carlos Tourinho) que, no filme, tem poderes semelhantes aos de Puck, personagem do folclore nórdico da peça *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare. A adaptação da peça para essa “Amazônia fantástica” sucumbe o ritmo e a beleza do texto Shakespeariano. Não pela incorporação de elementos do imaginário europeu, mas pelo enfadonho sentimentalismo na construção das personagens, na composição do cenário, pelo argumento repetitivo e pela quebra no ritmo da história original. Ainda que seja uma produção para crianças, o longa-metragem reitera o imaginário estrangeiro com o acréscimo dos *vikings* escandinavos, conhecidos como exploradores ou piratas. Certamente, a luta do bem contra o mal se desenha no centro da trama, a personagem de Xuxa como, na maioria de seus filmes, é alçada à condição de rainha. O estranhamento maior está na identificação dos Vikings com a floresta amazônica, o figurino caricatural, parecem-se índios transportados do passado nórdico para a Amazônia. A busca por uma cidade perdida nos remete, num diálogo intertextual, à lendária procura do Eldorado, pois, segundo o imaginário dos viajantes, lá haveria também um príncipe e uma civilização desconhecida.



(Figura 29)

*A bióloga Bárbara (Xuxa Meneghel) e os vikings na cidade subterrânea*

Há ainda trabalhos de coprodução da Globo Filmes que abordam temáticas engajadas, apesar de os filmes de cunho social não serem o produto de vitrine da produtora. Neste campo, localizamos *Anjos do Sol* (2006), de Rudi Lagemann. Na história, Maria (Fernanda Carvalho), de 12 anos, é vendida pela própria família do Maranhão a um traficante de pessoas. A menina virgem é leiloada, depois levada para um prostíbulo localizado numa vila na floresta amazônica. As cenas de estupro e abuso sexual são impactantes. A fila de clientes sujos e promíscuos para entrar no quarto de Maria causa espasmo demasiado. Os homens naquele lugar, isolados do mundo, no trabalho do garimpo, não têm contato com mulheres. O prostíbulo é o ambiente onde podem, pagando com ouro, “tirar o atraso” como dizem. Uma das meninas, amiga de Maria, após tentar fugir é arrastada por um carro até a morte. Maria consegue fugir até o Rio de Janeiro, mas sem condições de vida, a prostituição a acompanha. A fotografia abaixo do filme lembra o cenário de cativo da novela *Salve, Jorge* (2013) de Glória Perez, cujo tema enfoca o tráfico de brasileiras para a Turquia. Por outro lado, diferentemente do folhetim novelesco que atenua o problema, *Anjos do Sol* (2006) tonifica o descaso, a vitimização e a estupidez das traficadas e dá, ao espectador, tomadas nauseantes de brutalidade.



(Figura 30)

*As moças traficadas no prostíbulo. De cabelo curto, sentada, Maria.*

A Rede Globo produziu também duas minisséries na Amazônia. A primeira *Mad Maria* (2005), escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Ricardo Waddington, baseada no romance homônimo de Márcio de Souza. A obra audiovisual trata da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré entre 1907 e 1912. As pragas, os conflitos, os crimes, a escassez de alimento, a falta de recursos, os devaneios, as ameaças da floresta e a exploração do trabalho são temas basilares. A minissérie foi gravada nas cidades de Porto Velho e Guajará-Mirim em Rondônia e exibida entre 25 de janeiro e 25 de março de 2005 em 35 capítulos. A segunda é *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* (2007), escrita por Glória Perez e com direção geral de Marcos Schechtman exibida de 2 de janeiro a 6 de abril em 55 capítulos. Baseada nos romances *O Seringal*, de Miguel Ferrante (2007) e *Terra Caída* (2007), de José Potyguara, a segunda minissérie é dividida em três momentos e narra, durante 100 anos, o período de extração do Látex no Acre. Os três personagens que incorporam cada fase são Galvez (José Wilker), Plácido de Castro (Alexandre Borges) e Chico Mendes (Cássio Gabus Mendes).

A Globo Filmes coproduziu outra homenagem a viajantes, desta vez aos irmãos Villas-Bôas, no filme *Xingu* (2012), de Cao Hamburger. Em quatro episódios, o longa-metragem virou minissérie da Rede Globo, entre 25 e 28 de dezembro de 2012. Em 1940, os integrantes da Expedição Roncador-Xingu, Orlando (Felipe Camargo), Cláudio (João Miguel)

e Leonardo (Caio Blat), os Irmãos Villas-Bôas, partem numa missão pelo Brasil Central. O filme apresenta a aproximação dos irmãos com os indígenas e as truncadas negociações com o governo brasileiro. O longa-metragem foca nas paisagens e nos desafios dos protagonistas no contato com tribos hostis. A obra exalta os feitos dos irmãos e fecunda o idealismo protecionista na figura dos Villas-Bôas, alçados a heróis brasileiros. O ápice da história é a fundação do parque do Xingu em 1961. O tema do filme é um tanto árido e o ritmo, por vezes, lento, exceto em algumas tomadas de ação que tonalizam a verve mais comercial da película. A obra caracteriza os índios como agressivos e guerreiros; depois, atenua e sentimentaliza tais predicados. Forte apelo dramático recebeu a passagem pelo território xavante e o contato inicial com os *Kalapalos*, tribo do alto Xingu. Com estes, os irmãos conviveram amistosamente, mas trouxeram para os indígenas um surto de gripe dizimador, como aponta o filme.



(Figura 31)

*Os irmãos Villas-Bôas em Xingu (2012)*

Além das produções associadas do cinema, a Rede Globo de Televisão exibiu em 16 de fevereiro de 2012, um novo produto “Araí, a selvagem de Santarém” no conjunto de histórias de mulheres do Brasil, intitulado “As brasileiras”. A protagonista (Suyane Moreira) foi raptada e criada pela tribo das Kaiakuna Mani, as mulheres guerreiras da Amazônia que se alimentam de carne humana. Araí, infeliz, vê em Diogo (Dalton Melo), um documentarista

viajante, uma possibilidade de fuga, então, passa a seduzi-lo. Os clichês aparecem novamente. A impressão é de que recorrer às repetições é a via básica quando a temática é a Amazônia.

No aspecto discursivo, parece não haver um meio termo em grande parte das obras cinematográficas sobre a Amazônia, aqueles que não a enaltecem, depreciam-na. Seguramente, os filmes de caráter social, por exemplo, cumprem com a função da denúncia; mas os diretores insistem na ideia de isolamento e desaprovação, vêm à Amazônia em busca de um produto pronto, um objeto espantoso comparado aos parâmetros do ser ocidental-urbano, dessa forma, interessa-lhes as realidades mais macabúrias. A promoção ou a revelação crua da realidade amazônica seguem normalmente o lugar-comum, a maçante exaltação ou a causticante depreciação, o zen ou o caos. Nos filmes mais realistas, as doenças, as violências, a escravização do trabalho, os crimes ambientais e os humanos; nos mais comerciais, as perversões, os primitivismos, as idealizações à natureza, a romantização dos índios. As obras pregam o olhar do outro. Para o alheio, não há urbanidade nas cidades da Amazônia, só há tribos; já nas tribos não há cultura consolidada nem possibilidade de vida satisfatória, essas categorias do pensamento definem o que se convencionou chamar “inferno verde”. Algumas obras se tornam tão esdrúxulas que parecem pretensiosamente debochar da região. Por isso, abordar a região significa muitas vezes recorrer às repetições ou aos erros. A sensação estética da falha proposital categoriza um gênero cinematográfico chamado *trash*. O representante maior dessa categoria, com evocação à Amazônia, é *Um lobisomem na Amazônia* (2005).



#### TOMADA 4.4 ESTIGMAS E O “TERRIR” EM UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA (2005)

O rompimento com a vida real ou a apreciação do bizarro dá o suporte para a criação de filmes do tipo “trash”. A denominação categoriza o tipo de obra cinematográfica tecnicamente problemática, e, por consequência, capaz de gerar diversão em determinado público. Apesar dos roteiros confusos, de personagens mal construídos e ações desemparelhadas, há sempre adeptos dessa linha, principalmente ligados aos gêneros de terror. Na produção nacional, Ivan Cardoso é um dos representantes mais conhecidos. Consciente de seu estilo, o diretor classificou seus filmes com o neologismo “terrir”, a

aglutinação de terror e rir. *Um lobisomem na Amazônia* (2005) é um de seus trabalhos mais conhecidos. Nesse “trash-terror”, atuam famosos da Rede Globo, a maioria com pouca experiência no cinema. Aglomeram-se absurdos no cenário amazônico, as tomadas toscas trazem imagens de horror pouco assustadoras e anedotas regadas a esquisitices e insinuações sexuais. Todavia, a diferença do filme de Ivan é o fato de ele ter a pretensão infame de ser ruim (por conseguinte, cômico) e de isso arrebatá-lo o espectador.

*Um lobisomem na Amazônia* (2005) dialoga com o livro *A Ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells, 1925, traduzido para o cinema americano em 1977. A versão estadunidense mais recente do filme é de 1996, protagonizada por Marlon Brandon. Na obra literária e nos longas-metragens, Dr. Moreau faz testes para transformar animais selvagens em seres humanos. Já no filme de Ivan Cardoso, o doutor é reinventado, continua sendo um pesquisador, mas se torna um lobisomem, interpretado pelo europeu Paul Naschy dos filmes de terror dos anos 1960 e 1970.

Um grupo de jovens (Danielle Winits, Karina Bacchi, Pedro Neschling, Bruno de Luca, Djin Sganzerla) se lança na floresta com a ajuda do guia turístico Jota Pê (Evandro mesquita). Enquanto isso, com o auxílio do maluco Zoltan (Guará Rodrigues), Dr. Moreau faz experiências genéticas com humanos. No roteiro, o delegado Barreto (Toni Tornado) e o professor Scott Corman (Nuno Leal Maia) investigam uma série de assassinatos misteriosos. Obviamente, em decorrência do lobisomem – pouco assustador, com um figurino quase carnavalesco.

Como grande parte dos filmes ambientados na Amazônia, entre as primeiras cenas, surge uma visão panorâmica da floresta, primeiramente noturna, depois diurna. Algumas tomadas merecem destaque, como a da personagem de Karina Bacchi com uma cobra ao redor do pescoço. Dr. Moreau cria em laboratório um grupo de Amazonas, loiras e fortes, entre elas a rainha Penteseleia, amante do doutor, de corpo esbelto e caráter arrogante. A imagem das Amazonas no filme evoca o relato dos cronistas. André Thevet, em sua obra de 1558, diante do relato do dominicano Gaspar de Carvajal, disse haver três espécies de Amazonas:

As mais antigas existiam na África, entre as quaes as gorgonas, que tinham Medusa por rainha. As duas outras especies de amazonas habitavam a Scytia, perto do rio Tamais, indo dominar, depois, uma parte da Asia, próximo das águas do Thermodonte. (THEVET [1558], 1978, p. 374).

Em uma xilografia referente às amazonas, Thevet apresenta o tratamento infringido pelas guerreiras aos seus prisioneiros. A imagem parece dialogar com uma das cenas construídas no filme de Ivan Cardoso, na qual há homens sendo torturados pelas Amazonas.



(Figura 32)

*As Amazonas apontam flechas para os prisioneiros, uma delas prepara o fogo.*

Por outro lado, o filme de Ivan Cardoso redesenha as Amazonas numa adesão ao estereótipo sobre o Brasil, no qual as mulheres são exuberantes. As amazonas desse “terrir” têm o condicionamento físico de dançarinas de programa de tevê, estratégia cômica para apresentá-las como robustas e capazes de derrotar homens fracos, não pela força, mas pela sedução. Outro fator coincide com os relatos dos colonizadores sobre as Amazonas: a presença da matriarca como regente dessa sociedade. Neide Gondim se refere a essas descrições: “O cronista projeta a sociedade que conhece, rigidamente hierarquizada, medieval, dividida entre plebeias e nobres, dominada por uma matriarca, cercada por uma corte feminina, e, obviamente, possuindo um corpo de guerreiras e sentinelas” (GONDIM, 1994, p.85-86).



(Figura 33)

*Amazonas sacrificando homens aprisionados no “terrir”.  
Destaque para duas indígenas se beijando e, no centro, a rainha Penteseleia.*

A mulher indígena é, no imaginário estrangeiro, duplamente estigmatizada. Primeiro, por sua natureza feminina e segundo por pertencer a uma cultura considerada selvagem. Em *Um lobisomem da Amazônia* (2005), como representação do fantástico, os jovens turistas tomam um chá indígena alucinógeno, o Daime, e têm devaneios sexuais. As divagações revelam perversões íntimas de cada sujeito. O filme flerta com os estigmas sobre a Amazônia para causar comicidade. Além disso, não há surpresa no terror da trama, as personagens são dizimadas uma a uma, muitas enquanto realizavam suas taras. Sobram, no final da aventura, apenas os protagonistas, Natasha (Danielle Winits) e Jota Pê (Evandro mesquita) depois de assassinares o antagonista Lobisomem/Dr. Moreau (Paul Naschy). Todo o filme é uma construção bizarra. As mortes não assombram, o uso de recursos ultrapassados diante de novas técnicas e tecnologias traz o aspecto da falha ao filme. Tudo proposital e hilário.



(Figura 34)

*O lobisomem, Dr. Moreau transformado na fera pouco assustadora.*

O filme de Ivan Cardoso, intencionalmente, mistura clichês sobre a vida na selva. A dificuldade maior do cineasta parece ser amalgamar todas essas imagens mítico-lendárias em uma só narrativa, fácil de resolver quando o intento é fazer mal feito. As cenas de terror em estúdio fazem a noite parecer lilás, nem no plano ficcional, pode-se mergulhar na história, somente debochar dela.

Em contraposição, Ivan Cardoso acende-nos questionamentos sobre a Amazônia projetada nos filmes nacionais e internacionais. Há muitas estratégias de roteiro, nesse “terror”, semelhantes às de outros filmes, no recorte visual, na seleção dos temas. Em *Um lobisomem na Amazônia* (2005), o turista Bruno (Pedro Neschling), como um documentarista, grava as incursões pela selva e registra o Lobisomem, tal qual ocorre em *Anaconda* (1997); a aventura dos turistas, acompanhados de um nativo, vira um massacre como no enodável *Turistas* (2006) de John Stockwell. Neste, a carnificina começa quando as personagens acabam caindo nas mãos de uma quadrilha de tráfico de órgãos na floresta amazônica. A faixa de divulgação do filme de Stockwell diz: "Em um país onde tudo é permitido, tudo pode acontecer". Pelo conjunto estereotipado de imagens, muitos filmes na Amazônia, embora pretendam o enquadramento em outros gêneros, deveriam ser vistos, pelo menos por nós brasileiros, como formas de “terror”.



## CENA FINAL

As histórias sobre a Amazônia, muitas envolvidas por mitos ou estereotipações, estão indissociavelmente entrelaçadas com o simbólico. O imaginário é usufruto de vivências individuais e coletivas em pulsação no pensar, nas reminiscências, nas trocas culturais, nas percepções sobre o espaço, passadas e passíveis de reconstrução, mas que se confirmam nas impressões locais ou externas sobre uma sociedade. A ótica do imaginário é conflitante. Gilbert Durand assinala esse dinamismo do imaginário, apontando-lhe uma realidade, uma essência. “o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas, sobretudo, como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor” (DURAND, 1997, p. 432).

Na transformação eufêmica do mundo, reside a complexidade do cinema como representação do imaginário, a realidade canalizada pelas lentes da câmera, pela imaginação coletiva dos produtores, técnicos, atores, dessa formação conjunta de imagens, movimentos e discursos. Das performances individuais de quem constrói o fazer cinematográfico brota o conjunto que concretiza um argumento na obra a ser veiculada. O filme é elemento semiótico portador de um sentido cativo da significação. DELEUZE (1992) fala do cinema como elaborador de uma identidade entre movimento e tempo, numa coexistência de todos os níveis de duração (p. 68). É o tempo do cinema, nas suas nuances, na concentração representativa das ações, afunilando dias e espaços, que constrói, no espectador, situações sensório-motoras.

Inevitavelmente, o documentário, como já asseguramos, foi o gênero mais produzido sobre e na Amazônia. Um dos diretores estrangeiros mais reconhecidos do gênero, Adrian Cowell, dedicou parte de sua vida a produzir imagens do cenário amazônico. Este britânico, formado em história pela Universidade de Cambridge, conheceu a Amazônia em 1957. A partir de então, produziu, ao longo de 50 anos, mais de 30 documentários, a maioria para a TV britânica, muitos sem lançamento no Brasil. O cineasta conviveu com Chico Mendes nos anos 1980 e conheceu de perto as relações de exploração e de miséria na Amazônia. Entre seus trabalhos se destaca *A tribo que se escondia do homem* (1970). O mercado dos filmes sobre a Amazônia é predominantemente internacional. Essa renúncia à veiculação no Brasil denota o desinteresse do estrangeiro em validar as imagens que produz no cenário local. Mesmo assim, grande parte dos brasileiros, ao invés da reprovação ou do questionamento, adere à estereotipação estrangeira, sente-se brioso e orgulhoso por ter “sua mata”, “seus hábitos”,

“suas manifestações” e sua “identidade” apresentada ao mundo. Outra obra de grande repercussão interacionalmente, sem circulação no Brasil, é o filme *Le jaguar, chasseur solitaire* (2013), de Christian Vanmaister, no qual os documentaristas se aventuram em busca de compreender os segredos da onça pintada e de outros animais selvagens. Título similar os franceses atribuíram ao longa-metragem de ficção *Le Jaguar* (1996), de Francis Veber. Neste último, um Xamã vai à França promover a preservação da floresta amazônica. A viagem a uma terra estrangeira com o fim “nobre” e, disparatado, de pedir socorro e conscientizar o estrangeiro da necessidade de salvar a floresta lembra o trajeto da índia Nisa em *Lambada, a dança proibida* (1990).

Muitas obras cinematográficas traçam o percurso de figuras emblemáticas pela floresta e na relação com tribos do Brasil. *Oswaldo Cruz na Amazônia* (2002), de Eduardo Vilela Thielen e Stella Oswaldo Cruz Penido, rememora as viagens do sanitarista à Amazônia em uma inspeção em 1905 nos portos do norte entrando no Rio Amazonas. O filme é baseado em vídeos, fotografias, caricaturas, cartas e relatórios do cientista. Com a narração de Paulo José, em tom professoral, é apresentada ainda a campanha que, em 1910, Oswaldo implementou em Belém do Pará contra a febre amarela e as ações de combate à malária durante a construção da ferrovia Madeira-Mamoré. O conde italiano Ermanno Stradelli, que estudou as línguas de povos indígenas no final do século XIX e início do XX e morou em Manaus até sua morte, foi outro viajante homenageado pelo cinema em *Ermanno Stradelli. O filho da cobra grande* (2013), do diretor também italiano Andrea Palladino. Já o viajante alemão Hans Stander que fez duas viagens ao Brasil no século XVI e foi capturado por Tupinambás recebeu homenagem em *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira, e no já citado *Como é gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos.

Outro aspecto presente em alguns documentários sobre a Amazônia faz jus ao viés contestatório, a pretensão de construir um olhar mais cuidadoso desprovido das “imagens enlatadas”. *Iracema, uma transa amazônica* (1974) enfoca a crise local no período de construção da Transamazônica e o processo migratório a partir da década de 1970, tal tema é ampliado em *Nas Terras do Bem-Virá* (2007), de Alexandre Rampazzo. Neste documentário, os conflitos agrários no Brasil são a faceta do debate. O olhar se direciona para a realidade acachapante dos trabalhadores que, movidos pelo sonho de mudança de vida, partem principalmente dos estados do nordeste para o Pará. O objetivo do filme é mostrar a ameaça gerada pelo poder dos fazendeiros, que, há décadas, escravizam trabalhadores e produzem um ciclo criminoso de exploração da terra e dos mais pobres. Muitos dos homens que tentam se

desvencilhar desse sistema são assassinados. Muitos latifundiários - reconhecidos como empresários do agronegócio - estão ligados a práticas corruptas como a grilagem. Quando estes poderosos locais veem seus territórios ameaçados contratam pistoleiros para extinguir os “insurreccionados”. A prática desses “senhores de terra” envolve a derrubada de florestas, venda ilegal de animais, queimadas, contaminação de rios e enorme concentração de terras. Para combater o poderio dos fazendeiros, surgem o *Movimento dos Sem Terra*, a *Pastoral da Terra* e missionários como Dorothy Stang. O assassinato dessa norte-americana, naturalizada brasileira, em Anapu no Pará, em 2005, repercutiu em todo o mundo e trouxe à tona a necessidade de justiça e maior combate à tirania no campo. *Nas Terras do Bem-Virá* (2007) denuncia os conflitos agrários tantas vezes ocultados pela mídia. Poucos documentaristas têm sensibilidade e calibre para imergir nos problemas sociais locais, a maioria prefere o território simplista dos clichês. Trazem seus aparelhos, seus técnicos e seus roteiros prontos, quase sempre definido o conjunto de imagens a gravar: bichos selvagens, árvores imponentes, relatos sobrenaturais e tribos desconhecidas. Quando o discurso evoca a crítica, normalmente vem embebido do protecionismo demagógico, das máscaras da hipocrisia capitalista que traz no escopo o ideal de “salvação da floresta”. A cada ano, novos trabalhos de cinematografia sobre a Amazônia surgem imersos nesses pontos de estagnação, reportagens, documentários estrangeiros e nacionais. No entanto, sabemos que o filme pode ser tanto um objeto estético como um instrumento de denúncia capaz de retirar o espectador das zonas de conforto e distanciamento nas quais vegeta.

O famoso diretor José Padilha acatou, em *Segredos da Tribo* (2010), o lugar-comum do explorador malfeitor e do indígena vitimado. Nesse caso, a personificação do mal foram os antropólogos, enquanto os índios foram quase santificados. O trabalho de Padilha pretende fugir aos estereótipos e mostrar o lado mais nefasto ou até mesmo “selvagem”, não do índio, mas do estudioso. No entanto, na tentativa de extrair a perversidade na figura do cientista, o filme personifica a bondade imaculável nas ações dos índios e insere-se no rol das cinematografias estigmatizadoras. Já o documentário *Amazônia Eterna* (2012), de Belisário Franca buscou apreender o discurso político-social do desenvolvimento sustentável e apresentou possibilidades mais equilibradas de convivência entre a exploração da economia verde e a manutenção do ecossistema local. Para tanto, apresentou nove projetos que materializam tal anseio. O cinema, então, buscou fugir aos clichês, criar costuras menos sistematizadas no imaginário estrangeiro. Há vários projetos de bons diretores na procura de inovar as sondagens cinematográficas acerca da Amazônia. No leque dessas novas produções,

podemos situar *Mensageiras da Luz-Parteiras da Amazônia* (2003) de Evaldo Mocarzel. O documentário apresenta parteiras tradicionais do Estado do Amapá que utilizam técnicas indígenas milenares e ajudam, com seus saberes culturais herdados, milhares de mulheres a passarem pelo parto normal.

A reconstrução da memória e da identidade indígena em confronto com a modernidade é tema regente do documentário *500 Almas* (2004), de Joel Pizzini. O filme registra relatos e reflexões sobre os índios Guató, que viviam (a maioria se deslocou) principalmente em Mato Grosso. Em um recenseamento realizado pelo império no século XIX, a tribo tinha aproximadamente quinhentas pessoas, passado mais de um século, continuam, em média, com mesmo número, porém vivem nas periferias das cidades pantaneiras em condições reais de subsistência. O cinema atualiza, neste aspecto, o olhar sobre o indígena, pois apresenta sem composições épicas e idealistas o choque cultural das tribos indígenas no meio urbano. Os índios forçosamente urbanizados somam-se às classes menos favorecidas das cidades, são acometidos pela violência, pelo descaso social e, principalmente, pela degradação do espaço natural onde viviam. Segundo Censo<sup>39</sup> 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) 38,5% da população indígena brasileira vive nas cidades.

Alguns documentaristas, menos contaminados pela estereotipia estrangeiro-nacional, já sinalizam atmosferas sociais menos cristalizadas sobre a Amazônia e os indígenas do Brasil. É o caso de um recente trabalho de Jorge Bodanzky, em *No Meio do Rio, Entre as Árvores*, (2009) resultado do projeto da TV Navegar em parceria com a Fundação Amazonas Sustentável. O foco são as questões ambientais, mas o filme tem a pretensão de dar voz à população local. O olhar do diretor ainda focaliza paisagens e falares dos ribeirinhos que ressaltam distanciamento, mas a pauta mudou. O filme, metalinguisticamente, mostra oficinas de cinematografia realizadas pelo diretor, nas quais os moradores aprendem a captar as imagens e se apresentar como lhes aprouver no vídeo. O tema da exploração de madeira em *Iracema, uma transa amazônica* (1974) deu lugar a reflexões sobre desenvolvimento sustentável, mostrando lideranças organizadas e eventos da vida em comunidade.

No entanto, os projetos de grande repercussão ainda emergem com a mesma figuração da Amazônia: o lugar inóspito de natureza ignorada. O canal de tevê *National Geographic Channel*, lançou *Amazônia Selvagem, Berço da vida* (2012) de Terry Miles. A tevê Globo também exibiu, com o título *Expedição Guiana*, em fevereiro de 2012, o documentário da BBC *Lost Land of the Jaguar (Terra Perdida do Jaguar*, em tradução literal). Neste, são

---

<sup>39</sup> Disponível em [censo2010.ibge.gov.br](http://censo2010.ibge.gov.br) Acesso em 27 de maio de 2013.

apresentados animais que, segundo o filme, jamais foram catalogados. A mesma Rede Globo de Comunicação produziu, ainda sob as influências do documentário da BBC, um conjunto de reportagens para o programa Globo Repórter. O produto intitulado *Amazônia Secreta* foi ao ar no dia 03 de junho de 2013. As tomadas revelaram a presença de árvores de mais de 60m e as menores flores do mundo.

O que se observa, na maioria dos documentários ainda hoje, é a tentativa de apresentar ao mundo um paraíso perdido, selvagem e incógnito. Ótica documentada no passado pelos viajantes, mas sem o aparato científico e tecnológico desta contemporaneidade. O anseio dos produtores prioritariamente é mostrar uma região extraordinária e viril. *Iracema, uma transa Amazônica (1974)* não segue o curso da cultura de massa, contudo sua lente traz um olhar dormente, de arrefecimento da cultura local. Os diretores Jorge Bodansky e Orlando Senna usaram a viagem de Iracema e Tião como método de composição, *road movie*, para apresentar uma Amazônia criticamente afetada pela exploração e avessa ao discurso de prosperidade econômico-social propagandeado pelo governo ditatorial.

Para além dos documentários, os filmes de ficção mergulharam mais catarsicamente no imaginário estrangeiro. Candace Slater (1994) no livro *Dance of the Dolphin* declara: “The history of the Amazon as a geographic and sociopolitical reality is inextricable from its existence as a territory imagination” (p. 234). Essa abrangência do território da imaginação torna possível ao cinema recriar e reproduzir o olhar colonizador. Uma obra do cinema estrangeiro não projetada no circuito nacional é *Amazônia em Chamas (1994)*, de John Frankenheimer, sobre a vida do seringalista Chico Mendes, baseada no livro 'The Burning Season' de Andrew Revkin. Os personagens falam inglês e enaltecem a Amazônia como lugar de salvação para o aquecimento global, a fome, o efeito estufa e onde se esconde a cura da AIDS e do câncer. O filme objetiva mostrar a floresta como território internacional, necessário ao mundo e destruído pelos brasileiros. Chico Mendes é o Chicô, quase herói americano, que luta contra as grandes companhias, os senhores de terra e o governo brasileiro.

Assim, as conjecturas norte-americanas, com os dispositivos cinematográficos e a inventividade arraigada, confeccionaram imagens risórias sobre a Amazônia. Em *Brenda Star (1989)*, de Robert Ellis Miller, a personagem de tirinha ganha vida e vem à selva amazônica para tentar encontrar Gerhardt Von Kreutzer (Henry Gibson), um cientista que tem uma fórmula secreta que pode fazer água comum se tornar um combustível poderoso e barato. O mais bizarro, entre tantas cenas, é ver Brenda esquiando em dois jacarés.

Nesta última década, os emblemas contraproducentes ficaram aterradores. Em *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008) de Steven Spielberg, o Brasil continua sendo um personagem - metáfora de Tunico Amancio (2000). As personagens são enxotadas por selvagens da Amazônia que saem de uma caverna. Pronto. A Amazônia se tornou um elo com o passado mais primitivo do *Sapiens*. Os índios ainda são homens das cavernas? Essas são as “imagens enlatadas” como conceitua Gilbert Durand, “os estereótipos” na definição de Homi Bhabha, estigmas sobre a região. Sem contar a indigestão geográfica sobre o Brasil, pois depois da fuga na Amazônia com a caveira de cristal, os protagonistas caem na Garganta do Diabo, as Cataratas do Iguaçu. Erro geográfico similar ocorreu em *007 Contra o Foguete da Morte* (1979), de Lewis Gilbert. Este último coloca uma pirâmide Maia no meio da floresta amazônica. Estas arquiteturas do imaginário corroboram com a visão simplista que o cinema deseja propagar do Brasil. Desse modo, as imagens sobre o nosso país são aglutinadas sem qualquer coerência. A Bahia, o Rio de Janeiro, a Amazônia, Foz do Iguaçu etc. são entulhados forçosamente na mesma tela.

Nem todos os filmes estrangeiros evocam os mesmos imaginários sobre o Brasil, há exceções. Por exemplo, alguns constroem estereótipos ainda piores, como *Os meninos do Brasil* (1978) de Franklin J. Schaffner, que descreve o país como novo sítio de nazistas. Há também *Brazil* (1985), de Terry Gilliam. Nestas películas, o território brasileiro se torna o refúgio de bandidos, talvez numa relação ao imaginário de país da malandragem, lugar onde não há pecados nem lei. Nesta filmografia, não pode ficar de fora *Bem-vindo à Selva* (2003) de Peter Berg. O filme Hollywoodiano tem todos os ingredientes do quais tratamos neste trabalho. Travis (Seann William Scott), um jovem americano rico, vem à Amazônia em busca de uma mina de ouro, chamada de Helldorado. A família do rapaz contrata Beck (The Rock), para resgatá-lo no Brasil. Depois de muitas divergências (brigas, fugas e eroticidades), Travis convence Beck a ajudar o povo local, trabalhadores miseráveis, a enfrentar Hatcher (Christopher Walken), o chefe de uma mineradora. O filme, com dezenas de cenas de ação, agrega a visão imaginária e decadente do olhar estrangeiro.

Um dos mais recentes filmes da indústria cultural, o qual registra o imaginário da ilicitude em uma selva da América Latina é *Mercenários* (2010). A região se torna esconderijo de guerrilheiros, matadores e contrabandistas, a obra é dirigida e estrelada por Sylvester Stallone.

Os filmes discutidos com mais enfoque nesta pesquisa *Floresta das Esmeraldas* (1985) *Lambada, a dança proibida* (1990) *Anaconda* (1997) *Tainá, uma aventura na*

*Amazônia* (2000) e *Um Lobisomem na Amazônia* (2005) foram filmes de grande repercussão dentro e fora do Brasil, trazem um amontoado de estigmas consolidados na epiderme do imaginário sobre a Amazônia. Essas três peças do cinema estrangeiro e duas do cinema nacional apenas ilustram o olhar estrangeiro que se cristaliza, mesmo depois de séculos de colonização, de estudos avançados no campo social e das alterações geográficas e econômico-sociais no espaço amazônico. Engrossam o caldo dos estigmas outros filmes como o nacional *Amazônia Caruana* (2010) de Tizuka Yamasaki e no internacional, sucesso de bilheteria, *Amanhecer 2* (2012) de Bill Condon. Este último, pertencente à saga crepúsculo, traz um novo clã de vampiros constituído de Amazonas, maquiadas, sensualizadas e selvagens, repaginadas pela modernidade como se viessem de uma “grife tribal”.

No ramo ficcional, na contramão da maré, encontramos ainda algumas obras cinematográficas que procuram retratar experiências na Amazônia não estereotipadas. No estado do Pará, a produção de cinema, por décadas, está condicionada à feitura de curtas-metragens. A dificuldade de angariar recursos é o principal entrave. Não obstante, alguns desses filmes delinearam, com grande inventividade, *sintaxes, formas e discursos* de grande valor artístico-cultural. Entre tantos trabalhos, destacam-se *Dias* (2001), de Fernando Segtowick e o premiadíssimo *Ribeirinhos do Asfalto* (2011) de Joranes Castro, nos dois curtas os dilemas urbanos em Belém são tematizados.

Ainda assim, o cansaço, a mazela e o sofrimento, os olhares de repulsa vigoram na cinematografia mundial. *Brincando nos Campos do Senhor* (1991) de Hector Babenco, embora apresente cenas com um ar fatídico e repetitivo, revela reflexões mais densas, desarticuladoras de certas estereotípias. No enredo, um casal de evangélicos, Leslie Huben (John Lithgow) e Andy Huben (Daryl Hannah) vem à floresta amazônica em missão. Enquanto isso, os norte-americanos Lewis Moon (Tom Berenger) e Wolf (Tom Waits) têm o avião confiscado pelo Comandante Guzman (José Dumont), representante do governo. Os exploradores são chantageados, para recuperar a aeronave, têm de bombardear os Niaruanas, índios que ocupam uma terra de interesse do governista. Há um triplo confronto simbólico no filme, envolvendo forças religiosas, políticas e econômicas, desestabilizadoras da cultura local. Delas, emanam os embates relativos à expropriação de territórios, de identidades e de ideologias. A cultura ocidental, com autoritarismo, hipocrisia e corrupção invade e destrói, vagarosamente, as culturas indígenas. Neste caso, embora várias imagens reiterem o olhar estrangeiro sobre a Amazônia, o discurso do filme carrega avaliações de pensamento críticas e complexas.

A cada ano, novas produções surgem. Até o final desta pesquisa, ainda não havia sido lançado o primeiro filme em 3D sobre a floresta amazônica; *Amazônia, planeta verde* da produtora Gullame, dirigido pelo francês Thierry Ragobert, pretende ser a proposta comercial mais ambiciosa do gênero, já foi vendido a 22 países e tem o orçamento mais caro do cinema nacional, acima de 10 milhões de euros. Não haverá personagens humanos, a natureza e os animais serão os protagonistas e conduzirão o roteiro. Seguramente, a Amazônia continuará em foco nas lentes do cinema.

As cenas deste dissertar não objetivaram provar a inexistência de um cinema de qualidade sobre e na Amazônia. Também não pretendeu descartar a relevância das hipóteses investigativas, pois não se pode sistematizar as escrituras nem no campo da ciência nem da arte. Nosso enfoque foi questionar a convergência do pensamento, a massificação das imagens cinematográficas que tomam, quase sempre, a mesma direção na representação da Amazônia. As referências aos viajantes, aos historiadores, aos antropólogos, aos literatos, etc. buscou comprovar que as visões etnocêntricas do estrangeiro, os preconceitos de juízo na constituição de muitas leituras cooperaram para a consolidação desses estigmas no cinema. Com obviedade, muitos dos dados históricos e etnográficos não são produtos somente da imaginação, grande parte dessas constatações condizem com parte do que, para alguns, tornou-se memória sobre a Amazônia. Não podemos descartá-los e vê-los tão somente como resultantes do imaginário. Por outro lado, deve-se pensar, nos estudos culturais e também na arte, o choque cultural como uma colisão. Essa compreensão evitaria que a Amazônia fosse pensada exclusivamente numa estética da extravagância, do mágico, do absurdo e do animismo. Tais versões apresentam-se “como simples construções irreais, fruto das visões etnocêntricas e preconceituosas típicas do universalismo cristão do século XVI” (ALMEIDA, 1998).

O cinema pode, prioritariamente, redimensionar o olhar para além da Amazônia indígena, tão extraordinária e fascinante, mas confusamente apresentada nas artes. A força da cultura de massa não pode ser a justificativa infinda para que não se conheça outras Amazônias, além das “tristezas” seculares, feitas de assombração e encantamento. O cinema nacional se tornou, em muitas obras, um reproduzidor dos modelos estrangeiros, até mesmo porque o olhar adverso sobre a Amazônia está presente ainda em outras regiões. Os veículos de massa têm preferido as simplificações, mas a Amazônia vívida, dona de enigmas, de seduções, de paisagens e de complexidades rurais e urbanas não se reduz a retratos homogêneos. A região de rios e matas também é complexa, múltipla e civilizada, guarda

ainda imaginários bem mais fecundos, que não cabem nos chavões estrangeiros, tão pios e falhos.

A maioria das construções discursivas sobre Amazônia esmaga as possibilidades de percepção de um lugar mais pluralizado. Nos Estados amazônidas, como Amazonas e Pará, somam-se ufanismos reavivando as belezas naturais. Em outras regiões, o olhar estrangeiro desvelado procura uma espécie de “paraíso infernal”. Estereótipos. Estigmas do olhar. Bene Martins ilustra tais leituras descrevendo o que lhe diziam seus amigos próximos quando veio morar em Belém do Pará: “Lá, em Belém, você vai encontrar jacaré andando pelas ruas. Vai ver todos os tipos de bichos nos quintais das casas. Vai tropeçar em índios vagabundos pelas ruas. Cuidado com as doenças tropicais. Não se esqueça das vacinas, tome todas, previna-se”. (2004, p. 20) Por conta desses imaginários, a banda *Mosaico de Ravena*, na canção apresentada no início desta pesquisa, ironizou: “Nossos índios não comem ninguém, agora é só hambúrguer” (1992). O cinema não é o inventor dos estereótipos sobre a Amazônia, mas mantém, reinventa e ressignifica no mundo moderno estigmas seculares. Não há cultura neutra, autêntica e única, no encontro e desencontro, as diferenças constroem imaginários.

O olhar destes tempos com maior difusão de informação alerta politicamente para a preservação ambiental. Outros olhares estigmatizadores surgem apontados para as desigualdades sociais, presentes não só na Amazônia ribeirinha, mas no nordeste, nas periferias de São Paulo, do Rio de Janeiro e do mundo. Todo olhar paralizado altera a nitidez de sua lente. Embora o cinema prime pela busca dos “mistérios”, pela revelação do “sobrehumano” ou do “horrendo”, a Amazônia e seus habitantes podem receber da arte cinematográfica formas menos estanques de representação. O cinema é o radar que registra os sinais impactantes da vida e opera neles sua paráfrase. No caso da Amazônia, uma paródia.

Os animais selvagens, as tribos indígenas e a flora são plurais e reais, a floresta tem suas encantarias, seus ingredientes fascinantes. São Amazônia, inegavelmente. Porém, quantas Amazônias estão estacionadas no não-dito, não-criado, não-reconhecido pelo cinema? A tendência do olhar estrangeiro é vasculhar no outro o que considera esdrúxulo. Para tanto, os discursos visuais da semiose fílmica petrificam-se no lugar-comum. A Amazônia é, para o cinema, um espelho não-ocidental, inalterável, bruto, majestoso, mas doente. A cultura amazônica está adulterada pela simplificação de sua fisionomia no tempo. O cinema está cada vez mais tecnológico, pós-contemporâneo, mas ainda enxerga, de longínquas caravelas, a nossa Amazônia.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELMAN, Miriam. *Vozes, olhares e o gênero do cinema*. In: FUNK, Susana; WIDHOLZER, Nara (orgs). *Gênero em discursos na mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres e EDUNISC, 2005, p. 231.

ADORNO, Theodor W. *Über den Fetischcharakter der Music und die Regression des Hörens*. In: *Dissonanzen. Music in der Verwalteten Welt*. Göttinger: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

ALEIXO, Marcos Frederico Kruger. *A Amazônia na visão dos viajantes*. In: Congresso Brasileiro de Tropicologia, 1, 1986, Recife. Anais... Recife: Fundaj, Massangana, 1987. p. 159-163.

ALENCAR, José. *O guarani ; Iracema ; Ubirajara* . 7 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Um tesouro descoberto: imagens do índio na obra de João Daniel*. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 03, nº05, 1998, p.147-170.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

\_\_\_\_\_. *Pacto Cinema-Estado: os anos da Embrafilme*. Revista Alceu. PUC-RIO. V. 8. n.15 Jul/Dez 2007, p. 173 a 184.

\_\_\_\_\_. *Estudos de cinema : Socine II e III* . Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema - Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo S662 Socine. 2000 p. 31 - 47 . Encontro Anual (2. : 1998 : Rio de Janeiro ; 3. : 1999: Brasília).

ANDRADE, Ana Lúcia. *O Filme dentro do filme*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de ABREU, Estela dos Santos; SANTORO, Cláudio César. Campinas: Papirus, 1993 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

\_\_\_\_\_. *As teorias dos cineastas*. Tradução de: APPENZELLER, Marina. Campinas: Papirus, 2004. (Coleção Campo Imagético).

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*: editora brasiliense 1993.

BHABHA. H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG

BORDIEU, Pierre. “Estrutura, *Habitus* e Prática”. In: *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. 3 ed. São Paulo: Perspectividade, 1992, p. 337-361).

\_\_\_\_\_. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada*. Revista Alceu. PUC-RIO. V.8. n.15. Jul/Dez. 2007, p. 196 a 216.

CANCLINI, Nestór García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

\_\_\_\_\_. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. 290p.

\_\_\_\_\_. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. 284p.

CAPPARELLI, Sérgio; SANTOS, Suzy. “Televisão aberta alavancando o cinema: parceria entre conteúdo nacional e distribuição estrangeira”. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, v. I - Espaço e Identidades, nov. 2006.

CARVALHO, Edgard de Assis. *Estrangeiras imagens*. In: *Ensaio de complexidade*. 2002, p 122.

CASTELFRANCHI, Yuriy. *Poeiras e esperanças na Transamazônica de hoje*. Disponível em <http://www.comciencia.br/200404/reportagens/07.shtml>. Acesso em 26 de setembro de 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CHALHUB, Samira. *A meta-linguagem*. Série Princípios. 5 ed. São Paulo: Ática. *Funções da linguagem*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1991

COIMBRA, Marcos da Silva. *Iracema no cinema e o Desejo pelo Real*. Revista Travessias. S/d. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3215/2533>. Acesso em 05 de Abril de 2012.

COSTA, Selva Vale da. *Eldorado das Ilusões: Cinema & Sociedade: Manaus, 1897-1935*. Ed. Universidade do Amazonas, 1996.

\_\_\_\_\_. & LOBO, Narciso Júlio Freire. *No rastro de Silvino Santos*. p. 7.

\_\_\_\_\_. *Revista de Economía e Política de las Tecnologías de la información y Comunicación Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol II – Dinâmicas Culturais*, Dec 2006, p. 106).

COSTA, Bruno César Simões. *Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo*. / Bruno César Simões Costa. – Porto Alegre, 2011. 239 f. : il. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Orientação: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

CUNHA, Euclides da Cunha. “*Terra Sem História (Amazônia): Impressões Gerais*”. IN: À Margem da História. Departamento Nacional do Livro. Fundação Biblioteca Nacional. Ministério da Cultura. 1994.

CUNHA, Marcela Carneiro. *Imagens de índios do Brasil: o século XVI*. Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 4 (10) set. dez. de 1990.

DANIEL, João (1722-1776) *Do tesouro descoberto no rio Amazonas*. In: Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas. V. 2. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, p. 187 – 209.

DAOU, Ana M<sup>a</sup>. *A Belle Époque Amazônica. (Descobrimo o Brasil)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

DELEUZE, Gilles. *L’image-temps*. Paris. Minuit, 1985.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIAS, Gonçalves. *Poesia indianista: obra indianista completa: poesia e dicionário da língua tupi*. Introdução, organização e fixação de texto Márcia Lígia Guidin. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Poetas do Brasil).

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*, São Paulo, Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

\_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel, 2011.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

ELLSWORTH, Elizabeth. *Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Nunca fomos humanos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.7-76.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *Escritura e oralidade: versões e ficções da Amazônia*. In XVI Fórum Paraense de Letras. Belém: Ed UNAMA, 2010.

FERRANTE, Miguel Jeronymo, 1920 - 2001. *Seringal*. Romance / Miguel Jeronymo Ferrante; prefácio de Armando Nogueira. 3ª Ed., - São Paulo: Globo, 2007.

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade*. IN: LE GOUFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 199-215.

FILHO, José Rocha. *O inferno verde: um filme nazista feito no Brasil*. Disponível em <http://www.uol.com.br/tropico/html/textos/2737,1.shl>. Acesso em 04 de janeiro de 2012.

FRANÇA, Andréa. “Serras da Desordem e o Duplo Mito da Origem”./ STARLING, Maria Gurgel e BORGES, Augusto Carvalho, (org.) *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

GEERTZ, Clifford. *A Arte como um sistema cultural*. In: O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2006, pp. 142-181.

GEERTZ, C. *O saber local*, Petrópolis, Vozes. 1997

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: la identidad deteriorada*. 5. ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993, 172p.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. *Território imaginado: imagens da Amazônia no cinema / Gustavo Soranz Gonçalves*. -Manaus: UFAM, 2009 135 f.; il. color. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, 2009.

GONÇALVES, Elizabeth Moraes & Renó, Denis Porto. “A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema”. *Razón y Palabra: primeira revista digital en América Latina especializada em tópicos da comunicación*. Nº 67. Abril/2009.

GONDIN, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTLEY, John. *Understanding News*. London: Routledge, 2001.

HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. *A presença de “Iracema, uma transa amazônica” (1974) no cinema brasileiro*. Revista Eletrônica Ecompós. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/304/280>. Acesso em 02 de fevereiro de 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. “A ciência do concreto”. In: *O pensamento selvagem*. Tradução Tania Pellegrini. 2.ed. Campinas, SP: Papius, 1997.

\_\_\_\_\_, *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOUREIRO, Bernardo Pacheco. *O Plano de Integração Nacional de 1970 e as rodovias na Amazônia: o caso da região amazônica na política de integração do território Nacional*. USP, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *Entrevista*. Revista FAMECOS. Porto Alegre . Nº 15 • agosto 2001 •

MARTIUS, Carl F. P. Von. *Historia Naturalis Palmarum*. Leipzig, T. O Weigel. (1823 – 53).

Martins. Bene. *Imagens da Amazônia: Olhares interculturais*. Belo Horizonte. UFMG. 2004.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Cinema: imagem e interpretação*. Tempo social; Ver. Sociol. USP, S. Paulo 8(2): 83-104, outubro de 1996.

METZ, Christian. *O Significante Imaginário*. Ed. Livros Horizonte Edição portuguesa. Brochura. 311 pp. 1980.

MICHILES, Aurélio. *Zapping Amazônico. Amazônia, Brasil?* Revista USP, nº 13. São Paulo, SP. Universidade de São Paulo, março/abril/maio de 1992. p. 58-60).

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Abril cultural, 1972.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes. 1987

\_\_\_\_\_. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

NADER, Cid. *Iracema, uma transa amazônica*. Disponível em <http://www.programadorabrazil.org.br/programa/120/>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema – documentário e narrativa ficcional, vol II*. São Paulo: Editora Senac, 2005 (a).

NUNES, Diogo. ORLANDI, Eni Puccineli, 1942 – *Terra à vista – Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

NUNES, Diogo. 1840. *Apontamento do que V. A. quer saber (carta a D. João III de Portugal)*. Revista Inst. hist. geogr. brasil., Rio de Janeiro 2: 365-369 (3 ed., 1916, p. 375-379).

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à vista – Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. 2ª ed. – Campinas, sp: Editora da UNICAMP, 2008.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAES. Maria Helena Rodrigues. *Representações cinematográficas “ensinando” sobre o índio brasileiro: selvagem e herói nas tramas do império*. Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. *Antologia filosófica*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1998.

\_\_\_\_\_. *Semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização* / Ana Pizarro; Trad. Rômulo Monte Alto. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.(Tese de Doutorado PUC/SP, 1983-85

PONTES, Romero Ximenes. *Amazônia: a hipérbole e o pretexto*. Belém/ Universidade Federal do Pará: dissertação de mestrado, 2000.

POTYGUARA, José. *Terra Caída*. 1ª ed. – São Paulo: Globo, 2007.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. 5. ed. Manaus: Editora Valer, 2001.

REGO, Maria Isabel. *O fantástico em NODIER ou a busca da harmonia*. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5743.pdf>. Acesso em 14/11/2012.

ROCHA, Glauber. *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Cátia Silene. *O cinema como agente e construtor da identidade cultural*. Seminário de estudos culturais, identidades e relações interétnicas, Universidade Federal de Sergipe -São Cristóvão. 05, 06 e 07 de agosto de 2009.

SÁ, Fernando de. *Iracema, uma transa amazônica, 2010*. Disponível em <http://panchoufpe.blogspot.com/2010/05/iracema-uma-transa-amazonica-por-paulo.html>. Acesso em 10 de dezembro de 2011.

SERRA, Mauricio Aguiar e FERNÁNDEZ, Ramón Garcia. *Perspectivas de desenvolvimento da Amazônia: motivos para o otimismo e para o pessimismo*. In: Economia e Sociedade, Campinas, v. 13, n. 2(23), jul./dez. 2004, p. 112.

SIMIS, Anita. A Globo entra no cinema. In: BOLANO, César Ricardo Siqueira; BRITTOS, Valério Cruz (Orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 341-355.

SLATER, Candace. *Dance of the Dolphin*. Transformation and Disenchantment Amazonian Imagination. Chicago. U of Chicago. 1994.

SMITH, Nigel J. H.. Rainforest Corridors. *Berkeley and Los Angeles, Califórnia*: University of California Press, 1982.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. 12. ed. São Paulo: Difel, 1984. 134p.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. Ed. Martin Claret. 2011.

SPIX, J.B., MARTIUS, C.F. *Viagem pelo Brasil: 1817- 1820*. Belo Horizonte : Itatiaia; São Paulo : EDUSP, 1981.

STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil*, São Paulo, Edusp. 1974.

THEVET, André. 1978. *Singularidades da França Antártica*. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: São Paulo: Itatiaia: Edusp.

TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida*. Manaus: Ed.Valer, 2000.

UGARTE, Auxiliomar Silva. *Margens Míticas: A Amazônia no Imaginário Europeu do século XVI*. In: DEL PIORE, Mary e GOMES, Flávio(Orgs.). *Os senhores dos Rios: Amazônia, Margens e História*. Rio de Janeiro: Elsevie, 2003, p. 3-31.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de: APPENZELLER, Marina. Campinas: Papirus, 1994. Coleção Ofício de arte e forma).

VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha. *Remate de males*. Campinas, IEL/Unicamp, nº 13, 1993. p. 41-46.

YOUNG, Theodore Robert (2001) "*Retratos do Brasil no Cinema Norte-Americano Contemporâneo*". p 415-. in: TORRES, Sonia (org). *Raízes e Rumos: Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos*.1 ed. Sette Letras: Rio de Janeiro, RJ.



## DISCOGRAFIA

MOSAICO DE RAVENA. *CAVE CANEM*. Produtora de Artes Mosaico de Ravena Ltda 1992.



## FILMOGRAFIA

007 Contra o Foguete da Morte. Direção de Lewis Gilbert. Reino Unido/França, 1979, 126 min.

500 Almas. Direção de Joel Pizzini. Brasil: Riofilme,2004, 105 min.

A cólera dos Deuses. Direção de Werner Herzog. Alemanha Ocidental, 1972. 110 min.

A dama do loteação. Direção de Neville de Almeida. Brasil: Embrafilme, 1976.

A floresta das Esmeraldas, Direção Jonh Boorman, EUA, 1985, 109 min.

A hora da estrela. Direção de Suzana Amaral. Brasil: Embrafilme, 1985.

A idade da Terra. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Embrafilme 1977.

A marvada carne. Direção de André Klotzel. Brasil: Embrafilme 1985.

A Missão. Direção de Roland Joffé. Reino Unido. 1986, 125 min.

A noiva da cidade. Direção de Alex Vianny. Brasil: Embrafilme. 1974.

A selva. Direção de Leonel Vieira. Brasil, 2002, 105 min.

A tribo que se escondia do homem. Direção de Adrian Cowell. 1970.

Aleluia, Gretchen. Direção de Silvio Back. Brasil: Embrafilme. 1975.

Alô, amigos. Direção de Jack Kinney, Bill Roberts, Wilfred Jackson, Norman Ferguson, Bill Roberts, Hamilton Luske. Estados Unidos: Disney. 1942, 45 min.

Amanhã Nos Encontraremos. Direção de Líbero Luxardo. Filme inacabado por falta de películas cinematográficas. 1940.

Amanhecer 2. Direção de *Bill Condon*. Estados Unidos, 2012, 117 min.

Amazônia Caruana. Direção de Tizuka Yamasaki. Brasil, 2010.

Amazônia em Chamas. Direção de John Frankenheimer. Estados Unidos, 1994, 123 min.

Amazônia Eterna. Direção de Belisario Franca. Brasil, 2012, 88 min.

Amores de seu Romão com sua cara metade. Diretor desconhecido. 1916, 35 min.

Anaconda, Direção Luis Liosa, EUA, 1997, 89min

Anchieta José do Brasil. Brasil, 1975. Embrafilme. Direção de Paulo Cesar Saraceni.

Anjos do Sol. Direção de Paulo Cesar Saraceni. Brasil: Globo Filmes 2006, 92 min.

Beijo no asfalto. Direção de Bruno Barreto. Brasil: Embrafilme 1980.

Bem-vindo à Selva. Direção de Peter Berg. Estados Unidos: Sony Pictures, 2003, 90 min.

Brazil. Direção de Terry Gilliam. Embassi International Pictures N. V. 1985, 123 min.

Brincando nos Campos do Senhor. Direção de Hector Babenco. Estados Unidos/Brasil, 1991, 189 min.

Brutos inocentes. Direção de Líbero Luxardo. Brasil: Amazônia filmes. 1974.

*Bye, Bye, Brasil*. Direção de Cacá Diegues. 1979, 105 min.

*Cabra marcado para morrer*. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil: Embrafilme. 1980.

*Canibal Holocausto*. Direção de Ruggero Deodato. Itália, 1980. 96 min.

*Caramuru, a invenção do Brasil*. Direção de Guel Arraes e Jorge Furtado. Brasil: Globo Filmes. 2001, 88 min.

*Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*. Direção de Carla Camurati. Brasil: Copacabana filmes e produções, 1995, 100 min.

*Cerras da Desordem*. Direção de Andrea Tonacci. Brasil, 2006. 135 min.

*Como era Gostoso o meu Francês*. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1971. 84 min.

*Dias*. Direção de Fernando Segtowich. Brasil, 2001, 10 min.

*Eles não usam black-tie*. Direção de Leon Hirszman. Brasil: Embrafilme, 1979.

*Ermanno Stradelli. O filho da cobra grande*. Direção de Andrea Palladino. Astrid Lima e Antonio Valassina (LibLab). 2013, 52 min

*Feitiço do Rio*. Direção de Stanley Donen. 1984, 100 min.

*Fitscarraldo*. Direção de Werner Herzog. 1982, 158 min.

*Gaigin*. Direção de Tizuka Yamazaki. Brasil: Embrafilme, 1978.

*Hans Staden*. Direção de Luiz Alberto Pereira. Brasil/Portugal, 1999, 92 min.

*Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*. Direção de Steven Spielberg. 2008, 2h e 2min.

*Iracema, uma transa amazônica*, Direção Jorge Bodansky e Orlando Senna. BRA, 1974, 90 min.

*Kinja Iakaha, Um dia na aldeia*. Direção de Waimiri Atroari. Brasil, 2004.

*Lambada, a dança proibida*. Direção Joseph Goldman, produção Ami Artzi, EUA, 1990, 90 min.

*Le jaguar, chasseur solitaire*. Direção de Christian Vanmaïster Fraça, 2013.

*Le Jaguar*. Direção de Francis Veber. França, 1996.

*Lição de amor*. Direção de Eduardo Scorel. Brasil: Embrafilme, 1974.

*Macunaíma*. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969, 108 min.

*Mar de rosas*. Direção de Ana Carolina. Brasil: Embrafilme, 1975.

Marajó Barreira do Mar. Direção de Líbero Luxardo. Brasil: Amazônia filmes. 1963.

Memórias do cárcere. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Embrafilme. 1983.

Mensageiras da Luz-Parteiras da Amazônia. Direção de Evaldo Mocarzel. Brasil, 2003, 72 min.

Mercenários . Direção de Sylvester Stallone. Estados Unidos, 2010, 103 min.

Mr. Magoo. Direção de Stanley Tong. Estados Unidos, 1997, 87 min.

Muito prazer. Direção de David Neves. Brasil: Embrafilme. 1978.

Nas Terras do Bem-Virá. Direção de Alexandre Rampazzo. Brasil, 2007, 110 min.

No Meio do Rio entre as Árvores. Direção de Jorge Bodanzky. Brasil, 2009, 70 min.

No rastro do Eldorado. Direção de Silvino Santos. 1924, 60 min.

O beijo da mulher aranha. Direção de Hector Babenco. Brasil: Embrafilme. 1984.

O gigante de América. Direção de Júlio Bressane. Brasil: Embrafilme, 1978.

O Guarani. Direção de Norma Bengell. Brasil:NB Produções. 1996, 91 min.

O homem da capa preta. Direção de Sergio Rezende. Brasil: Embrafilme, 1985.

O inferno verde (“Kautschuk”). Direção de Eduard von Bosordy. Áustria, 1938.

Olhar Estrangeiro, Direção Lúcia Murat, STV – Rede Sesc Senac de Televisão, BRA, 2006, 70min

Os Heróis Trapalhões - Uma Aventura na Selva. Direção de José Alvarenga Jr. Brasil: Touchstone Pictures, Renato Aragão Produções Artísticas, Embrafilme, DeMuZa Cinema, Art Filmes, Cinematográfica Sul e Ponto Filmes. 1988, 90 min.

Os meninos do Brasil. Direção de Franklin J. Schaffner. Reino Unido/Estados Unidos, 1978, 125 min.

Os Simpsons, o feitiço de Lisa. . Direção de Steven Dean Moore. EUA: Fox, 2002.

Os Trapalhões na Serra Pelada. Direção de J. B. Tanko. Brasil: Century Fox, Renato Aragão Produções Artísticas e Embrafilme. 1982.

Oswaldo Cruz na Amazônia. Direção de Eduardo Vilela Thielen e Stella Oswaldo Cruz Penido. Brasil, 2002, 55 min.

Pixote, a lei do mais forte. Direção de Hector Babenco. Brasil: Embrafilme. 1978.

Ribeirinhos do Asfalto. Direção de Jorane Castro. Brasil. 2011, 26 min.

Rio, caminho para o inferno, Diretor indisponível. 1933.

Segredos da Tribo. Direção de José Padilha. Estados Unidos/Reino Unido:BBC e HBO. 2010, 97 min.

*Shomõtsi*. Direção de WEWITO PIYÃKO. 2001, 42 min.

Tainá, a aventura continua. Direção de Mauro Lima. Brasil: Globo Filmes. 2004, 80 min.

Tainá, a origem. Direção de Rosane Svartman. Brasil: Globo Filmes. 2013, 80 min.

Tainá, uma aventura na Amazônia . Direção de Tania Lamarca e Sérgio Bloch. Brasil: Tietê Produções *Cinematográficas*. 2000, 90 min.

Terceiro Milênio. Direção de Jorge Bodanzky. Brasil, 1983.

Terra encantada. Direção de Silvino Santos. Documentário. J. G. de Araújo e Cia. 1923, 30 min.

Turistas. Direção de John Stockwell. Estados Unidos, 2006, 89 min.

Um dia qualquer. Direção de Líbero Luxardo. Brasil: Amazônia filmes. 1962.

Um diamante e cinco balas. Direção de Líbero Luxardo. Brasil: Amazônia filmes. 1967.

Um lobisomem na Amazônia. Direção de Ivan Cardoso. Brasil, 2005, 76 min.

Um naufrágio à força. Direção desconhecida. 1916, 35 min.

Uma noite no Rio. Direção de Irving Cummings. 1941, 91 min.

Vidas Secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. 103 min.

Voando para o Rio. Direção de Thotnan Freeland. RKO Pictures, 1933, 109 min.

Xica da Silva. Direção de Carlos Diegues. Brasil: Embrafilme. 1974.

Xingu. Direção de Cao Hamburger. Brasil: Globo Filmes, 2012, 76 min.

Xuxa e o tesouro da cidade perdida. Direção de Moacyr Goes. Brasil: Globo Filmes. 2004, 90 min.

## **PROGRAMAS DE TELEVISÃO**



Amazônia secreta, Documentário. Rio de Janeiro. Rede Globo de Televisão. 03 de junho de 2013.

Amazônia Selvagem - Berço da Vida Direção: National Geographic Lançamento: 2011.

Amazônia, de Galvez a Chico Mendes. Minissérie. Rio de Janeiro. Rede Globo de Televisão. De 2 de janeiro a 6 de abril de 2007.

Amazonas, Amazonas. Glauber Rocha. Documentário. São Paulo. TV Brasil. 2012. 16 de dezembro de 2012.

As Brasileiras - A Selvagem De Santarém. *Rio de Janeiro*. Rede Globo de Televisão. 16 de dezembro de 2012.

Expedição Guiana. Documentário. Rio de Janeiro. Rede Globo de Televisão. 03 de dezembro de 2012.

Mad Maria. Minissérie. Rio de Janeiro. Rede Globo de Televisão. De 25 de janeiro e 25 de março de 2005.

Salve, Jorge (2013) Glória Perez. Telenovela. Rio de Janeiro. Rede Globo de Televisão. Glória Perez. 22 de outubro de 2012 a 17 de maio de 2013.

## SITES



CASTELFRANCHI, Yuriy. *Poeiras e esperanças na Transamazônica de hoje*. Disponível em <http://www.comciencia.br/200404/reportagens/07.shtml>. Acesso em 26 de setembro de 2011.

COIMBRA, Marcos da Silva. *Iracema no cinema e o Desejo pelo Real*. Revista Travessias. S/d. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3215/2533>. Acesso em 05 de Abril de 2012.

FILHO, José Rocha. *O inferno verde: um filme nazista feito no Brasil*. Disponível em <http://www.uol.com.br/tropico/html/textos/2737,1.shl>. Acesso em 05 de maio de 2013.

*Gazeta do Povo. Caderno G. Disponível em* <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/> / Acesso em 24 de julho de 2012.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. *Imagens da Amazônia*. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/soranz-gustavo-imagens-da-amazonia.pdf>. Acesso em 19 de novembro de 2012.

*Iracema, uma transa amazônica*. Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

*Iracema, uma transa amazônica.* Disponível em <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/120/>. Acesso em 20 de dezembro de 2011

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. *A presença de “Iracema, uma transa amazônica” (1974) no cinema brasileiro.* Revista Eletrônica Ecompós. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/304/280>. Acesso em 02 de fevereiro de 2012.

NADER, Cid. *Iracema, uma transa amazônica.* Disponível em <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/120/>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

NIGRI, André. *Iracema, uma transa amazônica – Clássico do Mês.* Disponível em Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

*Os simpsons, O Feitiço de Lisa.*(2002). Produção George Meyer. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3phqrb8hQLY>. Acesso em 15 de março de 2013.

Regularização fundiária na Amazônia Legal. *Populismo de Médici.* Disponível em <http://multimidia.brasil.gov.br/regularizacaofundiaria/infografiatimeline.html>. Acesso em 22 de dezembro de 2011.

Regularização fundiária na Amazônia Legal. *Ocupação da Amazônia.* Disponível em <http://multimidia.brasil.gov.br/regularizacaofundiaria/infografia-timeline.html>. Acesso em 22 de dezembro de 2011.

REGO, Maria Isabel. *O fantástico em NODIER ou a busca da harmonia.* Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5743.pdf>. Acesso em 14/11/2012. [censo2010.ibge.gov.br](http://censo2010.ibge.gov.br) Acesso em 27 de maio de 2013.

SÁ, Fernando de. *Iracema, uma transa amazônica, 2010.* Disponível em <http://panchoufpe.blogspot.com/2010/05/iracema-uma-transa-amazonica-por-paulo.html>. Acesso em 10 de dezembro de 2011.

*Um personagem chamado Brasil.* Disponível em <http://talentojornalismo.grpcom.com.br/material/aluno/1-6.pdf/> Acesso em 18 de junho de 2012.