

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA

TERRITÓRIO IMAGINADO
IMAGENS DA AMAZÔNIA NO CINEMA

GUSTAVO SORANZ GONÇALVES

Manaus
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA

TERRITÓRIO IMAGINADO
IMAGENS DA AMAZÔNIA NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, área de concentração Linguagem, Cultura e Comunicação na Amazônia.

Orientador: Profº Dr. Gilson Vieira Monteiro

GUSTAVO SORANZ GONÇALVES

Manaus
2009

Ficha Catalográfica
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Gonçalves, Gustavo Soranz

G635d

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.

Orientador: Dr. Gilson Vieira Monteiro

1. Cinema 2. Documentários - Amazônia I. Monteiro, Gilson
Vieira II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU 791.43-92(811)(043.3)

GUSTAVO SORANZ GONÇALVES

TERRITÓRIO IMAGINADO
IMAGENS DA AMAZÔNIA NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, área de concentração Linguagem, Cultura e Comunicação na Amazônia.

Orientador: Profº Dr. Gilson Vieira Monteiro

Aprovado em 06 de janeiro de 2009

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilson Vieira Monteiro

PPGSCA-UFAM

Prof. Dr. Marcius César Soares Freire

Unicamp, Instituto de Artes, Departamento de Cinema

Prof. Dr. Narciso Júlio Freire Lobo

PPGSCA-UFAM

Para Michelle, Clara e Theo, inspiração e motivo de tudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores Selda Vale da Costa, Narciso Lobo, Gilson Monteiro e Marcius Freire, sempre disponíveis para uma conversa e para orientações, mesmo que à distância. Mais do que pelo papel de professores quero agradecer sobretudo pela amizade que estabelecemos.

Aos colegas do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas, agradeço pelos momentos compartilhados e pelas realizações nesses últimos anos.

Pela paciência e compreensão nos momentos de preparação desta pesquisa, mas principalmente pelo amor e pela dedicação, agradeço a minha esposa Michelle e meus filhos Clara e Theo.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Dinossauros habitantes do “Novo Mundo”. (filme <i>The lost world</i> , 1925).....	40
Fig. 2 - Criatura habitante das profundezas de uma misteriosa lagoa na floresta amazônica (filme <i>Creature from the Black lagoon</i> , 1925).....	41
Fig. 3 - Criatura habitante das profundezas de uma misteriosa lagoa na floresta amazônica (filme <i>Creature from the Black lagoon</i> , 1925).....	41
Fig. 4 - Cineastas encontram mulher empalada por tribo de selvagens canibais da floresta amazônica (filme <i>Canibal Holocaust</i> , 1980)	42
Fig. 5 - Selvagens da floresta amazônica praticam canibalismo e cometem atos bárbaros (filme <i>Canibal Holocaust</i> , 1980)	43
Fig. 6 Homem é surpreendido na floresta amazônica pela cobra gigante (filme <i>Anaconda</i> , 1997)	45
Fig. 7 - O missionário Leslie Huben (John Lithgow) é ameaçado pelos índios Niaruna enquanto o antropólogo Martin Quarrier (Aidan Quinn) tenta dissuadi-los. (filme <i>Brincando nos campos do Senhor</i> , 1991)	47
Fig. 8 – Don Lope de Aguirre (Klaus Kinski) enlouquecido frente a floresta amazônica (filme <i>Aguirre, a cólera dos deuses</i> , 1972)	50
Fig. 9 – Brian Sweeney Fitzgerald – “Fitzcarraldo” (Klaus Kinski) conduzindo a travessia do barco pelo vale na floresta amazônica (filme <i>Fitzcarraldo</i> , 1982)	51
Fig. 10 – Salomé (Betty Faria) em frente ao caminhão da Caravana Rolidei, que cruza a Amazônia até Brasília (filme <i>Bye bye Brasil</i> , 1979)	56
Fig. 11 - Pela boléia do caminhão a personagem de Edna Castro observa área de floresta devastada (<i>frame</i> do filme <i>Iracema – uma transa amazônica</i> , 1981).....	67
Fig. 12 - Caminhão que leva as personagens pela Transamazônica cruza área incendiada (<i>frame</i> do filme <i>Iracema – uma transa amazônica</i> , 1981)	67
Fig. 13 - Área de floresta incendiada vista do ponto de vista da boléia do caminhão (<i>frame</i> do filme <i>Iracema – uma transa amazônica</i> , 1981)	67
Fig. 14 - Trator derrubando área da floresta (<i>frame</i> do filme <i>Iracema – uma transa amazônica</i> , 1981)	67
Fig.15/Fig.16/ Fig.17/Fig.18 - <i>Frames</i> do filme <i>Terceiro Milênio</i> , 1980	68

Fig. 19 - Zezinho Yubé, da etnia Hunikui, ensina o manejo da câmera para aluno da oficina de vídeo (foto de Vincent Carelli/VNA)	69
Fig. 20 – Takumã Kuikuru filma cena do vídeo “Cheiro de Pequi” (Foto: Vincent Carelli/VNA)	71
Fig. 21/ Fig. 22/ Fig. 23 / Fig.24 – <i>Frames</i> do filme “Harmonia dos contrastes”, 1966.....	80
Fig. 25 / Fig. 26 – <i>Frames</i> do filme “Carniça”, 1966.	81
Fig. 27 / Fig. 28 / Fig.29 / Fig. 30 – <i>Frames</i> do filme “Carniça”, 1966.	82
Fig.31 / Fig. 32 – Cartelas usadas na abertura de todos os títulos produzidos na série <i>Documentos da Amazônia</i>	99
Fig.33 / Fig.34 / Fig. 35 / Fig. 36 – <i>Frames</i> do filme “Viagem Filosófica, 1974”	100
Fig. 37 / Fig. 38 / Fig. 39 / Fig. 40 – <i>Frames</i> do filme “Viagem Filosófica, 1974”	101
Fig. 41 / Fig. 42 / Fig. 43 / Fig. 44 – <i>Frames</i> do filme “Viagem Filosófica, 1974”	103
Fig. 45 / Fig. 46 – <i>Frames</i> do filme “Viagem Filosófica, 1974”	104
Fig.47 / Fig.48 – <i>Frames</i> do filme “Zuazo e Rita, 1974”.....	105
Fig.49 / Fig.50 – O processo artístico de Auxiliadora Zuazo.....	105
Fig.51 / Fig.52 – As palafitas na representação da xilogravura e na realidade da beira do rio.....	106
Fig.53 / Fig.54 – As Continuação do plano anterior – a vida no ritmo do rio	106
Fig.55 / Fig.56 – A mulher amazonense nos quadros de Auxiliadora Zuazo	107
Fig.57 / Fig.58 – O processo criativo de Rita Loureiro	108
Fig.59 / Fig.60 – O processo criativo de Rita Loureiro	108
Fig.61 / Fig.62 – Os indígenas na obra de Rita Loureiro	109
Fig.63 / Fig.64 – As palafitas na representação da telaa e na realidade da beira do rio	110
Fig.65 / Fig.66 – Cenas iniciais de “O palco verde”, 1975	111
Fig. 67 / Fig. 68 – Os jovens atores e autores do TESC	111
Fig.69 / Fig.70 – Cenas da peça “Dessana, Dessana”	112

Fig. 71 / Fig. 72 – Cenas da peça “Dessana, Dessana”	112
Fig.73 / Fig.74 – Cenas da peça “As folias do látex”	113
Fig. 75 / Fig. 76 – Cenas de “Mater Dolorosa II – in memorian”, 1978	114
Fig. 77 / Fig. 78 / Fig. 79 / Fig. 80 – Os elementos naturais que ajudam a constituir as formas prototípicas da cultura	115
Fig. 81 / Fig. 82 / Fig. 83 / Fig. 84 – O círculo, forma que deu origem a todas as outras	116
Fig. 85 / Fig. 86 / Fig. 87 / Fig. 88 – Formas trabalhados pelo saber indígena	118
Fig. 89 / Fig. 90 / Fig. 91 / Fig. 92 – O diretor Roberto Evangelista integrado aos moradores da comunidade e à proposta do filme	119

RESUMO

Esta é uma pesquisa empírica sobre as representações da Amazônia no cinema. Para tal intento buscamos identificar a gênese social do conceito de Amazônia para empreender uma análise de como as noções recorrentes sobre a região tem raiz histórica e socialmente construídas, sendo parte de um discurso que remete ao projeto colonial europeu sobre o chamado Novo Mundo. A análise das categorias explicativas para a Amazônia em exemplos concretos de sua representação no cinema internacional em um primeiro recorte, ajudam a compreender como o cinema reiterou e difundiu o discurso exotizante sobre a região, consolidando um certo conceito de Amazônia no imaginário ocidental. Ao fecharmos o recorte na representação da Amazônia no cinema brasileiro, veremos como sua representação é deslocada para novos eixos, dado o contexto político e social à partir dos anos de 1960 e 1970. Finalmente, com o foco no cinema realizado no Amazonas, buscamos contextualizar nosso objeto principal, a série *Documentos da Amazônia*, em uma perspectiva que busca o deslocamento do conceito de Amazônia para um eixo onde tal representação deixa de existir enquanto referência imaginária, mas assume sua configuração social e cultural, assumindo um discurso próprio, proporcionando a afirmação de uma identidade cultural autêntica, resultado de um processo de revisão crítica de sua historicidade e de uma autoconsciência cultural, revelada através de um projeto de cinema realizado dentro da TV Educativa do Amazonas no final dos anos de 1970.

Palavras-chave: cinema, Amazônia, documentário, representação, TV pública

ABSTRACT

This is an empirical survey about the representation of the Amazon in the cinema. For those we searched to identify the social genesis of Amazon concept's to make an analysis about how the commonly notions are social and historical bounded, been part of an discourse that are linked to the european colonial project over the so called new world. The analysis of the explanatory categories for the Amazon on concrete examples of their representation on international cinema on a first cut, help us to understand how the cinema reforced and spread the exotic discourse about the region, a certain concept about the Amazon on occidental imaginary. When we close the cut on the representation of the Amazon on Brazilian cinema, we will see how its representation is dislocated to new axis, given the social and political context since the 1960 and 1970's. Finally, with the focus on the cinema produced on the Amazonas state, we look to contextualized our main object, the series *Documentos da Amazônia*, in an perspective that look for an displacement of the concept of Amazon to an axis where that representation no more exists as a imaginary reference, but assumes s cultural and social configuration, assuring your own discourse, make it possible to affirm an authentic cultural identity, resulted of an process of critical revision of his own historicity and of an cultural autoconscious, revealed through an cinema project made inside of an public television on Amazonas state on the late 1970's.

Key-words: cinema, Amazônia, documentary, representation, Public TV

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1 DO PENSAMENTO SOCIAL SOBRE A AMAZÔNIA	19
1.1 Gênese social das concepções sobre a Amazônia	20
1.2 As narrativas dos viajantes	22
1.3 Sobre a questão do exotismo	25
1.4 Sobre a questão da auto-exotização	29
1.5 Da produção cultural e artística do Amazonas	31
2 IMAGENS DA AMAZÔNIA NO CINEMA INTERNACIONAL	36
2.1 De onde se reforçam os mitos fundamentais	36
2.2 Categorias explicativas da Amazônia	39
2.3 As categorias Selvagem, Oriente e Natureza, nos filmes sobre a Amazônia.....	40
2.4 A relação dos filmes com os eventos históricos	46
2.5 Novas categorias para a representação da Amazônia	51
3 A AMAZÔNIA NO CINEMA BRASILEIRO	55
3.1 A chegada do cinema na Amazônia	58
3.2 Luiz Tomás Reis e Silvino Santos – documentaristas da Amazônia	61
3.3 O moderno documentário na Amazônia	64
3.4 Um novo olhar sobre a Amazônia	65
4 O CINEMA NO AMAZONAS	73
4.1 Os anos de 1960.....	74

4.2 I Festival de cinema amador do Amazonas	78
4.3 Final da década de 1960 e início de 1970	82
5 DOCUMENTOS DA AMAZÔNIA	86
5.1 Contexto cultural e político dos anos de 1960.....	90
5.2 A emergência de um discurso próprio	92
5.3 A produção dos documentários	96
5.4 Viagem filosófica	100
5.5 Zuazo e Rita – duas artistas da Amazônia.....	104
5.6 O palco verde.....	110
5.7 Mater Dolorosa – In memorian II	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128
FILMES CITADOS	135
FICHA TÉCNICA DOCUMENTOS DA AMAZÔNIA	138

INTRODUÇÃO

Aqui partimos de uma concepção discursiva da cultura, onde esta não se coloca apenas como algo a ser redescoberto ou identificado, mas que é essencialmente uma prática localizada no tempo e no espaço, fruto de uma época. Para Hall (2003, p.44), *“a cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. Depende de um conhecimento da tradição enquanto ‘o mesmo em mutação’ e de um conjunto efetivo de genealogias”*, sendo assim, buscamos pensar dois elementos distintos, em um estudo de Sociedade e Cultura: Cinema e Amazônia.

Para o empreendimento desta pesquisa optamos por, inicialmente, nos aproximarmos do pensamento social sobre a Amazônia, realizando um breve itinerário na história da construção das idéias acerca da região, identificando matrizes de sua representação em diferentes narrativas que a ela se dedicaram. Assim sendo, nossa proposta passa por valorizar o percurso intelectual de autores que se lançaram ao desafio de repensar criticamente as noções construídas em relação à Amazônia, sendo este um esforço relativamente recente de revisão da análise dos processos socioculturais historicamente constituídos na região. Ainda que a proposta seja a discussão do pensamento social sobre a Amazônia, portanto de um local tão vasto quanto complexo, o debate das idéias será feito a partir de um recorte não somente histórico, mas também geográfico. Significa dizer que desenvolveremos a discussão a partir

de referenciais que tratam das idéias sobre a Amazônia, no sentido amplo dos conceitos e imagens que ela evoca, mas tem ligação primordial com o estado do Amazonas, enquanto local de onde é projetada tal análise.

No primeiro capítulo apontamos idéias fundadoras do discurso sobre a Amazônia nos relatos dos cronistas de viagens do século XVI, identificando como a região amazônica sintetiza os elementos do imaginário colonial europeu sobre o chamado Novo Mundo. A constatação de que o discurso sobre a região é histórica e socialmente construído, revela um esforço em desconstruir estereótipos e deslocar as representações da Amazônia no sentido de valorizar seu aspecto cultural, em oposição à imagem difundida historicamente, que coloca a Amazônia como um elemento imaginário, sem história e fora da história, existente apenas no plano das idéias pré-concebidas. Fruto do imaginário dos viajantes, a Amazônia da idade média foi representada a partir das Índias orientais, região que encarnava o fantástico e o desconhecido naquele período histórico.

Os contatos iniciais dos viajantes europeus com os povos do chamado Novo Mundo colocam em evidência o poder simbólico da categorização advinda desse encontro. Nesse embate de forças desiguais, o colonizador europeu marcou eternamente os povos tradicionais das terras recém descobertas sob o jugo do exotismo e do preconceito, pelos quais foi considerado inferior e, logo, submisso. Tornando objeto, o homem do chamado Novo Mundo estava marcado pelo signo do exótico.

Nessa “geografia do exótico” (PINTO, 2006) na qual a Amazônia está incluída, cabe não somente a pré-concepção imaginária e negativa, mas também o que podemos considerar uma auto-exotização. Por sua vez, essa parece ter duas condições: primeiro pode ser fruto da mentalidade colonizada, ingênua, refletida em simulacros da representação hegemônica, reverberando as práticas colonialistas na esfera local; ou pode ser fruto das práticas críticas e reflexivas, que buscam lançar um novo olhar para o discurso oficial preponderante, reinventando sua história, em práticas artísticas e socioculturais relevantes. Tal revisão e conhecimento de sua historicidade carregada de reflexão é elemento fundamental para as práticas culturais, entre elas o cinema.

No capítulo 2 lançaremos um olhar sobre a presença da Amazônia, ou da idéia de Amazônia, no cinema internacional, fazendo uma rápida passagem por alguns títulos

importantes para compreender como as referências à região aparecem historicamente no cinema mundial, identificando casos recorrentes e mudanças de paradigma na sua representação. Tal processo é, evidentemente, impreciso e incompleto, pois não é nosso objeto principal nessa pesquisa, mas uma baliza necessária para pensar adiante na identificação de casos da representação da Amazônia no cinema. Aqui se optou por um caminho que parte do campo das idealizações generalizantes e passa para a proximidade da realidade empírica, fruto da convivência.

A referência aos discursos fundadores sobre a idéia de Amazônia toma corpo aqui em uma série de títulos que concretizam as categorias construídas sobre a região em imagens e representações que reiteram discursos históricos consolidados através de diferentes estratégias. O cinema assume o papel de ser um dos mais importantes veículos de consolidação das imagens estereotípicas sobre a Amazônia, difundindo um imaginário sobre a região que foi construído *à priori*, sem revelar o mundo histórico e a realidade empírica da região.

A observação de alguns títulos de filmes estrangeiros que se referem à Amazônia, nos mostra como as categorias *o oriente, o selvagem e a natureza*, propostas por Boaventura de Souza Santos (2006), são explicativas de como o discurso colonial se matizou e consolidou historicamente. A despeito das grandes narrativas consolidadas, a representação da Amazônia, cuja análise orientada por essas categorias pode demonstrar, revela como as idéias sobre a região são fruto de um embate entre real e imaginário, perpetuando o lugar da região no ideário do discurso exótico.

No capítulo 3, trazemos a questão da relação do cinema com a Amazônia para a seara da produção nacional. Entretanto, não pretendemos realizar uma análise aprofundada de como ela foi representada no cinema brasileiro, tema por si só extenso o suficiente para sustentar outros trabalhos de pesquisa, nem identificar marcos iniciais da produção relacionada à região, mas identificar alguns títulos e experiências importantes que possam demonstrar um plano geral de como a Amazônia esteve presente no cinema nacional nas últimas décadas. Aqui fechamos nosso recorte em relação às abordagens do capítulo anterior, fruto da opção de uma perspectiva do geral para o particular na pesquisa.

Ainda que, segundo consta, tenha sido uma região muito filmada em toda a história do cinema, nacional ou mundial, não são muitos os títulos disponíveis no mercado de cinema de ficção que incluem a Amazônia em suas tramas. Evidentemente a região serviu historicamente a interesses específicos no cinema, como os filmes de viagem no início do século XX e, posteriormente, os filmes etnográficos. Sendo assim, nos detemos em poucos, mas representativos títulos brasileiros que lá foram realizados ou tematizam a região. Aqui se incluem documentários e filmes de ficção.

O privilégio aos filmes de ficção, especialmente no caso dos títulos estrangeiros, deve-se principalmente a uma facilidade metodológica, afinal são filmes mais acessíveis e que tiveram, bem ou mal, alguma distribuição comercial no Brasil, em detrimento dos filmes documentários que, salvo raras exceções, são filmes que tem pouco ou nenhuma distribuição comercial e são de difícil acesso, dificultando os procedimentos da pesquisa, tão condicionada por contingências de tempo.

No capítulo 4 tratamos do cinema no Amazonas, tendo como ponto central o período do final dos anos de 1960, quando a cidade vivenciou intensas mudanças sociais, onde o cinema foi elemento aglutinador de diferentes manifestações artísticas e culturais. Realizamos uma reconstrução da ligação da série *Documentos da Amazônia*, produzida pela TV Educativa do Amazonas nos anos de 1970, com as experiências anteriores de cinema no Amazonas, identificando como tais vinculações contribuíram para forjar um projeto com articulações culturais amplas e de conseqüências importantes na história da cultura do estado do Amazonas, ao passo que identificamos outras articulações ocultas, que revelam como alguns filmes amazonenses do final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970 já apontavam para a formulação de discursos que seriam matizados nessa série televisiva, que, em certa medida, realiza o projeto cinematográfico de uma geração de cinéfilos e cineastas oriundos da geração cineclubista dos anos de 1960.

Nesse capítulo fazemos uma importante contextualização histórica da situação política em relação à Amazônia, identificando como o discurso oficial da ditadura militar divulgava a região, como existiram discursos opostos e de denuncia à situação da Amazônia e como a série *Documentos da Amazônia* pode ser compreendida como um terceiro discurso possível, uma “voz” original, fruto de uma autoconsciência cultural, possível através de vinculações culturais amplas, o que revela sua importância histórica.

O conceito de “voz” do documentário, proposto por Bill Nichols (2004), é central para as análises empreendidas neste trabalho. Com a idéia de que cada trabalho desenvolve um “voz” própria através da articulação de seus diferentes elementos estéticos e discursivos, o autor nos oferece o instrumental necessário para a reflexão sobre os filmes da série *Documentos da Amazônia*. A observação dos filmes à partir desses elementos nos permite refletir também sobre sua importância cultural e social.

Entre as questões levantadas na análise da série, é interessante notar como, a despeito de sua produção datar de cerca de 30 anos atrás, ela está sintonizada com diversas questões contemporâneas do universo audiovisual, entre elas a integração entre cinema e televisão e a produção regional de conteúdo, por exemplo.

Por fim, no capítulo 5, realizamos análises dos filmes *Viagem Filosófica*, baseado no livro do naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira; *Zuazo e Rita – duas artistas amazonenses*, documentário sobre as então jovens artistas plásticas amazonenses Auxiliadora Zuazo e Rita Loureiro; *O Palco Verde*, documentário sobre o Teatro Experimental do Sesc – TESC - baseado em livro homônimo de Márcio Souza e *Mater Dolorosa – in memoriam II*, sobre as formas prototípicas da cultura indígena do Alto Rio Negro. Todos os filmes foram produzidos dentro da série *Documentos da Amazônia*, desenvolvida no final dos anos de 1970 na TV Educativa do Amazonas.

Procuramos apontar como esses filmes revelam a construção de um novo sujeito histórico, através da afirmação de uma identidade cultural por meio da apresentação da produção artística autoral em diferentes áreas, a reflexão sobre aspectos do pensamento social sobre a Amazônia no processo criativo e cultural local, a revisão da historiografia oficial sobre a região, a valorização dos mitos e cosmogonia indígenas como culturas amazônicas autênticas e, acima de tudo, a identificação de conexões dessa série de filmes com iniciativas culturais mais amplas em nível nacional e internacional, assim, esses filmes afirmam a existência de uma Amazônia que não é aquela presente no imaginário ocidental hegemônico e que analisamos nos filmes dos capítulos 1 e 2. Aqui a Amazônia é representada a partir da experiência e do vivido, revelando e afirmando uma realidade histórica culturalmente rica e diversificada.

Contamos com cópias dos filmes *Mater Dolorosa – in memorian II*, *Zuazo e Rita* e *Viagem filosófica* que foram disponibilizadas pela professora Selda Vale, que as tinha preservado em fitas VHS de sua coleção particular. Infelizmente tais cópias estão em estado lamentável, com as cores originais deformadas, com *drop-outs* típicos da degradação do suporte eletrônico e, principalmente, com o som muito danificado. Para a análise usamos outra cópia do filme *Mater Dolorosa - in memorian II*, um pouco superior em termos de qualidade de imagem e de som e sem os *drop-outs* típicos de fitas magnéticas danificadas, cópia esta da coleção particular de Roberto Evangelista, diretor do filme. A cópia do filme *Palco verde* foi disponibilizada por Márcio Souza, que realizou *transfer* digital do material original em 16mm, conseguindo uma qualidade superior de imagem, acrescentando uma espécie de posfácio nos últimos 3 minutos do filme, com montagem de fotos do TESC nos dias atuais. É bom que se diga que os filmes *Viagem Filosófica* e *Zuazo e Rita* eram considerados perdidos e foi somente graças ao empenho da professora Selda e sua consciência em relação à memória do cinema e da cultura que tais filmes ainda estão acessíveis. Infelizmente em estado precário, pois não existem mais as cópias originais, que foram destruídas pela TV Educativa do Amazonas, segundo consta. Essas cópias fazem parte do acervo do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI) da Universidade Federal do Amazonas.

Os filmes *Porto de Manaus* e *O começo antes do começo*, que marcam a passagem da produção independente para a produção da TV Educativa e antecedem a produção da série *Documentos da Amazônia*, foram recuperados pela Secretaria de Cultura do Estado para serem exibidos no 5º amazonas Film Festival, em 2008, a partir de cópias em 16 mm da coleção particular de Roberto Kahané. Outro filme, intitulado *Sol de feira*, filmagem de frutas típicas da região, baseado em livro de poesias de Luiz Bacelar, não foi finalizado e as imagens se perderam.

1 DO PENSAMENTO SOCIAL SOBRE A AMAZÔNIA

As noções generalizadas sobre a região amazônica tendem a considerá-la sem história, sem permanência humana, imutável, sobre a qual predomina o conhecimento pré-concebido, portanto, pré-conceituoso. Tais noções tendem a obscurecer o fato de que toda categoria existe dentro de um sistema de classificação, e que tal sistema é construído historicamente e socialmente, portanto é um sistema que está inserido em uma ordem hierárquica e que é impregnada de ideologia. Oliveira (2001, p. 104-105) diz que:

No nível da informação predomina o entendimento da Amazônia como exuberante, grandiosa, folclórica, fotogênica, concebendo apenas a paisagem natural, não considerando as relações sociais, concebendo o espaço como uma instância inumana (o homem é um intruso) sem captar o essencial no acidental, quase sempre separando as pessoas de seu espaço, como se fosse possível compreender o espaço sem as relações humanas. Neste sentido, a Amazônia é veiculada como espaço fragmentado em glebas, lotes, reservas, áreas de preservação, quase sempre superpondo territórios cujos limites não necessariamente coincidem com o espaço vivido.

Ver a territorialidade da Amazônia apenas do ponto de vista da natureza é inócuo, pois são as relações sociais que a constroem, a destroem, a inventam e a reconstroem num processo que pressupõe conflitos, contradições e lutas dos sujeitos.

Ao realizar um breve inventário das idéias preponderantes sobre a região, Oliveira (2001, p.105) busca deslocar a questão das noções pré-concebidas, dos determinismos, para a valorização do sujeito no processo de conhecimento da região, ressignificando o papel desse sujeito no seu processo histórico, destacando assim que esse é um processo de construção ideológica, que “*pressupõe conflitos, contradições e lutas dos sujeitos*”.

Essa valorização do sujeito no processo de invenção da Amazônia, tal como esboçado por Oliveira em sua formulação, é um ponto central para uma revisão crítica da Amazônia enquanto uma categoria socialmente construída. Para essa revisão concretizar-se como empreendimento intelectual, foi necessário aos autores que se propuseram a pensar o processo de formação do pensamento social sobre a Amazônia identificar idéias e autores que contribuiriam para o reconhecimento da gênese social das noções de Amazônia tal como os discursos predominantes ajudaram a difundir através da história do pensamento ocidental. Para Pinto (2006, p. 29)

A Amazônia e o próprio Brasil têm sido pensados e interpretados tendo como ponto de partida um núcleo perfeitamente identificável de idéias, noções, conceitos e preconceitos que constitui o fundamento dessas obras. É necessário descobrir e compreender como suas idéias surgem, se investem de significação e percorrem os espaços reais e imaginários da vida e da sociedade.

1.1 Gênese social das concepções sobre a Amazônia

Para estabelecer então qual é a origem dos discursos sobre a Amazônia, de onde são construídos, sob qual perspectiva e quais conceitos vão erigir sobre a região, alguns autores vão recuperar narrativas desde o século XVI, do período de reconhecimento do Brasil e do vale amazônico por parte do europeu colonizador, e a partir da matriz desse discurso vão analisar a construção da idéia de Amazônia, que se consolidaria mais tarde na modernidade e que permanece ainda nos dias de hoje nas narrativas acerca da região. Realizar este percurso é, portanto, retomar a idéia de Novo Mundo que permeou as narrativas surgidas desde a descoberta das Américas, descoberta essa que *“se deixa envolver pela aura do lendário, pela incerteza da paternidade do empreendimento; foi e continua sendo um veio rico para as especulações históricas, literárias, antropológicas, sociológicas, etc.”* (GONDIN, 1994, p. 13). Ao observarmos tais narrativas, podemos identificar *“a Amazônia como um dos espaços mais característicos do Novo Mundo”* (PINTO, 2006, p. 15).

As relações de poder colocadas no avanço da sociedade europeia em suas conquistas do além-mar empreendidas nesse período são analisadas por Santos (2006, p.181), que destaca uma relação desigual neste ato:

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

Para Santos (2006, p. 181), além de serem descobertas fundamentadas numa relação de poder, o avanço marítimo das descobertas imperiais europeias da Idade Média também estava revestido de um forte elemento simbólico. Para o autor, as descobertas eram constituídas por duas dimensões: “*uma empírica, o acto de descobrir, e outra, conceptual, a ideia do que se descobre.*” Essa dimensão conceitual, ou simbólica como nos referimos, é fundamental para entender o desenvolvimento da representação da Amazônia nas narrativas da Idade Média e posteriormente na modernidade, sendo reiteradas ainda hoje, como insistimos neste trabalho, nas diferentes representações contemporâneas sobre a Amazônia. Podemos dizer, assim, que a ideia de Amazônia foi, desde o início, um constructo social, uma ideia forjada a partir das narrativas dos viajantes que se aventuraram pelo chamado Novo Mundo e que se estende posteriormente pelos relatos científicos e artísticos sobre a região. Observar a gênese social do conceito de Amazônia pode auxiliar na compreensão dos modos de representação que se afirmaram sobre a região no desenrolar da história. Para Todorov (1999, p. 6)

não é unicamente por ser um encontro extremo, e exemplar, que a descoberta da América é essencial para nós, hoje. Além desse valor paradigmático, ela possui outro, de causalidade direta. A história do globo é, claro, feita de conquistas e derrotas, de colonizações e descobertas dos outros; mas, [...] é a conquista da América que anuncia e funda nossa identidade presente.

Fundada sob a égide da colonização, a identidade brasileira ficou marcada pelos conflitos e contradições oriundas das relações problemáticas dos colonizadores e colonizados, marcadas por conflitos de interesse e troca desigual, que se objetivam em construções conceituais e categóricas que cristalizam verdades pré-concebidas e classificações arbitrárias, que marcam a história do desenvolvimento social e cultural das colônias, assim como marcam a história das ideias e conceitos elaborados sobre essas regiões.

1.2 As narrativas dos viajantes

No contexto das grandes navegações do século XV, Cristovão Colombo foi um dos mais importantes navegadores que se lançaram ao projeto imperial das coroas européias com intuito de dominar e explorar novas terras, distantes e desconhecidas. Ao analisar o empreendimento das conquistas européias do século XV, Todorov (1999, p. 20) argumenta que *“Colombo não tem nada de um empirista moderno: o argumento decisivo é o argumento de autoridade não o de experiência. Ele sabe de antemão o que vai encontrar; a experiência concreta está aí para ilustrar uma verdade que se possui, não para ser investigada, de acordo com regras preestabelecidas, em vista de uma procura da verdade”*. As narrativas decorrentes dos descobrimentos do além-mar empreendidos pelos europeus da Idade Média estavam impregnadas de imagens pré-concebidas sobre as terras procuradas. No caso específico do descobrimento das Américas, a referência anterior que ajudou a forjar o imaginário europeu sobre a região eram as Índias Orientais, cujos relatos remetem ao período da Antigüidade. Sendo assim, o europeu colonizador já trouxe referências simbólicas constituídas sobre a região na sua chegada ao chamado Novo Mundo. Segundo Gondim (1994, p. 16):

Essas histórias maravilhosas falavam de povos estranhos, grotescos, monstruosos. A natureza não menos fantástica era povoada por animais não menos estranhos: unicórnios passeavam por entre vegetações encantadas, composta por ervas capazes de curar qualquer doença, podendo ser encontradas próximas à fonte da juventude. Eram histórias construídas, coletadas ou reproduzidas a partir de relatos de homens que viveram na Antigüidade, 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.

Para Beluzzo (1996, p. 4), *“o legado iconográfico e a literatura de viagem dos cronistas europeus trazem sempre a possibilidade de novas aproximações com a história do Brasil. No entanto, essas obras só podem dar a ver um Brasil pensado por outros.”* Deslocar os conceitos e imagens forjados nos relatos dos viajantes e descobridores europeus acerca do chamado Novo Mundo para uma nova perspectiva de análise, buscando identificar nesses discursos matrizes dos modos de representação da Amazônia que, posteriormente se concretizarão nos discursos construídos sobre a região em diferentes esferas do conhecimento,

da ciência à arte, ajudará a concretizarmos nosso intuito de, nos capítulos posteriores, analisarmos a representação da Amazônia no cinema.

Cabe aqui pensar em quem eram, conforme assinalou Beluzzo, esses *outros* que descreviam o Brasil através das cenas fantásticas desse chamado Novo Mundo? E quais as motivações dessas narrativas por assumirem tons metafóricos e criadores de uma realidade imaginada acerca dessas terras recém-descobertas? Para Todorov, (1999, p. 06)

A descoberta da América, ou melhor, a dos americanos, é sem dúvida o encontro mais surpreendente da nossa história. Na “descoberta” dos outros continentes e dos outros homens não existe, realmente, este sentimento radical de estranheza. Os europeus nunca ignoraram totalmente a existência da África, ou da Índia, ou da China, sua lembrança esteve sempre presente, desde as origens.

A chegada ao continente americano amplia as concepções do europeu em relação ao que poderiam encontrar nas terras dos outros continentes. Em busca de matérias-primas e riquezas naturais, os europeus se deparam com uma natureza exuberante, que oferece uma gama muito ampliada de possibilidades a serem exploradas, de modo que a atenção aos povos habitantes dessas terras seria o de uma aproximação interessada apenas na facilitação do acesso às potenciais riquezas naturais, aos meios necessários para sua exploração e aos conhecimentos tradicionais, daí a região ser tomada como campo privilegiado de pesquisas científicas, um verdadeiro paraíso para os naturalistas, como comprovam as coleções etnográficas reunidas pelas expedições que passaram pela Amazônia.

Os relatos dos cronistas europeus tomam contornos fantásticos nesse encontro entre duas sociedades absolutamente distintas. São temporalidades e matrizes de pensamento muito diferentes entre si. O europeu não estava interessado na cultura originária dos habitantes da América, ao menos não em entendê-la ou preservá-la, por isso projetava sobre os povos americanos imagens e alegorias fantasiosas, ignorando sua especificidade e sua realidade, descrevendo figuras bestiais e mitológicas como originárias desse “Novo Mundo”.

Segundo Sevcenko (1996, p. 110) é possível

Dentro do processo de colonização, avaliar duas formas de percepção mais ou menos peculiares dos europeus, que não são em princípio dissociadas entre si, mas que acabam se tornando atitudes especializadas no contexto da evolução do processo colonizador: a primeira é o impulso desejante [...] essa espécie de sentimento [...] que é o desejo pelo desconhecido, a vontade de conquistar, penetrar naquilo que é virgem e indevassável, intocado. [...]

A outra forma de percepção européia é a prática propriamente agressiva do ato ou da intervenção colonizadora, e que implica no contato direto, físico, com esse meio – em função da extração daquilo que se veio buscar pelo ato da colonização: o vegetal tropical ou o minério.

Esse impulso desejanste mostra-nos a matriz de algumas idealizações relativas à Amazônia no imaginário europeu do século XVI, com a referência ao ato sensual da conquista e da penetração numa terra fértil no primeiro caso e a concretização da pretensa superioridade européia através do empreendimento hostil e bélico da investida colonial no segundo.

Theodoro (1996, p. 77) vai além e questiona “*Por que a narrativa do século XVI é sempre parte de um sonho?*”, onde se podia identificar diversas figuras fantásticas e mitológicas, no que própria a autora responde que “*os sonhos do século XVI estavam ligados ao movimento, à fuga, já que o cotidiano transcorria de forma profundamente estática e opressiva. De certa forma, imaginar também era viajar.*”

A disparidade nessas percepções sobre a colonização do chamado Novo Mundo, nos faz atentar ao fato de que o encontro entre culturas, resultado das viagens para o além-mar, resultou em processos contraditórios, fundamentos dos diferentes discursos que se consolidariam sobre a região.

Talvez a vertente mais forte dos relatos sobre o chamado Novo Mundo seja a do discurso dos viajantes, que se estenderá durante os séculos sendo reproduzida, modificada ou atualizada com o passar do tempo, estando presente ainda hoje nas diversas narrativas que se ocupam da região amazônica. No discurso dos viajantes encontramos referências recorrentes a inúmeras situações generalizantes sobre a Amazônia, resultado de um olhar eurocêntrico fascinado, onde não faltam referências à exuberância da natureza e a sua incrível biodiversidade, discurso este profundamente marcado pelas ciências naturais, uma vez que foram predominantemente naturalistas os viajantes que passaram pela Amazônia, local onde encontraram campo fértil para catalogações e coletas. Para Souza (2003, p. 59)

Foram esses relatos que serviram, posteriormente, em grande parte, na orientação, classificação e interpretação da região como literatura e ciência; foram eles, perscrutadores do fantástico e do maravilhoso, que permitiram o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiando uma futura expressão de representar o enigma regional numa peculiar escritura. A Amazônia abria-se aos olhos do Ocidente com seus rios enormes como dantes nunca vistos e a selva, pela primeira vez, deixando-se envolver. Uma visão de deslumbrados que não esperavam conhecer tantas novidades.

Justamente neste ponto passamos a tangenciar a proposta central desta pesquisa que é identificar como a representação da Amazônia é construída no cinema. Nesse embate, que será desenvolvido mais propriamente no capítulo seguinte, pretendemos identificar filiações chave para a imagem da Amazônia no cinema, identificando como os lugares comuns estão presentes nos filmes de ficção que tematizam a região e, em oposição a essa análise, como a experiência intitulada Documentos da Amazônia foi reveladora em como o documentário pode ser um gênero autêntico para o trato da imagem e da representação das questões relacionadas à Amazônia, fugindo ao estereótipo e valorizando o autêntico, numa possibilidade de uma representação comprometida com os processos socioculturais próprios da região, nesse caso, particularmente do Estado do Amazonas.

1.3 Sobre a questão do exotismo

Para Corrêa da Silva (2001, p. 118), “*o processo de intervenção européia sobre os territórios e povos do Novo Mundo constitui-se no evento da mais alta importância dos contatos entre povos já realizados.*” Com a descoberta das Américas o europeu descobre uma alteridade que colocava num outro nível sua própria concepção de humanidade. Gondim (1994, p. 16) vai além e coloca que “*a existência do antimundo revelada pelas viagens ultramarinas destacou a ignorância em que estivera mergulhado durante séculos o conhecimento do homem.*” Para Beluzzo (1996, p. 4):

Na origem, as imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade européia. 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.

Para pensar o encontro dos europeus conquistadores com os povos das terras recém-descobertas, Carvalho (2002, p. 122) vai buscar em Tzvetan Todorov os “princípios fundadores da alteridade”, que serviriam de chave para uma definição da idéia de estrangeiro. São a *Regra de Homero* e a *Regra de Heródoto*, nos interessa aqui a idéia da segunda, que segundo Carvalho (2002, p. 122) 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.” Sendo assim, funda-se também nesse momento uma visão que insinua a inferioridade do homem das Américas, particularmente daquele que vive abaixo da linha do equador, frente ao europeu, concepção que tem como base um determinismo biológico de matriz evolucionista, para o qual seria impossível o fortalecimento de uma cultura pungente nos trópicos úmidos das Américas.

Nessa marcha para o oeste, com o avanço marítimo da civilização europeia para o chamado Novo Mundo, temos um verdadeiro massacre etnográfico, com a imposição dos valores e da cultura de uma determinada sociedade sobre os valores e a cultura de outras. Ainda segundo Carvalho (2002, p. 124):

Essas alteridades, cifradas pelo panorama da nudez, dos prazeres ansiosos, das belezas lascivas, da não-mercantilidade, acabaram por produzir uma revolução sem precedentes no imaginário ocidental, abalando o suposto reinado civilizatório e a arrogância de seus súditos e mandatários, ainda que sua historicidade fosse entendida como um discurso negativo, um somatório de ausências, que as colocava fora da própria história.

Em virtude dessa negatividade, foi difícil ao Ocidente entendê-las como manifestações culturais plenas. Talvez, por isso, tornou-se obsessiva a compulsão de domá-las, escravizá-las, contaminá-las, domesticá-las, sob a ideologização de que eram inferiores, estranhas, estrangeiras, mantendo-as no patamar de uma não-cidadania cultural, sempre espúria e subalterna.

Essa noção de inferioridade está também na matriz das exotizações sobre a região enquanto lugar do fantástico e do misterioso, do intocado e do exuberante, pois essa inferioridade era reveladora de uma “*não-cidadania cultural*”, conforme colocou Carvalho (2002, p.124).

Diversos são os relatos dos viajantes que passaram pela Amazônia no início do século XVI. Em comum entre eles a descrição de imagens exóticas e fantásticas sobre o chamado Novo Mundo, fato que levaria à criação de diversos mitos sobre a região. Entre histórias de feras bestiais e povos categorizados como primitivos, destaca-se a das mulheres guerreiras, imediatamente identificadas com o mito grego das Amazonas que, segundo Krüger, (1987, p. 159) “*inaugura a tradição de se ver a região amazônica como um conjunto de exotismos. E mais: um conjunto de impossibilidades, onde não existe a realidade social, mas tão somente a lenda.*”

Assim, desde o mito inaugural do exotismo sobre a região, temos difundida a idéia de que ali não havia lugar para uma sociedade organizada, não existia cultura senão barbárie, numa visão predominantemente eurocêntrica sobre a Amazônia. Segundo Carvalho (2002, p. 123),

Toda episteme do século XVI, misto de magia e erudição, fixará o espaço do exotismo como essencial para a fundação de uma discursividade que conseguisse incorporar aos espaços “civilizados” todos os restos do mundo ainda desconhecidos, numa tentativa de assimilação compulsória, que mantinha todos esses outros como uma reserva de valor, que não havia ainda ascendido à racionalidade plena.

A categorização de exótico carrega consigo uma inegável carga discursiva que revela um embate de forças entre aquele que é o objeto da categorização, julgado como exótico, pois diferente, e aquele que é o autor da categorização, detentor do discurso dominante. Como dissemos anteriormente coloca-se aqui uma relação de poder. O uso de categorias fantásticas para explicar a realidade encontrada nos locais recém-descobertos revela uma apreensão da região centrada em construções imaginárias apriorísticas, ignorando seu processo histórico social.

Ainda sobre a exotização, Pinto (2006, p. 77) ressalta que

é no processo de constituição e desenvolvimento daquilo que compreendemos e imaginamos como Ocidente, civilização européia, tempos modernos, que as idéias de exótico e de exotização vem ampliando e matizando suas significações e se faz presente no discurso da ciência, da literatura, das artes, como na linguagem comum.

Cabe aqui, portanto, pensar sobre quais são esses discursos que contribuíram para a validação de teses exóticas sobre o chamado Novo Mundo e, especificamente no objeto que aqui nos interessa, na Amazônia.

Ao nos determos particularmente na análise do pensamento social sobre a Amazônia, notaremos que essa foi uma região pensada “de fora pra dentro”, ou seja, sempre foi determinada por uma produção de conhecimento exterior à sua realidade, uma produção que não estava comprometida em analisar os processos socioculturais da Amazônia na sua complexidade, mas sim tomá-la como objeto de estudos orientado por interesses estrangeiros e exteriores, e nessa matriz de pensamento podemos notar uma predominância das ciências naturais, o que contribuiu para que os aspectos relativos à sua natureza e biodiversidade fossem priorizados nos discursos predominantes acerca da região, evidentemente devido à

real imponência da floresta amazônica, daí a referência reiterada à visão dos viajantes sobre a região, que historicamente foram sujeitos advindos de outras regiões a fim de explorar especiarias e matérias-primas passíveis de serem exploradas comercialmente a fim de gerar acúmulo de riqueza das colônias. Sobre a experiência dos viajantes, Cardoso (2003, p. 359) afirma que

Comprendemos, portanto, que as viagens sejam sempre experiências de estranhamento. E podemos mesmo observar que está, talvez, neste efeito de distanciamento, no sentimento de *dépayement* (termo forjado com tanta felicidade pela língua francesa, cuja significação se aproximaria do nosso termo “desterro”, se o tomássemos num registro exclusivamente psicológico e simbólico) que, de um modo ou de outro, sempre envolve o viajante (que não se mostre inabalavelmente frívolo), o seu núcleo essencial e sua expressão mais íntima. Ora, esta experiência é freqüentemente atribuída à simples estranheza do entorno que localiza o viajante, a sua posição em um meio adverso, cuja oposição, separação e “distância” relativamente ao seu universo próprio o fariam sentir-se “deslocado” ou “fora do lugar”.

Das colocações de Cardoso podemos intuir possíveis motivações para os discursos metafóricos e exóticos sobre as localidades do chamado Novo Mundo. Entretanto, tal processo de exotização, é bom que se diga, não acontece de forma inequívoca, mas num processo de diálogo entre as culturas em contato, um processo de forças desiguais é verdade, onde prevalece o discurso daquele que “descobre” em detrimento daquele que é “descoberto”, sendo esta uma formulação que ainda mantém em seu cerne a força da idéia de uma afirmação etnocêntrica, que opõe em pólos opostos as culturas em contato, com posições antagônicas pré-definidas, marcando as relações de apropriação ou diferenciação cultural. Levar em consideração esse momento de diálogo entre as culturas será fundamental para os propósitos deste trabalho quando, em capítulo posterior, nos propormos a pensar a revisão nos padrões de representação da Amazônia pela produção compreendida no recorte histórico do período dos anos de 1970, período em que acontece o projeto Documentos da Amazônia.

Levando adiante a questão da exotização, Pinto (2006, p. 80) tem uma formulação interessante sobre tal processo, onde considera o papel do contato entre as culturas como um momento em que estão envolvidas duas esferas, uma que cataloga e outra que é catalogada, por assim dizer, portanto um evento de troca mútua.

A exotização a que determinadas sociedades, países, regiões e grupos humanos recorrem para tratar seus próprios constituintes culturais tem sido na verdade um recurso usual acionado para processar, ao mesmo tempo, suas relações com os padrões envolventes da civilização ocidental moderna, a partir da qual se

disseminam idéias como a de exótico, primitivo e selvagem, sem que tal recurso venha a representar uma ameaça aos seus modos de ser, suas raízes profundas, seus mitos e valores maiores. O que significa admitir que a exotização é via de mão dupla e que determinadas situações funcionam como o principal elemento de reconfiguração da identidade cultural.

Assim podemos notar como o exótico, representação que prevalece no discurso do viajante, está também presente no discurso do nativo, sendo, portanto, processo de uma construção feita a partir de aproximações, apropriações e redefinições de leituras e conceitos. Pinto vai além (2006, p. 84-85) e coloca que

nas abordagens de regiões como a Amazônia, seus povos, sua paisagem, sua geografia cultural tão complexa, é praticamente impossível escapar à exotização e o que tem acontecido é um processo de auto-exotização em que se abre a possibilidade de reprocessamentos e reinvenções críticas.

Como dito anteriormente, a real exuberância da floresta se impõem ao imaginário europeu e serve de palco para a elaboração de imagens míticas e fantásticas sobre sua realidade.

1.4 Sobre a questão da auto-exotização

Neste ponto devemos indagar como o exótico está presente nas representações da Amazônia feitas, digamos, de forma endógena, ou seja, as representações que são formuladas a partir da própria região, por aqueles que nela vivem e, por oposição, como está presente nas representações exógenas, formuladas por aqueles que não vivem na região, mas sobre ela produziram. O que Pinto (2006, p. 80) sugere é que o discurso surgido em regiões como a Amazônia pode valer-se de uma maneira de se auto-representar que estabelece uma tensão entre a representação exógena, aquela que se origina do discurso triunfante da lógica ocidental e aquela feita pelas culturas subalternas a essa lógica, que seriam as representações endógenas, originadas da seleção de partes de sua totalidade cultural, destacando aspectos diferenciais, para fazer frente às idéias generalizantes imperantes. Com essa seleção, a representação endógena poderia fazer frente aos estereótipos e reducionismos acionados para a sua representação por parte do discurso dominante, deslocando a questão para a observação

crítica de aspectos de sua qualidade exótica, e não para a exaltação da peculiaridade ou da excentricidade. *“Essas buscas de nossas origens e raízes têm resultado em projetos polêmicos como os diversos indianismos e nativismos, mas é daí que têm surgido projetos de autonomização cultural e estética, como foi o caso do movimento antropofágico de Oswald de Andrade e do Cinema Novo de Glauber Rocha.”* (PINTO, 2006, p. 82). Portanto, é bom que se diga, tal processo de auto-exotização deve levar em conta boa medida de criticidade acerca dos seus processos sócio-culturais e da sua historicidade, para assim forçar uma ruptura com o discurso dominante, e não somente incorrer em auto-exotizações que exaltem o folclórico e o superficial.

Cumpre aqui perguntar o que acontece quando tal processo de auto-exotização não vem imbuído de espírito crítico e conhecimento do processo histórico formativo dessa cultura. Devemos trazer esta reflexão para os processos de representação da Amazônia nas produções culturais e artísticas do Estado do Amazonas, quando passamos a tocar levemente em questões que serão desenvolvidas em capítulo posterior, quando analisaremos como o cinema produzido no Amazonas, por artistas amazonenses, representou a região nas suas produções. Ao realizarmos tal reflexão, estaremos, também, nos remetendo a um momento privilegiado na história do Amazonas, quando um grupo de pessoas buscou refletir criticamente sobre o processo histórico do Estado, resgatando aspectos obscuros de seu passado, esquecidos e massacrados pelo discurso colonialista imperante, forjando uma nova perspectiva cultural para a região, uma perspectiva em que se valoriza o rico aspecto cultural legado pelas culturas indígenas originárias da região, assim como sua diversidade étnica e cultural. Interessa-nos aqui identificar um projeto intelectual que ousou repensar o processo histórico e cultural estadual, forjando assim uma onda de afirmação cultural, presente em diferentes manifestações artísticas, inventando outra Amazônia, diferente daquela que estava sendo, também, inventada pelo discurso oficial do período.

1.5 Da produção cultural e artística do Amazonas

Para Pinto (2006, p.34), “*em torno da Amazônia tem se produzido e se acumulado, particularmente ao longo dos três últimos séculos, um considerável acervo de pensamento sobre o homem, a sociedade e suas relações com a natureza*”, entretanto, continua o autor, “*o conhecimento atual que dispomos sobre tais temas é ainda bastante fragmentado e incompleto*”. Essas constatações estão na base de suas proposições para a reconstrução da história das idéias sobre a região, identificando autores que ajudaram a consolidar o pensamento social sobre a região. Além de esclarecer sob que matrizes conceituais e ideológicas se forjou a idéia de Amazônia nos últimos séculos, fornecendo novas e originais bases para pesquisas no campo das ciências humanas, tal procedimento seria, segundo Pinto (2006, p.34), “*fonte de novos estímulos e mesmo de uma nova consciência para os que trabalham no terreno da criação artística.*”

Para Souza (2003, p.20),

O Amazonas tem sido incapaz de captar uma visão essencial do seu processo, atado ao desconhecimento do caráter social do pensamento e da cultura. É como se o fenômeno social da cultura fosse uma trivial sucessão de realizações individuais, sem consciência da historicidade do ato. Esta ideologia é típica de sociedades marginais e colonizadas.

Esse desconhecimento da sua historicidade, refletido no campo da produção cultural, seria revelador de certa (SOUZA, 2003, p.20) “*disritmia cultural e histórica*” do Estado do Amazonas, cuja produção artística seria fruto de (SOUZA, 2003, p.25) “*fracasso do academicismo e da pobreza técnica*” que logrou obras anêmicas, que não enxergam as contradições e tragédias do homem da Amazônia; obras que estão descompromissadas com a realidade da região, que ignoram sua complexa diversidade sociocultural, orientadas, conscientemente ou não, pela ideologia colonialista que marcou a história da região, resultando em incursões superficiais no campo da estética e das artes, figurando arremedos de uma produção cultural imposta pelo beletismo de matriz européia difundido pela elite regional nos tempos áureos do ciclo da borracha, em tudo distante da realidade da Amazônia profunda.

É certo que tal disritmia, como considerou Souza, não é exclusividade do Estado do Amazonas, senão condição histórica quase hegemônica da produção cultural nacional. Em um célebre ensaio intitulado *As idéias fora do lugar*, Schwarz (1981) analisa o processo cultural brasileiro e sua relação com as idéias do liberalismo europeu do Século XIX, revelando uma submissão a essa matriz ideológica, às quais contrapõe o escravismo brasileiro como definidor de uma situação intelectual, social e ideológica das classes sociais no Brasil, que seria marcada pelo fenômeno do *favor* como condicionante na relação entre as classes, fato que distanciaria a situação brasileira do ideal iluminista europeu. Para o autor as idéias européias estavam “fora do centro” no caso brasileiro, pois (SCWARZ, 1981, p. 16)

No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho, etc. – contra as prerrogativas do *Ancient Régime*. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais.

Para o autor, tal desajuste seria uma condição inevitável, pois impetrada pela situação colonial, que permanece nas relações entre classes. Tal explicação, de fundo economicista, pois considera as relações de produção, quando levada ao campo cultural, revela uma submissão aonde (1981, p. 23)

Está-se vendo que este chão social é de conseqüência para a história da cultura: uma gravitação complexa, em que volta e meia se repete uma constelação na qual a ideologia hegemônica do Ocidente faz figura derrisória, de mania entre manias. O que é um modo, também, de indicar o alcance mundial que tem e podem ter as nossas esquisitices nacionais.

Com essas observações de Schwarz, podemos notar que a tendência ao folclórico e ornamental não reside apenas nas manifestações culturais e artísticas regionais, como é o caso amazonense aqui avaliado, mas antes nas manifestações nacionais, cuja sucessão de pastiches como identidade nacional revela (SCWARZ, 1981, p. 23) “o desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto.”

Sobre o campo da produção artística no Estado do Amazonas e a relação entre o conhecimento da historicidade e a produção artística e cultural, Pinto acredita que (2006, p.34)

Talvez uma das razões para a nossa pobreza no campo da criação (literatura, artes plásticas, teatro, cinema) seja uma certa ausência de perspectiva histórica, de conhecimento mesmo do passado, do intrincado tecido de nossas múltiplas

identidades culturais. O sintoma principal é a folclorização de muitos elementos dessas identidades, de seu tratamento banal e episódico. Os poucos artistas que conseguiram perceber essa riqueza, e por serem tão poucos e excepcionais, confirmam fortemente a regra.

Ao esboçarmos essa reflexão sobre o processo cultural regional, buscando estabelecer uma relação entre História e Cultura, estamos trabalhando com autores que se lançaram ao Pensamento Social na Amazônia muito recentemente. Para Coelho (1994, p.177), “*no que tange a Amazônia em particular, contudo, a relação História e Cultura não atingiu ainda o nível da discussão teórica mais elaborada.*” Para desenvolver um pouco essas idéias, cabe aqui lembrar que o processo de formação universitária no Norte do país é relativamente recente em algumas áreas do saber, sendo o conhecimento construído notoriamente de “fora pra dentro”, ficando a formação de pesquisadores concentrada nas Universidades, Museus e Institutos Históricos dos grandes centros econômicos, ficando as regiões mais afastadas, especialmente a região Norte, relegadas à repetição de conhecimento produzido por outros. Tal processo apenas endossa em nível nacional o papel histórico da região como campo privilegiado de pesquisas para diversos cientistas e pesquisadores do mundo todo que desde o século XVI visitaram a região, tomando-a como objeto.

A importância de tal observação, relativa à recente formação intelectual nas Universidades locais, ainda que feita de maneira passageira aqui, ganha relevo ao observarmos o pensamento de Coutinho, para quem (2005, p. 39) “*não é possível compreender a problemática da cultura brasileira sem examinar algumas características da nossa intelectualidade*”. Portanto, se deslocarmos tal pensamento para a questão regional na Amazônia e, mais especificamente no Estado do Amazonas, como estamos propondo neste trabalho, poderemos identificar traços da fragilidade da crítica na constituição do processo social local, marcado por incursões do pensamento estrangeiro sobre os processos socioculturais da região, assim como isso se reflete na produção artística e cultural local, não raro marcada pelo adorno e pelo folclórico.

É importante aqui marcar uma distinção entre essa produção cultural que identificamos como anêmica, pois desligada dos aspectos sociais do seu contexto e marcada por certo academicismo ou beletrismo de matriz européia, como colocado acima, para a produção artística comprometida com a criticidade e com a investigação social. Para Coutinho (2005), na criação artística deve ser imperativo o compromisso com a liberdade, que precisa ser ampla

e radical, sendo necessário que o sujeito comprometa-se com (2005, p. 39) “*os valores e princípios que considera os mais adequados à sua personalidade enquanto criador*”. Pois bem, esta parece ser a faceta mais óbvia da personalidade necessária ao trabalho criativo, como o próprio autor adverte em seu texto; entretanto, tal aspecto precisa ser colocado para o que segue na reflexão de Coutinho (2005), para quem tal liberdade está condicionada por dois “limites”, que seriam: (2005, p. 39-40)

Em primeiro lugar, operando sempre num quadro histórico-social concreto, a liberdade de criação implica condicionamentos sociais, dos quais o criador pode ou não estar consciente. E, dado que a liberdade em geral é também conhecimento da necessidade, como queriam Hegel e Engels, então a específica liberdade de criação não será restringida – mas antes potenciada – se o criador tomar consciência das implicações sociais (tanto do ponto de vista da gênese quanto dos efeitos) de sua produção cultural. [...]

Em segundo lugar, a mais ampla liberdade de criação tem como contrapartida necessária a mais ampla liberdade de crítica: se só ao criador cabe, em última instância, definir os conteúdos e as formas de sua criação (o que ele fará de modo tanto mais livre quanto for consciente dos condicionamentos sociais a que me referi), ao crítico cultural cabe o direito de exercer a sua plena liberdade de avaliar – em nome dos critérios que considerar válidos – os resultados concretos dessa criação.

Uma obra importante para identificar um movimento crítico em direção ao pensamento social na Amazônia é o ensaio *A expressão amazonense*, de autoria de Márcio Souza, obra que, segundo Pinto (2006), ao lado dos textos ficcionais *A resistível ascensão do boto tucuxi* e *Galvez, o imperador do Acre*, do mesmo autor, (PINTO, 2006, p.83) “*representam o mais cortante ponto de ruptura na produção intelectual do Norte, exatamente porque toma como assunto os aspectos exóticos da vida social, intelectual e política do Norte do Brasil e faz aí uma lúcida, corajosa e necessária operação de desvendamento.*” Essas obras de Márcio Souza citadas por Pinto são publicadas no final da década de 1970, mais precisamente em 1976, caso de *Galvez – Imperador do Acre*, e 1977, caso de *A expressão Amazonense*. O livro *A resistível ascensão do boto tucuxi* seria publicado posteriormente, em 1982.

As décadas de 1960 e 1970 são marcadas pela intervenção do governo militar na Amazônia, através de grandes projetos de ocupação e desenvolvimento econômico tais como Carajás, Tucuruí, Transamazônica, Zona Franca de Manaus e Hidrelétrica de Balbina. Segundo Oliveira, (p. 90, 1994)

O conjunto e a magnitude das forças lançadas à nova conquista da Amazônia são de uma imensa desproporcionalidade. De um lado atores e sujeitos locais: grupos e

nações indígena, posseiros, grupos ribeirinhos, seringueiros, castanheiros, pequenos agricultores, e mesmo as porções de uma burguesia que nunca passou do estatuto mercantil. De outro novos atores do porte de Vale do Rio Doce, Eletrobrás, Nippon Steel, Votorantim, Shell, Alcoa, Alcan, Paranapanema, e mais Hondas, Suzukis, Kawasakis, Agrales, Mondaines, Orient, Seiko, Estrela, Tec Toy, uma lista densa de patronímicos do grande capital estatal, multinacional e nacional.

É no seio dessas mudanças estruturais radicais para a região que vai surgir um grupo jovem sintonizado com a produção cultural contemporânea mundial. Nesse momento iniciou-se na cidade um intenso movimento cineclubista, que catalisou jovens interessados em conhecer o cinema moderno surgido do segundo pós-guerra. Alguns se envolvem com a crítica e análise cinematográfica e outros buscam o caminho da realização e da produção de filmes. Ao buscarem seu próprio caminho em meio aos sonhos típicos da juventude acabaram por descobrir e inventar o cinema no Amazonas.

2 IMAGENS DA AMAZÔNIA NO CINEMA INTERNACIONAL

Na história do cinema a Amazônia figurou como tema, referência ou cenário em uma série de filmes produzidos principalmente por norte-americanos e europeus. Em diferentes épocas, cineastas exploraram a idéia de Amazônia presente no imaginário do mundo ocidental, idéias estas que aglutinavam as noções, conceitos e preconceitos do projeto colonial europeu para o chamado Novo Mundo e, nessa empreitada, o cinema prestou-se para materializar em imagens em movimento as especulações fantasiosas dos viajantes e exploradores que passaram pela região.

2.1 De onde se reforçam os mitos fundamentais

Podemos dizer que o cinema foi um veículo privilegiado para a consolidação do imaginário Ocidental sobre a Amazônia, afirmando os mitos originais como os povos isolados, muitas vezes agressivos e guerreiros; os animais extraordinários, muitas vezes monstruosos; os perigos desconhecidos advindos da natureza exuberante e misteriosa e a promessa de riqueza fácil, cuja síntese pode ser encontrada no mito do eldorado.

Para Amâncio (p. 83, 2000)

Indubitavelmente, o Brasil sempre esteve incluído na categoria dos países exóticos, seja pelo seu caráter periférico frente aos centros impulsionadores da economia capitalista ocidental ou pela sua extensão geográfica que abriga uma enorme variedade de gentes, de cenários, de histórias, melhor dizendo, de possantes virtualidades imaginárias. Dentro desta perspectiva, a Amazônia desempenha um papel de especial relevância para a manutenção de uma mitologia baseada em alternativas potencialmente ambíguas, de trânsito simbólico entre o real e o maravilhoso. Embora este não seja um seu atributo exclusivo, porque compartilhado com vários outros países, o Brasil sempre abrigou o olhar do estranho, do estrangeiro, do exótico.

A relação “*de trânsito simbólico entre o real e o maravilhoso*”, como colocou Amâncio, nos permite intuir que a relação entre a realidade e a ficção parece ser uma chave importante para se refletir sobre a representação da Amazônia no cinema. Sua dimensão no imaginário Ocidental sobre o chamado Novo Mundo, sua capacidade de sintetizar as noções, conceitos e preconceitos projetados sobre as Américas desde o período das descobertas, colocam a região como um elemento central na reflexão acerca das estratégias discursivas do projeto colonial europeu.

Para aprofundar um pouco essa problematização entre realidade e ficção na questão da representação da Amazônia, podemos iniciar pela análise dos resultados de uma pesquisa realizada sobre os documentários que tratavam sobre a Amazônia, exibidos na televisão francesa durante um período de 10 anos, entre o final dos anos 1980 e o final dos anos 1990, realizada pela francesa Guméry-Emery (2003, p.84), que identificou alguns aspectos recorrentes nestes filmes. Para ela

Nestes últimos dez, anos a informação sobre a Amazônia continua fragmentada, descontínua e tratada de maneira sensacionalista, apresentando documentários em emissões raramente destinadas a uma investigação de fundo dos assuntos, mas sim a uma apresentação de reportagens insólitas, quando não apavorantes.

Ainda que esta pesquisa seja parcial, pois trata de documentários veiculados na TV Francesa em um determinado intervalo histórico, é muito provável que possamos estender seu resultado para um espectro maior, considerando que os aspectos que ela identificou serem recorrentes possam ser encontrados na grande maioria dos documentários realizados na Amazônia ainda hoje. Segundo Guméry-Emery (2003, p. 86-87):

As idéias essenciais que emergem e predominam sobre essa região do mundo são:

- Uma natureza hostil e perigosa;
- Ocupada por homens primitivos (os caboclos);
- Ocupada por índios em vias de extinção, que se deveria preservar;

- Colonizada por dois tipos de colonos; os pobres (sem terra), que representam os bons, e os ricos (os fazendeiros) que representam os maus, os verdadeiros destruidores da floresta e do ecossistema pela exploração da madeira e a criação massiva de gado. A versão moderna dos maus aparece com as firmas que exploram os minérios;
- Os bons vivem sob a opressão dos ricos, que impõem sua própria lei;
- Contudo, cada um poderia se dar bem nessa terra, sem destruí-la;
- Cada um, por pouco valente que seja, poderia enriquecer (no garimpo por exemplo);

Cada um, mesmo se for corajoso, pode encontrar a morte no seu caminho, causada pela natureza (as febres, as doenças, os animais), ou pela injustiça ou pela corrupção (acertos de contas, jagunços, emboscadas, roubos, etc).

Para Guméry-Emery (2003, p. 89) aqui estão reunidos todos os aspectos referentes ao mito da conquista do faroeste norte-americano. Para a autora tal semelhança deve-se a, talvez, certo paralelismo histórico e de semelhanças geográficas e demográficas: o avanço para o Oeste norte-americano no século XIX e a penetração na Amazônia na segunda metade do século XX; os rios como entradas para os territórios longínquos e desconhecidos; as grandes áreas habitadas por populações ditas primitivas, territorialmente esparsas e freqüentemente selvagens e a questão da terra como elemento de estímulo à colonização e de futuros conflitos por sua posse. Segundo a autora, (2003, p. 89)

Esse mito remonta à descoberta do Novo Mundo; as primeiras relações de viagens descrevem o Novo Continente pelo filtro da cultura européia e oferecem uma representação que oscila ente o paraíso e o inferno, onde o selvagem é ora bom, ora mau. Essa representação desprovida de antropologia e de etnologia, ciências que viriam muito mais tarde, não só pegou na Europa como também foi exportada para o Novo Mundo pelos próprios colonizadores. A visão do novo mundo continua poluída pela cultura européia e parece que o Brasil não obrou o suficiente para impor uma visão ‘nacional’ para o resto do mundo.

Para a autora francesa, os documentários analisados carregam fortes elementos de narrativas pré-elaboradas e matizadas pelos viajantes do século XVI, portanto, revestem-se de um caráter imaginário que dilui as fronteiras entre a realidade empiricamente observada e a realidade imaginada, filtrada pela subjetividade. Para avançar na análise e reforçar essa fronteira movediça entre a realidade e a fantasia nos modos de representação da região, podemos estabelecer quais categorias explicativas podem sintetizar o conceito de Amazônia a partir dessa miríade de noções pré-elaboradas e exotizações generalizadas.

2.2 Categorias explicativas da Amazônia

Para Santos (2006) existem três categorias explicativas fundamentais para entender o projeto colonial europeu para as Américas, são elas: o *Oriente*, o *Selvagem* e a *Natureza*. Tais categorias são importantes para se compreender a Amazônia como síntese da idéia de Novo Mundo (Pinto, 2006), pois a região reúne perfeitamente tais categorias em si. Ao observarmos as representações da região no cinema sob a luz de tais categorias, poderemos exemplificar como as noções originais do pensamento sobre a região são trabalhadas e reiteradas através da história, a partir de uma construção eurocêntrica da representação do chamado Novo Mundo no cinema e, dentro desse espectro, da Amazônia.

O *Oriente*, na proposição de Santos (2006), seria tudo aquilo que é distante, desconhecido e, portanto, misterioso. Refere-se a uma condição conceitual e não geográfica e, nessa perspectiva, podemos dizer que a Amazônia é, por excelência, objeto perfeito para concretizar a representação do conceito de *Oriente* proposto por Santos, no cinema. Basta pensar que o cinema estrangeiro refere-se à Amazônia de maneira geral, sem identificar qual é o país ou estado em que se encontra aquela localidade da Amazônia, o que ignora o fato de que a Amazônia é uma região compartilhada entre diferentes países da América do Sul, ainda que sua maior parcela esteja localizada no Norte do Brasil.

A categoria *Natureza* pode explicar como foi construída a imagem da Amazônia atrelada aos recursos naturais, obscurecendo os aspectos culturais relativos à região. Como exemplo, basta pensarmos que, em larga medida, os filmes vão explorar a superfície da Amazônia em imagens clichê de tomadas aéreas sobre a copa das árvores, transformando a floresta em um imenso tapete verde de natureza exuberante e intocável, sem traços da presença humana, que, entrecortada por rios sinuosos, resultam em visões inebriantes de uma realidade filtrada pelas concepções trazidas no imaginário.

Além das feras e animais monstruosos que podem ser diretamente associados à categoria *Selvagem*, também o elemento humano pode ser explicado por tal categoria, que sintetiza o estranhamento do europeu frente a uma alteridade que, recém-descoberta, abalava todas suas certezas e conhecimento acerca do mundo (GONDIN, 1994), negando o diálogo, categorizando-o como diferente e, sendo assim, conseqüentemente inferior. Se não era

civilizado era, portanto, *Selvagem*. A partir dessa categoria projetam-se sobre as populações e sobre a cultura da região amazônica as imagens de barbárie e selvageria, assim como colocam ao estrangeiro (geralmente um personagem pesquisador, viajante ou cineasta) que visita a região a quase inescapável condição da loucura e do devaneio. A Amazônia como lugar mítico, local de perda da razão.

2.3 As categorias *Selvagem, Oriente e Natureza* nos filmes sobre a Amazônia

Os chamados “filmes de monstro” e aberrações foram, talvez, o campo onde a menção à Amazônia foi mais recorrente e mais difundida. Já em 1925, o filme *The Lost World*, baseado em livro de Arthur Conan Doyle e dirigido por Harry O. Hoyt, apresenta uma trama onde um explorador viaja até a América do Sul para provar sua teoria de que na Amazônia seria possível encontrar animais pré-históricos vivos, o que de fato acontece com a expedição quando esta chega a uma planície em plena selva amazônica e depara-se com dinossauros em plena atividade.



Fig. 1 - Dinossauros habitantes do “Novo Mundo”. (filme *The lost world*, 1925)

Tais gêneros de filmes foram muito populares na década de 1950, explorando tramas de ficção científica ou terror de segunda categoria. Eram os chamados filmes classe B da indústria cinematográfica norte-americana. *Curuçú, beast of the Amazon*, dirigido por Curt Siodmak em 1956, é um exemplo de filme que remete diretamente às categorias propostas por Santos (2006), associando uma região pretensamente desconhecida, isolada por uma floresta tropical (natureza), com uma aberração animal (selvagem), num conjunto de fatores que reúne os aspectos numa aura de mistério (oriente). No enredo desse filme, um casal sobe o rio Amazonas para descobrir o que teria acontecido aos trabalhadores de sua fazenda, que deixaram o trabalho em pânico, quando descobrem que eles teriam sido atacados pelo monstro Curuçú, que vive próximo à nascente do rio num local onde nenhum homem branco jamais esteve antes.

Nesse período as histórias exploraram a figura de exploradores e expedições científicas pela Amazônia, algo que remete a história de expedições científicas que realmente passaram pela região, acrescentando a isso forte elemento do imaginário das expedições sobre as criaturas desconhecidas possivelmente encontradas nas regiões mais remotas e selvagens do planeta. Um filme clássico desse período e que parte desse princípio é *Creature from the Black lagoon*, dirigido por Jack Arnold em 1954, cuja trama apresenta uma expedição científica que viaja pelo rio Amazonas à procura de fósseis e acaba descobrindo um homínido anfíbio pré-histórico numa legendária lagoa negra. Novamente relacionam-se nesse enredo os aspectos do misterioso (*Oriente*), representados por uma floresta tropical (*Natureza*) que abriga perigos monstruosos (*Selvagem*).



Fig. 2 e Fig.3 - Criatura habitante das profundezas de uma misteriosa lagoa na floresta amazônica (filme *Creature from the Black lagoon*, 1954)

Algumas produções investem nos aspectos do desconhecido, explorando a violência e o grotesco como elementos de uma sociedade primitiva e bestial, onde se encontram povos canibais e doenças desconhecidas. Exemplo de filme que envereda por esta seara, *Canibal Holocausto*, produzido em 1980 por Ruggero Deodato, tem como premissa a viagem de uma equipe liderada por um antropólogo até a floresta amazônica em busca de rolos de filmes perdidos de uma equipe que para lá teria se dirigido anteriormente a fim de produzir um *shockmentary* (subgênero de documentário feito para chocar). Os rolos são revelados e mostram cenas de extrema violência, estupros e canibalismo, promovidos pelos nativos em retaliação à exploração dos cineastas. Esse filme faz parte de uma espécie de trilogia do diretor, iniciada no filme *Ultimo mondo cannibale* (1977) e continuada posteriormente com *Inferno in diretta* (1985). Todos os filmes envolvem a floresta tropical com populações selvagens e canibais em atos de barbárie e selvageria. Esta série já apresenta um elemento novo para as histórias que desenvolverão enredos na floresta amazônica, que é a substituição da recorrente equipe de exploradores e cientistas por uma equipe de cinema.



Fig. 4 - Cineastas encontram mulher empalada por tribo de selvagens canibais da floresta amazônica (filme *Canibal Holocausto*, 1980)



Fig. 5 - Selvagens da floresta amazônica praticam canibalismo e cometem atos bárbaros (filme *Canibal Holocaust*, 1980)

Mais recentemente o filme *Anaconda*, dirigido em 1997 por Luis Llosa, explorou essa vertente de associação de uma floresta coberta de mistérios com o perigo representado por um animal desconhecido e monstruoso. No filme um grupo sobe um rio da Amazônia para realizar um documentário sobre uma misteriosa tribo indígena, quando são surpreendidos por um membro da tripulação do barco que se revela um caçador de cobras e está atrás da cobra gigante conhecida como Anaconda. Nestes filmes estão sintetizadas várias imagens relacionadas à Amazônia: a floresta selvagem e desconhecida, o povo indígena primitivo e isolado, os exploradores/cineastas estrangeiros, o estrangeiro viajante enlouquecido frente à floresta, doenças misteriosas que acometem a equipe de pesquisa/filmagem.

Não obstante o fato de que os filmes acima citados são elaborados de acordo com convenções de certos gêneros ou subgêneros cinematográficos, o que significa dizer que seguem ditames e fórmulas mais ou menos identificáveis em cada caso, ao desenvolverem seus enredos fazendo referência à Amazônia de forma genérica como fazem, ignorando seus aspectos geográficos, pois sequer reconhecem que a Amazônia é, em si, uma região ampla e diversificada, presente em diferentes territórios nacionais, assim como ignorando seu processo civilizatório histórico, simplificando e generalizando aspectos que em realidade são complexos, pois trata-se uma região habitada por diferentes grupos humanos, diferentes

culturas com, digamos, diferentes temporalidades e racionalidades, esses filmes reiteram os estereótipos sobre a região. Tomemos como exemplo o filme *Canibal Holocausto*, um filme de *horror*, mais especificamente um filme adepto de um subgênero *exploitation*, onde a violência gráfica e explícita, ilustrada por muito sangue, faz parte de suas premissas que, nesse caso são levadas à última conseqüência. O roteiro poderia desenvolver tal enredo em uma floresta imaginária, que não existe na realidade, mas ao optar pela referência à Amazônia, revela que a própria noção de Amazônia já encerra em si uma referência imaginária, de certa maneira ignorando sua existência real, sendo a região uma representação do desconhecido e exótico, o que acaba por reiterar o imaginário ocidental sobre a Amazônia, demonstrando que a região resume em si os aspectos ligados ao imaginário do Novo Mundo (Pinto, 2006), que em si reúne os aspectos do exótico, do selvagem, do desconhecido.

Outro caso semelhante é o do filme *Anaconda*. Diferentemente do filme *Canibal Holocausto*, que é um filme de baixo orçamento, sem atores conhecidos do grande público, produzido por uma pequena produtora independente, o filme de Luis Llosa é uma produção de um grande estúdio norte-americano, que reúne vários elementos da realidade do esquema de produção dos grandes estúdios: ampla distribuição internacional, a concentração de atores e atrizes conhecidos do grande público e orçamento milionário (segundo o site <http://www.the-numbers.com>, que apresenta estatísticas da indústria audiovisual norte-americana, o filme custou US\$ 45.000.000,00) Devido a essas características e condicionantes, o filme busca experimentar fórmulas mais ou menos comprovadas de sucesso e de alcance de público, pois é um empreendimento realizado por uma indústria que atua no ramo do entretenimento e não está propondo uma experiência de linguagem, fruição estética ou investigação antropológica, mas sim propondo um produto para consumo de massa destinado ao divertimento. Assim o filme recupera um enredo muito semelhante a, por exemplo, os filmes *Lost World* (Harry O Hoyt, 1925) ou *Creature from the Black lagoon* (Jack Arnold, 1954), trabalhando com convenções de filmes classe B com orçamento de filme de grande estúdio. Embaralhando elementos comuns a esses filmes (imprecisão geográfica, exploração em busca de animais desconhecidos ou “segredos” da floresta, encontro com animais monstruosos) ou reinventando elementos da narrativa (substituição da equipe de cientistas pela de cineastas), o filme apenas retrabalha velhos clichês, atualizando e reiterando para uma audiência contemporânea os mitos fundamentais sobre a região, contribuindo para a permanência das

noções obscuras e dos lugares-comuns sobre ela. A realidade da região tomada pelo mito impregnado no imaginário coletivo.



Fig. 6 - Homem é surpreendido na floresta amazônica pela cobra gigante (filme *Anaconda*, 1997)

É preciso ter claro que essas produções a que nos referimos são realmente estrangeiras, portanto, nada mais natural que tivessem um olhar externo ao fenômeno histórico e social da Amazônia retratada em suas histórias. O que queremos enfatizar aqui é que a opção de tais produções na representação da região amazônica reforça os mitos originais sobre a idéia de Novo Mundo e os estereótipos construídos sobre a Amazônia, o que, em si, é diferente do simples fato de serem produções estrangeiras. Em geral não há abertura para que aquilo que a princípio é desconhecido se revele em sua complexidade, em sua essência, mas apenas a busca por reforçar estereótipos e recuperar imagens clichê, num discurso estrangeiro. Em suma, na representação da Amazônia pelo cinema estrangeiro, principalmente americano e europeu, temos a busca por algo pré-definido, pré-elaborado, presente no imaginário desde os tempos da expansão marítima do Século XVI, matizado pelo olhar do colonizador europeu, responsável pela criação dos mitos do chamado Novo Mundo enquanto um lugar selvagem e intocado, exótico e exuberante. Não existe um trabalho acurado de antropologia ou etnografia.

É interessante notar que esses mitos fundamentais sobre a região são realmente muito fortes no imaginário internacional ainda hoje, pois a maioria dessas produções sequer pisou em solo amazônico para a realização do filme, incluíram a menção à região amazônica aglutinando noções pré-concebidas que podem ser explicadas pelas categorias propostas por Santos (2006): *oriente, selvagem e natureza*, como vimos anteriormente.

O que pretendemos apresentar neste trabalho, que será mais especificamente desenvolvido nos capítulos posteriores, é a valorização de um discurso próprio, uma representação da região desenvolvida à partir da sua experiência social, do reconhecimento de seu processo histórico.

2.4 A relação dos filmes com os eventos históricos

Entre os diversos títulos que fazem referência à Amazônia, há também diversas produções que buscam se basear em eventos históricos, inscrevendo-os como “pano de fundo” ou adaptando-os a tramas romanescas e ficcionais. Nesta seara, há referências a diversos períodos históricos, desde os primeiros contatos dos conquistadores do século XVI com os habitantes da planície amazônica, passando pelo processo civilizatório na região com os ciclos produtivos da borracha, a presença das missões católicas na colonização, as missões evangélicas do século XX até chegar a momentos mais recentes como a referência a questões ambientalistas e ecológicas, filão dos mais importantes atualmente nos filmes que se referem à Amazônia. Podemos dividir tais filmes em duas grandes categorias: os filmes adaptados de romances e os filmes baseados nos eventos históricos em si.

Neste capítulo estamos fazendo uma análise dos modos de representação da Amazônia no cinema a partir de uma seleção de títulos internacionais e, ainda que essa análise não seja o objeto principal desta pesquisa e esteja sendo feita de maneira rápida, servirá como um apoio, como uma referência, ao nosso objeto principal, a ser desenvolvido nos capítulos posteriores.

A partir dos anos de 1980 surgem produções de grandes estúdios do cinema internacional que apresentam situações de encontro entre povos na Amazônia. Em alguns casos o tema dá origem a tramas fantasiosas, como é o caso do filme *A floresta esmeralda*

(*The Emerald Forest*), dirigido em 1985 por John Boorman. Apesar da citação presente no início do filme de que se trata de uma história baseada em eventos reais, o filme apresenta uma população indígena completamente carnavalizada em um conflito com brancos que constroem uma barreira no meio da floresta amazônica. Em retaliação à invasão dos brancos, os indígenas seqüestram o filho do engenheiro estrangeiro responsável pela obra. O jovem cresce junto aos indígenas e reencontra casualmente o pai dez anos depois, em meio a conflitos entre tribos inimigas.

No filme *Brincando nos campos do Senhor* (*At play in the fields of the Lord*, 1991), dirigido por Hector Babenco e adaptado do romance homônimo de Peter Matthiessen, estão reunidas diversas questões relacionadas à Amazônia, tendo como fio-condutor principal a chegada de um casal de missionários evangélicos norte-americanos à floresta, que vem realizar trabalho evangelizador em uma violenta tribo isolada. Em uma localidade fictícia perdida no meio da floresta brasileira, o filme apresenta uma galeria de personagens que fazem referência a questões históricas em torno da Amazônia e o reflexo de eventos do passado no tempo presente, como as missões evangelizadoras, o abandono das aldeias que leva à miséria nas cidades, aculturação e paternalismo na relação entre indígenas e brancos, os aventureiros exploradores que passam pela região, a disseminação de doenças “de branco” entre os indígenas e a fatalidade fruto das doenças tropicais.



Fig. 7 - O missionário Leslie Huben (John Lithgow) é ameaçado pelos índios Niaruna enquanto o antropólogo Martin Quarrier (Aidan Quinn) tenta dissuadi-los. (filme *Brincando nos campos do Senhor*, 1991)

Com a intenção de conferir verossimilhança à trama, o filme foi totalmente filmado em locações nas proximidades da cidade de Belém, realizando enormes esforços para deslocar toda a estrutura de produção para localidades de difícil acesso em meio à floresta amazônica, além de utilizar como figurantes indígenas de diversas etnias da Amazônia. Portanto, ainda que o filme apresente uma trama construída a partir de estruturas narrativas romanescas, encadeando *plots* e *subplots* onde os protagonistas são as personagens estrangeiras (mesmo o indígena de maior destaque é norte-americano. Um índio mestiço norte-americano que se identifica com a opressão sofrida pela tribo brasileira e passa a conviver com eles; a personagem Lewis Moon, interpretado pelo ator norte-americano Tom Berenger), que provocam um efeito de assimilação no espectador sempre da experiência do colonizador, o filme busca sua legitimação através de uma estratégia de produção focada na intenção da apreensão da realidade na sua locação real, tanto é que o filme faz questão de ressaltar em forma de letreiro na imagem final que o filme foi todo filmado na floresta amazônica. Além disso, há no filme importantes reflexões sobre os desacertos de alguns empreendimentos na floresta amazônica nesse processo civilizatório, o que o coloca como um exemplo que trabalha na revisão de um discurso sobre a região. O missionário antropólogo Martin Quarrier, interpretado por Aidan Quinn, é a personagem que se modifica durante o desenrolar do filme, sendo o portador do discurso que revela os erros de interpretação nesse encontro entre diferentes culturas e, como as imposições fruto de certezas pré-definidas levaram a situações de aculturação, imposição de valores e morte, numa supremacia da cultura do colonizador sobre a do colonizado. Na sua chegada à região, durante vôo panorâmico sobre rios e floresta ele declara para sua esposa e filho que “desde criança sonhava em vir para a Amazônia”. Na sua trajetória no filme ele vai questionar os dogmas de sua igreja, defender que os indígenas são uma cultura diferente, mas não inferior e vai refletir sobre como o encontro entre diferentes culturas gerou muitos erros de interpretação mutuamente por parte das culturas em contato recente. Sua personagem tem uma primeira relação com a Amazônia pela superfície, num momento em que, para ele, ainda existia uma imagem pré-concebida sobre o que ela significava e, na medida em que adentra a floresta e vai viver integrado a ela, se aproximando de suas populações tradicionais, modifica suas concepções iniciais, fruto de um imaginário e uma fantasia que antecede a experiência.

Talvez o caso mais emblemático na representação da Amazônia no cinema seja o dos filmes do cineasta alemão Werner Herzog realizados na região: *Aguirre, a cólera dos Deuses*

(*Der Zorn Gottes*, 1972) e *Fitzcarraldo* (1982). O caso é emblemático, pois a relação de Herzog com a Amazônia revela aspectos que superam as narrativas fundadoras dos discursos sobre a região, reinventando-as, apropriando-se delas para construir a sua própria versão, além de superar os temas históricos em si, indo além da apresentação do espaço pelo que tem de pictórico ou de exótico, para se aprofundar nas questões da interioridade e da subjetividade dos protagonistas, sem com isso deixar de apresentar um visual estonteante, que não busca encontrar na natureza a supremacia do exótico e do desconhecido, mas sim explorar os limites e a natureza da ambição humana. Esses filmes revelam uma relação entre o imaginário e a realidade que é central para o entendimento da Amazônia e seus modos de representação, talvez por revelar outra lógica, outra temporalidade e outra estética, que coloca em questão a lógica ocidental, revelando uma imbricada relação entre imagens imaginadas e realidade construída nos discursos históricos sobre a Amazônia.

Para Nagib (1991, p. 130), “*Aguirre é talvez o filme que ilustra com mais nitidez [...] a inversão dos conceitos de cinema e realidade, que transforma as imagens documentais num meio de se conferir verdade a um universo imaginário*”. Nesse filme o cineasta explorou personagens que enfrentam seus demônios pessoais e os dilemas da confrontação com a natureza hostil e desconhecida. O filme conta a história de um explorador espanhol do século XVI que se embrenha pela floresta amazônica peruana através do rio em busca do famoso eldorado, enfrentando feras, doenças, índios selvagens, sua tripulação e a si mesmo. Baseado na história real de Lope de Aguirre, conquistador espanhol do século XVI, o filme explora as ambições e obsessões da natureza humana.

Ainda segundo Nagib (1991, p.131), no cinema de Herzog “*existem sempre duas tendências opostas – a primeira, de se buscar a todo custo o contato com a realidade sensível, e a segunda, de alterá-la profundamente segundo uma visão pessoal*.” A Amazônia, por ser uma região diversas vezes “inventada” e reinventada, presente no imaginário ocidental desde o século XVI como síntese do Novo Mundo, reunindo em si a fantasia e a realidade, encerra em si perfeitamente essa relação entre realidade e imaginário tão presente nesses filmes de Herzog, mais propriamente no caso de *Aguirre*. Não obstante o fato de o evento no qual se baseia o filme *Aguirre* ser um evento histórico real, segundo Nagib (1991, p. 151) “*o fundamento histórico era, de fato, necessário para provar, segundo as concepções de Herzog,*

que um acontecimento real pode não ser menos inconcebível que o sonho, a fantasia, a ilusão.”



Fig. 8 - Don Lope de Aguirre (Klaus Kinski) enlouquecido frente a floresta amazônica (filme *Aguirre, a cólera dos deuses*, 1972)

Em *Fitzcarraldo* (1982), Herzog retoma diversas situações trabalhadas anteriormente em *Aguirre*, (Nagib, 1991, p. 160) “*as paisagens exuberantes, a selva amazônica filmada ao vivo e por dentro, os índios com seus olhares indecifráveis, a música de clima de Popol Vuh, o herói estrangeiro em terras inexploradas*” que agora são desenvolvidas em um período histórico diferente a partir de uma situação também verdadeira, mas que foi recriada para o trabalho no filme. O filme, passado no período áureo do comércio da borracha, trata de um descendente de irlandeses que pretende montar uma ópera de Caruso em plena floresta amazônica, enfrentando diversos obstáculos que começam na descrença em relação ao empreendimento proposto e chegam à dificuldade prática em efetivamente realizar tal empreitada em plena floresta amazônica. Apesar de ser desencorajado e ridicularizado pelos moradores da cidade, leva seu sonho/devaneio adiante, pelo qual empreende um esforço hercúleo, beirando a insensatez. O enredo adquire contornos épicos na saga da personagem que não mede esforços para concretizar o seu sonho. Segundo Nagib, (1991, p.164) “*para contar toda a trama que culmina com o transporte do navio pela montanha, não conseguiu escapar à narrativa de aventuras convencional. Dessa forma, aquelas imagens da natureza soberana e implacável, intercaladas ao longo do filme, acabam ficando teimosamente*

desligada da narrativa dos acontecimentos.” O enredo coloca novamente a Amazônia como palco e expressão de uma realidade fantástica ou de uma fantasia realista, misturando imaginário e realidade. (NAGIB, 1991, p. 168) “*Contudo, a essência de Fitzcarraldo não está realizada nele mesmo, mas sim em Aguirre.*”



Fig. 9 - Brian Sweeney Fitzgerald – “Fitzcarraldo” (Klaus Kinski) conduzindo a travessia do barco pelo vale na floresta amazônica (filme *Fitzcarraldo*, 1982)

2.5 Novas categorias para a representação da Amazônia

A modernização trouxe a desmistificação de certos aspectos mitológicos acerca da percepção da região amazônica. As noções contemporâneas sobre a Amazônia são, em grande medida, uma revisão dos estereótipos e mitos originais sobre a região, uma atualização para novas categorias, que agora procuram diminuir sua percepção enquanto lugar desconhecido, criando o mito de um lugar que deve ser preservado, um paraíso natural. Para Pinto (2001,p.)

quando se fala em Amazônia, estamos diante da produção de um novo senso comum sustentado pelas noções de meio ambiente, biodiversidade, sociodiversidade,

desenvolvimento sustentável, populações ribeirinhas, povos da floresta, que são as expressões correntes e presentes em praticamente todos os escritos que têm sido produzidos sobre a região e que freqüentemente carregam consigo conteúdos de imobilismo social e conservadorismo romântico, quando se trata sobretudo de lidar com a situação e o destino das populações locais.

Alguns cineastas vão desenvolver uma visão idílica da Amazônia, exaltando os aspectos da vida integrada à natureza, numa abordagem quase biológica e determinista do homem na Amazônia, ignorando seu aspecto cultural e histórico; outros vão explorar a vertente da sensualidade e da erotização presentes na atitude da exploração e da penetração do intocável, representado pela floresta, virgem e idealizada. Assim como os anos de 1930 e 1940 foram pródigos em filmes que relacionavam a Amazônia com monstros e com o desconhecido, nos anos de 1970 e 1980 surgiram filmes onde o enredo invariavelmente tratava de uma aventura romântica associada a elementos exóticos relacionados à floresta e aos clichês ligados à noção de primitivo, não raro em filmes de segunda categoria.

Aqui temos a união das categorias exóticas usualmente associadas à Amazônia anteriormente, que exploram certa aura de mistério e desconhecido, com uma nova utilização relacionada ao seu erotismo latente, explorando tramas de gosto duvidoso, onde a floresta torna-se cenário para situações que são um misto de aventura com sensualidade, como no filme *Feitiço do Amazonas* (*Naked Amazon*, 1954) dirigido por Zygmunt Sulistrowski, filme este que foi realizado em locações na floresta amazônica nos Estados do Pará e do Amazonas, que, assim como os exemplos citados anteriormente, entrou na floresta para reforçar a verossimilhança da trama, reforçando a expectativa que o filme poderia proporcionar por mostrar a Amazônia em uma experiência real. Há ainda o caso da série Emmanuele, personagem de uma série *soft porn* com cerca de 50 títulos produzidos, que em dois filmes estabelece uma suspeitíssima relação de filme de horror com aventura e sexo em títulos como *Emanuelle e gli ultimi cannibali*, dirigido por Joe D'amato, em 1977.

A ampliação da referência à Amazônia no cinema mundial nos permite concluir que a força da representação do discurso hegemônico passa por sua possibilidade de reinvenção e revisão das categorias construídas histórica e socialmente. Para Shohat & Stam (p. 211, 2006), “*protéico e múltiplo, o discurso colonial adota retóricas diversas e até contraditórias, que variam de acordo com a região, com o período histórico e com as necessidades ideológicas do momento*”. Assim se ampliam e matizam os significados conferidos à representação do exótico.

Filmes que envolvem em seu enredo países que tiveram histórico de colonização geralmente apresentam generalizações que valorizam a representação do espaço em detrimento da representação da experiência humana, isso acontece especialmente no caso da Amazônia, onde a maior parte dos filmes não adentra a floresta, apenas realiza plano aéreo de sobrevôo, permanecendo na sua observação espacial. Como a materializar a idéia da necessidade de se “desbravar” as novas localidades encontradas no chamado Novo Mundo, os filmes apresentam espaços anônimos, desprovidos de significação dada a omissão do aspecto humano, assim, o espaço não tem identidade, está esperando por ser “descoberto” e utilizado. Para Shohat & Stam, (2006, p. 211,) “*essa ‘terra de ninguém’, ou mata selvagem, pode ser caracterizada como resistente, rude e violenta, um país de paisagens silvestres à espera de um colonizador*”. Portanto, ainda que revistas, as noções contemporâneas sobre a Amazônia preservam a polaridade entre aquele que coloniza e aquele que é colonizado, ou seja, aquele que tem o papel de civilizador e aquele que tem o papel de primitivo, numa clara relação instituída de poder.

Exercendo uma crítica ao modelo de representação que se consolidou com o cinema hegemônico ocidental sobre as regiões tidas como exóticas, entre elas a Amazônia, Shohat & Stam trabalham com o conceito de olhar eurocêntrico, que privilegia a construção de narrativas sob o ponto de vista europeu em detrimento da diversidade cultural mundial, modelos narrativos que estariam distanciados das realidades das localidades sobre as quais as tramas são desenvolvidas. Para os autores, (Shohat & Stam, p. 40, 2006) “*o eurocentrismo contemporâneo é o resíduo discursivo ou a sedimentação do colonialismo, processo através do qual os poderes europeus atingiram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte da Ásia, África e Américas.*”

Ao denunciar o discurso do cinema hegemônico como um discurso eurocêntrico, deslocando as categorias de análise, Shohat & Stam trazem à tona a proposição de um discurso pós-colonial, que, segundo Hall (2003, p. 122) manifesta “*uma crise nos modos de compreensão do mundo*”, numa elaboração que valoriza as micronarrativas em detrimento das narrativas totalizantes; que oferece novas interpretações e possibilita o surgimento de novas vozes no cenário mundial, permitindo a (Hall, 2003, p.123) “*reconstituição de subjetividades nas fronteiras nacionais.*” Ao colocarmos a questão dessa maneira queremos atentar ao fato de que o cinema é fundamental para a elaboração de um discurso sobre a

Amazônia que constrói uma determinada imagem sobre a região, desta feita, estamos falando de uma imagem da Amazônia presente no imaginário ocidental, forjada a partir do ponto de vista do estrangeiro, nos casos mais reconhecidos da representação da Amazônia no cinema. Para Amâncio (2000, p.89)

A leitura mais contemporânea da Amazônia contemplará um repertório onde cabem também caçadores de cabeça, expedições paleontológicas, ataques de piranhas e de jacarés, areias movediças, exploração de minérios, ouro e diamantes. As variações de entrecho dramático são pequenas. A aventura está presente em boa parte deles, com os ingredientes que se assemelham àqueles do western clássico: um notável maniqueísmo, o desafio da fronteira, a coragem como elemento impulsionador do sucesso. Por outro lado, se condensam aí outras estruturas narrativas: o fugitivo da civilização, o contraponto à vida urbana. Esta, caracterizada na produção que privilegia a cidade do Rio de Janeiro como pólo de atenção estrangeiro, perde definitivamente sua importância frente a multiplicidade de eventos dramáticos que a Amazônia comporta. O que prova que, contemporaneamente, por vias transversas, a Amazônia é o lugar que mais representa o Brasil no cinema de ficção.

O interesse pela Amazônia nas tramas de ficção do cinema hegemônico parece matizar um discurso exotizante, que reitera mitos originais sobre o Novo Mundo, recuperando e reforçando noções generalizantes que ignoram a experiência social e a realidade histórica, contribuindo para a permanência de clichês e de lugares comuns sobre a região.

3 A AMAZÔNIA NO CINEMA BRASILEIRO

Em geral temos duas situações na representação da Amazônia no cinema brasileiro: a primeira é a dos filmes que tomam a região de passagem, de modo superficial, apressado. Não raro tais filmes colocam a região como um destino exótico, uma referência à aventura, um eterno retorno aos mitos já reforçados pelos filmes estrangeiros. Do outro lado temos os filmes mais comprometidos com posições políticas e sociais, que buscam representar momentos importantes da história recente do país.

Um nome importante relacionado ao cinema na Amazônia foi Líbero Luxardo, paulista da cidade de Sorocaba, que se mudou para Belém, no Pará, no final da década de 1930. Inicialmente interessado na realização de documentários, realizou no Mato Grosso em 1931 o longa *Alma do Brasil – retirada da Laguna*, baseado no romance homônimo de Visconde de Taunay sobre as batalhas nos campos do Mato Grosso conhecidas historicamente como A retirada da Laguna, filme co-dirigido por Alexandre Wulfes. Estabelecido no Pará, Luxardo realiza em 1962 o primeiro longa-metragem ficcional daquele estado, intitulado *Um dia qualquer*. Realizaria ainda os longas *Marajó, barreira do mar* (1964) e *Um diamante e cinco balas* (1967)

Em 1960, Mario Civelli dirige o filme *Bruma seca*, trama que apresenta uma aventura pela floresta inóspita, em um embate entre o humano e a natureza. Seus entrecos dramáticos

apresentam diversos conflitos que marcam a história do processo civilizatório na região, como a disputa violenta por terras e a exploração de riquezas naturais, como o ouro.

Com a abertura política e a busca pela identidade nacional nas décadas de 1970 e 1980, temos filmes que vão em busca da representação da diversidade brasileira num processo de reflexão das diferenças regionais. O filme *Bye-bye Brasil*, dirigido em 1979 por Cacá Diegues, realiza um passeio pelo interior do país, cruzando a Amazônia até chegar à Brasília, revelando pelo trajeto o impacto que a televisão e a cultura estrangeira causaram na cultura popular.



Fig. 10 – Salomé (Betty Faria) em frente ao caminhão da Caravana Rolidei, que cruza a Amazônia até Brasília (filme *Bye bye Brasil*, 1979)

Outro filme que trata de questões conflituosas relacionadas à Amazônia é *Fronteira das almas*, dirigido em 1987 por Hermanno Penna, que mostra os conflitos por terra a partir de projetos governamentais de ocupação em Rondônia e de invasões de terra no Sul do Pará, questões que até hoje são a raiz de diversos conflitos reais na Amazônia.

Poucos filmes se baseiam em fatos históricos da região, como é o caso do filme *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia*, dirigido por Oswaldo Caldeira, em 1977. O filme mostra a história de um tuxaua líder de uma tribo na Amazônia que lidera um grupo formado por diferentes etnias em uma resistência à colonização portuguesa no início do século XVIII, tornando-se uma referência histórica de resistência dos povos indígenas na Amazônia. Este filme é um caso interessante, pois toma como protagonista uma liderança indígena,

personagem tipicamente excluído das grandes narrativas nacionais, trazendo assim a questão dos povos nativos brasileiros para o centro do debate sobre identidade nacional travado naquele momento histórico.

A Amazônia aparece na trama de alguns filmes da série *Os Trapalhões*. Nos diferentes títulos, os membros da trupe envolvem-se em diversas situações, sempre mesclando aventura, humor e romance juvenil. No filme *Os trapalhões e a árvore da juventude*, dirigido por José Alvarenga Jr. em 1989, está presente o discurso em defesa da floresta, além da busca mística pela juventude eterna possível na tal da “árvore da juventude”. No filme *Os trapalhões na serra pelada*, dirigido em 1982 por J.B. Tanko, o evento histórico da corrida pelo ouro no garimpo de Serra Pelada serve de pretexto para apresentar uma trama de conflitos de exploração da terra entre brasileiros e estrangeiros. Há, ainda, o filme *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva*, dirigido em 1988 por José Alvarenga Jr, temos a mistura de elementos mágicos como sementes que fazem voar e desmandos típicos de uma terra sem lei.

Podemos citar os filmes infanto-juvenis *Tainá*, dirigido por Tânia Lamarca em 2000 e sua continuação, *Tainá 2 – a aventura continua*, dirigida em 2004, por Mauro Lima, como filmes que tomam a região pelo discurso ambientalista, atualizando as referências à região para tópicos sintonizados com os compromissos politicamente engajados de preservação ambiental, mas ainda recheando a trama de lugares-comuns em uma elaboração maniqueísta de diversos aspectos a ela relacionados como o tráfico de animais e a preservação da floresta.

Por sua vez, a região Amazônica tem uma relação muito íntima com a produção documental brasileira, condicionada em parte pelo interesse que a região desperta em diferentes áreas do conhecimento e em parte pelo processo de produção possível na região, que não oferece facilidades logísticas e operacionais para desenvolver um cinema de ficção, dependente de estruturas mais complexas de produção; sem contar o fato de a região estar afastada dos grandes centros econômicos do país que, a despeito de importantes ciclos econômicos como a época da borracha ou do elevado PIB de Manaus devido ao seu Pólo Industrial, a coloca distante dos principais agentes de financiamento e de distribuição cinematográfica, o que dificulta o amadurecimento desse tipo de cinema e a afirmação de uma cadeia produtiva adequada às suas demandas de produção. Assim, estabelecemos aqui uma importante condição que evidentemente ajuda a definir as estratégias de representação da Amazônia no cinema nos casos estrangeiro e nacional: no cinema internacional a Amazônia

está mais presente em filmes de ficção, freqüentemente como um tema abordado, esporadicamente e mais recentemente como locação de filmagens, sendo em geral uma referência, uma idéia, que remete a um conceito imaginário; enquanto que na cinematografia nacional a produção relativa à Amazônia oferece um número maior de documentários em relação aos filmes de ficção, portanto, uma produção mais ligada ao estatuto da realidade e da sua interpretação. Cabe lembrar que estamos levando em conta aqui nessas indicações trabalhos para cinema, o que exclui trabalhos produzidos eminentemente para televisão que, caso fossem incluídos nessa contabilidade, poderiam mudar radicalmente o cenário proposto, pois, o crescente interesse internacional em relação à Amazônia tem aumentado significativamente o número de documentários de emissoras internacionais produzidos na região.

3.1 A chegada do cinema na Amazônia

Graças a um período de importante projeção econômica para a região com o ciclo de exportações da borracha, o cinema chega à Amazônia muito cedo. O estilo de vida dos barões do negócio da borracha tinha como referência as cidades européias; e o cinema, como meio de expressão por excelência da vida moderna, tinha espaço garantido em cidades como Belém e Manaus, que respiravam prosperidade econômica e tinham elites que buscavam manter as regalias próprias de grandes centros urbanos europeus, assim, (Souza, 2007, p. 15) “*a Amazônia do ciclo da borracha esquece os padrões limitados do colonialismo português e entrega-se ao romantismo da aventura capitalista*”.

Uma série de títulos cinematográficos trazidos para Belém e Manaus preenchia as agendas das salas de show e teatros, oferecendo a moderna experiência do cinema como um espetáculo de entretenimento comercial. Para Paranaguá (1985, p. 11), “*a introdução do cinematógrafo na América Latina confirma que o continente se encontra integrado ao sistema capitalista internacional, em forma subordinada, dependente, como importador de manufaturas e exportador de matérias-primas e produtos agrícolas*”, entretanto, foi justamente essa relação de troca comercial identificada por Paranaguá como sendo uma

relação de posições desiguais, um dos pilares que possibilitou o surgimento de produção cinematográfica na Amazônia no início do século XX.

Júlio César Araña, um importante seringalista do período, com produção centralizada no Peru, (Souza, 2007, p. 75) “*temendo que as denúncias do jovem engenheiro Walter Handerburgo de que mantinha trabalhadores escravizados em seus seringais atrapalhassem seus negócios em Londres, procura Silvino Santos para realizar um documentário em suas terras.*” Para Vale (1994, p. 1996)

Arana, que vivia nessa época na Europa, percebeu a importância e o impacto maior das imagens em movimento para seus propósitos e enviou Silvino Santos a Paris, em 1913, para um estágio de três meses nos estúdios Pathé-Films e nos laboratórios dos irmãos Lumière. Lá, pesquisou uma combinação química que, aplicada à emulsão da fita, assegurasse a resistência ao calor e à umidade do clima tropical. Com milhares de metros de negativos e uma filmadora Pathé, voltou ao Brasil para filmar os índios no Peru.

Silvino Santos havia sido contratado para filmar os povos indígenas ao longo do rio Putumaio e, por dois meses, permaneceu em atividade percorrendo alguns rios da região, registrando diferentes etnias. O material, entretanto, nunca foi utilizado, pois se perdeu em naufrágio do navio que levava os negativos para serem copiados nos Estados Unidos. (Vale, 1996, p. 162) “*Dessa primeira experiência, Silvino adquiriu a técnica que o lançou definitivamente para o cinema.*”

Para Souza, (2007, p.76) “*Araña inaugurou na região o interesse pela arte que engatinhava. Mesmo sem ter surtido o efeito desejado, já que o filme nunca chegou a ser exibido, a maravilha da imagem em movimento estava definitivamente instalada em Manaus.*”

Outro pilar importante para o estabelecimento da produção cinematográfica ao redor do mundo está relacionado à produção das chamadas “vistas” ou filmes de atualidades, frutos do trabalho de cinegrafistas que se lançavam ao empreendimento de registrar imagens de diferentes culturas em busca do exótico e das suas peculiaridades para a exibição principalmente nos grandes centros europeus e norte-americanos. Dos trabalhos realizados nesse período é praticamente impossível relacionar títulos, pois, em geral, eram produções de diretores anônimos, sendo o filme assinado quase sempre pela produtora realizadora, sendo o título conhecido pelo interesse despertado pelo tema ou pela localidade, dentro da lógica que imperava no sistema de distribuição e exibição de cinema da época, onde os filmes eram

negociados por metragem e exibidos ao critério do exibidor que passava a ser dono daquela cópia específica, que não se consistia em um material estruturado, mas sim em uma seqüência de imagens animadas sobre aspectos sociais, culturais ou da natureza de determinadas localidades. Para Monte-Mór, (2004, p. 102) “*o cinema apropriou-se rapidamente dos domínios reservados à antropologia, fazendo circular suas câmeras nos mundos exóticos, produzindo imagens atraentes para as fantasias do Ocidente*”; o que nos permite dizer que, reforçando a idéia que defendemos anteriormente no capítulo 2, a Amazônia, por sintetizar a idéia de “Novo Mundo” no imaginário ocidental, foi locação privilegiada de filmagens nesse período.

Segundo Toulet, (2000, p.103)

pioneiros de um mundo novo, os operadores desempenham um papel capital: além de registrarem imagens, eles lançam, no curso de suas peregrinações, as bases da exibição, da produção e da distribuição, como fundadores das cinematografias nacionais. Muitos não assinaram nem seus filmes nem seus atos e permaneceram desconhecidos.

O trabalho desses cinegrafistas do período inicial do cinema permaneceu anônimo na história, entretanto, para além do mero registro de imagens, de “vistas”, com intenção de difusão nos grandes centros urbanos da Europa, ou poderíamos dizer, para além das imagens meramente ilustrativas de uma realidade empiricamente observada, o cinema é rapidamente incorporado ao trabalho de campo das ciências sociais e das expedições científicas, onde vai ser mais um instrumento da pesquisa, gerando vastos registros de imagens em movimento de regiões outrora desconhecidas, o que ajuda a conformar outro campo do cinema na região, os documentários de cunho antropológico.

Além das atividades econômicas identificadas até aqui, o final do século XIX foi marcado por iniciativas governamentais de reconhecimento e ocupação de territórios no interior do Brasil e em zonas fronteiriças, passando por várias regiões, do Centro-oeste ao Norte, diversas comissões foram organizadas para a instituição de serviços de comunicação e de transportes. Essas ficaram genericamente conhecidas como Comissão Rondon, em homenagem ao Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon.

Os trabalhos da missão Rondon tinham o múltiplo caráter militar, político e científico. Afinada com o ideário positivista e nacionalista que inspirava a oficialidade da época, a missão encarava as linhas telegráficas como um instrumento geopolítico de fixação, integração e colonização do território nacional herdado do Império. Ao avançar em território florestal escassamente povoado, os engenheiros

militares não encontravam somente obstáculos geográficos, mas também a resistência de índios, que vinham sendo expulsos de outras áreas por seringueiros e núcleos de colonização agrícola. (DA-RIN, 2006, p.2)

A amplitude das ações dessas comissões organizadas pelo governo da Primeira República fez com que fossem necessárias ações de diferentes campos de conhecimento em suas atividades, o que aproximou Rondon de pesquisadores nas áreas das ciências naturais e sociais. Segundo Tacca (2001, p.15),

O espírito científico das grandes expedições do século XIX e do início do século XX influenciou Rondon a levar botânicos, zoólogos e outros cientistas para fazerem levantamentos da fauna e da flora. O levantamento topográfico e geográfico foi feito pelo próprio Rondon e seus ajudantes, e ele também fez levantamentos etnográficos da cultura material de alguns grupos indígenas e medições antropométricas dessas populações.

Um dos aspectos que chama a atenção nesse empreendimento multidisciplinar é a valorização do registro visual como mecanismo de conhecimento. Ainda segundo Tacca (2001, p.16)

A criação de uma seção especializada em documentação em material fotossensível foi uma ação inovadora para os padrões da época, necessitando altos investimentos e a apropriação de uma tecnologia especializada inexistente no país, principalmente se levarmos em conta que o uso desse material se daria em péssimas condições ambientais, como alta umidade e dificuldades de transporte. A documentação imagética foi considerada como outras atuações científicas da Comissão, apresentando relatórios e publicações como a Expedição ao rio Ronuro, publicação nº 90, relatada pelo capitão Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcellos, em 1945. Nesse relatório, cita as duas câmeras de cinema pertencentes à Comissão e operadas por Reis: uma Williamson de 30 metros e uma Debie Studio de 120 metros.

O principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon foi o major Luiz Thomas Reis, realizador dos filmes mais importantes da Comissão, entre eles *Rituais e festas bororo* (1917) e *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932).

3.2 Luiz Tomás Reis e Silvino Santos – documentaristas da Amazônia

O trabalho de Luiz Tomás Reis e Silvino Santos tem muitas similaridades. Ambos se iniciaram na produção cinematográfica quase que ao acaso; Santos era fotógrafo e pintor em Manaus quando foi procurado para fotografar povos indígenas que trabalhavam em seringais de propriedade de Júlio César Arana, que o enviou à França para estágio nos estúdios Pathé,

em 1913, para aprender a recente técnica cinematográfica (Vale, 1996); Reis era tenente e integrava a chamada Comissão Rondon quando, em 1912, após tentativas frustradas utilizando os serviços de um estabelecimento comercial de fotografia do Rio de Janeiro, propôs ao marechal Cândido Rondon a formação do Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Comissão Rondon, que ficou sob sua responsabilidade (Tacca, 2001); desenvolveram vasta filmografia no período em que o cinema estava se afirmando enquanto linguagem e foram pais fundadores do documentário brasileiro filmando boa parte de sua obra na Amazônia. Para Ramos, (1997, p. 180) “*dentro do padrão autoral/longa-metragem de documentário, os dois principais cineastas do mudo brasileiro são Luís Tomás Reis e Silvino Santos.*”

Talvez o principal aspecto que aproxime a obra de ambos os cineastas seja a condição privilegiada que tiveram para desenvolver suas filmagens, que permitiu que produzissem extensa obra para o período, com diversos filmes em curta, média ou longa metragem. Santos era funcionário de um importante empresário da cidade de Manaus, que como uma espécie de mecenas, interessado na propaganda das potencialidades da floresta amazônica, financiou a produção de diversos filmes sobre os aspectos naturais e riquezas da região. Reis era tenente do exército brasileiro e como responsável pelo Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Comissão Rondon foi o principal realizador dos filmes originados dos trabalhos em campo das expedições.

Outro aspecto fundamental na obra de ambos e que interessa particularmente em nossa análise é o fato de terem filmado suas obras majoritariamente na Amazônia, o que coloca a região em posição destacada na história de um certo documentário brasileiro, de cunho antropológico. Apesar de cada um dos realizadores ter uma finalidade a cumprir com seus trabalhos, Silvino Santos fazia filmes de propaganda e Luís Tomás Reis fazia filmes de caráter institucional, isso não impediu que (Ramos, 1997, p. 180) “*pudessem desenvolver uma obra própria, com um estilo pessoal.*”

Classificar a obra de Santos como propagandística e a de Reis como institucional talvez seja, ao menos a princípio, de um reducionismo injusto, que pode levar a julgamentos precipitados sobre os filmes em si, caso se tome os termos pelo que significam hoje num mundo marcado por interesses comerciais e onde temos uma história do gênero documentário que aponta diversas evoluções em termos de linguagem, mas como apontou Da-Rin (2006), “*seus filmes contemplam aquilo que Grierson viria considerar, alguns anos mais tarde, como*

características básicas do documentário: um cinema de propaganda utilizando a ‘cena natural’”. Ainda segundo Da-Rin (2004, p.72),

A importância que Grierson atribuía aos materiais naturais estava ligada a uma convicção, formada ainda no seu período americano, de que o cinema possuía uma capacidade intrínseca de representação naturalista, quase sempre diluída e distorcida pelo cinema industrial de ficção.

Ao levarmos em conta essa observação de Grierson em relação ao potencial das imagens naturais, podemos dar o real valor à produção de Silvino Santos e Luís Tomás Reis para a conformação de um campo para o documentário brasileiro, pois, com as condições de produção garantidas pelos aspectos institucionais mantenedores das filmagens, esses cineastas puderam se lançar à experiência de filmar o real em contato direto com a realidade empírica, ampliando as possibilidades do documentário mudo brasileiro para além da mera abordagem jornalística factual ou expositiva. Ainda que desenvolvam abordagens diferentes em relação aos seus objetos e personagens, sendo no final das contas marcados pelas contingências institucionais em cada caso, Reis como um cineasta ligado a uma estratégia científica de cunho positivista e Santos ligado a estratégias de propaganda mercantil, seus filmes têm grande importância para a Amazônia especificamente, pois marcam uma oposição àquelas imagens evocadas pelos modos de representação dominantes em relação à região amazônica que analisamos no capítulo 2, discursos estes que recuperam categorias referentes aos preconceitos advindos das interpretações apriorísticas da região pelo discurso externo, sobretudo estrangeiro, fundamentando a representação da região em categorias imaginárias, que reforçam clichês e lugares comuns referentes à idéia de “novo mundo” no imaginário ocidental. Temos aqui, talvez, marcada certa tendência ou vocação da Amazônia para o filme documentário, pois seria esse o gênero capaz de subverter as imagens preconcebidas geralmente trabalhadas em enredos ficcionais, que concretizam em imagens o imaginário fantasioso sobre a Amazônia, conferindo ao documentário relevante papel social e cultural para a afirmação de um discurso próprio para a região, algo que pensamos irá se amadurecer com o projeto *Documentos da Amazônia*, a ser analisado posteriormente.

3.3 O moderno documentário na Amazônia

Daremos aqui um salto no tempo para analisar outro período histórico fundamental para a Amazônia que conseqüentemente tem reflexos nos seus moldes de representação. Seguiremos com a observação de filmes que tratam da região à partir da década de 1960, período em que, entre outras coisas, o país passou a viver sob regime de ditadura militar e a região amazônica passou a ser considerada de segurança nacional, para onde foram destinados uma série de programas intervencionistas de cunho integracionista e desenvolvimentista, que ignoravam suas especificidades socioculturais.

A região continua a marcar a história do documentário brasileiro de maneira muito importante. Nesse período temos uma série de filmes que serão realizados em parceria por antropólogos e cineastas, frutos do Instituto de Cinema Educativo (INCE). São filmes que, em sua maioria, mantêm uma abordagem expositiva sobre a realidade e, nesse caso, dado o interesse antropológico, retratam populações indígenas da Amazônia brasileira. Entre os vários casos podemos citar *Kuarup*, dirigido por Heinz Forthman em 1962, com parceria de Roberto Cardoso de Oliveira e *Jornada Kamaiurá*, de 1965, também dirigido por Heinz Forthman, agora com a assessoria do antropólogo Roque Laraia.

O filme brasileiro de ficção historicamente enfrentou problemas para encontrar espaço de exibição no circuito comercial em seu próprio mercado, sendo essa uma questão candente ainda hoje. No caso específico dos documentários, que nesse período não tinham a projeção popular que tem hoje, essa questão se complica ainda mais e, se levarmos em conta esse tipo de cinema de interesse específico como é o caso dos documentários sobre a Amazônia, a situação tende a se complicar ainda mais. Tal produção tem ficado relegada a espaços como cineclubes, cinematecas, festivais e universidades, sendo que, ainda hoje, essa é a realidade da maioria dos documentários sobre a Amazônia: a despeito dessa ser uma região intensamente filmada, os filmes não encontram espaço no circuito “oficial” de exibição cinematográfica.

Para Xavier (2001, p. 57) “a melhor caracterização dos problemas do cinema brasileiro no período exige uma atenção maior às transformações sócio-econômicas mais gerais ocorridas no país”, sendo assim, à partir do início dos anos de 1970, sintonizado com as mudanças sociais e políticas, em uma atmosfera crescente de questionamento do discurso

oficial, que em relação à Amazônia tinha posturas de controle e de ufanismo, o cinema brasileiro vai produzir obras críticas e que buscam adentrar no interior do país e buscar revelar a sua face real. Nesse período vem à tona diversas problemáticas que estão relacionadas com a região amazônica e que não eram condizentes com o discurso oficial, como o problema da ocupação da terra, da migração e, sobretudo, o da devastação da floresta, que desembocou no crescimento do discurso ambientalista.

Ainda segundo Xavier, (2001, p.60)

Inserido numa esfera dominada pelo produto industrial, o cineasta brasileiro opta por um determinado tipo de cinema em meio a tensões e cálculos relacionados com uma política de produção, num contexto cultural e ideológico específico. Em sua intervenção, vê sua necessidade de expressão, suas preocupações temáticas, seu envolvimento com a linguagem e sua relação com o espectador mediados por uma equação que permeia a produção e a crítica no Brasil: a questão nacional.

Em busca de encontrar a questão nacional, por um lado o cinema brasileiro vai buscar inspiração no modelo neo-realista italiano e nas vanguardas européias do período para forjar um movimento nacional de cinema que tem a intenção de refletir sobre a realidade do país, tensionando seus modos de representação. Surge o Cinema Novo. Por outro lado, um grupo de cineastas, inspirados pela revolução cultural e de costumes vai fundar o chamado Cinema Marginal. Nesse período o cinema brasileiro ficou marcado pela polarização entre o Cinema Novo e o Cinema marginal, movimentos estéticos que centralizaram o debate e a discussão. Entretanto, é justamente na brecha dessas categorias que vão existir cineastas que fogem ao esquematismo dessa divisão polarizada e vão realizar obras fundamentais para o cinema moderno brasileiro. Novamente a Amazônia está no centro da história do documentário brasileiro. Com o filme *Iracema – uma transa amazônica*, Jorge Bodanzky inicia sua aproximação da região, que renderá uma série de filmes fundamentais para a história do cinema nacional.

3.4 Um novo olhar sobre a Amazônia

Com as ações do governo militar avançando em direção à Amazônia, a região considerada como de segurança nacional, sendo o lema central a máxima de “integrar para não entregar”, o discurso oficial sobre a região estava se concretizando em ações como as

estradas de rodagem como portas de entrada para a Amazônia que, atravessando largas áreas de floresta, eram obras faraônicas de eficiência questionável, como se comprovou com a falência do projeto da transamazônica e o incentivo à migração nordestina para sua ocupação, que ocasiona ainda hoje disputas violentas de terras, por exemplo.

No bojo da discussão política esboçada por esse cenário, o documentário sobre a Amazônia vai assumir forte tom de denúncia. A aproximação dos cineastas com a região se dá por uma postura ideológica de questionar o regime militar mostrando que sua propaganda oficial para a região amazônica não condizia com o que acontecia na realidade. Muitos filmes vão buscar as fissuras desse discurso oficial e retratar o que está por trás da imagem institucionalizada da Amazônia. Um caso célebre é o do já citado *Iracema – uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky. 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. No filme, um caminhoneiro, chamado Tião Brasil Grande, conhece na beira da estrada uma garota vinda do interior chamada Iracema que, desse encontro em diante, passa a ser explorada e a se prostituir. 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. O que torna o filme especial é o fato de, em um período de forte repressão como era o final dos anos de 1970, adentrar uma região de segurança nacional e mostrar aquilo que se passava lá, num embate com a realidade que coloca em questão não só tal discurso oficial sobre a região, mas os próprios cânones da representação ficcional, borrando os limites da realidade, resultando em um filme que está exatamente na fronteira entre o documentário e a ficção, num período onde a tendência do cinema brasileiro, devido à pressões do regime militar, era a fuga para a ficção escapista ou a ficção alegórica.



Fig.11



Fig.12

Fig. 11 - Pela boléia do caminhão a personagem de Edna Castro observa área de floresta devastada

Fig. 12 - Caminhão que leva as personagens pela Transamazônica cruza área incendiada

(frames do filme Iracema – uma transa amazônica, 1981)



Fig.13



Fig.14

Fig. 13 - Área de floresta incendiada vista do ponto de vista da boléia do caminhão

Fig. 14 - Trator derrubando área da floresta

(frames do filme Iracema – uma transa amazônica, 1981)

A partir de Iracema, Jorge Bodanzky vai realizar uma série de outros filmes na Amazônia, indo cada vez mais fundo na região, tratando de temas como conflitos de terras (*Igreja dos oprimidos*, 1985) e ocupação estrangeira na Amazônia (*Jari*, 1980), por exemplo, revelando para o resto do Brasil uma realidade até então desconhecida e esquecida. Tal relação demonstra um olhar comprometido com a região por parte do cineasta, que, filme após filme, desenvolve abordagens cada vez mais integradas com sua realidade histórica,

contribuindo para sua desmistificação e reconhecimento, o que aponta para um autoconhecimento por parte do país em si.

Outro filme de Jorge Bodanzky que oferece ótimo contraponto a *Iracema*, além de ser emblemático da relação entre realidade e imaginário que a Amazônia desperta, é *Terceiro Milênio*, dirigido em 1980. O filme mostra o então senador Evandro Carreira em campanha pelo interior do Amazonas, revelando os confins do país. Se *Iracema* é um filme que “borra” os limites entre ficção e realidade, por lançar em situações reais, personagens fictícios, contribuindo para uma representação naturalista na ficção, improvisada entre atores profissionais e cidadãos locais interpretando seus próprios papéis, o filme *Terceiro Milênio* constrói sua narrativa a partir da figura do senador Evandro Carreira, personagem extremamente performático e verborrágico, que confere certo ar ficcional àquilo que é puro registro documental de uma campanha eleitoral. A seu modo, esse filme também amplia o debate sobre os limites entre ficção e documentário. Em uma espécie de *road movie* pelas estradas de rio da região, o filme revela a Amazônia profunda, das barrancas de rio, comunidades rurais e ribeirinhas, que permanece praticamente desconhecida da maioria dos brasileiros.



Fig.15



Fig.16



Fig.17



Fig.18

Fig.15/Fig.16/ Fig.17/Fig.18 - Frames do filme *Terceiro Milênio*, 1980

Outra experiência de destaque na produção de documentários sobre a Amazônia é o projeto Vídeo nas Aldeias. Desdobramento das atividades do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e fruto da militância indigenista de seu fundador, Vincent Carelli, o projeto vai se utilizar da democratização da produção audiovisual através do suporte eletrônico do vídeo, utilizando tal recurso para a reflexão e a crítica sobre as questões da causa indígena, oferecendo instrumental para que os próprios indígenas, antes objeto de pesquisa, tornem-se agentes de sua própria história, desenvolvendo estratégias de afirmação de discursos próprios objetivados em trabalhos audiovisuais.



Fig. 19 - Zezinho Yubé, da etnia Hunikui, ensina o manejo da câmera para aluno da oficina de vídeo (foto de Vincent Carelli/VNA)

O projeto, existente há mais de vinte anos, se iniciou realizando trabalhos sobre e com diversas etnias indígenas ao redor da Amazônia, contribuindo para a promoção de outra imagem desses grupos, mais complexa e ligada em seu processo histórico, pois normalmente são estereotipados pela grande mídia como sendo uma única e indistinta categoria. Nunca buscaram encontrar o índio tipificado, de sinais diacríticos identificáveis, mas sim

proporcionar o surgimento de um discurso próprio por parte de cada uma das diferentes etnias, revelando questões culturais e de identidade.

De uma prática comprometida com a causa indigenista que resultava em documentários realizados juntamente com os grupos indígenas, o projeto passou a ser formador de cineastas indígenas, oferecendo instrumental técnico e de linguagem para que eles sejam os próprios condutores dos trabalhos, contando suas histórias do seu próprio ponto de vista. Para Bentes,

Ao descolar a câmera da mão dos antropólogos e cineastas profissionais e formar realizadores indígenas, a primeira questão que podemos sublinhar é a do deslocamento de poder e uma reflexão decisiva sobre a produção do saber. Quem tem a câmera tem o comando e a simples posse pelos índios desse instrumento de observação, intervenção e comunicação pode produzir um outro pensamento ou dar visibilidade a uma outra lógica visual e mental.

Com a chegada de Mari Corrêa, o projeto amplia suas perspectivas, incorporando e alterando conforme sua própria experiência a metodologia do *atelier varan*, centro de formação e realização de documentários na França. Com a experiência de desenvolver capacitação de grupos indígenas para o uso do audiovisual como uma ferramenta de auto-afirmação e preservação cultural, o projeto dinamiza as relações entre os grupos indígenas em si e as suas relações com a sociedade urbana, apontando para diversas áreas de conhecimento, colocando a Amazônia no centro de uma importante experiência do documentário brasileiro contemporâneo. Sobre isso, Bentes diz que

A questão interessa não apenas para se pensar o uso das imagens na antropologia, na etnografia ou nas ciências sociais, mas dá visibilidade aos impasses em torno do documentário contemporâneo que vêm problematizando temas como a produção da auto-imagem, a fabulação, a construção do real, a nossa relação com a imagem do outro, temas recorrentes em toda uma série de filmes.

Ao oferecer a possibilidade do discurso organizado pelo próprio indígena, em uma auto-etnografia, o projeto Vídeo nas Aldeias coloca o documentário contemporâneo realizado na Amazônia entre os mais interessantes do gênero no Brasil. Assim, podemos dizer que a Amazônia esteve ligada a momentos importantes do documentário brasileiro, particularmente daqueles de cunho antropológico, desde os pioneiros do cinema silencioso, Silvino Santos e Luiz Thomas Reis, passando pelos filmes documentários de denúncia no período da ditadura militar, até chegar ao modelo militante do Vídeo nas Aldeias.



Fig. 20 – Takumã Kuikuru filma cena do vídeo “Cheiro de Pequi” (Foto: Vincent Carelli/VNA)

Os documentários realizados pelos indígenas iniciados nas oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias oferecem a possibilidade de se estabelecer outra relação entre sujeito e objeto, uma relação que subverta os métodos clássicos do documentário, propondo novas abordagens, que resultem em novos discursos, invertendo o eixo da relação documentarista/objeto. Segundo França (2004, p.31)

A proposta de exprimir uma identidade já dada ou uma realidade estanque que pré-existiria ao filme, tão presente no discurso antropológico, etnográfico ou nos documentários expositivos clássicos, não tem lugar nestes filmes. Os olhares dos índios para a câmera, seus gestos, suas expressões, seus sorrisos, suas falas, são momentos intensos, fortes, justamente porque mostram a consciência de que se trata de um jogo entre quem filme e quem é filmado, um jogo em que a performance dos índios está ligada a fatores que são produzidos pelo documentário, para o documentário e que não existiriam sem ele.

Ao enfatizar que existe algo que o documentário produz que depende da relação existente no jogo entre quem filma e quem é filmado e, principalmente, está ligado a fatores que são produzidos pelo documentário, França está se referindo àquilo que podemos considerar a “voz” do documentário, segundo os termos propostos por Nichols, ainda que a autora não use tais termos em sua análise.

Até aqui temos insistido nas imagens sobre a Amazônia, privilegiando nas análises o aspecto da visualidade. Entretanto, os filmes são muito mais do que a imagem em si, são o

resultado da articulação da imagem e do som. O que queremos destacar aqui é que essa articulação revela aspectos outros presentes na maneira de abordar um tema, dando a compreender um discurso subjacente à forma do filme. Podemos dizer que os filmes constroem pontos de vista sobre a Amazônia, que revelam modos de representação sobre a região orientados social e politicamente. Para Nichols, todo e qualquer documentário tem uma “voz” própria, sendo que a “voz” (2007, p.76)

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de “deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – e que falam *pelo* filme – nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam *no* filme. A voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme.

Retornaremos a esse conceito de “voz” no documentário no capítulo posterior, quando analisaremos os filmes da série *Documentos da Amazônia* usando as idéias de Nichols para identificar o discurso subjacente nos documentários produzidos dentro dessa experiência cinematográfica.

4 O CINEMA NO AMAZONAS

No início do século XX, momento em que o cinema ainda estava em busca do seu “específico” e as convenções romanescas e teatrais começavam a dominar o cinema narrativo de enredo, o cineasta luso-brasileiro Silvino Santos filmou a região amazônica intensamente, revelando os hábitos dos povos que viviam naquela imensa floresta tropical. Um dos pioneiros do cinema brasileiro, reconhecido apenas no final dos anos de 1960, representou a força econômica do período áureo do negócio da borracha na região. Contratado por importantes empresários da época para realizar filmes de propaganda que divulgassem as potencialidades da região para o mercado externo, Silvino Santos fez muito mais: filmou povos indígenas hoje extintos ou aculturados, filmou hábitos daqueles que viviam nos rincões da Amazônia, adentrou a floresta amazônica, captando em película cinematográfica a vida que existia por debaixo da imagem de tapete verde formada pelas copas das árvores, típica de uma visão aérea da região. Assim, o cinema de Silvino Santos legou às gerações futuras um importante acervo cinematográfico sobre a Amazônia, de inestimável valor etnográfico.

Mesmo realizando filmes sob encomenda, o trabalho de Silvino Santos expressava um olhar diferenciado sobre o local, sobre a paisagem, sobre os povos e suas manifestações culturais. Não se limitava, como outros realizavam Brasil afora, a um mero trabalho de propaganda ou de registro. Para Lobo (1987, p.71), “*o que destaca Silvino é o fato de ter ficado em Manaus e aqui realizado a sua obra, uma obra tão grande e rica como o rio das Amazonas, um de seus grandes temas.*”

A permanência de Silvino Santos na cidade de Manaus, onde estabeleceu residência e, durante muitos anos, trabalhou para a firma J.G. Araújo, possibilitou a realização de uma vasta e importante obra sobre os diversos aspectos da Amazônia, dos seus povos à natureza. Segundo Vale (1987, p.7), que realizou extensa pesquisa sobre a obra e a vida de Silvino Santos, localizando diversos de seus filmes em cinematecas americanas e européias,

A produção cinematográfica de Silvino Santos é um longo e completo mosaico da vida amazonense e amazônica. Realizou 9 longas-metragens, quatro deles localizados; 57 documentários de média e curta-metragem, quase todos exibidos comercialmente. Produziu uma série de 26 filmes “domésticos” que retratam a família Araújo, em Manaus e Portugal.

A produção de Silvino Santos é essencialmente uma produção documental, produzindo imagens para serem exibidas em mercados dos grandes centros nacionais e internacionais, para um público estrangeiro e, geralmente, desconhecedor da região amazônica. Imagens que buscavam divulgar as belezas e as especiarias provenientes da floresta a um público potencialmente consumidor.

O cineasta apontou suas lentes para a região amazônica lançando um olhar sensível sobre sua realidade, projetando as bases de um cinema comprometido com a região e o homem amazônico. Podemos dizer que este comprometimento foi fruto da sua vivência, da impregnação do local em seu modo de vida, em seu trabalho. Tais fatos diferenciam a obra de Silvino daquela dos viajantes, que passam pelo local recolhendo imagens que permanecerão na superfície da realidade registrada, sem nunca entrar nas questões socioculturais, quase sempre ocupados em desvendar mistérios e explorar a aventura, contribuindo para a difusão de um imaginário fundado no exotismo acerca da região amazônica.

4.1 Os anos de 1960

Após longo hiato, Manaus teve na década de 1960 um importante movimento de cinéfilos, que agitou a cidade com exibições de filmes em circuito cineclubista, organização de grupos de discussão e publicação de críticas em revistas e jornais locais. Esse movimento foi responsável por exibir em Manaus obras fundamentais para a existência de um cinema moderno, mais crítico e inventivo, plural nas idéias e nos formatos. Das vanguardas dos anos

20, passando pelos filmes europeus do pós-guerra, ao movimento do Cinema Novo no Brasil, tudo foi exibido e analisado nos circuitos alternativos de Manaus.

Essas atividades de reflexão e fruição estética acabaram por influenciar no aparecimento de jovens realizadores, que culminaria com a realização do I Festival de Cinema Amador do Amazonas, em 1966, que para os jovens realizadores do período significava “o primeiro encontro em bases menos artesanais que o costumeiro”, segundo Lobo (1997).

Surgiam então as primeiras manifestações de um cinema genuinamente local, realizado por amazonenses, que acabou por levantar questões sobre o que viria a ser um cinema amazonense. Márcio Souza, então um jovem participante do movimento, lançou um livro intitulado *O mostrador de sombras* (1967, edição do autor), onde busca refletir sobre a incipiente cinematografia da região, conforme colocou Lobo (1997, p.107)

O cinema amazônico proposto por Márcio pretende que o homem renasça do esquecimento. O esquecimento é a morte, é o isolamento, daí que ele defende que o homem amazônico “renasça” para os outros. Renasça como imagem-sujeito, imagem com autonomia, imagem documental e não mais propaganda, a visão idealizada, a fortificação dos mitos no lugar da análise. Um cinema que dê a conhecer “a vida íntima do fato sociológico.

A produção do período estava impregnada pelas diversas tendências ideológicas e estéticas muito características do contexto sociocultural daqueles anos, particularmente as idéias revolucionárias e de certo populismo de esquerda. Lobo observa algumas características ao comentar um filme do período, *Igual a mim, igual a ti*, de Roberto Kahané: (Lobo, 1997, p.111) “*o protesto juvenil. O filme que poucos assistiram. O registro e a preparação para outros momentos mais duros. Esse era o cinema amazônico, suas tentativas, seu potencial, embora nas condições adversas.*”

Ao menos dois importantes acontecimentos marcaram o grupo de pessoas que se reuniu ao redor do cinema na cidade de Manaus na década de 1960. Tais fatos são importantes não só na afirmação da história do cinema e da produção artística amazonense, mas da história do cinema brasileiro como um todo.

O primeiro fato a se destacar foi a redescoberta do cineasta Silvino Santos, importante pioneiro do cinema brasileiro que estava praticamente esquecido na cidade de Manaus, vivendo recolhido em algum quartinho que restara do outrora imponente império de um empresário da cidade. A valorização da obra de Silvino ajudou a redesenhar a história do

cinema nacional, mostrando um Brasil mais complexo e diversificado, ampliando a noção de ciclos regionais que se conhecia até então, sem contar a importância etnográfica de seus registros fotográficos e cinematográficos. Márcio Souza tinha dedicado um capítulo de seu livro de ensaios *A Expressão Amazonense*, publicado em 1978, ao trabalho de Silvino Santos, entretanto, o trabalho do cineasta, e, por conseguinte, o cinema do Amazonas, não estão presentes em historiografias clássicas do cinema brasileiro publicadas até os anos de 1970.

Em seu célebre ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado em 1980, Paulo Emílio Salles Gomes se dedica a estudar o cinema brasileiro em suas manifestações regionais, no que ele chamou de ciclos. No recorte histórico trabalhado pelo autor, que vai de 1896 a 1966, não há nenhuma menção sequer ao trabalho de Silvino Santos. Alguns anos mais tarde, em outra obra referencial para os estudos de cinema no Brasil, a coletânea *História do cinema brasileiro*, organizada por Fernão Ramos e publicada em 1987, o trabalho de Silvino Santos já aparece incorporado aos pioneiros do cinema nacional. O capítulo intitulado *Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912 – 1930)*, de autoria de Ana Lúcia Lobato, traz informações sobre Silvino Santos e o cinema no Amazonas, citando como fonte pesquisas realizadas por Selda Vale da Costa, que desde 1981 vinha se dedicando a pesquisar a obra do cineasta.

Outro fato importante ligado ao grupo que se aventurou na realização de cinema em Manaus dos anos de 1960 foi a presença de Cosme Alves Neto. Não somente sua presença aglutinadora, mas as decisões que tomou a partir da experiência com o grupo que compunha o antigo Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), o mais atuante cineclube de Manaus no período. A partir da experiência no cineclube e do encontro com a obra de Silvino Santos, Cosme vislumbrou a importância do trabalho com os acervos e a memória cinematográfica nacional.

Neste depoimento de Cosme Alves Neto, presente no livro *No rastro de Silvino Santos*, de Lobo & Vale, temos as palavras do próprio Cosme em relação à descoberta de Silvino Santos (1987, p. 113-117)

Cosme – Então, naquela primeira reunião que foi realizada no jardim de casa, o Joaquim estava lá, acho que estava todo mundo lá ... [...]

Cosme – Aí, aparece meu pai na janela, de pijama, nunca esqueço isso, ficávamos discutindo até altas horas da noite, e disse: “Vocês deviam era procurar o Silvino

Santos, um português que fez cinema aqui na década de 20 e ninguém fala dele”. Eu que nunca tinha ouvido falar em Silvino Santos!

[...]

Cosme – Bom, então a gente descobriu Silvino Santos e descobriu de repente que nós, inconscientemente, éramos parte de uma cadeia, que tinha começado muito antes. Na verdade, nós não estávamos inventando cinema no Amazonas, mas que o cinema no Amazonas existia desde a década de 10 e o que era mais impressionante, que não era só o Silvino Santos, como depois a gente veio descobrir.

Cabe lembrar aqui que Cosme foi curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro por cerca de duas décadas, um dos fundadores do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, membro de associações internacionais de preservação de acervos filmicos e realizou importante e abnegado trabalho de divulgação do cinema brasileiro mundo afora, sendo, até hoje, considerado embaixador do cinema brasileiro no exterior, o que mostra como a experiência desse pequeno grupo de cinéfilos da cidade foi importante e reveladora. Sobre a percepção da importância da preservação dos acervos cinematográficos, Cosme declarou na mesma reunião (Costa & Lobo, 1987, p. 118)

Cosme – Bom, mas aí entra o problema da memória. Nesse meio tempo eu já dirigia a Cinemateca e voltei pra Cinemateca preocupado em relação ao problema da memória cinematográfica, não só em Manaus, mas, evidentemente, em todo o Brasil. E foi o período em que São Paulo também se começou a preocupar muito com o problema da memória. O Paulo Emílio tinha uma preocupação com relação a isso e a gente começou a avançar na pesquisa da nossa memória cinematográfica. De repente, a gente parou de se preocupar com os filmes primitivos estrangeiros e passou a se preocupar com os filmes primitivos brasileiros. Foi a mudança, uma mudança assim de 90 graus no rumo da nossa preocupação.

Nessa passagem temos claramente destacada a importância que a descoberta de Silvino Santos tem para o cinema nacional como um todo, que vai muito além do fato de se redesenhar a historiografia do cinema nacional, mas que aponta para questões maiores do que a obra do cineasta em si, questões que descortinam outro problema, de ordem da memória e da preservação do cinema enquanto prática social e cultural.

A produção cinematográfica é uma atividade que no Brasil sempre enfrentou dificuldades, a maior delas sempre foi a concorrência desleal e desfavorável com o produto estrangeiro, particularmente o produto industrial americano. Isso, somado a alguns outros fatores, contribuiu para que no Brasil nunca se instalasse uma indústria cinematográfica. Segundo Jean-Claude Bernardet (1978, p.18) “*a história da produção cinematográfica no Brasil não se apresenta como uma linha reta, mas como uma série de surtos em vários pontos*

do país, brutalmente interrompidos. São os chamados ciclos, de cinco ou seis filmes quando muito.”

Do ciclo de produção amazonense dos anos 60 pouco restou. Devido à precariedade na acomodação e manutenção dos filmes, aliado ao desgaste natural da película e ao descuido com a organização e preservação de acervos cinematográficos no Estado.

4.2 I Festival de cinema amador do Amazonas

Em 1966 realizou-se em Manaus o I Festival de cinema amador do Amazonas, uma iniciativa de J.Borges filmes. A empresa realizava cine-jornais ao redor do Brasil e atuava no Amazonas produzindo filmes para o governo de Arthur Cézar Ferreira Reis. O então governador era um intelectual que foi grande incentivador das artes e da cultura no estado, a despeito do governo militar que comandava o país no período.

Além da empresa produtora, o Festival contou com outras parcerias. Segundo Lobo (1994, p. 136) *“Ivens Lima foi chamado por Borges para organizar o evento. Como membro do Clube da Madrugada, Ivens envolveu o Clube e mais o jornal ‘A Crítica’ e a Rádio Rio Mar.”* Podemos notar aqui como esse festival de cinema conseguiu agregar diferentes esferas da vida cultural amazonense. Devemos destacar a participação do Clube da Madrugada que, formado em meados da década de 1950, reuniu artistas, escritores e intelectuais amazonenses e foi fundamental por modernizar a literatura e a arte produzida no estado, inspirados pelo grupo modernista da década de 1920. Foi nos suplementos do Clube da Madrugada que foram publicadas as primeiras críticas cinematográficas dos jovens cinéfilos do Grupo de Estudos Cinematográficos.

Outro ponto a destacar foi a participação da Rádio Rio Mar, que tinha em seu quadro de colaboradores o Padre Luís Ruas, um importante intelectual e agitador cultural da cidade naquele momento, crítico de cinema e incentivador de primeira hora do movimento cineclubista na cidade. Luís Ruas foi membro do júri nesse festival, ao lado do crítico José Gaspar e de dois jornalistas de fora do estado.

Entre os filmes do festival estavam “Carniça”, de Normandy Litaiff, premiado em primeiro lugar; “Um pintor amazonense”, de Felipe Lindoso e Roberto Kahané, premiado em segundo lugar e “Harmonia dos contrastes”, de Ivens Lima, que ficou com o terceiro lugar. Participaram, ainda: “Igual a mim, igual a ti”, de Roberto Kahané; “Grande enchente”, de Guilherme Santos, “I Festival de teatro amador”, de Salim Kahané e outros títulos que chegaram a ser inscritos, mas ficaram inconclusos.

As produções do Festival eram essencialmente amadoras e realizadas com muito improvisado. Boa parte dos realizadores não tornaria a realizar um segundo filme. Apesar das dificuldades e da inexperiência, os filmes mostraram que os jovens amazonenses estavam sintonizados com as discussões políticas de seu tempo. Podemos notar a preocupação com a questão social em filmes como “Igual a mim, igual a ti”, que mostrou a antiga cidade flutuante, espécie de favela fluvial existente nos idos dos anos de 1960 que foi retirada do local. O filme foi realizado em um período onde a remoção dos casebres já estava adiantada. O roteiro e o texto eram de Aldísio Filgueiras e a direção de Roberto Kahané. Segundo Lobo (1994, p. 110),

esses dois jovens tentam se diferenciar: no lugar de realizarem um cine-jornal, casando imagem e texto, optaram, mantendo a regra, por um texto poético, de muita força, mas com o sotaque da época, aquela coisa “Opinião”, mas sem aquela firmeza tipo “podem me prender, podem me bater.

O texto de “Igual a mim, igual a ti”, na simplicidade que caracteriza o trabalho, destrói, pelo poesia, a racionalidade administrativa, que pensava retirar a favela, alegando questões como poluição, marginalidade, aspectos visuais e outros.

O filme “Um pintor amazonense” registrava a vida e a obra do jovem pintor Hannemam Bacelar, que se suicidaria pouco tempo depois. Figura complexa e contraditória foi um dos expoentes da arte amazonense nesse período de renovação e de invenção, deixando um obra marcante. Segundo Lobo (1994, p. 141),

o documentário é dividido em duas partes. A primeira é fundamentalmente a vida de Hannemann Bacelar até aquele momento. É mostrada a sua habitação, no porão, onde tem seu atelier. Em outra cena, o jovem pintor aparece com o quadro debaixo do braço em direção à sua casa e cenas de muitos quadros produzidos por Hannemann. A filmagem dramatizada dos quadros de Hannemann complementa a realização.

“Harmonia dos contrastes”, de Ivens Lima, é um filme que apresenta uma espécie de crônica social através da encenação de diversas situações em que se destacam as mãos.

Tipicamente uma experiência de primeiro filme, vai mostrando, geralmente por oposição, diferentes condições sociais e culturais, com situações de trabalho, de lazer e de consumo, além de mostrar certas instituições de influência na sociedade, como a igreja, a política e os meios de comunicação, sempre através do trabalho com as mãos.

Com a presença de alguns intertítulos, o filme faz referências a situações históricas como “As mãos de Van Gogh”, com referência ao sofrimento do artista; ou “As mãos dos Cesares romanos”, em referência ao poder sobre a vida nas mãos dos imperadores romanos, expresso através do sinal para matar ou não o gladiador derrotado em uma disputa e “as mãos do diabo”, com referências ao holocausto judeu da Segunda Guerra Mundial.



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

Fig. 21/ Fig. 22/ Fig. 23 / Fig.24 – Frames do filme “Harmonia dos contrastes”, 1966.

“Carniça”, o filme vencedor do festival, foi realizado por Normady Litaiff, experimentado fotógrafo que trabalhava basicamente com fotojornalismo. Apesar do prêmio, Litaiff não conseguiu concretizar outros projetos cinematográficos que chegou a esboçar após a repercussão do Festival. É interessante notar que, diferentemente dos outros concorrentes e diretores, Litaiff não era considerado um intelectual, mas sim um técnico sensível, assim como não pertencia à elite local. O filme, porém, permanece como um registro impressionante pela força de suas imagens.

É um filme que apresenta a faceta mais carente da cidade de Manaus naquela época. Da população que convive diariamente com o lixo, os dejetos e a carniça do título. Temos urubus disputando os restos mortais de peixes e senhoras catando no lixo algo que se possa aproveitar.

À partir do antigo matadouro de bois da cidade de Manaus, o filme vai percorrendo diversos espaços, como o mercado municipal e feiras, revelando os hábitos alimentares e de consumo que estão relacionados com os escombros e com o marginal da sociedade. Para Lobo, (1994, p. 137) era o *“flagrante do cotidiano que fala a muitas pessoas, a todas as pessoas: o lixo. A busca estética do lixo como documento e como arte. Denúncia e fruição.”*

Em diversos momentos o filme apresenta closes de pessoas, revelando a faceta dessa população anônima que está marginalizada do consumo e do trabalho digno. Com um interesse etnográfico, o filme faz um registro dos hábitos culturais da população carente da cidade de Manaus, sendo um contraponto em um momento pleno de entusiasmo com a implantação eminente da Zona Franca de Manaus.



Fig. 25



Fig. 26

Fig. 25 / Fig. 26 – Frames do filme “Carniça”, 1966.



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

Fig. 27 / Fig. 28/ Fig. 29 / Fig.30 – Frames do filme “Carniça”, 1966.

Litaiff rompe com outros filmes do período que tinham uma estrutura mais poética ou lírica, ou mesmo uma estética mais “experimental”. Apresenta um filme ligado na realidade, sem concessões. Na aspereza das imagens em P&B estão impressas as fissuras de uma cidade.

4.3 Final da década de 1960 e início de 1970

Em 1969 foi realizado o I Festival Norte de Cinema, como parte das iniciativas de formar um pólo de cinema na cidade. O Festival trouxe a Manaus grandes diretores como Rogério Sganzerla e Walter Lima Jr., que concorreram com seus filmes “Mulher de todos” e “Brasil ano 2000”, respectivamente, pelos quais dividiram o prêmio de melhor direção. Foram exibidos títulos importantes como “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade, além da homenagem a Silvino Santos, que, enfim, recebia a devida atenção pelo seu trabalho.

Entre os filmes amazonenses, apenas três títulos de curta-metragem: “Claustro escuro”, de Almir Pereira; “Nonata”, de Terezinha da Silva mangueira e “A coisa mais linda que existe ou a trajetória de um seringueiro”, de Roberto Kahané, dos quais se tem poucas informações.

Apesar de a Amazônia ser alvo cada vez mais freqüente das lentes de cineastas do mundo todo, a produção amazonense praticamente estagna no final dos anos de 1960, após a realização do I Festival Norte de Cinema, em 1969, restando apenas algumas empresas que realizam cine-jornais ou filmes publicitários e institucionais. O cinema de conteúdo original e artístico praticamente desaparece. Passada a euforia em relação à produção cinematográfica que existia nessa década, são raras as iniciativas de realização no Estado. Além de alguns documentários em curta-metragem, pouco foi realizado.

Em 1970, Roberto Kahané dirige “Manaus”, fruto da premiação no I Festival Norte de cinema, com o qual ganhou uma premiação em dinheiro para a realização de um filme, concretizada aqui com a produção do Instituto Nacional de Cinema (INC). Algum tempo depois Kahané muda-se para o Rio de Janeiro na tentativa de continuar fazendo cinema. Realiza mais alguns títulos e retorna a Manaus onde, posteriormente, se dedica a produzir cinema publicitário.

O grupo de jovens que estava entusiasmado com o cinema na cidade de Manaus no final dos anos de 1960 e tinha se envolvido com o cineclubismo, tentaria implantar um pólo cinematográfico no Amazonas à partir da década seguinte. Segundo Vale (p. 110, 2007) *“O grande projeto, a essa altura, sob a liderança do cinéfilo Joaquim Marinho, era criar um pólo de cinema em Manaus, estabelecendo aqui uma indústria capaz de atrair financiamentos no rastro dos primeiros anos da Zona Franca de Manaus. Esse projeto cultural não foi adiante.”*

Márcio Souza dirige, em 1972, uma adaptação do livro “A Selva”, de Ferreira de Castro, experiência que, ao mesmo tempo em que estimulou a iniciativa de outras produções, parece ter mostrado que a produção cinematográfica em tais moldes – longa-metragem de ficção – não lograria sucesso na região, pois além das imensas dificuldades logísticas e de financiamento, padecia-se da falta de capital humano para tal empreendimento. Segundo o

próprio diretor, comentando seu envolvimento com o cinema e aproximação com o teatro, (SOUZA, 1984, p. 26)

Os problemas de produção no cinema brasileiro, a crônica falta de dinheiro e a precariedade técnica, tinham-me desiludido. Sentia, mais do que nunca, o poder do teatro, a sua natureza artesanal, a sua tradição de resistência que se perdia no nos séculos. Ao contrário do cinema, que eu percebera depender inteiramente de uma estrutura industrial, o teatro permitia tudo em seu espaço cênico, independente de recursos. Eu descobria que o teatro, forma de expressão considerada quase morta pelo pessoal do cinema, possuía uma exigência do humano que era arrebatadora, bem distante dessa mistura de dramaturgia e engenharia que é o cinema. Além de tudo, o teatro poderia ser o caminho para o meu encontro com a região amazônica, uma questão que me intrigava. Através do teatro eu imaginava poder levantar as respostas que a região levantava e parecia instigar-me.

Na esteira do projeto de um pólo cinematográfico, em 1976, trouxeram para Manaus a produção do filme *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia*, dirigido por Osvaldo Caldeira. A intenção era produzir ainda um outro filme, que seria uma adaptação do texto *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza, mas que infelizmente foi abortado por intervenção do governo de plantão naquele momento, que impediu as ações desse grupo de jovens cinéfilos idealistas.

Em 1974, Roberto Kahané e Márcio Souza dirigem o filme “O começo antes do começo”, com fotografia de Lucio Kodato, que passava por Manaus para realizar o episódio “Rio Negro” para o Globo Repórter. O filme apresenta um depoimento do padre salesiano Casimiro Bekstá, que durante cerca de 20 anos viveu nas missões do Alto Rio Negro, onde atuou como professor e estudou a língua e os costumes dos povos indígenas com interesse antropológico, sendo um dos primeiros missionários que incentivou os povos indígenas a preservarem sua língua nativa. O depoimento do religioso introduz uma versão do mito Tukano do começo do mundo, que é posteriormente narrado com os desenhos do indígena Feliciano Lana.

Ao lado do filme “Porto de Manaus”, o filme “O começo antes do começo” marca um momento interessante de passagem entre a produção independente e a produção que viria se estruturar dentro da TV Educativa do Amazonas. Apesar de não serem assinados como filmes da série *Documentos da Amazônia*, eles já levaram em seus créditos a menção da ajuda na produção da TV Educativa e agradecimentos a Renan Freitas Pinto, que nessa altura já era Diretor de Radiodifusão da emissora, além do envolvimento direto de pessoas que estariam envolvidas posteriormente no projeto da TV Educativa, como Márcio Souza.

Podemos dizer que estes filmes serviram de ensaio ou prova para aquilo que viria a se constituir como um modelo de produção para a série *Documentos da Amazônia*.

5 DOCUMENTOS DA AMAZÔNIA

O projeto *Documentos da Amazônia* foi uma série de documentários sobre aspectos sócio-culturais da região que reuniu um grupo de pessoas dedicadas à produção intelectual e cultural. Os filmes afirmavam a existência de uma produção artístico-cultural no estado em plena ditadura militar, sintonizados com o pensamento social sobre a Amazônia e com os movimentos das vanguardas artísticas internacionais, opondo-se à visão oficial sobre a região, que naquele momento tinha políticas governamentais intervencionistas e megalomaniacas, a exemplo da construção da estrada transamazônica.

Foram produzidos apenas alguns filmes: *Zuazo e Rita* e *Viagem Filosófica*, de Ernesto Renan Freitas Pinto; *Matter Dolorosa II – in memorian*, de Roberto Evangelista; *O Porto*, de Márcio Souza; *Palco Verde*, de Maurício Pollari e *Sol de feira*, de Ernesto Renan Freitas Pinto, que ficou inconcluso.

Infelizmente tal experiência, fundamental tanto para a história do cinema quanto para a história da TV no Amazonas, permanece praticamente desconhecida, sendo necessário estudá-la e repensá-la para se entender os rumos da produção audiovisual no estado, a exemplo do que disse Lobo a respeito do movimento cineclubista na década de 1960: “o conhecimento desse e de outros processos culturais que nos levarão a outras respostas e a novas indagações.” (1994, p. 182).

A experiência da série *Documentos da Amazônia* propõe diversas questões: antecipa discussões sobre a relação entre TV e cinema, tão caras às problemáticas do audiovisual contemporâneo, sejam questões de linguagem, sejam questões relativas à produção ou difusão das obras; assim como é contemporânea das mais importantes experiências do cinema documentário brasileiro realizado após a década de 1960, momento dos movimentos modernos do documentário realizado em equipamentos leves e portáteis e com som sincrônico, vide os filmes do *direct cinema* americano ou do *cinéma vérité* francês e num contexto onde a comunicação de massa através da mídia eletrônica ganhava importância, modificando o cenário da comunicação social no país.

É relevante destacar o papel da TV Educativa do Amazonas nesta empreitada de realização cinematográfica que busca produzir conteúdo original engajado social e culturalmente, destacando que essa produção não esteve em nenhum momento condicionada pelos ditames tipicamente televisivos, como a imposição da serialidade e o alinhamento a uma política editorial institucional. Prova disso é que os títulos têm períodos de realização muito distantes uns dos outros, mostrando que não havia a imposição de uma agenda pautada por uma grade de exibição fechada. Ao menos tal fator não foi impeditivo da existência da série. Outro fator é o fato de que, com exceção das funções relacionadas com a direção e a operação, os outros envolvidos não eram funcionários da emissora, como é o caso de Márcio Souza ou Roberto Evangelista, por exemplo. Tal fato demonstra liberdade em relação às propostas de conteúdo dos documentários produzidos.

Michael Renov, que analisou iniciativas de mídia ativismo e discursos contra-hegemônicos por parte de grupos considerados minoritários e alvo de representações estereotipadas, faz uma análise de como tais discursos conseguem existir dentro de um cenário cultural onde impera uma grande mídia hegemônica, como é o caso da televisão. Para ele, o mais importante em relação a tais projetos é o fato de sua existência. (Renov, 2004, p. 67)

No ambiente mundial carregado de meios de comunicação que nós compartilhamos atualmente, vozes e visões alternativas são nossa melhor segurança para a sobrevivência. E o preço dessa segurança é a criação e o apoio de grupos de comunicação devotados para a crítica e a investigação completa das políticas públicas. Isso significa que nenhuma cultura de televisão nacional pode se permitir existir sozinha para lucros ou educação orientada pelo estado. Se aceitarmos a noção de Louis Althusser de que a função de qualquer instituição educacional ou cultural no capitalismo tardio é do tipo “aparelhos ideológicos do estado”, podemos dizer

que um mínimo de espaço e tempo nos canais de televisão devem ser sistematicamente devotados a programar essas funções com um grau de autonomia – de fora, se não inteiramente além, da influência do controle do estado. Tal iniciativa não pode certamente ser mandada de cima; ela requer os esforços colaborativos de produtores independentes. Mas esses artistas e trabalhadores culturais não podem esperar sucesso na enfadonha, freqüentemente ingrata tarefa de produção verticalizada em rede sem um grau de apoio público.

Com o projeto *Documentos da Amazônia*, a TV Educativa do Amazonas cumpria seu papel de emissora pública, oferecendo a possibilidade de que esse conteúdo existisse e fosse veiculado em sua grade, para um público potencial, consumidor de televisão aberta. Com essa experiência, o documentário produzido no Amazonas ganha estrutura operacional, desenvolvendo propostas que se aproximam da idéia de um olhar comprometido com o homem amazônico, sua cultura e suas idéias, surgindo assim uma experiência de “voz” original no documentário sobre a Amazônia.

É importante contextualizar essa experiência de produção, destacando sua ligação com o momento vivido no final dos anos de 1960. Para Lobo (1994, p. 179), naquele momento “*a reorientação visual, é claro, não aconteceu em termos de massa, mas atingiu uma minoria – diríamos algumas matrizes – que acabaram por interferir no processo cultural mais amplo.*” Esta afirmação nos coloca frente à importância da reflexão sobre o momento histórico da série *Documentos da Amazônia*, que aconteceu dentro da TV Educativa do Amazonas, num momento político conturbado para o país.

Essa fase do cinema no Amazonas aconteceu graças a uma série de envolvidos, que diretamente ou não, ajudaram a estruturar essa experiência de produção de cinema na televisão. Entre os nomes que podemos destacar estão os de Márcio Souza, Ernesto Renan Freitas Pinto e Cosme Alves Neto, pois compreender sua atuação permite desenhar algumas vinculações importantes ao redor da série e do cinema amazonense.

Márcio Souza produziu curtas-metragem e adaptou em longa-metragem o livro “A Selva”, de Ferreira de Castro. Além do trabalho em cinema, estava à frente do Teatro Experimental do Sesc, onde desenvolvia um trabalho de pesquisa sobre os mitos indígenas e a história do Amazonas, ajudando a modernizar o processo cultural do estado através da valorização de uma cultura genuinamente amazônica e da revisão crítica da sua historiografia. A sintonia entre seu trabalho no teatro e no cinema pode ser percebida pela recorrência de temas em ambos os trabalhos. Em 1974 dirige, juntamente com Roberto Kahané, o curta “O

começo antes do começo”, que conta com depoimento do padre Casimiro Béksta e apresenta uma visão do mito Tukano do começo do mundo, à partir de desenhos de Luís Lana, indígena do Alto Rio Negro. O mesmo relato serviria de argumento para a criação do espetáculo “Dessana, dessana”, em 1975, uma ópera indígena sobre a criação do mundo. Segundo Souza (1984, p.33),

‘Dessana, dessana’, no entanto, seria a montagem central de 1975. Alguns meses antes, tínhamos ficado conhecendo as pesquisas do antropólogo Casimiro Béksta, ex-missionário, padre salesiano, professor do Centro de Pesquisas do Comportamento Humano, órgão da Igreja Católica. Casimiro Béksta trabalhava as tradições dos povos do alto rio Negro, especialmente culturas Tukano e Aruaque, com enfoques lingüísticos e material de primeira mão. Fizemos uma divisão de trabalhos e coube a mim e ao poeta Aldísio Filgueiras a redação de um libreto, tendo como tema o mito da criação do mundo segundo os Dessana, povo de ramificação Aruaque. Imaginamos o espetáculo em forma de oratório dramático, ou cantata, um pouco pretensiosamente inspirados em Monteverdi.

Ernesto Renan Freitas Pinto, então superintendente da TV Educativa (ficou no cargo de 1977 a 1978) é um dos mais importantes intelectuais amazonenses, e graças a sua posição no canal, conseguiu empreender essa ação afirmativa no sentido de possibilitar a produção de cinema no Amazonas. Foi ativo no movimento cineclubista, membro da comissão organizadora e júri no I Festival Norte de Cinema Brasileiro. Esteve envolvido em alguns filmes da transição entre a produção independente do início dos anos de 1970 (*O começo antes do começo* e *Porto de Manaus*) e a fase da TV Educativa do Amazonas, aonde dirigiu a maioria dos títulos. Atualmente professor e pesquisador da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e diretor da Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA), Pinto continua a preocupar-se com as questões relativas à memória e a identidade cultural do Amazonas, editando obras referenciais sobre o pensamento social e a antropologia na Amazônia e sobre importantes artistas do estado na coleção *Oficina das artes*.

Por sua vez, Cosme Alves Neto teve participação distante na produção dos filmes da série, porém, definitiva por viabilizar parcerias e aspectos técnicos, como a montagem dos filmes na moviola da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do qual era curador. O reconhecimento do seu trabalho como defensor do cinema nacional e sua luta pela preservação dos acervos cinematográficos nacionais certamente serviu de referência e estímulo ao projeto de um cinema produzido regionalmente.

A nosso ver, a série *Documentos da Amazônia* marcou um importante momento na produção de cinema no Amazonas, pois revelou a maturidade de uma geração de cineastas,

artistas e intelectuais que, no final dos anos de 1960, havia movimentado a cena cultural do estado atuando em diferentes frentes. Naquele momento os jovens cinéfilos amazonenses mobilizaram-se em atividades de crítica, exibição, produção e realização cinematográfica, revelando a amplitude e a importância do cinema como elemento mobilizador de uma geração inteira.

Em meados da década de 1970, as experiências iniciadas no ambiente cineclubista e de festivais amadores deu lugar a uma produção que buscava estabelecer bases profissionais para sua realização. Evidentemente, a produção amazonense sofreu com as dificuldades típicas dessa atividade no Brasil, especialmente as de ordem financeira, agravadas pelas dificuldades particulares da iniciativa cinematográfica em uma cidade como Manaus nesse período, como a falta de mão de obra especializada, por exemplo.

Os poucos títulos produzidos dentro da série são a concretização de uma proposta que trazia em seu bojo preocupações que iam muito além daquelas relacionadas aos aspectos da produção efetiva do cinema enquanto atividade que concentra em si o binômio arte/indústria, mas revelam reflexões sobre os processos socioculturais do estado, assim como uma revisão de sua historiografia oficial e a preocupação com a sua identidade cultural. Tais processos são em si, os aspectos mais relevantes dessa produção.

5.1 Contexto cultural e político dos anos de 1960

A década de 1960 foi marcada por uma série de revoluções sociais e culturais que modificaram o mundo, sobretudo no campo das artes. Novos padrões de comportamento e novas formas de sociabilidade marcaram o período, ao passo que lutas pela descolonização e a insurgência de regimes autoritários marcaram a esfera política em diversos países do chamado Terceiro Mundo.

No campo cinematográfico era o período das vanguardas do segundo pós-guerra, quando o cinema mundial entrou em ebulição graças aos avanços estéticos e de linguagem do neorealismo italiano e da *Novelle Vague* francesa, que indicaram outros caminhos possíveis ao cinema mundial, opostos ao modelo hegemônico da indústria cinematográfica norte-

americana, que era centralizada no modelo dos grandes estúdios. Tais movimentos foram fundamentais por afirmar que era possível realizar cinema fora dos padrões técnicos impostos pelas condições dos grandes estúdios norte-americanos, servindo de inspiração e modelo para diferentes cinematografias nacionais ao redor do mundo, principalmente nos países ditos subdesenvolvidos, de modo que contribuiu para a afirmação da diversidade cultural mundial expressa nos filmes realizados pelos diferentes países, apontando para questões emergentes relativas às identidades nacionais, tão caras aos projetos populares e nacionalistas do período.

Em meados da década de 1960 surgiu em Manaus um grupo de jovens interessados em cinema, sintonizados com tais mudanças em curso no cenário mundial. Nesse momento formou-se um circuito cineclubista na cidade, com diferentes iniciativas, sendo a mais famosa o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), da qual fizeram parte nomes como Joaquim Marinho, Márcio Souza, Cosme Alves Neto, José Gaspar e Renan Freitas Pinto, entre outros. Através das atividades cineclubistas, que compreendiam a exibição, difusão e discussão de filmes, num trabalho que resultava em formação de platéia, esses jovens estavam ligados nos grandes temas políticos, culturais e estéticos de seu tempo, sendo o cinema elemento fundamental para sua integração com a cultura contemporânea mundial.

O grupo não estava somente ligado a atividades de exibição e discussão de filmes, mas estava também articulado com programas de rádio sobre cinema, cursos livres de cinema, artigos e críticas de filmes publicadas em jornais diários da cidade e a formação de uma revista local especializada em cinema chamada *O Cinéfilo*. Assim, o cinema funcionou como um elemento catalisador de diferentes personalidades, que a partir de então se mobilizaram em atividades ligadas à esfera cultural e artística, estabelecendo conexões profícuas cujos resultados podem ser encontrados em diversas áreas, da acadêmica à produção artística. A nosso ver, tal período formou uma geração de intelectuais que será fundamental no decorrer dos eventos históricos da cidade e do estado por amadurecer um pensamento social sobre a Amazônia, num processo de auto-afirmação cultural, de auto-reflexão e autoconhecimento. Já citamos anteriormente alguns casos, como os de Márcio Souza, que desenvolveu carreira na dramaturgia, na crítica e no ensaio literário, produzindo obras fundamentais sobre a Amazônia, sua história, sua cultura e sua arte, vide o exemplo do livro *A expressão Amazonense*. Outro nome importante ligado ao período foi Cosme Alves Neto que, conforme apresentamos no capítulo anterior, adquiriu a consciência sobre a importância da preservação

dos acervos filmicos à partir da redescoberta de Silvino Santos em sua passagem pela experiência cineclubista amazonense, ele que nesse período já era curador da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Cabe lembrar que Cosme Alves Neto é, até hoje, referência internacional no trabalho de preservação de acervos filmicos e na difusão mundial do cinema brasileiro e latino-americano.

É preciso contextualizar tal período histórico para compreender a importância dessas atividades para a memória cultural da Amazônia. Estamos falando de ações ocorridas entre o final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, período em que o país passava por uma ditadura militar, onde a perseguição às liberdades individuais e à livre expressão artística tinham se tornado regra e, sobretudo o que nos interessa nessa análise, momento em que a Amazônia recebe atenção especial por parte da cúpula militar, sendo elemento fundamental de uma estratégia de integração para o país que tomava a região como área de segurança nacional, para a qual destinaram ações de ocupação através de empreendimentos contraditórios de eficiência questionável como a rodovia transamazônica, a hidrelétrica de Balbina e a Zona Franca de Manaus, por exemplo. O discurso do governo militar para a Amazônia era um discurso ufanista e de propaganda de um desenvolvimento acelerado, o que não condizia com suas condições reais.

5.2 A emergência de um discurso próprio

Com as estratégias oficiais de intervenção na região, buscava-se imprimir um discurso progressista, que se objetivou na implementação de políticas questionáveis, concretizadas em obras faraônicas e megalomânicas que não estavam integradas à realidade da região, ou seja, ignoravam absolutamente o processo sociocultural local para impor modelos externos de desenvolvimento e de avanço social que estão na raiz dos principais problemas sociais e culturais da região ainda hoje e que não cessam de deflagrar conflitos, muitas vezes trágicos e violentos. Podemos citar como o exemplo o conflito de terras na região amazônica como sendo fruto da política de migração para a Amazônia implantada nesse período. Incentivando a migração nordestina para a região amazônica, o governo militar, através do lema “gente sem terra para uma terra sem gente”, criou grande fluxo de migração de alguns estados do

Nordeste para alguns estados amazônicos, daí resultam conflitos como o de Eldorado dos Carajás, no Pará, ou o mais recente da Terra Indígena Raposa Terra da Sol, em Roraima, onde a grilagem ou a ocupação desordenada de terras tradicionalmente ocupadas provocam crises políticas e sociais.

Frente a essas situações enfrentadas na Amazônia nesse período, surgiram diversas iniciativas de denúncia da precária situação social na região e da devastação ambiental eminente em virtude das frentes de expansão abertas em direção à floresta, fazendo avançar a fronteira agrícola e madeireira. No cinema, o discurso de denúncia está presente em diversas obras, sobretudo na obra do cineasta Jorge Bodanzky, que realizou seus principais filmes na Amazônia, adentrando a região e exibindo imagens que naquele momento rechaçavam o discurso oficial sobre a região. Ao invés de encontrar prosperidade e progresso, os filmes de Bodanzky encontraram e denunciaram a exploração e a miséria da população, os conflitos sociais e as queimadas da floresta em imagens que correram o mundo denunciando a farsa do progresso planejado pela ditadura militar.

Temos aqui identificados dois discursos sobre a região naquele momento histórico: 1) o discurso oficial, que destacava o progresso através da ocupação e das grandes obras e 2) o discurso da denúncia, que buscou entrar na região, protegida como local de segurança nacional, e demonstrou imagens daquilo que acontecia nas entranhas do projeto intervencionista da ditadura militar, revelando suas fissuras, seus equívocos e suas conseqüências. A importância em identificar a existência desses dois discursos naquele momento está em reconhecer que a experiência da série *Documentos da Amazônia* foi a afirmação de um terceiro discurso, diferente desses aqui identificados, mas um discurso que tinha intenções políticas em mostrar uma arte que tinha uma identidade própria, um discurso intrinsecamente ligado à região, ligado aos seus processos socioculturais, que representa muito mais do que um conjunto de filmes, mas uma autoconsciência cultural, estética e histórica.

Ao ampliarmos essa análise dos discursos sobre a região, resgatando o discurso colonial sobre o chamado “Novo Mundo”, que está concretizado em representações contraditórias da região, identificada através da história como “inferno” ou “paraíso”, a depender do interesse em jogo, podemos fazer um quadro mais completo das representações da Amazônia construídas historicamente. Assim, além do discurso ufanista ou de denuncia próprio ao

contexto nacional do período, temos o discurso do exotismo próprio ao imaginário ocidental sobre a região. No discurso exótico temos a amostra do discurso colonial, enquanto no contexto nacional temos uma espécie de colonialismo dentro do colonialismo.

A opção por um discurso que não se enquadra em nenhuma dessas alternativas citadas, que não aceita passivamente as imagens pré-concebidas, institui um projeto de afirmação de uma identidade cultural. Segundo Hall (2003, p.42)

As identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais foram construídas de tal forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas “rotas” culturais. Os enormes esforços empreendidos, através dos anos, não apenas por estudiosos da academia, mas pelos próprios praticantes da cultura, de juntar ao presente essas “rotas” fragmentárias, frequentemente ilegais, e reconstruir suas genealogias não-ditas, constituem a preparação do terreno histórico de que precisamos para conferir sentido à matriz interpretativa e às auto-imagens de nossa cultura, para tornar o invisível visível.

Acreditamos que a série *Documentos da Amazônia* possa ser reconhecida como uma iniciativa que buscou restituir e dar visibilidade a essas “rotas” culturais. Foi um projeto com vinculações culturais mais amplas e não apenas uma intenção de produção. Foi uma experiência muito próxima da Antropologia e da História da Arte, áreas do conhecimento que permitiram que esses documentários tivessem uma “voz” própria, nos termos de Nichols (2001).

Tal “voz”, expressa nos elementos constitutivos dos filmes, permitiu que se opusessem à visão histórica sobre a região que a identificava como uma região sem história e fora da história, onde imperavam os mitos e as representações exóticas, assim como permitiu a valorização do homem da região. O projeto permitiu a observação dos elementos para uma história da produção artística local, com filmes ligados à memória social da cidade.

Do ponto de vista da cinematografia, da produção propriamente dos documentários, tal proposta seria uma reordenação da relação do sujeito e do objeto. Como os filmes são produzidos por pessoas intrinsecamente ligadas e comprometidas com a região, há nessa questão uma identificação do sujeito, autor dos filmes, com o objeto, os temas dos filmes.

Ao estudar a produção de homens e mulheres de experiências culturais diversas, Renov formulou a idéia de apresentação do *self*, na qual (2004, p. 176)

a representação do mundo histórico está inextricavelmente ligada com uma auto-inscrição. Nesses filmes e vídeos (cada vez mais o segundo), subjetividade não é

mais construída como “algo vergonhoso”; é o filtro através do qual o real entra no discurso, assim como um tipo de domínio da experiência guiando o trabalho até o seu objetivo como conhecimento incorporado.¹

Essa auto-inscrição do sujeito no objeto reflete na abordagem desse objeto, proporcionando a construção de um discurso comprometido com o processo sociocultural do objeto em questão. No caso, uma representação da Amazônia a partir da vivência pessoal da Amazônia, não uma representação da Amazônia a partir de pré-supostos ou pré-concepções.

Ainda segundo Renov, (2004, p. 176)

No domínio do filme e do vídeo documentário, as molduras dispersas através das quais o campo social veio a ser organizado foram cada vez mais determinadas pelas identidades culturais diferentes dos realizadores. A postura documentativa que antes era valorizada como informada mas era objetiva agora está sendo substituída por uma perspectiva mais personalista na qual a participação e comprometimento do realizador com o tema estão aproximadas.²

O contexto político e social da Amazônia naquele período histórico pode explicar como os projetos intervencionistas do governo militar contribuíram para deflagrar um processo de busca de identidade cultural. A instituição da Zona Franca de Manaus, por exemplo, serviu para um deslocamento de forças na cidade de Manaus, que passou quase que da noite para o dia a integrar um esquema de produção internacional, onde estavam presentes grandes multinacionais, convivendo com os resquícios do extrativismo e do colonialismo. Como afirma Hall (2003), a identidade somente passa a ser uma questão quando está em crise.

Certamente que essa busca pela afirmação de uma identidade cultural não é inequívoca. Encontramos em Hall uma definição de como a identidade cultural é um processo construído através dos processos fragmentários, dos deslocamentos e dos regimes discursivos. (Hall, 2006, p.12)

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa

¹ “the representation of the historical world is inextricably bound up with self-inscription. In these films and tapes (increasingly the latter), subjectivity is no longer construed as “something shameful”; it is the filter through which the real enters discourse, as well as a kind of experiential compass guiding the work toward its goal as embodied knowledge.”, no original.

² “In the domain of documentary film and video, the scattered frameworks through which the social field came to be organized were increasingly determined by the disparate cultural identities of the makers. The documentative stance that had previously been valorized as informed but objective was now being replaced by a more personalist perspective in which the maker’s stake and commitment to the subject matter were foregrounded.”, no original.

conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais.

Podemos dizer que a busca por tal identidade no caso que estamos tratando aqui, passou por uma autoconsciência cultural, expressa no grupo de pessoas que estavam ligados à série *Documentos da Amazônia*, direta ou indiretamente, mas que não está resolvida em encontrar uma identidade única, mas sim um mosaico cultural mais complexo, expressa nas áreas de atuação e interesse dos envolvidos. São nomes como os do artista plástico Roberto Evangelista, do músico Maurício Pollari, do fotógrafo Isaac Amorim, além do já citado Márcio Souza e, especialmente, do professor Renan de Freitas Pinto. Em torno dessa iniciativa também estavam nomes como os de Auxiliadora Zuazo e Rita Loureiro, personagens de um dos episódios da série, artistas plásticas cujo fazer artístico refletia as questões sociais e culturais presentes naquele momento na Amazônia. Além do grupo de Teatro Experimental do Sesc (TESC), comandado por Márcio Souza, e que aparece em outro episódio da série, que buscou nas lendas, mitos e cosmogonia indígena substrato para o seu teatro de oposição à historiografia oficial, contribuindo para a afirmação desse projeto cultural.

5.3 – A produção dos documentários

De jovens entusiasmados com o cinema no final da década de 1960, então na casa dos vinte e poucos anos, esse grupo atingiu sua maturidade intelectual na década seguinte, momento em que implanta a série *Documentos da Amazônia* na TV Educativa do Amazonas, como fruto e expressão dessa maturidade. Assim, a série configura-se como a possibilidade concreta de viabilizar a produção cinematográfica no estado para além das aventuras juvenis, mas com certa base de produção e exibição, sendo a proposta de um pólo de cinema revertida para uma proposta de um núcleo de cinema dentro da TV, dessa maneira, o projeto assume características vanguardistas da TV no Brasil naquele momento, antecipando discussões de integração entre cinema e TV, bastante atuais, mas que parece não tinham a atenção naquele momento e apenas começavam a se esboçar.

A produção dos documentários da série *Documentos da Amazônia* aconteceu no final da década de 1970. A TV Educativa do Amazonas passou por diferentes administrações após esse período, mudando inclusive de razão social, sendo hoje chamada TV Cultura do Amazonas. Nessas constantes mudanças foi perdendo seu acervo, inexplicavelmente abandonado e despejado como lixo, pois com o passar do tempo e a mudança da matriz tecnológica no seu parque exibidor, novas diretorias optaram pela eliminação dos arquivos em U-matic e em bitola cinematográfica 16 mm existentes na emissora, numa clara demonstração de inabilidade e incompetência administrativa, além de insensibilidade e ignorância cultural. Pilhas de fitas e rolos com centenas de horas de material foram jogados no lixo, segundo relatam funcionários mais antigos da emissora. Com a eliminação de tal acervo, perdeu-se a oportunidade de preservar a imagem da cidade e do estado do Amazonas em materiais que, fugindo à sua produção original como matérias de telejornalismo, por exemplo, poderiam ser fonte de pesquisa e de análise em diferentes áreas do conhecimento, servindo, no mínimo, como a preservação da memória cultural da cidade de Manaus e do estado do Amazonas. Tal situação é lamentável e reflete a miséria intelectual daqueles que detém o poder e poderiam mudar o estado das coisas caso tivessem um projeto cultural para o estado.

Infelizmente tal fato lamentável não é exclusividade do Amazonas e tão pouco é exceção na história cultural do país, mas, via de regra, é algo recorrente em diferentes áreas da produção artística, revelando não somente descaso para com a história da cultura, mas um movimento deliberado de destruição desses materiais e a falta de compromisso com a história e a memória.

A constituição desse núcleo de cinema dentro da TV Educativa pode ser compreendida como a concretização, em outros termos, da intenção de se constituir um pólo cinematográfico no Amazonas. Se antes a intenção era trazer produções cinematográficas para o Estado, agora seria possível desenvolver localmente trabalhos que estão ligados em um movimento cultural maior, que tinha articulações nas artes plásticas, na música, no teatro e na produção acadêmica, conforme falamos anteriormente.

Todos os filmes da série foram produzidos com a melhor tecnologia cinematográfica disponível naquele momento. Foram filmados em 16 mm com uma câmera Paillard Bolex equipada com 2 chassis de 400 pés, que davam uma autonomia de cerca de 11 minutos cada.

Em alguns filmes foi usado um gravador Nagra para registro de som direto. Os filmes eram coloridos, filmados com negativos Eastman color.

Segundo Pinto (2006), o modelo de produção que se buscava para esse núcleo de cinema que originou a série *Documentos da Amazônia* tinha inspiração em experiências bem sucedidas existentes principalmente em televisões européias, onde as redes estatais são fortes e bem estruturadas. O caso exemplar é o da BBC inglesa, referência internacional na produção de documentários, cujo modelo expandiu-se com a era das TVs a cabo, expandindo através dos anos o número de canais temáticos do grupo, oferecendo hoje conteúdo segmentado em escala global, de assuntos domésticos a assuntos de saúde, passando pela vida animal e assuntos históricos. Tal modelo de produção estava presente também nas emissoras estatais e educativas brasileiras que pretendiam expandir a experiência da produção local de conteúdo com a finalidade de estabelecer uma rede de exibição desse conteúdo, o que de fato aconteceu com alguns títulos da série. Segundo Pinto (2006), o filme *Mater Dolorosa – in memoriam II* foi exibido na TVE do Rio de Janeiro e na cadeia *Eurovision*, que congrega um grupo de canais estatais e educativos da Europa.³ Além da exibição em outros canais educativos brasileiros, no que se esboçou como uma rede pública de televisão compartilhando conteúdo, os filmes tiveram distribuição em circuitos alternativos como universidades, festivais e cineclubes. O filme *Viagem Filosófica* foi premiado no I Festival de cinema científico, realizado em Curitiba e o filme *Mater Dolorosa – in memoriam II* recebeu o prêmio de melhor montagem no I Festival de Filmes para TV, realizado no Rio de Janeiro, em 1981, além de ter recebido o prêmio Viagem ao País, no V Salão de Artes Plásticas, realizado no Rio de Janeiro.

Além de todas essas conexões com experiências semelhantes em televisões educativas nacionais e internacionais, a série *Documentos da Amazônia* é contemporânea de outra experiência fundamental para o documentário brasileiro, que foi pioneira em produzir conteúdo autoral dentro de uma estrutura operacional rígida como é a televisão. Trata-se do programa *Globo Repórter*, que entre meados da década de 1970 e meados da década de 1980, período em que as produções eram realizadas em película cinematográfica, foi realizado por cineastas como Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Hermann Penna e Eduardo

³ Informações fornecidas por Renan Freitas Pinto no debate do II Fórum de TV e Documentário, promovido pelo curso de comunicação social do Uninorte, em 12/06/2007.

Coutinho. A importância dessa experiência é notória no caso de Eduardo Coutinho, considerado o mais importante documentarista brasileiro em atividade, cujo estilo foi forjado nos anos em que atuou como diretor contratado do programa.

A produção da série *Documentos da Amazônia* se valeu das articulações com outras emissoras e, aproveitando a passagem de alguns profissionais pela cidade de Manaus, organizou treinamentos e oficinas para os profissionais locais. Houve o caso dos produtores da BBC Michael Elfic e Barbara Kelling, que ministraram *workshop* com os profissionais da TV Educativa do Amazonas e o caso de Lúcio Kodato, experimentado fotógrafo do cinema nacional, que estava de passagem por Manaus após filmar episódio do Globo Repórter no Rio Negro, co-dirigido com Roberto Malzoni, que filmou entrevista com o Padre Casimiro Béksta, usada no filme *O começo antes do começo*, uma experiência que antecede a série. Houve também dois cursos em parceria com a TV Cultura de São Paulo e um com a TV Educativa do Rio de Janeiro.⁴

Para a montagem dos filmes, a produção contou com a colaboração de Cosme Alves Neto, que cedeu a moviola da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Fundação Padre Anchieta, que cedeu a moviola da TV Cultura de São Paulo.



Fig. 31

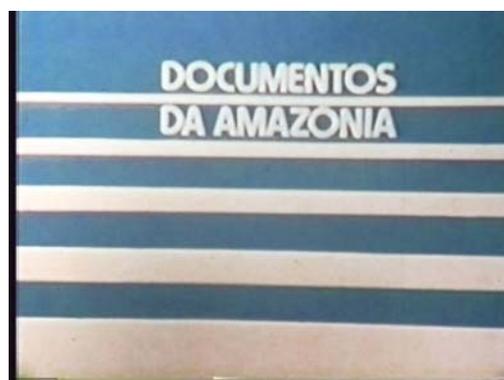


Fig. 32

Fig.31 / Fig. 32 – Cartelas usadas na abertura de todos os títulos produzidos na série *Documentos da Amazônia*

⁴ Informações fornecidas por Renan Freitas Pinto na mesa *Cinema em Manaus nos anos 60 e 70*, do Fórum de debates promovido pela I Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, em 05/12/2006.

5.4 – Viagem Filosófica

(Renan Freitas Pinto, 16 mm, 12', 1974)

Este episódio é baseado no livro *Viagem Filosófica pelas capitânicas do Gão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*, de Alexandre Rodrigues Ferreira, naturalista baiano que no período colonial realizou minucioso trabalho de pesquisa e catalogação na região amazônica a mando da Coroa Portuguesa. Sua obra é até hoje referência fundamental sobre a Amazônia. Dentro da proposta da série *Documentos da Amazônia* este seria o primeiro dos documentários sobre livros de viajantes e cientistas que passaram pela Amazônia.⁵ Dada a vida curta da série, infelizmente foi o único.



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

Fig.33 / Fig.34 / Fig. 35 / Fig. 36 – Frames do filme “Viagem Filosófica, 1974”

⁵ Informações fornecidas por Renan Freitas Pinto na mesa *Cinema em Manaus nos anos 60 e 70*, do Fórum de debates promovido pela I Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, em 05/12/2006.

Dos filmes realizados dentro da série, este é certamente o mais simples e convencional. Ancorado por uma locução *over* onisciente, que vai apresentando o autor e o trabalho de pesquisa realizado, destacando seu levantamento minucioso de catalogação do conhecimento acerca da região, o filme apresenta inúmeros desenhos produzidos pela expedição liderada pelo cientista filmados em *table top*. A estrutura do filme é extremamente didática e expositiva, com a voz *over* amarrando e conduzindo a estrutura narrativa, que se assemelha ao processo de catalogação, típico do colecionismo dos museus dos séculos passados, pois apresenta uma seqüência meramente ilustrativa de desenhos detalhados da biodiversidade da Amazônia.

Os desenhos de animais, plantas e diferentes etnias indígenas, são muito valorizados, inclusive em planos fechados que passeiam pelas figuras e valorizam seus detalhes em longa seqüências sem locução. Evidentemente que este curta-metragem não substitui ou esgota o livro, mas ao valorizar os belos desenhos e descrever sinteticamente a importância do trabalho de Alexandre Rodrigues Ferreira, contribui para a disseminação de um conhecimento até então relegado a poucos, que tinham acesso à primeira edição da obra, que datada de 1974.



Fig. 37



Fig. 38

Fig. 37 / Fig. 38 – Frames do filme “Viagem Filosófica, 1974”



Fig. 39

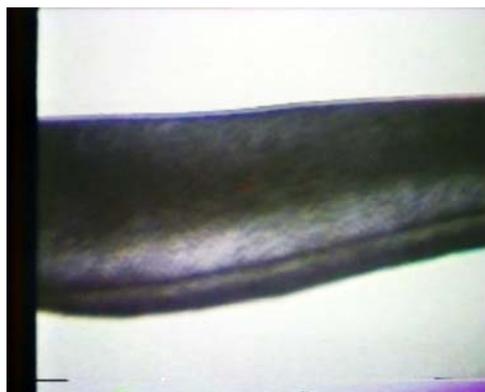


Fig. 40

Fig. 39 / Fig. 40 – Frames do filme “Viagem Filosófica, 1974”

Através da linguagem audiovisual, o livro pode alcançar um público não atingido pelo livro, de modo que democratiza o acesso ao conhecimento, favorecendo as intenções de contribuir com o entendimento da Amazônia a partir de uma perspectiva histórica, reconstituindo sua memória cultural, impregnadas no cerne da série *Documentos da Amazônia*.

Realizar um documentário sobre este livro foi uma iniciativa que revela um esforço em repensar a história do conhecimento sobre a Amazônia a partir dos relatos de viajantes e cientistas, narrativas clássicas que forjaram a imagem da Amazônia para o mundo europeu, que ecoa em outras iniciativas contemporâneas a esta série de filmes, presente em pesquisas e ensaios literários sobre a região, o que mostra as vinculações culturais e as conexões amplas existentes resultando em um verdadeiro projeto intelectual autônomo naquele período histórico, do qual podemos citar a pesquisa de doutorado da professora Neide Gondin, que resultou no livro *A invenção da Amazônia*, onde a autora reflete sobre as crônicas dos viajantes que passaram sobre a Amazônia.

O texto destaca Alexandre Rodrigues Ferreira como o mais importante naturalista do período colonial, e ao fazê-lo, coloca a Amazônia no centro do conhecimento científico ocidental. Apesar da diferença de dois séculos e meios entre a pesquisa em campo e o documentário, a locução ressalta por diversas vezes o grau de detalhamento dos estudos do naturalista, sempre lembrando a atualidade de suas pesquisas e o alcance de seus resultados, relativizando suas dificuldades em desenvolver a pesquisa adiante.



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

Fig. 41 / Fig. 42 / Fig. 43 / Fig. 44 – Frames do filme “Viagem Filosófica, 1974”

O filme não escapa à exibição da catalogação fruto da expedição da qual fez parte o naturalista. Ao invés de questionar esses que seriam métodos tipicamente de um empreendimento colonialista, o filme prefere realçar a importância científica desse empreendimento, sem fazer qualquer relativização ou contextualização de seus procedimentos. Talvez por condicionamentos de formato e de tempo, optou por enaltecer a atualidade e abrangência do seu resultado enquanto um dos primeiros procedimentos de reconhecimento do vale amazônico no tocante à sua biodiversidade e recursos naturais.

A extensa catalogação não ficou restrita a aspectos naturais ou de tipos humanos somente, mas também registrou alguns produtos materiais frutos das culturas amazônicas e que, naquele momento, certamente contribuíram no entendimento das culturas autóctones em prol de um projeto colonial para a Amazônia.

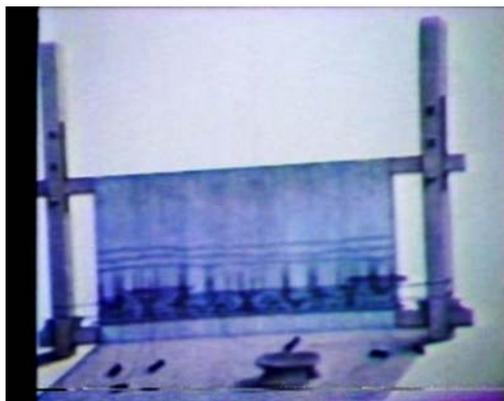


Fig. 45

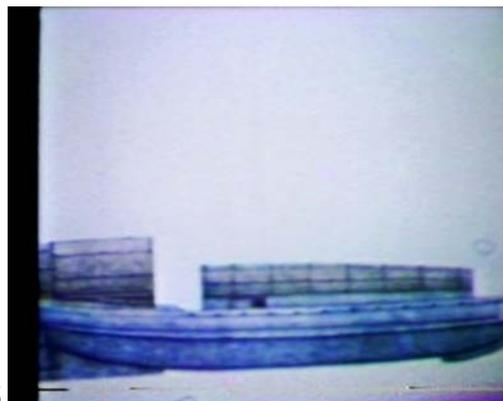


Fig. 46

Fig.45 / Fig.46 – Frames do filme “Viagem Filosófica, 1974”

Após uma seqüência de figuras de peixes, surgem as poucas imagens filmadas em externa. São imagens de rios, igarapés e quedas d’água, com o texto indicando que a obra do naturalista baiano é extremamente atual e insuperada até hoje. As imagens dos rios da Amazônia em movimento parecem buscar atualizar o projeto para a contemporaneidade, conferindo movimento à tudo que até então era referência a um projeto do passado, representado com imagens estáticas ou de movimentos de câmera sobre as fotos.

A trilha sonora em BG não é creditada, existe apenas o crédito de SOM para Lurdemil Uchoa, o que não permite saber se ele compôs a trilha ou apenas esteve envolvido com trabalhos técnicos de gravação e sonorização, mas a trilha tem uma função interessante em estabelecer uma sintonia entre a locução *over*, os desenhos apresentados, que são os originais da expedição e a intenção de situar as informações, transmitidas de modo tão didático em sua estrutura, como sendo algo regional, ligado a uma identidade cultural.

5.5 – Zuazo e Rita – das artistas da Amazônia

(Renan Freitas Pinto, 16 mm, 16’44”, 1974)

Neste episódio estão reunidas duas jovens artistas plásticas amazonenses de trabalhos e estilos diferentes. Este episódio tinha relação direta com a intenção de criar elementos para a história da produção artística local, afirmando uma identidade cultural própria.

O filme inicia com Auxiliadora Zuazo, que desenvolve trabalho de xilogravura, aparentemente um estilo um tanto *naify*. Com uma locução masculina *over* sobreposta à imagem da artista trabalhando em uma peça, mostrada em detalhes, destacando o trabalho manual do entalhe e pintura na madeira, recebemos informações sobre a carreira e os feitos da artista, destacando suas exposições locais, nacionais e internacionais.

Entra voz *over* da própria artista, onde ela fala sobre seu trabalho atual com xilogravura, destacando que está na memória a essência do seu trabalho, pois são nas reminiscências daquilo que guarda desde garota, quando morava na Rua Miranda Leão, na beira do Rio, e viu por diversas vezes os barcos chegarem do interior, trazendo homens descalços, em busca de sonhos na capital.



Fig. 47



Fig. 48

Fig.47 / Fig.48 – Frames do filme “Zuazo e Rita, 1974”



Fig. 49



Fig. 50

Fig.49 / Fig.50 – O processo artístico de Auxiliadora Zuazo

Ao relatar suas observações sobre as vindas e as voltas que acompanhou através dos anos, a artista revela uma reflexão muito profunda sobre a condição do homem amazônico que vive no interior, destacando a ilusão da cidade presente nesse imaginário. Desse modo, a obra da artista assume uma estética em busca desse vazio, dessa tristeza, busca representar o homem amazônico em sua condição desigual. Nesse momento, em uma seqüência muito interessante, o filme passa a mostrar *takes* das obras da artista penduradas na parede que vão se intercalar, através da montagem, com flagrantes do cotidiano do homem amazônico, tomadas em áreas externas, dialogando com a voz *over* da própria artista que faz considerações sobre sua estética. Assim a “voz” do documentário se manifesta, intercalando imagens de uma arte que apenas aparentemente é ingênua, mas que tem reflexões profundas sobre os modos de vida na região, pois está integrada nesse cotidiano.



Fig. 51



Fig. 52

Fig.51 / Fig.52 – As palafitas na representação da xilogravura e na realidade da beira do rio



Fig. 53



Fig. 54

Fig.53 / Fig.54 – Continuação do plano anterior – a vida no ritmo do rio

Nesse ponto a artista passa a falar sobre suas obras que tratam de mulheres e seu trabalho em tentar atualizar as lendas amazônicas e trazê-las para a contemporaneidade, para o qual ela empreendeu pesquisa sobre o tema. Nesse ponto a artista tece reflexões interessantes sobre a luta diária da mulher comum e sua expressão de resistência que representa a lenda das amazonas concretizada na experiência diária da mulher amazonense. O filme continua em montagem paralela, criando relações entre as imagens das xilogravuras da artista e os flagrantes do cotidiano amazônico, que resultam em discursos interessantes sobre a força da mulher amazônica. Para a artista, a representação do nu feminino não tem sentido erótico, mas sim sentido dramático, resultado da luta cotidiana dessas mulheres. As reflexões da artista deixam antever como sua obra representa a expressão daquilo que está vendo, mas, sobretudo, daquilo que está sentindo da realidade concreta.



Fig. 55



Fig. 56

Fig.55 / Fig.56 – A mulher amazonense nos quadros de Auxiliadora Zuazo

Mais ou menos no meio do filme, por volta dos sete minutos, passamos à outra artista, Rita Loureiro, que desenvolve trabalho de pintura em tela. A estrutura de apresentação é a mesma do início do filme: em voz *over* masculina são apresentados os dados relativos à carreira e formação da artista, sua trajetória de exposição e premiações. Logo passamos a ouvir a voz da própria artista sobreposta a imagens de seu trabalho com as telas. Ela fala sobre sua aproximação com a pintura, sua formação e seu aprendizado através de treino e de leitura. Destaca várias fases em sua pintura, do barroco ao modernismo, num processo de amadurecimento que envolve estudo e auto-aprendizado.



Fig. 57



Fig. 58

Fig.57 / Fig.58 – O processo criativo de Rita Loureiro

O que impressiona no relato da artista é o seu referencial estético e teórico. No depoimento, preservado em *off* sobre as imagens dela pintando, ela destila referências de obras de gravuristas e pintores viajantes, que estudou para compreender melhor a história do Brasil, citando diversos nomes. Revela também que, após o início da carreira, passou a estudar tudo que encontrava sobre a Amazônia. Com muita desenvoltura ela cita Agassiz, Roquette-Pinto, Barbosa Rodrigues, Alexandre Rodrigues Ferreira, Von Mattus, príncipe Albert, Nunes Pereira e Koch Gruenberg, entre outros. Revelando-se uma artista sintonizada com referências fundamentais do pensamento social sobre a Amazônia, a artista continua dizendo que nunca mais deixou de pesquisar a região e que partiu para vivenciá-la, estudando seu povo, seus costumes e sua história.



Fig. 59



Fig. 60

Fig.59 / Fig.60 – O processo criativo de Rita Loureiro

Além das referências que cita, Rita Loureiro faz comentários sobre a imagem da Amazônia que o restante do país tem para si, elaborando comentários políticos sobre o papel da região em importantes ciclos econômicos, que marcam a história da sua colonização e sua espoliação. Em um discurso bastante abrangente sobre a região, a artista revela ainda que tem estudado a cosmogonia indígena, destacando como as lendas são tratados de resistência, de sobrevivência, de relação com a natureza.



Fig. 61



Fig. 62

Fig.61 / Fig.62 – Os indígenas na obra de Rita Loureiro

A análise dos heróis míticos indígenas pela artista demonstra a valorização de seu conhecimento tradicional como sendo um conhecimento universal, que pode ser comparado ao conhecimento científico ocidental. Em outra série de citações, que vão de Macunaíma a Jurupari, a artista vai buscar nas personagens mitológicas indígenas uma relação com o homem amazônico contemporâneo.

O filme proporciona um belo panorama das obras das artistas, reunindo imagens de diversos quadros e xilogravuras de ambas. Além de uma introdução ao trabalho artístico dessas então jovens artistas da Amazônia, como frisa o título, revela um processo artístico vigoroso em plena produção na cidade de Manaus.



Fig. 63



Fig. 64

Fig.63 / Fig.64 – As palafitas na representação da telaa e na realidade da beira do rio

A forma estrutural do filme nesta segunda metade segue as orientações já apresentadas na primeira metade: imagens das obras intercaladas com flagrantes da realidade amazônica. Essa seria a “voz” do filme, apresentar uma visão sobre a Amazônia a partir da reflexão de uma artista comprometida com o local, cuja vivência está impregnada da realidade amazônica.

Estruturado a partir de comparações e paralelos estabelecidos visualmente entre as obras das duas artistas e as imagens reais da Amazônia, o filme procura mostrar que há um processo cultural rico que se alimenta da realidade amazônica, recriando-a com criticidade e reflexão, amparado pelo que há de mais importante no pensamento social e antropológico sobre a região.

5.6 – O Palco Verde

(Maurício Pollari, 16 mm, 1975)

Baseado no livro homônimo de Márcio Souza, este episódio foi estruturado como uma apresentação do grupo teatral para um público desconhecedor de seu trabalho. Apresenta uma cronologia reduzida do TESC, destacando feitos importantes e, sobretudo, sua intenção estética em trabalhar criticamente sobre a história da Amazônia e a recuperação e

reconstrução dos mitos indígenas que, naquele momento histórico, pareciam estar em processo de desaparecimento.

Inicialmente, temos imagens de atores entrando no pequeno teatro do Sesc, onde passam a se preparar para alguma atividade de encenação, depois, já no palco, temos imagens dos autores do grupo, Márcio Souza e Aldísio Filgueiras. A locução em *over*, sempre didática e explicativa, apresenta as propostas do grupo, buscando contextualizar sua produção dentro do espectro mais amplo da produção nacional, destacando sua contribuição como grupo regional que ousou pensar sua própria região, construindo um teatro inventivo e inovador, buscando fugir dos limites do regionalismo, ao passo que busca também associar as ações do grupo à teoria teatral internacional, revelando o perfil de experimentação de linguagem do grupo.



Fig. 65



Fig. 66

Fig.65 / Fig.66 – Cenas iniciais de “O palco verde”, 1975



Fig. 67



Fig. 68

Fig. 67 / Fig. 68 – Os jovens atores e autores do TESC

O texto da locução permite antever uma intenção institucional em valorizar e auto-exaltar o grupo, método que é muito eficaz para a sua apresentação, mas que deixa ver pouco ou quase nada do seu processo artístico, cujas passagens filmadas em diferentes teatros, ilustram as passagens cronológicas do grupo que pretendem apresentar um pouco de cada peça encenada em sua trajetória de cerca de 10 anos. A voz *over* onisciente destaca as propostas do grupo em trabalhar uma revisão sobre a historiografia oficial da Amazônia e uma valorização da cosmogonia indígena, revelando através de poesia e fato histórico as tragédias dos povos indígenas.



Fig. 69



Fig. 70

Fig.69 / Fig.70 – Cenas da peça “Dessana, Dessana”



Fig. 71



Fig. 72

Fig. 71 / Fig. 72 – Cenas da peça “Dessana, Dessana”

Em geral as filmagens das peças são registros das apresentações do grupo em teatros convencionais. Entretanto os trechos que apresentam a encenação de “Dessana, Dessana” foram encenados para as câmeras, em uma experiência que tentava apostar em um formato de tele-teatro. Sendo assim, os trechos dessa peça são apresentados com decupagem feita para a câmera, aonde temos planos fechados, contra-planos e vários ângulos de uma mesma cena.



Fig. 73



Fig. 74

Fig.73 / Fig.74 – Cenas da peça “As folias do látex”

A contribuição mais importante deste episódio está em seu caráter de documento, muito mais do que em sua articulação filmica. Em suas imagens estão registrados os rostos daqueles que fizeram parte da história cultural desse movimento que marcou o período dos anos de 1960 e 1970, alguns trechos de peças filmadas em Manaus e no Rio de Janeiro, com som sincrônico, sendo, portanto, importante elemento para a valorização da memória cultural não só do grupo, mas do estado do Amazonas e da Amazônia.

Tal registro contribui para afirmar a existência de uma história da arte e da cultura nessa região, história essa que não está separada da história nacional desses movimentos artísticos, mas pelo contrário, tem uma contribuição original a oferecer.

O episódio se resume em sintetizar a história do TESC, apresentando seu repertório básico e a repercussão de seu trabalho, as dificuldades encontradas em termos de produção e de enfrentamento com a censura de então, que vetou algumas das obras do grupo. Entretanto, não se lança a vãos que poderiam ser mais arrojados, explorando, por exemplo, a questão do trabalho com a pesquisa da mitologia indígena e da historiografia do Amazonas, que não deixam de ser citados dentro desse retrospecto sobre essa experiência teatral na Amazônia.

5.7 – Mater Dolorosa – in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)

(Roberto Evangelista, 16 mm, 16', 1978)

Este filme é seguramente o mais intrigante e interessante da série, assim como foi o que mais teve circulação em circuitos alternativos e, talvez, seja a melhor cópia disponível entre todos os episódios que encontramos. Além da exibição no circuito citado anteriormente, com difusão em uma rede de TV pública europeia e circulação em cineclubes e festivais, o filme ainda hoje integra mostras de cinema sobre a Amazônia.

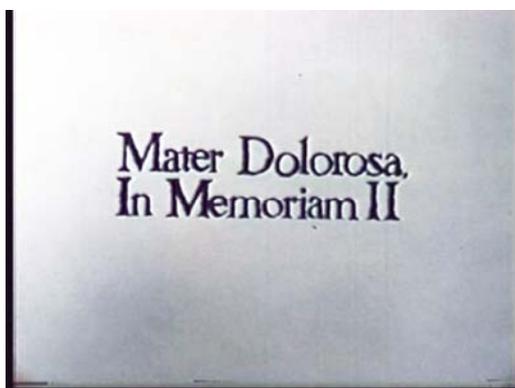


Fig. 75



Fig. 76

Fig. 75 / Fig. 76 – Cenas de “Mater Dolorosa II – in memoriam”, 1978

Em apenas 12 minutos de filme, o diretor Roberto Evangelista elabora um tratado sobre a lógica, os mitos e a tradição dos povos indígenas da Amazônia, através de um texto poético e uma estrutura narrativa muito original, sem nunca recorrer a meras descrições, exposições e ilustrações no uso da imagem em sua relação com o som. A montagem intelectual, nos moldes do que propôs Eisenstein, faz surgir conceitos e categorias da articulação entre os planos e no seu diálogo com a música, que merece uma análise à parte.



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80

Fig. 77 / Fig. 78 / Fig. 79 / Fig. 80 – Os elementos naturais que ajudam a constituir as formas prototípicas da cultura

Desde o seu início, o filme vai intercalando imagens com frases que revelam as intenções da proposta, traduzida em uma estrutura simbólica que explora as potencialidades da geometria advinda do saber tradicional indígena, que seriam anteriores ao saber e à razão ocidental institucionalizados na lógica cartesiana.

A música é composta de cantos indígenas que vão evoluindo conforme o texto se desenvolve, passando da calma para aparentes gritos de desespero. Às vezes indígenas vão somar-se flautas que, através de uma montagem sonora que repete em *looping* um determinado fraseado do instrumento, criam um motivo sonoro muito intrigante que reforça a poesia do texto lido em voz *over* pelo próprio diretor e vão pontuando a narrativa em sua evolução, marcando as passagens da calma para o desespero. A relação da imagem com o som propõe leituras complexas, repletas de significado, sem nunca um estar submetido ao outro, mas dialogando em uma escrita que é audiovisual.



Fig. 81



Fig. 82

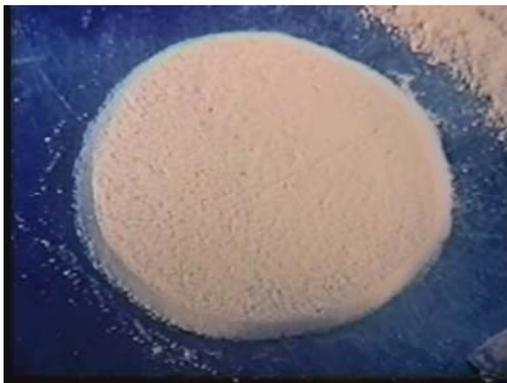


Fig. 83



Fig. 84

Fig. 81 / Fig. 82 / Fig. 83 / Fig. 84 – O círculo, forma que deu origem a todas as outras

Segundo Roberto Evangelista⁶, o filme nasceu diretamente do texto, que foi escrito primeiramente. Por ser bastante poético, possibilitou um tratamento visual simbólico e alegórico da tradição oral e da cultura indígena. Durante os minutos iniciais, o filme vai intercalando intertítulos com detalhes da geometria encontrada nos materiais disponíveis na natureza transformada pelo homem. Para a compreensão da proposta do filme alguns intertítulos são fundamentais, os quais podemos destacar:

DA CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS - que revela a natureza do discurso simbólico a ser utilizado, encontrando na natureza as formas prototípicas da cultura amazônica. A oposição entre criação e sobrevivência mostra como a cultura indígena teve

⁶ Em depoimento sobre o filme no I Fórum de TV e Documentário, promovido pelo curso de comunicação social do Uninorte, em 1/06/2006

dificuldades em se manter frente à imposição da cultura do homem branco, sofrendo com massacres simbólicos e reais, citados no texto da locução em alguns momentos.

UMA PROPOSTA NATURAL DE ROBERTO EVANGELISTA - coloca o diretor em total integração com os indígenas representados no filme, sem nunca recorrer a descrições fáceis, mas sempre destacando uma organicidade e complementaridade nessa relação. Natural aqui está relacionado à relação e não aos recursos da vida natural. É o diretor quem escreveu o texto poético que estrutura o filme, é ele quem faz a locução em voz *over*, ele aparece compartilhando uma tapioca com os moradores da vila e ele aparece boiando entre as cuias e os moradores, integrado à geometria natural e a geometria que cerceia os moradores.

.... MAS NUNCA ADMITIMOS O NASCIMENTO DA LÓGICA ENTRE NÓS. OSWALD DE ANDRADE. MANIFESTO ANTROPOFÁGICO. MAIO, 1928 – trecho mais importante para entender a proposta do filme. Revela a valorização da lógica e da razão indígena, fruto de uma relação construída a partir dos mitos e que coloca em questão a lógica ocidental como sendo uma construção de sentido predominante, relativizando sua importância e destacando que nessa relação há uma imposição de valores.

Através das imagens de várias cuias boiando no Rio Negro, o diretor cria uma metáfora visual para descrever a existência de uma lógica indígena integrada à natureza, que está presente nas formas fundantes, prototípicas, que orientam toda a concepção de mundo. Assim, o texto destaca que do círculo vieram todas as outras formas, ao passo que as imagens passam a explorar detalhes de composições articuladas através de nós e de sobreposições de madeiras, que revelam formas quadradas e retangulares, ampliando o uso das formas fundantes do pensamento e da lógica indígena e que são fruto da intervenção do indígena no sentido de conferir significado e utilidade para as formas.



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88

Fig. 85 / Fig. 86 / Fig. 87 / Fig. 88 – Formas trabalhados pelo saber indígena

Inicialmente o texto fala em “sobreviventes do massacre”, o que nos permite intuir que ao buscar a valorização de uma lógica de matriz indígena, anterior à lógica ocidental, o autor busca reestabelecer a importância do saber tradicional dos povos amazônicos como sendo elemento fundamental de sua permanência e sobrevivência, ou seja, a cultura como último elemento de resistência dos povos indígenas frente à imposição cultural que resulta em massacre, físico e cultural, por isso o subtítulo de DA CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS.

Um aspecto importante a considerar neste filme é a presença do diretor. Além de escrever o texto, fazer a locução e dirigir o filme, ele participa das principais cenas, anônimo. Sua presença está impregnada na proposta e é definidora para os resultados estéticos do trabalho. O interessante é que a presença do diretor em quadro, ou a sua profunda ligação com toda a construção do filme não acontece por alguma “auto-reflexividade”, como notamos em

diversos títulos recentes do documentário brasileiro, onde geralmente os olhares voltam-se para o próprio umbigo do diretor ou para a linguagem e a forma do documentário em si. Aqui é diferente, a presença do diretor em quadro é para mostrar que ele está imbuído daquilo tudo, está integrado com aquilo. O diretor compartilha a tapioca com os homens moradores da vila e está mergulhado no rio em meio às cabaças.



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92

Fig. 89 / Fig. 90 / Fig. 91 / Fig. 92 – O diretor Roberto Evangelista integrado aos moradores da comunidade e à proposta do filme

A presença de Roberto Evangelista no quadro, porém, somente é reconhecida por alguém que o conheça pessoalmente, pois não ele não é anunciado como sendo o diretor e a construção do filme não deixa margem para a localização de quem é diretor e quem é personagem em cena.

Já não se faz mais distinção entre sujeito e objeto. Ao se reconhecer as virtudes daquela cultura, o diretor se coloca integrado a ela, como num tributo. Da mesma forma o filme não faz distinção entre ficção e documentário, demonstrando não haver diferença entre tais categorias. O mesmo vale para a distinção entre cinema e televisão, tendo em vista a repercussão do filme, que extrapolou os limites da televisão e freqüenta festivais de cinema ainda hoje, assim como galerias de arte e mostras de vídeo-arte. Dizer que se trata de um filme experimental também seria injusto, como colocá-lo em uma vala comum, onde estão os títulos que não se encaixam em definições fáceis.

Como poeta e artista que é, Roberto Evangelista criou um poema visual; ou mais, realizou um filme ensaio, utilizando a estética cinematográfica para construir uma representação do saber tradicional indígena, do qual está imbuído, prestando um tributo a essa cultura de forma extremamente simbólica e ao mesmo tempo singela.

Como apontou Renov (2004, p. 105), *“como discurso, o ensaio embaraça o sujeito na história; enunciação e o seu objeto referencial estão igualmente em questão.”*⁷

⁷ “As discourse, the essay embroils the subject in history; enunciation and its referential object are equally at issue”, no original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Amazônia é um conceito presente no imaginário ocidental desde os tempos das conquistas do além-mar empreendidas por portugueses e espanhóis no século XVI. É uma categoria que abarca uma série de representações distintas, por vezes contraditórias, que vão da idéia de um paraíso na Terra à de inferno verde. Estas mudam na história de acordo com quem utiliza tal conceito, em que condições e quais relações estabelece. Entretanto, em larga medida, as representações da Amazônia naturalizam categorias construídas historicamente sobre a região, tomando os significados já colocados para aquilo que é um conceito empírico, reiterando discursos preexistentes sobre a região.

Enquanto categoria, a idéia de Amazônia existe dentro de um sistema de classificação, inserido numa ordem hierárquica relacional e, em sendo uma classificação, tem um princípio histórico.

Nossa opção nessa pesquisa foi a de uma abordagem discursiva da representação da Amazônia no cinema. Para tanto, buscamos inicialmente fazer uma breve gênese social do conceito de Amazônia, para que tivéssemos subsídios para estabelecer uma abordagem comparativa entre suas diferentes representações no cinema a partir dos discursos sobre a região que se matizaram historicamente e acabaram por naturalizar-se.

Os discursos dos cronistas viajantes das conquistas do século XVI permitem notar que a construção da idéia de Amazônia se deu tomando idéias apriorísticas sobre a região,

associadas ao imaginário ocidental sobre as Índias orientais, que foi transferido para discursos objetivos sobre a Amazônia. Daí decorrerem diversas classificações, como a dos habitantes desse território recém-descoberto como índios e o nome Amazonas, reflexo do mito grego, difundido na região.

A observação de Santos (2006) de que o projeto colonial europeu para o chamado Novo Mundo pode ser entendido a partir de 3 categorias básicas, a saber: *A natureza*, *O selvagem e O oriente*, ofereceu subsídios para analisarmos diferentes representações da Amazônia. A partir delas pudemos auferir que a Amazônia esteve desde sempre relacionada a um discurso que privilegiou seus aspectos mais exóticos aos olhos do estrangeiro, sendo ela própria a representação máxima desse conjunto de categorias.

A categoria *A natureza* permite compreender porque a região sempre foi associada prioritariamente à sua imensa floresta e biodiversidade, em detrimento de sua diversidade sociocultural; dessa primeira categoria decorrem as outras duas, carregadas de idealização. A categoria *O selvagem* refere-se ao habitante dessa região recém-descoberta; que pensado em oposição ao europeu “descobridor” seria bárbaro, portanto, inferior. O encontro entre culturas desse momento histórico não foi destituído de uma relação de poder, explicitamente colocada nas condições de “descobridor” e “descoberto” naturalizadas na historiografia mundial. A categoria *O oriente*, por sua vez, é a mais ampla e permite compreender uma série de representações da região, que seria associada a exotismos de diferentes vieses, sempre presentes em diferentes narrativas sobre a região.

A partir das categorias propostas por Santos (2006), buscamos analisar como a imagem da Amazônia está representada no cinema internacional. Pudemos notar que a Amazônia permanece como um conceito, uma categoria arbitrária. É mostrada como uma região idealizada, privilegiando o exótico, onde geralmente não há referência ao mundo histórico, ignorando suas especificidades socioculturais.

Em primeiro lugar trabalhamos com um *corpus* de filmes que mostram como a Amazônia esteve representada em diferentes períodos do cinema mundial, prioritariamente em filmes de ficção. Nos filmes, de diferentes épocas, pudemos notar como a Amazônia foi um lugar privilegiado de representação dos exotismos e bestialidades de um mundo selvagem e natural, permanecendo na história do cinema como uma categoria em si, independente de realidades

nacionais, políticas, sociais ou culturais. Com pequenas nuances, a região foi representada como objeto de interesse de cientistas, exploradores ou cineastas, que estavam atrás de explorar mistérios de diferentes ordens, desde encontrar dinossauros em plena atividade, até monstros e povos primitivos canibais.

Com a modernidade, a representação da Amazônia sofre algumas modificações para novas categorias que vão atualizar alguns mitos fundamentais. Os filmes incluem a região como um local idílico, com o exotismo presente em outras formas menos bestiais e selvagens, mas com referências a sensualidade e erotismo.

Nessa revisão de conceitos sobre a Amazônia, há títulos que vão aprofundar as referências sobre sua relação imbricada entre realidade e imaginação. Assim temos em outras bases a relação da Amazônia como um lugar no imaginário ocidental, em representações que a incluem num embate do homem com a natureza e do homem e seu subconsciente.

Podemos notar como o cinema foi um veículo privilegiado de difusão da representação da Amazônia como a de uma região sem história e fora da história, pois uma região tomada pelos atributos imaginários a ela relacionados *a priori*, difundindo discursos que reiteram mitos fundamentais sobre a região.

A análise da representação da Amazônia no cinema internacional serviu de baliza para comparação com o momento posterior desta pesquisa, onde buscamos analisar a representação da Amazônia no cinema nacional. Desta feita notamos que a Amazônia é sempre mostrada de passagem no cinema nacional, permanecendo uma região desconhecida na sua realidade histórica, tomada apenas pelas noções pré-concebidas, reiterando no cenário nacional os mitos fundamentais do pensamento ocidental sobre a Amazônia.

É importante destacar que o momento recente da história do país contribuiu para a construção de discursos antagônicos sobre a Amazônia, que opunham a propaganda oficial e o cinema documentário com forte papel de crítica e denúncia.

No período da ditadura militar a região foi considerada de segurança nacional e fez parte da estratégia para integração e desenvolvimento nacional. A região recebeu diversos empreendimentos contraditórios para a implementação de tal política, muitos dos quais estão

na raiz dos principais conflitos existentes na região ainda hoje. Podemos destacar os conflitos de terra, frutos da ocupação desordenada de terras tradicionalmente ocupadas por exemplo.

Em resposta ao discurso ufanista do desenvolvimento acelerado do governo militar, o documentário brasileiro teve papel fundamental em denunciar e revelar aquilo que estava por trás dessa fachada oficial. Através do cinema documentário revelava-se a dimensão da tragédia social e ambiental de tal projeto intervencionista, que impunha um modelo externo à região, ignorando suas particularidades, potencialidades e, acima de tudo, seu processo sociocultural. A obra do cineasta Jorge Bodanzky é o principal exemplo desse momento. Adentrando a região com sua câmera, o cineasta revelou as fissuras do projeto militar para a região, afirmando um discurso crítico e revelando a imagem da Amazônia profunda para o Brasil e para o mundo.

Ao fecharmos o recorte na análise do cinema no Amazonas buscamos contextualizar o cinema dentro de um cenário cultural maior, que representa o deslocamento de certas noções sobre a Amazônia para um discurso de afirmação de uma identidade cultural autêntica. Pudemos constatar como o cinema fez parte de um projeto cultural que já vinha sendo articulado anteriormente e que incluía diferentes formas de expressão, como a literatura, a música, o teatro e a produção acadêmica.

A série *Documentos da Amazônia* representa um momento importantíssimo na história do cinema e da televisão amazonense e, em última análise, da Amazônia. Ela é resultado direto das experiências cineclubistas dos anos de 1960 e representa a maturidade intelectual de uma geração de jovens que julgava estar “inventando” o cinema em Manaus naquela década, mas que acabou descobrindo outra história existente, anterior à sua experiência, que ajudou a reescrever a própria história do cinema brasileiro. Ao redescobrirem a obra do cineasta luso-brasileiro Silvino Santos, alçando-o ao reconhecimento como pioneiro do cinema brasileiro, os jovens cinéfilos amazonenses abriam seus horizontes culturais e intelectuais, deslanchando um processo que culminaria com vinculações extensas e abrangentes na vida cultural do estado do Amazonas, com desdobramentos que continuam ainda nos dias atuais.

De tudo que se deflagrou naquele momento, apenas a produção cinematográfica se descontinuou e foi interrompida, mas as diversas conexões estão presentes ainda hoje em

trabalhos desenvolvidos por nomes que participaram deste grupo. Podemos citar, por exemplo, o trabalho do professor Doutor Renan Freitas Pinto como pesquisador do pensamento social sobre a Amazônia e diretor da Editora da Universidade Federal do Amazonas, onde tem lançado obras fundamentais da interpretação da Amazônia, como livros do alemão Koch-Grumberg e do Padre Samuel Fritz ou a coleção sobre artistas plásticos amazonenses, onde podemos notar ecos da série *Documentos da Amazônia* e sua intenção em afirmar uma identidade cultural própria através de elementos de uma História da Arte do Amazonas.

Existe um elemento nessa série *Documentos da Amazônia* que nos parece de suma importância: a presença do professor Renan Freitas Pinto na direção de produção da TV Educativa naquele momento (ele passaria a superintendente do canal posteriormente), fato que reforça a nossa tese de que essa foi uma experiência que refletiu articulações culturais maiores, sendo mesmo um projeto intelectual abrangente e com reflexos na história cultural do Estado do Amazonas desde então, com frutos nas artes em geral e na pesquisa acadêmica. Podemos dizer que a envergadura intelectual do professor Renan Freitas Pinto e as condições e intenções existentes naquele grupo que incluía nomes como Márcio Souza, Roberto Kahané, Roberto Evangelista, Maurício Pollari e Isaac Amorim, entre outros, torna esse projeto tão relevante e um elo importante entre o momento mais utópico dos anos de 1960, marcado por iniciativas um tanto juvenis, e o momento mais difícil do período da ditadura militar no final dos anos de 1970, mais maduro e produtivo.

Infelizmente essa produção está praticamente perdida, pois os poucos títulos produzidos não existem mais em seu estado físico original, a película 16 mm; restando apenas as sofríveis cópias em VHS, preservadas pelo empenho pessoal de abnegados colecionadores e pesquisadores, a destacar a figura da professora Doutora Selda Vale da Costa, sem quem não seria possível nem mesmo resgatar tal experiência no âmbito desta pesquisa, pois seria impossível ao menos conhecer os títulos, ainda que em estado lastimável de preservação, em função do suporte VHS, que fique claro.

Tal estado de coisas revela ainda um problema muito sério, que não é exclusividade desta experiência infelizmente, o desapareço pela memória cultural do país. O caso da destruição das películas originais dessa série, o desaparecimento do material, a perda pura e simplesmente, tem danos irreparáveis para a memória cultural do Amazonas.

Ao afirmar uma identidade cultural própria na articulação feita com diferentes campos artísticos, a série *Documentos da Amazônia* contribui para a revisão de lugares-comuns na representação da Amazônia no cinema, destronando o discurso externo construído a partir do exotismo, para afirmar um discurso original, uma “voz” original, nos termos que propôs Bill Nichols (2005), que fala à partir da experiência vivida, da experiência do mundo empírico, fugindo à construção imaginária sobre a Amazônia, afirmando a existência de uma história cultural na região. Na articulação dessa “voz” própria foi fundamental o conhecimento de sua historiografia, dialogando com diferentes áreas do conhecimento, num processo de autoconhecimento revelador.

Como assinalamos anteriormente, a produção cinematográfica sofreu descontinuidade à partir da experiência da série *Documentos da Amazônia*, fato que pode contribuir para lançar luzes para reflexões sobre a produção audiovisual contemporânea em Manaus, experiências que, a rigor, não tem vinculação com essas experiências anteriores, o que serve para reafirmar a importância da análise aqui empreendida dessa experiência dos anos de 1970, contribuindo para esclarecer um momento que andava esquecido e obscuro nas análises cinematográficas do cinema amazonense, revelando as conexões e desconexões entre essas experiências.

Outro elemento importante na série foi sua ligação com a televisão pública, extremamente atual no cenário audiovisual contemporâneo, mas que não teve o destaque merecido naquele momento talvez por preconceito por parte da intelectualidade ligada ao cinema, pois a televisão era considerada meramente um fenômeno da comunicação de massa. A televisão revelou-se como o cinema possível, especialmente em localidades como Manaus, distante dos financiamentos e das facilidades técnicas e logísticas dos grandes centros do país. Essa integração entre cinema e TV aponta para um enorme potencial de produção e difusão de conteúdo audiovisual, oferecendo condições produtivas e janelas de exibição para conteúdo audiovisual original produzido regionalmente.

Como vimos anteriormente, a experiência da série *Documentos da Amazônia* aconteceu dentro de iniciativas maiores que integraram TVs públicas do país, revelando outras conexões ocultas na historiografia oficial do cinema e da televisão brasileira. Os filmes da série foram exibidos na TV Cultura de São Paulo e na TV Educativa do Rio de Janeiro, esboçando uma possível rede de televisão pública, ainda hoje não consolidada.

Por último, podemos destacar como a produção de conteúdo original produzido dentro da série apontava, já nos anos de 1970, para questões muito atuais quando pensamos tal fato diante do cenário colocado pela mudança no parque tecnológico da televisão brasileira com a chegada da TV Digital ao país, fato que em pouco tempo mudará radicalmente o cenário da produção audiovisual brasileira, abrindo espaço para a cada vez mais discutida regionalização da programação das emissoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

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

BELUZZO, Ana Maria. *A propósito d'o Brasil dos viajantes*. *Revista USP n.º30*. São Paulo: Universidade de São Paulo, junho/julho/agosto de 1996. PP. 8-19.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2004.

BIZARRIA, Fernanda Moura. *A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no documentário brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas. Universidade Federal do Amazonas, 2007.

BUENO, Magali Franco. *O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia*

impressa. Dissertação (Mestrado). Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2002.

CARVALHO, Edgard de Assis. *Estrangeiras imagens*. In: CASTRO, Gustavo de (org.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

CLEARY, David. *Problemas na interpretação da história moderna da Amazônia*. In: D'INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da. (Orgs). *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994. PP. 159-165.

COELHO, Geraldo Mártires. *História e identidade cultural na Amazônia*. In: D'INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da. (Orgs). *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994. PP. 177-184.

COSTA, Selda Vale da e LOBO, Narciso Júlio Freire. *No rastro de Silvino Santos*. Manaus: SCA/Edições governo do Estado, 1987.

COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões.cinema e sociedade. Manaus:1897-1935*. Manaus: Edua, 1996.

_____. *Movimento teatral e identidade regional*. In: *Somanlu – revista de estudos amazônicos*. Ano 5, nº2, Jul/Dez, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade No Brasil*. In: *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 3ª Ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004.

_____. *Luís Tomás Reis e Silvino Santos: Imagens da Amazônia nas origens do cinema brasileiro*. In: *Livro-apostila do Curso de História do Documentário Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela brasilis associação cultural, 2006. Disponível em http://www.telabrasilis.org.br/chdb_silvio.html. Acessado em 28/09/2008.

FREIRE, Marcius. *Pesquisa em multimeios: sons e imagens na encruzilhada das artes e das ciências*. In: *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

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

GRANDE, Airton Miguel De. *Sujeitos Barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Universidade Estadual de Campinas, 2004.

GUMÉRY-EMERY, Claude. *Amazônia vista na televisão francesa*. In: *Comunicação e espaço público*, nº 1 e 2, Brasília: Unb, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LOBO, Narciso Júlio Freire. *A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60*. Manaus: UA, 1994.

LOBO, Narciso & GATTI, André. *Cine Amazonas. Catálogo de ciclo de exibições da série "Documentos da Amazônia"*. Manaus, 1986.

MANTHORNE, Katherine E. *O imaginário brasileiro para o público norte-americano do século XIX*. *Revista USP* n.º30. São Paulo: Universidade de São Paulo, junho/julho/agosto de 1996. PP. 58-71.

MEDEIROS, Maria Lúcia. *O lugar da errância*. In: D'INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da. (Orgs). *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994. PP. 195-198.

MICHILES, Aurélio. *Zapping amazônico. Amazônia, Brasil?* *Revista USP* n.º13. São Paulo: Universidade de São Paulo, março/abril/maio de 1992. PP. 58-60.

MONTE-MÓR, Patrícia. *Tendências do documentário etnográfico*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

NAGIB, Lucia. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

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).

_____. *Introdução ao documentário*. Campinas,SP: Papyrus, 2005 (b)

OLIVEIRA, Francisco de. *A reconquista da Amazônia*. In: D'INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da. (Orgs). *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994. PP. 85-95.

OLIVEIRA, José Aldemir de. *Amazônias: Sociedades diversas e culturas múltiplas*. In: PERUZZO, Cícilia Maria Krohling & PINHO, José Benedito. *Comunicação e*

- Multiculturalismo*. São Paulo: INTERCOM, Manaus:Universidade do Amazonas, 2001. PP 101-111.
- PARANAGUÁ, Paulo. Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood. São Paulo: L&PM, 1985.
- PENIDO, Stella Oswaldo Cruz. *O cinema na Amazônia*. In: *Revista Manguinhos – História, Ciências, Saúde*. Rio de Janeiro, Vol. VI, setembro, p.1073-1108, 2000.
- PINTO, Renan Freitas. *Viagem das idéias*. Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus, 2006.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary (Visible Evidence; v. 16)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Parte II – a construção dos Estados pós-coloniais*. In: *A gramática do tempo: por uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.
- SEIXO, Maria Alzira. *Entre cultura e natureza. Ambigüidades do olhar viajante*. *Revista USP n.º30*. São Paulo: Universidade de São Paulo, junho/julho/agosto de 1996. PP. 120-133.
- SEVCENKO, Nicolau. *O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura*. *Revista USP n.º30*. São Paulo: Universidade de São Paulo, junho/julho/agosto de 1996. PP. 108-119.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22ª edição revista e ampliada de acordo com a ABNT. São Paulo: Cortez, 2002.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SILVA, Juliano Gonçalves da. *Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro*. In: *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v.1, nº1, p. 195-210, jul./dez. 2007. Disponível em www.seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/viewfile/2436/1569. acessado em 14/09/2008.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. 2ª edição. Manaus: Editora Valer, 2003.

_____. *Representação regional, cabanagem e leseira: “só é elite quem age contra os interesses da região”*. In: D’INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da. (Orgs). *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994. PP. 119-123.

_____. *O palco verde*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1984.

_____. *Silvino Santos – o cineasta do ciclo da borracha*. 2. ed Manaus: Edua, 2007.

TACCA, Fernando de. *A imagética da comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

THEODORO, Janice. *Visões e descrições da América – Alvar Nunez Cabeça de Vaca (XVI) e Hercules Florence (XIX)*. Revista USP n.º30. São Paulo: Universidade de São Paulo, junho/julho/agosto de 1996. PP. 74-83.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. São Paulo: Editora Objetiva, 2000.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Editora Summus, 1997.

VERGOLINO-HENRY, Anaíza. *História comum, tempos diferentes*. In: D'INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da. (Orgs). *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994. PP. 199-206.

FILMES CITADOS

A COISA MAIS LINDA QUE EXISTE OU A TRAJETÓRIA DE UM SERINGUEIRO. Roberto Kahané, Brasil, 1969.

A FLORESTA ESMERALDA (THE EMERALD FOREST). John Boorman, Estados Unidos, 1985.

A SELVA. Márcio Souza, Brasil, 1972.

AGUIRRE – A CÓLERA DOS DEUSES (DER ZORN GOLLES). Werner Herzog, Alemanha, 1972.

AJURICABA – O REBELDE DA AMAZÔNIA. Oswaldo Caldeira, Brasil, 1977.

ALMA DO BRASIL – RETIRADA DA LAGUNA. Líbero Luxardo e Alexandre Wulfes, Brasil, 1931.

ANACONDA. Luis Llosa, Estados Unidos, 1997.

AO REDOR DO BRASIL – ASPECTOS DO INTERIOR E DAS FRONTEIRAS BRASILEIRAS. Luiz Thomas Reis, Brasil, 1932.

BRASIL ANO 2000. Walter Lima Jr., Brasil, 1969.

BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR (AT PLAY IN THE FIELDS OF THE LORD). Hector Babenco, Estados Unidos, 1991.

BRUMA SECA. Mário Civelli, Brasil, 1960.

BYE-BYE BRASIL. Cacá Diegues, Brasil, 1979.

CANIBAL HOLOCAUSTO (CANNIBAL HOLOCAUST). Ruggero Deodato, Itália, 1980.

CARNIÇA. Normandy Litaiiff, Brasil, 1966.

CLAUSTRO ESCURO. Almir Pereira, Brasil, 1969.

CURUÇU – BEAST FROM THE AMAZON. Curt Siodmak, Estados Unidos, 1956.

EMANUELLE E OS ÚLTIMOS CANIBAIIS (EMANUELLE E GLI ULTIMI CANNIBALI). Joe D'amato, Itália, 1977.

FEITIÇO DO AMAZONAS (NAKED AMAZON). ZYGMUNT SULISTROWSKI, França/Brasil, 1954.

FITZCARRALDO. Werner Herzog, Alemanha, 1982.

FRONTEIRA DAS ALMAS. Hermanno Penna, Brasil, 1987.

GRANDE ENCHENTE. Guilherme Santos, Brasil, 1966.

HARMONIA DOS CONTRASTES. Ivens Lima, Brasil, 1966.

I FESTIVAL DE TEATRO AMADOR. Salim Kahané, Brasil, 1966.

IGREJA DOS OPRIMIDOS. Jorge Bodanzky, Brasil, 1985.

IGUAL A MIM, IGUAL A TI. Roberto Kahané, Brasil, 1966.

INFERNO IN DIRETTA. Ruggero Deodato, Itália, 1985.

IRACEMA – UMA TRANSA AMAZÔNICA. Jorge Bodanzky e Orlando Senna, Brasil, 1974.

JARÍ. Jorge Bodanzky e Wolf Gauer, Brasil, 1980.

JORNADA KAMAIURÁ, Heinz Forthman, Brasil, 1965.

KUARUP. Heinz Forthman, Brasil, 1962.

MACUNAÍMA. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969.

MANAUS. Roberto Kahané, Brasil, 1970.

MARAJÓ – BARREIRA DO MAR. Líbero Luxardo, Brasil, 1964.

MULHER DE TODOS. Rogério Sganzerla, Brasil, 1969.

NONATA. Terezinha da Silva Manguieira, Brasil, 1969.

O COMEÇO ANTES DO COMEÇO. Márcio Souza e Roberto Kahané, Brasil, 1974.

O MONSTRO DA LAGOA NEGRA (CREATURE FROM THE BLACK LAGOON). Jack Arnold, Estados Unidos, 1954.

O MUNDO PERDIDO (THE LOST WORLD). Harry O. Hoyt. Estados Unidos, 1925.

OS HERÓIS TRAPALHÕES – UMA AVENTURA NA SELVA. José Alvarenga Jr., Brasil, 1988.

OS TRAPALHÕES E A ÁRVORE DA JUVENTUDE. José Alvarenga Jr., Brasil, 1989.

OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA. J.B. Tanko, Brasil, 1982.

PORTO DE MANAUS. Márcio Souza, Brasil, 1978.

RITUAIS E FESTAS BORORO. Luiz Thomas Reis, Brasil, 1917.

TAINÁ 2 – A AVENTURA CONTINUA. Mauro Lima, Brasil, 2004.

TAINÁ. Tânia Lamarca, Brasil, 2000.

TERCEIRO MILÊNIO. Jorge Bodanzky, Brasil, 1980.

ULTIMO MONDO CANNIBALE. Ruggero Deodato, Itália, 1977.

UM DIA QUALQUER. Líbero Luxardo, Brasil, 1962.

UM DIAMANTE E CINCO BALAS. Líbero Luxardo, Brasil, 1967.

UM PINTOR AMAZONENSE. Felipe Lindoso e Roberto Kahané, Brasil, 1966.

ANEXO

FICHA TÉCNICA DOCUMENTOS DA AMAZÔNIA⁸

ZUAZO E RITA

Direção: Ernesto Renan Freitas Pinto

Roteiro: Ernesto Renan Freitas Pinto

Fotografia: Isaac Amorim

Som: Lurdemil Uchôa

Montagem: Isaac Amorim

Produção; TVE Amazonas

Cor – 16 mm – sonoro

Duração: 16' 44"

Auxiliadora Zuazo e Rita Loureiro, a primeira gravurista e a segunda pintora, são a expressão moderna das artes plásticas no Amazonas. Zuazo, com sua visão interiorana, transmite a policromia amazônica através de imagens, à primeira vista, primitivistas, porém a observação atenta nos coloca diante de uma artista preciosista, contemporânea, em sintonia com toda a

⁸ Informações do catálogo da mostra CINE AMAZONAS, organizada por Narciso Lobo e André Gatti em 1986.

expressão de modernidade, inclusive com o colorido para aquilo que na música popular brasileira ficou conhecido como tropicália.

As duas artistas, através de seus trabalhos, mostram o smitos, lendas e a dura realidade do caboclo amazonense. Com técnicas diferentes, retratam uma mesma realidade.

VIAGEM FILOSÓFICA

Direção: Ernesto Renan Freitas Pinto

Roteiro: Ernesto Renan Freitas Pinto

Fotografia: Isaac Amorim

Som: Lurdemil Uchôa

Montagem: Isaac Amorim

Narração: João Vicente

Supervisão Geral: Rui Alencar

Cor – 16 mm – sonoro

Duração: 12'

Argumento baseado na obra “Viagem filosófica” de Alexandre Rodrigues Ferreira

O filme relata os dez anos de pesquisa do naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira durante o período colonial. Além do trabalho ser o primeiro levantamento sobre a fauna, flora e nações indígenas, o mesmo se mantém atual, isto graças ao trabalho perfeccionista de Alexandre Rodrigues Ferreira.

MATTER DOLOROSA II – IN MEMORIAM
(DA CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS)

Direção: Roberto Evangelista

Roteiro e Narração: Roberto Evangelista

Fotografia e Montagem: Isaac Amorim

Som: Tukanos e Makus (Alto Ro Negro)

Produção: TVE Amazonas

Cor – 16 mm – sonoro

Duração: 12'

O filme, como diz o diretor, é uma “proposta natural”, dedicado “aos filhos do sol, da água e do mato e aos adoradores das formas”, uma narração da criação do universo e dos seus mitos. A narrativa parte de arquétipos (fogo, água e terra) e da formação das figuras geométricas (círculo, quadrado e triângulo) numa tentativa de fazer com que os remanescentes do massacre, com seus restos de memória, marquem presença entre nós. Trata-se de um ensaio poético-cinematográfico.

PALCO VERDE

Direção: Maurício Pollari

Roteiro: Maurício Pollari

Imagens: Isaac Amorim

Som: Lurdemil Uchôa

Produção: TVE Amazonas

Cor – 16 mm – sonoro

Montagem: Isaac Amorim e Maurício Pollari

Arte: Manoel Helicon – Fundação Padre Anchieta

O filme é uma retrospectiva sobre o mais importante grupo de teatro do Amazonas, o TESC (Teatro Experimental do Sesc), fundado em 1968, em plena febre do consumismo em decorrência da instalação da Zona Franca de Manaus. O TESC, como resistência cultural, acabou por criar uma dramaturgia amazonense a partir da questão indígena e de fatos históricos relevantes para a região.

Dirigido inicialmente por Nielson Menão, foi com Márcio Souza que passou a ser conhecido nacionalmente e internacionalmente.

“Palco Verde”, realizado a partir do livro homônimo, é o último dos filmes concluídos da série “Documentos da Amazônia”.