

3

A Amazônia entre o real e o imaginário

São muitos os que percorrem a Amazônia, tanto literal como metaforicamente. Em diferentes épocas, sob perspectivas diversas e em distintas linguagens, percorrem a floresta e o rio, a realidade e o mito, em busca do desconhecido, do inextricável. Em suas narrações, científicas, filosóficas e literárias, empenham-se em classificar o que é, o que teria sido e o que poderá ser essa região, uma espécie de reserva ecológica de todo o mundo, uma invenção poética de todo o mundo. (IANNI, 2001, p. XIX)

Quando você ouve a palavra “Amazônia”, o que lhe vem à cabeça?

Poderiam ser sugeridas aqui algumas imagens e ideias, mas, a fim de não antecipar o conteúdo que será exposto ao longo desse capítulo, estimo você a fazer esse exercício por alguns instantes.

Certamente, algumas imagens e conceitos lhe ocorreram de forma imediata, como se você tivesse acessado um repertório mental, formado por informações recebidas ao longo da vida, nas mais diversas ocasiões. Não tenho receio de afirmar que algumas dessas imagens são semelhantes ao que a maioria dos brasileiros pensa a respeito da região amazônica. E talvez até ao que pessoas espalhadas ao redor do mundo compreendem sobre ela.

Mas de onde vem essas imagens e informações? Exceto se você morou ou pelo menos já esteve na região amazônica, e, por isso, tenha tido uma experiência pessoal que ajude a definir o que é a região, essas imagens são inevitavelmente resultantes de variadas representações elaboradas ao longo do tempo, desde o século XVI, pelos mais variados tipos de pessoas e instituições, em forma de textos, desenhos, pinturas, mapas, filmes; às quais você tenha tido acesso no seu processo de formação. Ideias que hoje existem num saber coletivo e continuam a ser, a todo o tempo, não só reproduzidas, mas atualizadas e alteradas. Discursos que estão presentes nos livros, na formação escolar e acadêmica, na opinião pública expressa nas revistas, nos meios de comunicação de massa, na internet, e até nas conversas cotidianas, e que nos levam a constituir uma noção, mais ou menos semelhante ao que as outras pessoas pensam, do que é a Amazônia.

Por conta dessa grande polifonia, dessas inúmeras vozes que atribuíram e atribuem significado ao vocábulo “Amazônia”, o termo tornou-se altamente polissêmico. O que eu penso sobre a região pode ser diferente do que você pensa.

Embora difuso e multifacetado, faz-se presente no senso comum de milhões de pessoas ao redor do planeta.

Que imagens e que sentidos são esses? Para Octavio Ianni,

A Amazônia está no imaginário de todo o mundo, como a vastidão das águas, matas e ares; o emblema primordial da vida vegetal, animal e humana; o emaranhado de lutas entre o nativo e o conquistador; o colonialismo, o imperialismo e o globalismo; o nativismo e o nacionalismo; a ideia de um país imaginário; o paraíso perdido; o eldorado escondido; a realidade prosaica, promissora, brutal; uma interrogação perdida em uma floresta de mitos.

São geógrafos e historiadores, naturalistas e biólogos, sociólogos e antropólogos, romancistas e poetas os que percorrem os meandros e as lonjuras, o presente e o passado, o visível e o invisível, de modo a alcançar a resposta, o esclarecimento, o exorcismo ou o encantamento (IANNI, 2001, p. XVIII).

Como se vê, numerosos e diversos são os sentidos associados ao conceito de Amazônia e tantos outros poderíamos acrescentar sem muito esforço). Sim, a “região” é, na verdade, um conceito. Uma construção social (BUENO, 2002, p. 2). Uma representação mental que tem como significante um espaço que, por convenção, conhecemos como Amazônia.

As associações mentais feitas ao se ouvir ou pronunciar o termo “Amazônia” vão depender, é claro, do ponto-de-vista de quem escuta ou fala, e do contexto sociocultural histórico em que esse conceito é reproduzido. “Amazônia” é, como se costuma dizer, um dos termos mais conhecidos no mundo inteiro. A imagem que se forma a partir desse termo tão popular, no entanto, está longe de ter uma característica uniforme ou singular. Pelo contrário, cada pessoa no planeta que tem contato com o termo “Amazônia” desenvolve, de acordo com sua experiência pessoal com a região (ou com o conceito), uma opinião particular sobre ela, gerando imagens individuais a respeito dela. Algumas dessas opiniões são compartilhadas em determinadas condições sociais e podem ser, de certa forma, classificadas e controladas. Por exemplo, o que um brasileiro do sudeste pensa sobre a região amazônica tende a ser semelhante, de certo modo, ao que um indivíduo no mesmo contexto social pensa a respeito e diferente do que um japonês entende ou do que um caboclo que habita a região entende sobre o mesmo espaço. Dentro de uma imagem difusa e múltipla como essa, há, portanto, elementos constantes que a fundamentam e garantem sua permanência e difusão.

Nisso não há novidade. Muitos outros conceitos tem multiplicidades de significação, como no caso do termo “Amazônia”. Afinal, é dessa forma que se desenvolvem os sistemas de significados, estudados pelo campo da semiolo-

gia (KRISTEVA, 1969). Na perspectiva de Ferdinand de Saussure e Roland Barthes (1982, p. 136-7), a um objeto do mundo sensível (ou *significante*) – no caso, o território geográfico estudado – é atribuído um conceito, uma imagem mental, imaterial (ou *significado*). Esse conceito é materializado em diversas formas, tais como, palavras (neste caso, o vocábulo “Amazônia”), imagens (fotografias, filmes, desenhos), sons, enfim, *signos*, que vão aludir ao objeto em questão, representá-lo. A Amazônia que vamos considerar nesse trabalho não é o objeto significativo (difícil de definir, porque não é somente a área geográfica, nem simplesmente os grupos sociais que habitam este espaço, muito menos as representações desse espaço e desses grupos, sendo, portanto, uma combinação imprecisa de todos esses elementos). A Amazônia que consideraremos é, portanto, significado, conceito (também impreciso, pois multifacetado e em constante evolução). Ela só existe, na verdade, como poderemos constatar ao longo desse capítulo, enquanto significado, enquanto conceito criado pelo homem que a observa de fora, como uma região. A apreensão dos significados de “Amazônia” nos diversos contextos históricos e sociais será possível ao serem analisados, portanto, os inúmeros signos a ela relacionados, a saber, suas representações.

Quando, porém, representações da Amazônia são constituídas a partir de outras representações preexistentes, surge o que Barthes chama de *mito* – e outros autores de *conversão semiótica* (LOUREIRO, 2001, p. 51). De acordo com sua teoria, pode-se considerar que o mito tem a mesma estrutura do signo, mas é construído de forma diferente, pois utiliza signos “já em funcionamento”, dando-lhes novos significados, gerando novos signos. Vejamos:

No mito, pode encontrar-se o mesmo esquema tridimensional [...]: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. [...] as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem (BARTHES, 1982, pp. 136-7).

O mito, para Barthes, explica o desvio entre o significado literal encontrado na linguagem e um novo significado atribuído a um signo já existente, já compartilhado e convencionalizado. É o que acontece quando se constroem representa-

ções da Amazônia (como filmes, desenhos ou romances) baseando-se em outras representações anteriormente elaboradas (relatos de viajantes, relatórios científicos etc.). Ou quando elementos que desempenham uma determinada função (social, ritual, prática, estética) dentro de uma cultura nativa da região amazônica são reconfigurados, ganhando novos contornos, aparências e significados, num contexto distinto.

Compreender o mito quer dizer compreender os significados que estão ocultos, mas presentes em enunciados mais complexos, presentes, especialmente, na sociedade moderna e na sociedade dita pós-moderna, em suas múltiplas formas de representação.

Não é objetivo deste capítulo, no entanto, aprofundar a questão semiológica. A semiologia servirá, neste contexto, somente para fornecer os instrumentos adequados para observação (quando consideramos, por exemplo, que as diferentes representações constituem signos referentes a um mesmo significante). O objetivo, por outro lado, é tentar traçar um caminho coerente entre as diferentes representações da Amazônia, desde os relatos dos navegadores europeus no século XVI até a atualidade, século XXI, quando vemos as representações da região esparsas nos produtos da comunicação de massa e da indústria do entretenimento (e tantas outras mercadorias); de modo que nos dotemos de um instrumental sólido para analisar, no capítulo seguinte, de que forma se deu essa significação/representação no âmbito do cinema de animação brasileiro.

Para isso, levaremos em consideração os estudos já realizados sobre a representação da Amazônia. Magali Bueno examinou *O Imaginário Brasileiro sobre a Amazônia*⁸, pesquisando em detalhes o nebuloso processo de atribuição de significado ao termo “Amazônia” e disseminação desses significados a partir de variadas linguagens, desde os diários de viagem dos exploradores europeus, passando por obras literárias, políticas públicas, livros didáticos e meios de comunicação impressos. Gustavo Gonçalves procurou identificar as *Imagens da Amazônia no Cinema*⁹, e a contribuição dessa linguagem para disseminação de estereótipos e preconceitos sobre a região ao longo do século XX até a atualidade. Bueno e Gonçalves estudaram as diferentes representações da Amazônia a partir de uma perspectiva *exógena* ou *alóctone*, ou seja, do exterior para o interior, a visão do estrangeiro e dos

⁸ BUENO, Magali. **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 de mestrado, Programa de Pós-graduação em Geografia Humana da Universidade de São Paulo, 2002.

⁹ GONÇALVES, Gustavo. **Território Imaginado: Imagens da Amazônia no Cinema**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, 2009.

brasileiros de outras regiões sobre a Amazônia. Os estudos de João de Jesus Paes Loureiro sobre a cultura amazônica¹⁰, por outro lado, auxiliarão na compreensão das representações *endógenas* da Amazônia, ou seja, aquelas formadas a partir de uma perspectiva do *autóctone*, do habitante ou natural da região.

O capítulo será dividido, portanto, em duas partes, que representam essas diferentes naturezas dos “expectadores e intérpretes” da Amazônia. A primeira parte se refere ao maior e mais complexo grupo, formado por aqueles que partem de uma visão externa (de fora para dentro), que não habitam a região e com ela tem uma relação superficial e temporária; e que, por isso, constroem suas imagens a partir do que aprendem e ouvem falar sobre a Amazônia, a partir de conceitos pré-estabelecidos. A essa visão chamaremos *exógena*. A segunda parte refere-se a um grupo infinitamente menor, formado por aqueles que veem a região “de dentro para dentro”, os que habitam os “locais” da imensa região e tem com esses locais e com a região uma relação pessoal de identidade. São habitantes das cidades, da zona rural, das áreas ribeirinhas e florestais, que têm uma vivência local, compreendendo (ou não) a Amazônia como a região mais ampla em que estão inseridos. Essa é a visão *endógena*. Cada uma dessas perspectivas podem ter outras subdivisões, como veremos mais adiante. De cada ponto-de-vista são criadas também as mais diversas e contrastantes representações acerca da Amazônia, mais ou menos verossímeis à realidade da região; representações essas que são o objeto de estudo desse trabalho e sobre as quais nos deteremos nos próximos tópicos.

3.1

Amazônia imaginada: a força da visão exógena sobre a região amazônica

A visão exógena da Amazônia é formada por um número incontável de pessoas externas à região, de outras regiões do Brasil e, principalmente, de países estrangeiros, em épocas diversas. Vem desde o período das grandes navegações europeias, no século XVI, passa por momentos importantes da arte brasileira ao longo dos séculos XIX e XX, e chega até os dias de hoje, caracterizado pela revolução tecnológica, pela popularização da informação, pelo imperativo da imagem, pela acumulação do capital, e pela crise da identidade cultural, como sugerem os teóricos da pós-modernidade.

¹⁰ LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Livro adaptado da tese de doutorado pela Universidade Federal do Pará e Universidade de Paris V – Sorbonne, 1994. São Paulo: Escrituras, 2001.

Apesar de alheios à região, a importância dessas vozes externas para a atribuição de sentidos à Amazônia, como veremos, é muito maior do que se imagina.

Magali Bueno tenta abreviar o complexo processo de como a noção de Amazônia foi constituída ao longo dos últimos cinco séculos:

A construção do imaginário sobre a Amazônia, a partir do século XVI – que era, então, uma imagem associada ao Novo Mundo, e não à Amazônia especificamente – foi estruturada, inicialmente, a partir de *narrativas*. As imagens eram criadas a partir da fusão de formas e paisagens já conhecidas com as informações obtidas a partir dos relatos sobre o Novo Mundo. Posteriormente, os desenhos, figuras, pinturas, enfim, a *iconografia* sobre o continente foi incorporada à representação anterior. Muito depois vieram a *fotografia* e o *cinema*, que se em certa medida transformaram o processo de constituição desse imaginário, não impediram a prevalência de certas concepções formadas muito anteriormente, como a uniformidade da paisagem, a associação com a ideia de paraíso ou de eldorado (BUENO, 2002, p. 3-4, grifo meu).

Daí, podemos depreender que a noção que hoje temos de “Amazônia”, difundida nos meios de comunicação de massa como televisão e revistas de grande circulação, bem como presente nos nossos discursos cotidianos, está impregnada de significados equivocados associados ao conceito séculos atrás. Como podem, no entanto, ideias que tem origem há tanto tempo influenciarem nosso pensamento hoje? Essa história se dá por meio de uma sucessão de interpretações cruzadas e associações livres, estimuladas pelas diferentes correntes de pensamento, que culminaram num conceito de “Amazônia” desconectado da realidade da região. Como veremos mais à frente, nem mesmo alguns nativos na região ligam o termo “Amazônia” ao local ou à região que habitam.

A imagem mais disseminada que se tem da Amazônia no mundo inteiro sempre foi resultante muito mais da interpretação de atores externos ao processo histórico e social que ocorre na região do que da interpretação dos próprios protagonistas dessa história. Ou seja, quase sempre o que se sabe sobre a região tem base nas representações de exploradores, cientistas sociais, folcloristas, pintores, escritores, cineastas etc.; e não em uma experiência sensível direta com a região. O ser “de fora” determinou, nesse processo histórico, o que representa e o que significa a Amazônia.

Loureiro, enriquece essa perspectiva, falando de um modo geral como a visão exógena concorreu para originar estereótipos e a produzir e reproduzir mitos:

Para o não-natural da região esse imaginário [acerca da Amazônia] está eivado de estereótipos, também fundamentados nessa realidade, mas que expressam uma forma dife-

rente de concebê-la. Na literatura legada à Amazônia, eles aparecem em textos escritos por naturalistas, exploradores em geral, nos relatórios de viagens ou nos relatórios de fiscalização e administração, por meio de expressões como: impenetrabilidade da região, temores do desconhecido no mato adentro, brenhas, terras-do-sem-fim, inferno verde, paraíso em criação, densidade verde da floresta, [...] conotações que a consideram região inóspita, exótica e fora da civilização [...]” (LOUREIRO, 2001, p. 90).

3.1.1

Os primeiros intérpretes: a invenção da Amazônia

“Sim, a Amazônia é um dos emblemas do Novo Mundo, em suas origens e transformações, promessas e frustrações. Simboliza a natureza, a gênese do planeta Terra” (IANNI In LOUREIRO, 2001, p. XVIII), diz Octavio Ianni, ao compreender a região como os vestígios do que um dia se imaginou na Europa sobre o continente que supostamente havia do outro lado do oceano. A noção de Amazônia, de fato, confunde-se com o conceito de Novo Mundo, da época das grandes navegações, no século XVI. Neide Gondim defende a tese de que a Amazônia foi, na verdade, um conceito inventado pelos europeus:

A Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a *invenção da Amazônia* se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes (GONDIM, 1994, p. 9, grifo meu).

A Amazônia, nessa perspectiva, é fruto da imaginação do colonizador europeu, influenciado pelas imagens das mitologias indiana e greco-romana, as quais considerava “exóticas”, simplesmente por serem diferentes.

Gondim discorre sobre a *diferença* e seu impacto no imaginário europeu do século XVI:

O olhar para aquilo que seria o novo poderá traduzir a similitude, a diversidade e ainda a permanência das maravilhas e monstruosidades índicas transladadas com matizes mais atenuados. [...] O novo é filtrado pelo antigo, assegurando a este sua supremacia. [...] Utilizar a analogia é familiarizar o exótico.

Por outro lado, a constatação da diferença franqueia o avanço do desconhecido e o conhecimento se alarga com o leque de possibilidades que o contato com o novo pode oferecer. Essa atitude faz avançar o pensamento, porque o estimula a criar conceitos novos [...]. A existência, no entanto, da variedade racial e cultural, forçou a abertura de novos rumos da

reflexão sobre o homem e a natureza, alargada e enriquecida pela visão diferenciadora. [...] Na diferença muitas vezes vem embutida a ideia de superioridade, captada nas expressões de debilidade ou pujança, degenerescência ou imaturidade, indolência ou diligência, inferno ou paraíso, traição ou fidelidade, nomadismo ou sedentarismo, poligamia ou monogamia, nudez como sensualidade ou inocência sem malícia, antropofagia, alcoolismo, belicosidade, inimizade, fetichismo, inconstância etc. (Ibid., p. 38-9).

A Índia, país do Oriente com que algumas sociedades da Europa mantinham relações comerciais e cujo acesso era feito por longuíssimas jornadas por terra, era sinônimo de “exotismo” na concepção do europeu da Idade Média. Antes, portanto, da “descoberta da América”. Gondim destaca que “o imaginário do homem medieval estava povoado [...] pelas lendas que descreviam o mundo *fantástico* oriental.”

Essas histórias maravilhosas falam de povos *estranhos*, *grotescos*, *monstruosos*. A natureza não menos fantástica era povoada por animais não menos estranhos.

[...]

De todos os lugares visitados pelos antigos e medievais, houve um que os impressionou mais vivamente: a Índia *misteriosa*, para onde confluíam a síntese dos climas, dos acidentes geográficos, da flora, da fauna e da religião (Ibid., p. 16).

Aquilo que era diferente assombrava o europeu do mundo medieval, que tomava sua própria estrutura social e cultural como parâmetro para observar outras sociedades. Acostumado por receber e transmitir informações através da oralidade (pois a linguagem escrita estava em desenvolvimento e era restrita à nobreza e ao clero), o europeu medieval construía um conhecimento empírico, baseado nas experiências pessoais de quem o detinha, sendo alterado e carregado de novos aspectos subjetivos cada vez que era reproduzido.

Com a possibilidade de conquistar novas terras com a expansão marítima, o europeu começou a imaginar como seria esse mundo novo e diferente, e foi buscar no seu repertório toda a “monstruosidade” e o “exotismo” associados principalmente à Índia, mas também à mitologia clássica, para compor sua imaginação sobre o “Novo Mundo”. Gondim (Ibid.) explica que “a primeira viagem ao Novo Mundo fez-se acompanhar por esse imaginário e influenciou a visão do europeu sobre aquelas terras jamais vistas”. Os navegadores dirigiram-se ao continente desconhecido cheio de expectativas de encontrar seres e lugares mitológicos, cheio de preconceitos a serem confirmados.

Acreditava-se à época, por exemplo, segundo a mitologia greco-romana, que havia, num lugar desconhecido, um reino perdido, uma cidade cheia de riquezas protegida por

mulheres guerreiras, brancas e fortes, montadas em cavalos (e por isso, chamadas de amazonas). Ao chegarem na região que hoje conhecemos como Amazônia, os europeus alegavam ter fortes indícios de ter encontrado a tal cidade perdida, baseados no que diziam dos próprios nativos¹¹, que faziam referência a *Manoa*, a cidade das amazonas guerreiras. Em outros relatos, esse lugar perdido era o mesmo Jardim do Éden, privado por Deus do homem após o pecado de Adão, segundo a tradição judaico-cristã, difundida na Europa na Idade Média. O jardim teria vindo parar nas terras do continente desconhecido. Muitos exploradores da época, ao explorarem as terras do Novo Mundo, acreditavam poder localizar o Éden (HOLANDA Apud BUENO, 2002, p. 37) ou até mesmo o Paraíso e o Inferno (GONDIM, op. cit., p. 34), frequentemente citados em seus relatos. Em outros casos, a cidade das amazonas confunde-se com o mito do *El Dorado*, lugar escondido sob a massa volumar da floresta de onde os nativos, principalmente da civilização Inca, no Peru, supostamente extraíam o ouro para fabricar artefatos rituais e religiosos e objetos decorativos. Expedicionários do espanhol Francisco de Orellana relataram em seus diários de viagem, ainda nas primeiras décadas do século XVI, terem avistado as tais mulheres guerreiras às margens de um grande rio, que começou a ser chamado de “rio das amazonas”, e, depois, de rio Amazonas, tal como hoje é conhecido. De acordo com Bueno (2002, p. 79), o território “foi nomeado bacia do Rio Amazonas, País das Amazonas, região amazônica, passando a ser chamado ‘Amazônia’ apenas no final do século XIX”. Ou seja, o mito europeu deu nome ao principal rio da “nova” região e, quem diria, a ela própria. Eis porque a Amazônia pode ser considerada, como sugere Gondim, um produto da imaginação dos europeus.

A propósito, fato semelhante já acontecera anos antes na atribuição do termo “índio”, por parte dos europeus, ao habitante do “novo” continente. Acreditando ter encontrado um novo caminho para às Índias, o explorador marítimo batizou como “índios” os habitantes da região recém-“descoberta”. Ao nomear como “índio”, fazia alusão não somente à região das Índias, mas, principalmente, a toda a diferença observada no clima, na vegetação, nos animais e na fisionomia do natural da América; à alteridade social e cultural observada no “outro”, presente anteriormente na relação entre o homem europeu e o asiático indiano. Se é diferente, deve ser da Índia e pode ser chamado de “índio”. Importante lembrar, como já foi dito, que a mitologia indiana causava um grande estranhamento no europeu medieval e que este, influ-

¹¹ Aqui podemos observar uma das principais inconsistências dos relatos desses navegadores: o fato de relatarem manter diálogos complexos com os nativos, como se ambos compartilhassem da mesma língua já à época do descobrimento.

enciado pelas ideias florescentes do Humanismo, colocando-se como ator principal da História, considerava inferior o que julgava diferente. Além disso, achava-se no direito de, tal qual Adão, atribuir nomes às “coisas” da natureza (tal como eram vistos os índios) que supostamente ainda não tinham, sem considerar o nome pelo qual os próprios nativos se chamavam.

Logo, a nova região da “bacia do rio das amazonas” e seus habitantes “índios” começariam a ser associados fortemente com o conceito de *exotismo* (e seus desdobramentos: *diferente, estranho, curioso, misterioso, fantástico, inferior, subalterno*), atribuído comumente à região das Índias; e de *imaginário, lendário, mítico*, por supostamente abrigar personagens e lugares mitológicos do oriente e a antiguidade clássica e da tradição judaico-cristã. Observe-se nessa atitude os primeiros passos de um processo de hibridação cultural, que se tornaria característica das nações pós-coloniais da América Latina nos séculos XIX e XX.

Gonçalves aponta a força simbólica do estigma do *exótico*:

Os contatos iniciais dos viajantes europeus com os povos do 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. Tornado objeto, o homem do chamado Novo Mundo estava marcado pelo signo do exótico (GONÇALVES, 2009, p. 15).

Essas impressões pessoais carregadas de subjetividade dos navegadores que exploravam a América definiram o pensamento sobre o Novo Mundo em toda a Europa. Os diários dos navegadores como Cristóvão Colombo (1498-1500) e Américo Vesúcio (1500), pioneiros na aventura de cruzar os oceanos para desvendar o que havia no “novo” continente, eram publicados na Europa em forma de livros, que tornavam-se extremamente populares, sendo muitas vezes reimpressos em várias línguas, “auxiliando na construção do antimundo pelo imaginário europeu” (GONDIM, 1994, p. 52). Além disso, mapas produzidos por pintores e desenhistas que acompanhavam os grandes navegadores, muitas vezes anexados a essas publicações, também ajudavam a enriquecer esse imaginário, mas por meio de imagens. Um mapa da América (Fig. 25), elaborado pelo cartógrafo espanhol Diego Gutierrez entre os anos de 1554 e 1569, mostra o território que corresponde à América do Sul ocupado por seres lendários, como gigantes, e nativos praticando canibalismo, suas armas e instrumentos, além de animais considerados exóticos. No oceano que circunda o novo continente, seres mitológicos como



Figura 25 – Mapa de Diego Gutierrez intitulado “Uma descrição moderna e bastante precisa da América (ou a quarta parte do Mundo)”, feito em meados do século XVI.

sereias e imensas criaturas marinhas. No mapa, já consta uma demarcação provisória do “rio das amazonas”, já com esse nome.

Em um mapa (Fig. 26) da região da Guiana (que hoje compreende ao país de língua inglesa localizado ao norte do estado de Roraima, também integrante da Amazônia internacional), este feito pelo cartógrafo holandês Jodocus Hondius em 1598, um nativo é representado de forma horrenda: sem cabeça e com o rosto “colado” ao tronco.

Em relação à Amazônia, os principais navegadores que relataram suas experiências foram o padre espanhol Gaspar de Carvajal, em 1512 e 13 (Ibid., p. 78), acompanhando a pioneira expedição de Francisco de Orellana; o também padre espanhol Alonso de Rojas, em 1637; o português Pedro



Figura 16 – Mapa feito em 1598 por Jodocus Hondius, intitulado “Novo Mapa da Maravilhosa, Grande e Rica Terra da Guiana”

Teixeira, acompanhado do padre jesuíta Cristóbal de Acuña, em 1639; e o francês La Condamine, em 1735. Esses navegadores, um após o outro, vieram desmistificando mitos relatados pelos anteriores (ao mesmo tempo que criavam e reforçavam outros), à medida que, na Europa, o conhecimento vai deixando de ser empírico e torna-se científico, com o avanço do Positivismo, no século XVIII. Isso pode ser percebido quando Gondim (Ibid., p. 123) diz, por exemplo, que “La Condamine cerca a construção de sua verdade com todas as possibilidades oferecidas pela verossimilhança histórica e geográfica” a fim de atestar cientificamente, os dados que apresenta em seu relato. “La Condamine se atém às informações mais verossímeis; descarta os detalhes que tendiam para o fantasioso” (Ibid., p. 125), no entanto, não deixava de revelar toda sua subjetividade ao descrever, por exemplo, os habitantes nativos e a natureza (Ibid., p. 127). “Foi o *fantástico* o que mais chamou a atenção de La Condamine. [...] As hipóteses levantadas, as conjecturas registradas no diário são *realidades maravilhosamente inventadas*” (Ibid., p. 128, grifo meu).

Uma atitude de deslumbramento pelo “fantástico” vai repetir-se em outros relatos científicos, como defende Loureiro (2001), fazendo com que os elementos dos mundos fantásticos da antiguidade encontrassem espaço no novo imaginário formado a respeito da Amazônia. Segundo o autor, o *maravilhamento* dos exploradores da região diante da grandiosidade

e da exuberância da natureza, por mais objetivos que desejassem se mostrar, leva-os a manter a suspeita de haver seres ou lugares mitológicos por trás da densidade da floresta e da obscuridade dos rios:

Nas interpretações da Amazônia, em que convivem em harmonia o caráter científico, o tom impressionista e as observações sobre o cotidiano, com muita frequência transparece, sob a ótica de quem contempla, uma espécie de maravilhamento em face do que é, ou parece ser, desmedidamente grande, ou belo, ou forte. [...] Segundo Kant, [em sua *Crítica do Juízo*], a determinação subjetiva dos elementos da natureza, de sua grandeza, está impregnada de uma atitude segundo a ordem estética, pois “toda avaliação da grandeza dos objetos da natureza é uma definição de ordem estética (isto é, subjetivamente e não objetivamente determinada)” (LOUREIRO, 2001, p. 102-3).

Esse maravilhamento, causado pelo impacto visual das florestas, rios e animais, impedia aqueles que observavam a natureza amazônica de olhar de forma puramente objetiva.

E ainda impedem, pois, como veremos nos próximos tópicos, essa atitude pode ainda ser observada nos relatos científicos a partir do século XIX, em documentos oficiais do estado brasileiro, ao longo do século XX, e em narrativas ficcionais na literatura e no cinema, sendo até hoje a natureza (e outros conceitos decorrentes desse) o elemento de maior força na representação da Amazônia.

3.1.2

Séculos XVIII e XIX: a Amazônia é interpretada pela ciência e pelas Artes

Se durante séculos de reconhecimento do território amazônico as representações da região eram contaminadas por um olhar subjetivo, marcado pela combinação de imagens preconcebidas e uma atitude de maravilhamento perante a natureza, ao longo dos séculos XVIII e XIX sucedem-se tentativas de uma representação neutra e racional da Amazônia. Tomando como inspiração a expedição de La Condamine, “considerada a primeira de caráter científico à Amazônia” (BUENO, 2002, p. 42), naturalistas brasileiros e estrangeiros irão explorar a região com o objetivo de registrar e inventariar a fauna e a flora típicas do *habitat* amazônico, sem se deixar influenciar pela emoção e atitudes subjetivantes. Conforme esclarece Bueno (Ibid., p. 44-5), “se antes eram as narrativas míticas que instigavam o interesse pelo El Dorado e pelas montanhas de prata, agora é o valor que as descobertas científicas revelam [...] o alvo do interesse”.

A partir de 1808, com a abertura da navegação do rio Amazonas e dos portos brasileiros a nações amigas estrangeiras, aumenta o número de estudiosos como biólogos e antropólogos na região, já ocupada pelo colonizador e missionário português. “Essas viagens são justificadas como necessidade de registro do mundo natural, pelo estranhamento causado aos olhos do europeu” (CONCEIÇÃO, 1996 Apud BUENO, 2002, p. 46). O europeu, no auge do pensamento positivista, sai mundo afora na busca de conhecer toda a variedade de flora e fauna (e também cultural) espalhada no globo terrestre, inclusive na Amazônia. Conforme contextualiza Gondim,

O saber assume outro estatuto: quem o detivesse deteria o poder. As experiências científicas, a proliferação de academias de Ciências, a mania pelas coleções de insetos, as viagens científicas ou de aventura a países distantes – Orientes ou Américas – dão o tom e o sabor nesse século [XVIII] (GONDIM, 1994, p. 11).

Entre os muitos pesquisadores que percorreram a Amazônia nesse período, os que realizaram as pesquisas mais relevantes foram o brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira (1783 a 1792); os alemães Spix e Martius (1819 a 1820); o alemão naturalizado russo Georg Heinrich von Langsdorff (1824 a 1829); os britânicos Henry Walter Bates e Alfred Russel Wallace (este último, um dos principais teóricos ligados às ideias do evolucionismo) (1848 a 1859); e o casal Louis e Elisabeth Agassiz (1865 a 1866), a serviço dos Estados Unidos.

A contribuição desses pesquisadores para a ciência natural foi inegável, pois foram responsáveis pela catalogação de milhares de espécies vegetais e animais e pelo aprofundamento do conhecimento da geografia, clima, hidrografia da região. Além de esboçar os primeiros estudos etnográficos sobre o natural da Amazônia. “Atingir a diversidade significaria familiarizar-se com o novo, estágio difícil de ser alcançado pelas sucessivas surpresas oferecidas pela natureza” (GONDIM, 1994, p. 130).

Muitos desses exploradores contavam em suas expedições com desenhistas e pintores, que eram responsáveis por documentar vegetação, animais, objetos, habitações e os próprios nativos, em seus hábitos do cotidiano, reproduzindo com fidelidade os detalhes daquele novo e estranho mundo, antes somente conhecido pela imprecisão e polissemia das palavras. Essas seriam as primeiras representações visuais do homem da Amazônia produzidas pelo europeu que se têm conhecimento.

Os portugueses Joaquim José Codina e José Joaquim Freire, aquarelistas do Real Gabinete de História Natural do Museu da Ajuda de Lisboa, acompanharam o zoólogo brasileiro formado em Portugal Alexandre Rodrigues Ferreira em

sua expedição de 40 mil quilômetros através da floresta amazônica, no final do século XVIII, publicada sob título de *Viaagem Filosófica*. Produzindo esboços, desenhos e pinturas documentais sobre a biodiversidade e cultura do nativo, além de mapas detalhados da região (figuras 27 a 30). A expedição tinha o objetivo de identificar o que era, até então, desconhecido, coletando amostras de tudo que era possível carregar no navio.

Conta-se aos milhares os exemplares da flora, da fauna e de minerais coletados, acondicionados e remetidos para Lisboa. O que não era possível transportar, como as vilas, os rios, as cachoeiras, a paisagem amazônica de forma geral, bem como seus habitantes indígenas, foi meticulosamente registrado pelas hábeis mãos de seus desenhistas (CRUZ; PEREIRA, 2011).



Figura 27 – Aquarela do português Joaquim José Codina, de 1787, registrando as máscaras de dança dos índios Tucuna

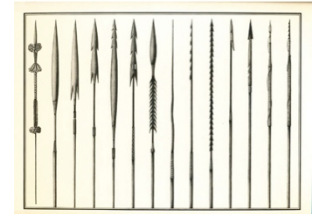


Figura 28 – Gravuras da expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira que mostra utensílios domésticos e armas dos nativos da Amazônia



Figura 29 – Aquarela de José Joaquim Freire, registrando uma espécie vegetal

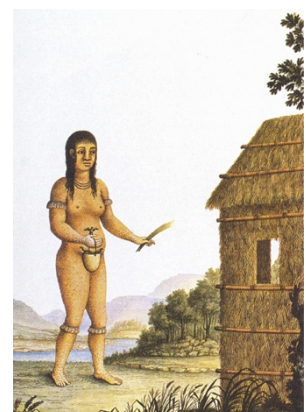


Figura 30 – Índia da Amazônia em aquarela de Joaquim Codina

Outras expedições, como a do Barão de Langsdorff, que tinha como tripulantes dois excelentes aquarelistas (Aimé-Adrien Taunay e Hercules Florence), ajudaram a enriquecer, ao longo do século XIX, o repertório imagético sobre a região, sempre evidenciando a exuberância natural e o habitante da região. Embora, por um lado, as imagens produzidas (Fig. 31 e 32) ajudassem a aprimorar o conhecimento acerca da região em diversos aspectos, por outro lado, acabavam perpetuando a visão preconceituosa do europeu, pois eram, fatalmente, carregadas de subjetividade. O simples fato de escolher o que registrar e o que não registrar, ou seja, de definir o que seria “interessante” (ou diferente, novo) e o que não interessa (ou o que é igual), envolve um complexo processo mental, fatalmente carregado de decisões subjetivas.

A visão etnocêntrica preconceituosa da maioria desses pesquisadores em relação ao indígena nativo deu a certos estigmas e mitos atribuídos à região amazônica o caráter de dado científico. Sua idoneidade na comunidade científica europeia acabou por legitimar alguns dos pensamentos observados empiricamente por eles próprios e pelos antigos navegadores, principalmente no que se referia ao aspecto *primitivo*, logo, *inferior* dos habitantes nativos da região (em oposição ao europeu *civilizado* e *instruído*).

Claro, no século XVIII, as imagens já eram muito mais realistas do que algumas das primeiras gravuras feitas sobre o Novo Mundo, que, por sua vez, eram completamente baseadas, como vimos, na imaginação dos navegadores, povoada por mitos da antiguidade clássica e das Índias orientais. Nessas representações iniciais o habitante da América era repre-



Figura 32 – Detalhe de desenho de Hercules Florence, de 1827. Retrato de um índio Bororo.



Figura 31 – Aquarela do francês Hercules Florence, de 1828, que mostra índios Apiaká no rio Arinos (MT)

sentado com monstruosidade, apresentando anomalias físicas como cabeças ou patas de animais, comportamento feroz e irracional. Agora, procurava-se a verossimilhança na construção do conhecimento. Como ainda faltava cerca de cem anos para que a câmera fotográfica pudesse ser um equipamento portátil, dependia a Ciência da habilidade dos desenhistas e pintores. As imagens que produziam, portanto, eram tomadas como dado científico inquestionável.

No entanto, nem mesmo o rigor científico empregado na exploração da natureza era ao menos reproduzido nos relatos acerca dos autóctones, como revela Gondim:

São poucas as vezes em que os nativos recebem o tratamento didático utilizado pelos naturalistas na catalogação da fauna e flora. Quando muito, eram divididos em dois blocos, os selvagens e os semicivilizados, estes formados por tapuios ou caboclos (GONDIM, 1994, p. 131).

E não para por aí:

Os nativos são os agentes que desarmonizam a ordem social instalada pelo branco – essa é a conclusão a que praticamente todos os visitantes chegaram depois de visitar o paraíso infernal amazônico. [...] São observações anêmicas que se desvanecem pelo vigor da ideia, continuamente reforçada, da preguiça atávica do homem local, ao ser chamado para participar do processo civilizatório [...] (Ibid., p. 133).

Alguns teóricos chegaram a postular sobre o *determinismo climático* a que supostamente o nativo da Amazônia estaria subjugado. Segundo a teoria, oriunda do pensamento iluminista, o modo de agir do habitante dos trópicos e até mesmo sua fisionomia era determinado pelas condições ambientais a que estava submetido: calor, umidade, contato direto com a natureza etc.

A ênfase no meio ambiente como determinante primeiro das condições de vida do ser humano se ampliou com as viagens destinadas à descoberta e à colonização do novo mundo (Edler, 2001, p.6). A constatação de que havia imensos espaços geográficos desconhecidos e habitados por seres humanos de feições e comportamentos bem diferenciados daqueles de onde vinham os colonizadores, foi um fator determinante para interrogações sobre as causas dessas diferenças. Como os ambientes geográficos e meteorológicos eram bem diferentes daqueles da Europa, eles pareciam estar entre as principais causas das diferenças dos seres que neles habitavam.

Em um extremo, havia quem considerasse o ambiente nos trópicos favorável a uma constituição saudável de seus habitantes, em outro, parecia que ali não poderia haver mais do que indivíduos apáticos, com disposição para a escravidão e

a perversão e, ainda, sem qualquer possibilidade de evolução (no sentido de tornar-se civilizado) (ALVES, 2008, p. 41).

Gondim exemplifica o modo de pensar do europeu do século XIX, segundo o determinismo climático:

Os que vivem segundo a natureza forçosamente se inferiorizam, porque não possuem a razão que leva a verdadeira liberdade e à igualdade fraterna. Em vão Locke interligara todos os homens pela razão [...]. La Condamine encerra [os nativos da Amazônia] na infância de um mundo mental apático e de ideias limitadas, sem a luminosidade da reflexão, mergulhados nas trevas do embotamento, pusilanimidade e falta de perspectiva. A água era o seu elemento natural e, juntamente com o ar, engrossava a pele daqueles quase *animais anfíbios*, que vão ser os preguiçosos e aparentemente bondosos e também anfíbios de Bates. Os estúpidos e indolentes povos do *mais baixo grau de civilização* de Martius, *ramo atrofiado, no tronco da humanidade*, cuja apatia e falta de curiosidade inibe-os de contactar com a civilização [...]. Buffon atribui a robustez menor do nativo do Amazonas e da Guiana, em relação ao europeu, a *causas locais e particulares*, que vêm a ser os seis meses de verão e a forte e contínua transpiração dele decorrente. A lividez da pele, a lassidão no falar são motivados pelo calor que afrouxa as fibras (GONDIM, 1994, p. 135).

Ao natural da região começam a ser vinculados, portanto, qualitativos negativos como *preguiçoso*, *primitivo* (em oposição a “evoluído” ou “desenvolvido”), *atrasado* e *selvagem* (em oposição ao “civilizado”), *apático*, *indiferente*, *desambicioso*, *frio de sentimentos*, *bom* (no sentido de *ingênuo*), *sem curiosidade ou agilidade mental ou imaginação*, entre outros (LOUREIRO, 2001, p. 43-4).

O eurocentrismo do pensamento desses pesquisadores aumenta ainda mais a distância entre o europeu e o indígena amazônida. Ao ser colocado como objeto de estudo, o índio e o caboclo passam a ser visto como um componente da natureza, possível de receber alcunhas e ser catalogado, tal como o eram os (outros) animais. Gondim transcreve um trecho dos relatos de Wallace no qual revela-se seu sentimento de superioridade em relação ao nativo e de propriedade sobre o território alheio:

Quando fico pensando no quanto é fácil transformar esta floresta virgem em verdejantes campinas e produtivas plantações, exigindo-se para tanto uma concentração mínima de trabalhos e esforços, dá até vontade de reunir meia dúzia de amigos entusiasmados e diligentes e vir pra cá tirar desta terra tudo o que ela nos pode propiciar com fartura. Juntos, mostraríamos à gente do país como seria possível criar aqui um verdadeiro paraíso terrestre a curto prazo, abrindo-lhes

os olhos para uma realidade que eles até então jamais conceberam que fosse capaz de existir (GONDIM, 1994, p. 135).

Wallace, além de abrir mão da postura científica criticando pesadamente o nativo da Amazônia, ainda reforça antigos mitos como o do “paraíso terrestre”. Bueno (2002, p. 47), aliás, volta a destacar esse fato, observando a presença dos mitos antigos no imaginário do homem do século das luzes: “É interessante notar que mitos que entusiasmaram homens do século XVI a enfrentar a aventura de uma viagem transatlântica [...] continuaram a compelir aventureiros ainda no século XIX”.

Os mitos de antigamente são, no entanto, adaptados a um outro contexto socioeconômico. Além do “paraíso terrestre” de Wallace, que, num novo contexto, perde sua característica sacra e desponta como paraíso *natural, ecológico*, o mito do Eldorado, por exemplo, é reconfigurado na corrida comercial/industrial por riquezas minerais, que atraiu, ao longo do século XX (e continua atraindo), muitos exploradores para a região amazônica, especialmente oriundos dos Estados Unidos.

Pesquisadores continuam até hoje a estudar detalhadamente a região, tida pelos próprios como grande riqueza natural, por abrigar a maior biodiversidade vegetal e animal do planeta, pelo grande potencial hidrográfico e geológico, entre outros tantos recursos naturais, os quais não seriam conhecidos se não fosse a pesquisa científica. Entretanto, grandes cientistas, a exemplo de La Condamine e Wallace, deixaram-se contaminar pela subjetividade quando seu objeto de estudo era a Amazônia. Loureiro cita a experiência do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, o qual, em expedição pela América, já em meados do século XX, entrega-se ao devaneio e à poesia quando se depara com a exuberância da Amazônia.

É no ingresso da Amazônia – imagem retentiva do Novo Mundo – diante de suas florestas catedralescas e de seus corais de signos, que a emoção estética de Lévy-Strauss (sic) lhe reservou um outro momento de poesia [...]

Lévy-Strauss (sic) passa, em *Tristes Tópicos*, [publicado em 1955] de uma dominância da objetividade para a subjetividade, do etnógrafo para o estético. [...] não renuncia à dimensão do estético na compreensão do homem e sua realidade social (LOUREIRO, 2001, p. 23-4).

É possível, então, falar da Amazônia de forma “seca”, objetiva? Para Loureiro (Ibid., p. 104), há uma constante “fertilização do imaginário aurático, mesmo nos trabalhos científicos mais atuais, brotando nos intervalos da precisão objetiva dos dados”. Na sua concepção, a Amazônia carrega um grandeza e uma monumentalidade únicas, a ponto de a sensação de contemplá-la assemelhar-se a emoção que se tem ao estar

diante de uma obra de arte. A Amazônia carregaria a mesma aura benjaminiana de uma legítima obra-prima, sendo impossível uma observação completamente isenta de emoção.

O fato é que tanto os diários de bordo dos primeiros navegantes europeus, desde o século XVI, sobre suas percepções a respeito da Amazônia, como os relatos “científicos” dos naturalistas e outros estudiosos sobre a região, ao longo dos séculos XVIII e XIX, influenciaram o aparecimento na Europa de narrativas literárias ficcionais, escritas por renomados autores tais como Júlio Verne (*A Jangada*, 1881), Arthur Conan Doyle (*O Mundo Perdido*, 1912), e Vicki Baum (*A Árvore que chora*, 1943) (Ibid., p. 139). Este fato ajudou a reforçar o caráter *exótico*, *imaginário* (ficcional) e *inóspito* das terras do Novo Mundo (inclusive a Amazônia) e o espírito *aventureiro* e *heroico* dos exploradores navegantes europeus. As publicações seguiram, segundo Gondim, a “tendência quase genérica, de permanência do mistério, do quimérico, do onírico, do devaneio” (Ibid.).

De forma muito semelhante, começaram a surgir no Brasil obras literárias nas quais o caráter exótico, selvagem, primitivo, do ambiente (florestas) e das personagens (índios) era colocado em evidência. Bueno destaca a produção de Euclides da Cunha e Alberto Rangel nas primeiras décadas do século XX. Porém, antes destes, é importante voltar a atenção para a obra de José de Alencar e para a influência de seus romances na construção de uma identidade cultural e, principalmente, nacional, para o brasileiro do século XIX.

Alencar ganhou notoriedade, ao longo do século XIX, ao publicar em forma de folhetins romances que retratavam a vida da burguesia luso-brasileira. Mas são seus romances indianistas *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) a expressão principal de sua produção, pela contribuição que deu à construção de uma imagem nacional, ao colocar como personagem principal dessas narrativas o índio nativo do Brasil. A essa altura, importa lembrar, o Brasil já é um país independente de Portugal, em busca de elementos que o identifiquem enquanto nação, tal qual faziam as tradicionais nações europeias. O *nativo* surge, no Romantismo de Alencar, como herói nacional, emblema da nação. No mesmo período, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias trazem a figura do índio também para a poesia.

Vera Figueiredo (1999, p. 75) diz que, para entender a obra indianista de Alencar, devemos considerá-la “a partir do propósito de criação de mitos que fortalecessem a coesão nacional. Mitos que têm um solo histórico, como todo mito gestado pela modernidade, mas que reinterpretem a história, sublimando conflitos”.

Lucia Helena (1994, p. 525) aponta o “abrandamento narrativo da violência do processo civilizatório” por parte de

Alencar, que ocultou o fato da dizimação das populações indígenas pelos portugueses no processo de colonização. De fato, Alencar ignora o violento processo de ocupação das áreas habitadas originalmente pelo indígena (inclusive a Amazônia) e de aculturação desse nativo, representando-o, conforme o mito do “bom selvagem” do pensamento iluminista, como ser passivo e indiferente ao processo de civilização. Helena observa, nesse sentido, que *Iracema* “lança uma das sementes para implantação da imagem da conciliação pacífica dos contrários, permanecendo oblíqua a hegemonia do projeto burguês europeu” (Ibid.). Conclui, portanto, que

essas narrativas [indianistas] desempenharam a importante função histórica de ligar contingências sociais antagônicas entre si [...] e de formular ideologicamente uma base comum que amalgamasse a diversidade de interesses das comunidades em que surgiam (Ibid. p. 526).

Preparavam, então, o terreno para que a burguesia portuguesa continuasse numa posição dominante em relação à maioria nativa, até porque os romances eram direcionados para essa elite dominante letrada. A literatura tinha, portanto, nesse contexto, uma ligação direta e estratégica com os interesses do Estado dinástico e com a perpetuação da hierarquia social.

Figueiredo lembra, com lucidez, que, ao analisar as obras dos românticos brasileiros, devemos levar em conta que, quando os mesmos “se engajavam na questão da nacionalidade, não faziam nada além de tentar acompanhar o movimento da modernidade ocidental, cujo paradigma tornara-se hegemônico” (1999, p. 75).

O romance, nesse contexto, era um dos principais instrumentos dos novos estados nacionais para “criar” histórias que seriam compartilhadas pelos membros daquela comunidade.

Entremos um pouco mais a fundo nessa questão da construção do nacionalismo no século XIX. Para Benedict Anderson (2008, p. 32), uma nação é uma “comunidade política imaginada”, sendo resultado, portanto, de um processo estratégico de construção de uma imaginação coletiva por parte do Estado e organismos aliado a ele (como a escola e as artes). Assim como a Amazônia havia sido um conceito criado, as nações europeias também eram fruto de imaginação. Anderson aponta uma série de fatores que se relacionam com a origem de uma consciência nacional em diversas comunidades da Europa Ocidental, no final do século XVIII: o avanço do pensamento iluminista (e o declínio da fé religiosa); a consequente queda dos reinos dinásticos de poder divino; o declínio do latim como língua sagrada e o crescimento das línguas vernáculas locais; a disseminação de uma concepção de tempo linear, progressivo, “vazio e homogêneo, em que a

simultaneidade é (...) transversal, (...) medida pelo relógio e pelo calendário” (ANDERSON, 2008, p. 54); e o avanço do modo de produção capitalista (especialmente do chamado “capitalismo editorial”).

Para sustentar o aspecto *imaginativo* dessas comunidades, Anderson recorre a Ernest Renan, que diz que “a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas” (1990 apud ANDERSON, 2008, p. 32). A consciência de unidade na coletividade se daria, portanto, no compartilhamento (e no ocultamento também) de histórias, de memórias, de símbolos que representassem a nação. A identidade nacional seria, portanto, a identificação de um indivíduo com o contexto social e cultural do qual é membro e o território em que nasceu e que habita por meio de elementos simbólicos que reforçam o sentimento de comunidade.

Ernest Gellner, também citado por Anderson, é ainda mais categórico nesse aspecto quando diz que “o nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele *inventa* nações onde elas não existem” (1983 apud ANDERSON, 2008, p. 32). Anderson, para atenuar a visão de Gellner, a qual julga inconveniente por questionar a legitimidade de alguns estados nacionais, afirma que “as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas”, dando ênfase novamente aos aspectos da “criação” e “imaginação” na constituição do conceito de nação (ANDERSON, 2008, p. 33).

Anderson enxerga, portanto, no que chama de “capitalismo editorial” um dos principais vetores de difusão dessa realidade inventada que seriam as nações. Analisa, assim, dois meios impressos de criação imaginária que se difundiram na Europa durante o século XVIII: o romance e o jornal. “Essas formas proporcionaram meios técnicos para ‘representar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação” (ANDERSON, 2008, p. 55), argumenta, afirmando que ambos os meios tinham a capacidade de apresentar o conceito de simultaneidade num “tempo vazio e homogêneo” (ou re-presentar, no sentido de fazer-se presente em dois espaços distintos) e, conseqüentemente, observar o avanço de um organismo social totalizante (a nação) no decorrer desse tempo teleológico, linear, unidirecional. De igual modo, ambos constroem seus discursos a partir da ficção, da “criação de imagens” comuns que constituem um “vínculo imaginário” entre os seus leitores. “A ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas” (ANDERSON, 2008, 68-9). Para Anderson, o conceito de nação passa, portanto, pela “extraordinária cerimônia de massa”, a saber, o consumo. Elemento básico do capitalismo.



Figura 33 – Tela de Oscar Pereira da Silva, de 1922, recria o *Desembarque de Cabral em Porto Seguro*, um dos momentos-chave da História do Brasil

Disto, podemos depreender que os romances indianistas de Alencar, e, portanto, a figura do índio e os conceitos associados a ele e à Amazônia, foram indispensáveis para as primeiras tentativas de formação de um repertório imagético homogêneo e legítimo com o qual o novo estado brasileiro, a nova “comunidade imaginada” brasileira, pudesse criar laços de identidade.

E não foi só a literatura que teve participação nesse projeto de Nação brasileira. Na pintura, os objetivos eram semelhantes: recriar em forma de imagem os principais momentos pretéritos da história da nação brasileira.

Nomes de artistas brasileiros como Araújo Porto Alegre, Oscar Pereira da Silva, Theodoro Braga, Pedro Américo e Victor Meirelles, e de estrangeiros como o francês Jean-Baptiste Debret, destacam-se na pintura histórica brasileira. As batalhas por terras nas zonas de fronteira, os momentos-chave da história da nação (como a chegada dos portugueses



Figura 34 – Inspirado por José de Alencar, José Maria de Medeiros pinta *Iracema*, em 1881.



Figura 35 – *Moema*, de Victor Meirelles (1866), tal qual *Iracema* (ao lado), mostram uma mudança na representação do índio. Inicialmente, relacionado aos conceitos de *primitivismo* e *barbárie*, agora o indígena começava a demonstrar *humanidade*, *heroísmo* e *sensualidade*.

[Fig. 33], missas de fundação e ocupação, coroações) e os personagens da família real são os temas principais da Academia Imperial de Belas Artes, durante o reinado de D. Pedro II. São observadas na composição dessas obras marcas neo-clássicas e românticas. Tal como a violência da colonização é abrandada nos romances de Alencar, nas obras de Victor Meirelles em que são retratadas batalhas militares, por exemplo, é notável a intenção de justificar o conflito pelo amor à nação.

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais (2005), “o tom grandioso e o ímpeto da ação aparecem como elementos fortes de suas narrativas visuais, que, longe de assinalarem a crueldade da guerra, visam enobrecê-la”. A mesma publicação destaca, no entanto, em relação à aos artistas formados pela Academia Imperial de Belas Artes, principal instituição para formação acadêmica de artistas nos moldes das escolas de vanguarda europeias, o interesse pela imagem forte, pura, ingênua, autêntica e sensual do *índio* como representação autêntica do nacionalismo:

Ao lado da profusão de retratos do imperador e do registro de comemorações oficiais, parte dos artistas acadêmicos envolve-se na construção de uma memória da nação, de timbre romântico, com a eleição de alguns emblemas: o índio é um dos mais importantes – por exemplo, *Moema* [Fig. 35], 1866, de Victor Meirelles (1832 - 1903), *Iracema* [Fig. 34], 1881, de José Maria de Medeiros (1849 - 1925) e *O Último Tamoio*, 1883, de Rodolfo Amoedo (1857 - 1941) (ENCICLOPÉDIA, 2009).

Carlos Gomes é representante da música do mesmo período, com sua célebre ópera *O Guarani*, de 1870, inspirada no romance de Alencar.

O artista paraense Theodoro Braga, em diversas frentes, levantou a bandeira da Amazônia na construção de uma identidade artística nacional. Além da pintura histórica, por meio da qual retratou, por exemplo, a fundação da cidade de Belém



Figura 36 – *Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Grão-Pará*, de Theodoro Braga, 1908.



Figura 37 – Páginas duplas do álbum *A Planta Brasileira*. No primeiro par, vê-se à esquerda estudo da planta “grevílea preissil” e à direita aplicações em joalheria. No segundo par, à esquerda vê-se estudos de motivos de indumentária indígena (marajoara) e à direita aplicações em azulejos e marchetaria.

(1908) (Fig. 36), Theodoro Braga destacou-se ao introduzir elementos visuais oriundos da natureza (fauna e flora) e das culturas indígenas amazônicas (principalmente dos índios marajoaras, na ilha do Marajó, Pará) nas artes decorativas, tal qual fez no Sudeste o italiano Eliseu Visconti. Sua proposta era criar um repertório visual brasileiro que, por um lado, ajudasse a construir uma iconografia genuinamente brasileira, e, por outro, combater os modelos europeus, comumente adotados pelas elites do sul e sudeste. Entre sua diversificada e rica criação, há que se dar destaque para o álbum *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, de 1905, uma proposta de aplicação da visualidade presente na vegetação da região amazônica em objetos decorativos semi-industriais como móveis, tapeçarias, vasos e joias (Fig. 37 e 38) (COELHO, 2009, p. 152); e para o projeto de decoração do *Retiro Marajoara*, um sobrado construído na cidade de São Paulo, onde se pode notar uma releitura da iconografia pré-histórica dos índios marajoaras¹² nos detalhes de colunas, grades, azulejos e piso (Fig. 39) (Ibid., p. 167). Outros nomes, como Manuel Pastana e Carlos Hadler, deram continuidade a um estilo “neomarajoara” aplicado à arte decorativa¹³.

Segundo Coelho (Ibid., p. 86), Braga criou também, em 1911¹⁴, um livro infantil ilustrado baseado em lendas amazônicas, mas que não chegou a ser publicado. *Conto para crianças* traz ilustrações do Curupira, da Iara, do Uirapuru, do Paraiauará (o boto), da Pororoca (Fig. 40 e 41). A busca por



Figura 38 – Estudo da vitória-régia e proposta para aplicação em pavimento em mosaico.

¹² Provavelmente datada entre os anos 400 a 1350, portanto, anteriores à historiografia brasileira, a Arte Marajoara caracterizava-se, de forma geral, pela aplicação, especialmente na cerâmica, de formas simples geométrizadas e simétricas, limitadas a três cores, que simbolizavam animais, plantas e o próprio homem.

¹³ A arte decorativa, com o advento da cultura de massa e o desenvolvimento do modelo capitalista de produção, tornar-se-ia “desenho industrial”, mais recentemente designado “design de produto”, dissociando-se definitivamente do caráter artesanal valorizado inicialmente.

¹⁴ Há imprecisão em relação a essa data.

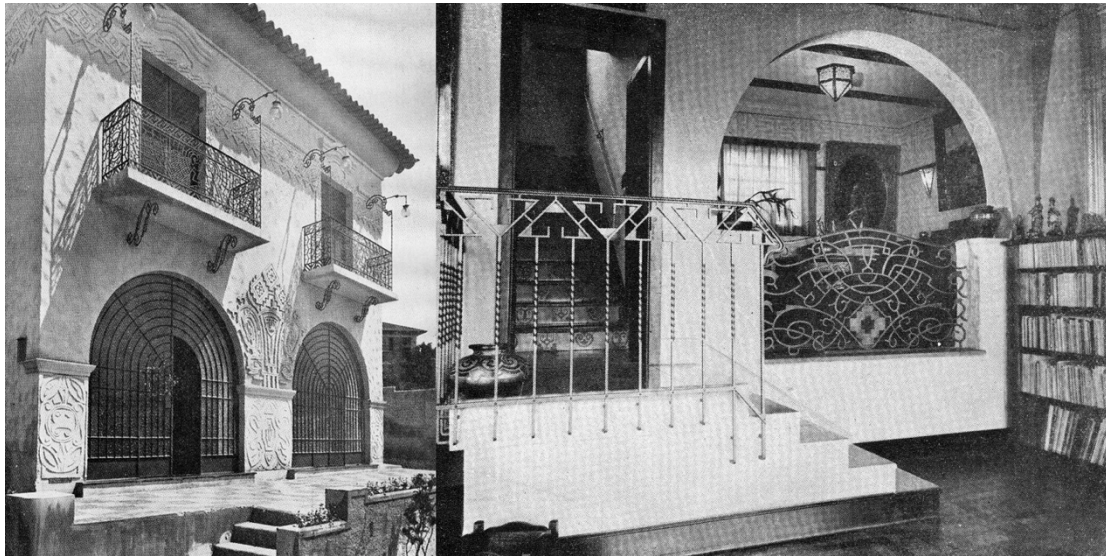


Figura 39 – No *Retiro Marajoara* pode ser observada a releitura do grafismo marajoara nas grades e no reboco da fachada, além de detalhes em portas, colunas, azulejos e pisos.

narrativas e personagens lendários/mitológicos regionais com o objetivo de constituir um folclore genuinamente brasileiro, iniciado no Romantismo, somente ganharia força no Modernismo brasileiro (por meio de iniciativas como as viagens etnográficas de Mário de Andrade); e somente teria um estudo sistemático a partir de meados do século XX (com Gilberto Freire e Luiz da Câmara Cascudo). Este trabalho de Theodoro Braga pode, por isso, ser considerado pioneiro nesse sentido, apesar de não ter sido publicado.

A repercussão do rico trabalho do artista paraense, no entanto, não foi tão grande. O índio e a natureza, de forma generalizante, (e, logo, a Amazônia, por congregar num só conceito essas duas imagens e inúmeros outros elementos ligados a eles, como a floresta, os animais, o nativismo etc.) continuavam a ser os signos básicos de legitimação e diferenciação de uma comunidade que começava a ser imaginada e projetada, e que hoje conhecemos como nação brasileira.

Loureiro (2001, p. 75) afirma que, “diferentemente das demais regiões brasileiras, a Amazônia vem oferecendo à cultura em geral e aos grandes movimentos artísticos brasileiros, em maior quantidade, temas resultantes do seu imaginário social”.

É no mínimo curioso constatar que, num momento de busca de identidade para a nação, na Amazônia seriam encontrados elementos “puros” que poderiam conferir a um país novo como o Brasil a legitimidade de uma nação coesa como as antigas comunidades europeias. A Amazônia desponta, então, como fonte importante de caracteres culturais supostamente puros¹⁵. Nada de europeu. Nada de africano. Nada de



Figura 40 – Ilustração para o conto *O Curupira*, do livro *Contos para Crianças* de Theodoro Braga.



Figura 41 – Ilustração para o conto *A Iara*, do livro *Contos para Crianças* de Theodoro Braga.

¹⁵ “Supostamente”, pois, quase sempre, desconsidera-se o fato de haver, antes da chegada dos europeus na região amazônica, mais de mil de etnias indígenas autônomas umas das outras, logo, heterogêneas. Não há como

norte-americano. A Amazônia seria um “paraíso” salvaguardado da hibridação e provedor de dados culturais virgens os quais seriam, por sua vez, reinterpretados e ressemantizados, nas mais diversas obras, sem critérios sólidos e em contextos culturais diferentes, ao serem apropriados por um projeto de identidade nacional em construção.

Ao observarmos, por exemplo, os principais símbolos nacionais, podemos verificar a presença indireta da Amazônia: o verde da bandeira nacional e trechos do Hino nacional (“Nossos bosques têm mais vida”, parafraseados do poema ufanista de Gonçalves Dias *Canção do Exílio*) aludem à riqueza natural (florestal) do Brasil, que tem na Amazônia sua principal expressão. São partes integrantes de um projeto de invenção do Brasil. De imaginação da comunidade brasileira.

A busca na região amazônica por elementos legítimos para formação de uma identidade nacional brasileira foi feita, tal qual as primeiras percepções dos exploradores navegantes e dos pesquisadores naturais, de fora pra dentro. Só que, dessa vez, dentro dos limites das fronteiras nacionais. O dominador político e cultural, habitante do sul e do sudeste, invade a Amazônia em busca de elementos que pudessem diferenciá-lo diante de outras nações; com os quais pudesse se identificar.

Loureiro (2001, p. 29-36) indica o *isolamento* como um dos elementos fundamentais para o entendimento da trajetória histórica da região, destacando que essa separação se dá em vários níveis: *político*, na “inarticulação entre o norte e o sul do Brasil” (considerando que “Maranhão e Grão-Pará”, que hoje representa quase a totalidade da atual Amazônia Legal, era uma província da coroa portuguesa autônoma em relação à outra província chamada “Brasil”); *geográfico*, devido, entre outros fatores, à periculosidade da navegação na costa marítima do Pará, e, claro, à “colossal barreira florestal, permeada pelos mais diversos imprevistos da natureza, além do alto índice pluviométrico”; e *econômico*, pois, enquanto no resto do Brasil a agricultura latifundiária era o modelo de produção majoritário, ao lado da pecuária e da exploração de ouro e prata, na Amazônia “a economia dependia quase que exclusivamente da floresta”, da atividade extrativista de produtos como a borracha natural das seringueiras e da castanha, geralmente, voltados para o mercado externo.

Aliás, parece ser mesmo a atividade extrativista uma vocação da Amazônia. Pois, quando se fala do isolamento *cultural* a que, igualmente, a Amazônia estava submetida, o qual preservava uma variedade imensa de bens imateriais, culturais (tais como as lendas, ritos, músicas, artesanato, línguas, dos indígenas da região), claramente se vê uma apropria-

compreender a diversidade cultural dos povos indígenas tradicionais como homogêneos. Mas, de fato, é assim que eles são vistos, como pertencentes a um único grupo social.

ação desses bens por atores externos à região. A Amazônia foi, portanto, explorada não somente em relação aos recursos naturais, mas também em relação aos imateriais. Loureiro discorre a respeito do modo violento como esse isolamento foi mitigado:

A Amazônia saiu do isolamento não por um movimento centrífugo, mas centrípeto. Uma recorrente e paradoxal situação de fronteira, em que o alargamento se faz de fora para dentro, violando a cultura. Ela vem sendo desisolada por uma estratégia de ocupação, sem que possa definir um horizonte que seja de iniciativa de sua sociedade. O resultado é que esta vem se tornando paisagem de cobiça, violência e saque, que são as bússolas que orientam a expansão a ela dirigida pelo grande capital (Ibid., p. 404).

O isolamento físico, econômico e cultural, que por muito tempo impediu (ou ao menos retardou) a instauração dos ideais desenvolvimentistas e civilizatórios provenientes do positivismo (ao mesmo tempo que, supostamente, preservava a pureza cultural da região) fomentou, com o passar do tempo, a formação de novos mitos a respeito da região. Além de abrigar, também de forma isolada do resto do mundo, os resquícios dos antigos mitos do Novo Mundo, a Amazônia passou a ser considerada como uma região anacrônica, deslocada do tempo teleológico contínuo ocidental. Ainda segundo Loureiro (Ibid., p. 41), “a distância no espaço passou a ser entendida como distância no tempo”. E prossegue:

O isolamento que recobria a Amazônia com o manto do mistério, distância e intemporalidade, que a impedia de intercambiar seus bens culturais, contribuiu para que se acentuassem sobre ela uma visão folclorizante e primitivista (Ibid., p. 41-2).

À medida que o desenvolvimento econômico é concentrado no sul e sudeste do Brasil pelos colonizadores, sendo essas regiões integradas à cadeia de produção de nível mundial, com a exploração mineral, a produção de leite, café e cana-de-açúcar, além de os principais centros políticos e culturais do império e da nova república também serem localizados nesses mesmos espaços, a Amazônia vai sendo ainda mais apartada do resto do Brasil. Resiste na Amazônia, e unicamente na Amazônia, a imagem do paraíso terrestre, do Éden perdido.

Acontece, como mostramos, entre o Centro-sul brasileiro e a região amazônica o que acontecia entre velho e novo mundo: a região desconhecida passa a causar interesse, sendo imaginada e recriada à revelia dos exploradores, com base em referências precedentes inconsistentes e, por outro lado, for-

necendo, a troco de nada, elementos culturais que sofreriam conversão semiótica. Bueno explica:

Na época da chegada do europeu ao Novo Mundo, todo o continente era atrativo aos aventureiros ávidos por novidades e riquezas. [...] no século XIX, é a parte sul do continente – a América Latina mas especificamente – que causa curiosidade aos europeus, aos quais juntam-se, então, os norteamericanos. Mais tarde, no século XX, pode-se notar a Amazônia causando curiosidade e mesmo perplexidade aos próprios brasileiros. [...] Isso estaria relacionado a um processo de atribuição de identidade ao Brasil e à Amazônia? (BUENO, 2002, p. 47-8)

Certamente que sim. Como vimos no caso das artes, num momento de busca de identidade, é na floresta e no índio, logo, no *diferente*, *primitivo* e *exótico*, que o Brasil encontra sua originalidade.

Amancio reforça a ideia de que a Amazônia resguarda características culturais *puras* e *ingênuas*:

Recortada, repartida, expropriada, a terra americana manteve de sua reserva original uma grande área que continua a abrigar muitos dos mitos capazes de reatar com frequência os laços da perda inocência com sua história primordial. Esse lugar se chama Amazônia (AMANCIO, 2000, p. 82).

Bueno (2002, p. 48) diz ainda, apontando os estudos de Katherine Manthorne, que somente em 1876 “o Brasil começou a exercitar sua identidade no cenário internacional, expressa através da ciência e literatura nativas e o despertar para a fascinação pela paisagem natural”, podendo, ao invés de ter sua imagem constituída por estrangeiros, como vinha acontecendo há séculos, “dar forma à sua própria imagem”. O século XX guarda os principais momentos desse “dar forma” a uma imagem nacional genuinamente brasileira, mais próxima de como a conhecemos hoje.

3.1.3

Século XX: cultura de massa e política redefinem a Amazônia

Nas primeiras décadas do século XX, as obras literárias de Euclides da Cunha e Alberto Rangel inspiradas na Amazônia são fundamentais para o entendimento do brasileiro sobre a região. Mais do que isso, representam o início de uma sequência de obras artísticas diretamente inspiradas na região, ou seja, representam o reconhecimento da Amazônia co-

mo opção temática para a arte brasileira, à exemplo do que já havia acontecido na arte europeia.

Após a representação da Amazônia em obras de importantes escritores estrangeiros, o que significa que existia um saber geral sobre a região em nível mundial (ou pelo menos no âmbito da cultura ocidental) e da utilização da imagem da floresta e do índio – ícones da Amazônia – em narrativas da primeira fase do Romantismo brasileiro, marcada pelo ufanismo e nacionalismo; esses autores vêm, segundo Bueno (2002, p. 49), falar da complexa relação homem x natureza, optando por diferentes abordagens a respeito dessa questão: “Alberto Rangel opta pela ficção, escrevendo um livro cujo título reflete concepções vinculadas à Amazônia, construídas por meio dos relatos de viajantes e cientistas europeus [...]. Euclides da Cunha escreve trabalhos na linha jornalística.”

Euclides da Cunha deixou incompleta, apenas esboçada, o que seria sua síntese sobre a região: *Um paraíso perdido* (SANTANA Apud BUENO, 2002, p. 49). Porém, registrou sua opinião sobre a Amazônia em outro livro (*À margem da história*, 1905), bem como em correspondências, artigos de jornal e anotações manuscritas.

Estudioso dos naturalistas que exploraram a Amazônia nos séculos XVIII e XIX, Euclides da Cunha chega à região entre 1904 e 1905 “carregado de expectativas criadas pelas tantas leituras feitas antes. Euclides faz a ‘invenção’ desta Amazônia ‘há muito tempo prefigurada’” (BARROS Apud BUENO, 2002, p. 49). Expectativas essas que são frustradas quando da sua chegada a Belém e Manaus.

Palavras do próprio Euclides revelam sua frustração:

Como todos nós desde mui cedo gizamos um [rio] Amazonas ideal, mercê das páginas singularmente líricas dos não sei quantos viajantes que [...] contemplaram a Hileia prodigiosa com espanto quase religioso [...]: ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada (CUNHA, 1975 Apud BUENO, 2002, p. 50)

O que prefigurava grande era um diminutivo: o diminutivo do mar, sem o pitoresco da onda e sem os mistérios da profundura. [...] Calei um desapontamento. (CUNHA, 1994 Apud BUENO, 2002, p. 50)

Interessante notar que sua experiência pessoal entra em desacordo com aquilo que imaginava, que era fruto do que tinha lido e ouvido falar sobre a região. Bueno destaca, no entanto, uma mudança de olhar do autor após ler a monografia do botânico Jacques Huber (Ibid., p. 51): “Na manhã do outro dia [...] vi, pela primeira vez, o Amazonas... Salteou-me, afinal, a comoção que eu não sentira” (CUNHA, 1994 Apud BUENO, 2002, p. 51).

Nos diversos textos que escreveu a partir dessa mudança de visão, Euclides da Cunha vai buscar em antigos mitos e preconceitos presentes nos relatos que lera, tais como a comparação entre a Amazônia e uma página do Gênesis não escrita (ou seja, como um espaço mítico, sagrado e primitivo, incompleto) e a ideia de que o rio Amazonas deveria ter sua nascente no Paraíso (Ibid.). E ainda demonstra afinidade com teorias evolucionistas como do determinismo geográfico, ao dizer que, observando a vegetação, tinha-se “a sensação angustiosa de um recuo às mais remotas idades” (CUNHA, 1994 Apud BUENO, 2002, p. 51) ou que, na Amazônia, “as formas animais [...] existem, imperfeitamente, como tipos abstratos ou simples elos da escala evolutiva” (Ibid., p. 52).

Gondim aponta, no entanto, uma importante característica dos escritos de Euclides da Cunha: o fato de que ele insere a figura do caboclo, o mestiço, resultado de hibridação, no repertório que define a nova identidade cultural do brasileiro, em plena formação: “Se *Os Sertões* apontam para o resgate do homem miscigenado, *A margem da história* vai inseri-lo como ator no processo de emergência do caráter nacional. Ele será [...] a ponte que ligará a região Norte à Nação” (GONDIM, 1994, p. 224). Observe-se ainda a busca por alegoria nacional coesiva.

Diante da visível contradição na percepção de Euclides da Cunha sobre a Amazônia, o qual ora considera os seres da região como “elos da escala evolutiva”, ora encontra na figura do caboclo uma imagem digna e forte do brasileiro; é possível encontrar uma contribuição efetiva de sua produção, apontada por Maria de Fátima da Conceição, qual seja:

A superação [...] daquela visão de Amazônia, predominante até então, passada pelos viajantes. Outros já haviam incluído o homem em suas observações, mas Euclides da Cunha está preocupado com uma “solução” que contemple a inserção desse homem – e dessa natureza – no cenário nacional.

[...] Na Amazônia, há mais um elemento inserido neste projeto de integração nacional [...]: o caboclo (1996 Apud BUENO, 2002, p. 56).

Por sua vez, Alberto Rangel, contemporâneo de Euclides da Cunha, foi responsável pela criação de um dos principais epítetos atribuídos à Amazônia: *Inferno Verde* (1904), título do seu principal romance. Segundo Bueno, os dois compartilharam não só a formação de engenheiros formados em escolas militares, como também as principais fontes de informação sobre a Amazônia, que foram os naturalistas. Eram amigos, tendo Euclides da Cunha, inclusive, escrito o prefácio do romance de Alberto Rangel. Além disso, os dois preocupam-se em incluir em seus escritos (apesar de serem de naturezas diferentes: Cunha, factual; Rangel, ficcional) o tipo regional como representação da miscigenação peculiar

do brasileiro. O caboclo amazônico (nas figuras do ribeirinho, do seringueiro e do colono, por exemplo), no romance de Rangel, aparece como tipo marcadamente nacional, sendo elemento mediador de conflitos na região. Encontra-se na miscigenação uma virtude do brasileiro.

Rangel inova, no entanto, ao elevar como personagens a floresta, o rio e outros elementos da natureza (BUENO, 2002, p. 57), evidenciando a tensão na relação homem x natureza. Bueno (Ibid., p. 62) aponta como “principais elementos de discurso de Alberto Rangel: a convivência harmoniosa entre o autóctone e o meio; a hostilidade da natureza frente à ambição desenfreada dos exploradores; a crença na obra civilizatória, desde que empreendida por homens inteligentes”.

A metáfora do *Inferno Verde* também é explicada por Bueno:

A imagem de Amazônia como inferno verde pode ter servido de justificativa à sua exploração devastadora. Essa imagem não remete à paisagem edênica da maioria dos naturalistas do século XIX, pelo contrário, transforma a floresta num inimigo a ser vencido. E desta forma ela passou a ser encarada, principalmente a partir da década de 50 do século XX (Ibid., p. 63).

Embora seja expressiva a contribuição desses dois autores na formação da imagem da Amazônia ao longo do século XX, há que se destacar a contribuição do movimento modernista para a construção de novos significados para a região. No Modernismo, a Amazônia é novamente visitada, como já haviam feito os primeiros viajantes, os naturalistas e alguns escritores. O próprio Mário de Andrade – um dos principais nomes do movimento marcado pela Semana de Arte Moderna de 1922 – embarca, em 1927, em uma expedição etnográfica à região Norte do País (semelhante à que havia realizado anos antes a Minas Gerais, na companhia de outros artistas modernistas), a fim de recolher material para seu “repertório cultural”. A viagem resultou nas obras *O turista aprendiz* (1927) e *Macunaíma* (1928), nas quais é possível identificar uma imensidão de referências à região amazônica, dispostas aparentemente sem ordenação coerente ao longo da narrativa.

Voltemos à questão da construção de uma identidade nacional. Se, por um lado, no Romantismo é fácil perceber um discurso ufanista conciliatório, unificador de nação, que toma como base os conceitos oitocentistas totalizantes da Europa ocidental iluminista e dos novíssimos estados-nações americanos; no modernismo brasileiro há, por outro lado, evidências que apontam para uma concepção de nação fragmentada e multifacetada (característica que, como veremos à frente, será percebida em nível global somente a partir da década de 1970 do século XX).

Nesse sentido, defende Lucia Helena (1994, p. 526) que na célebre rapsódia de Mário de Andrade *Macunaíma*, talvez a obra-síntese do projeto modernista na literatura, “o ‘herói sem nenhum caráter’ é a alegoria da impossibilidade de se determinar um único caractere [ou uma única característica] dominante que tipificasse o ‘ser’ nacional”. Mário estaria celebrando a diferença, a heterogeneidade do brasileiro, cuja identidade só encontraria sentido na diversidade, na hibridação (conforme já apregoavam Euclides da Cunha e Alberto Rangel, ao exaltarem as figuras mestiças do sertanejo nordestino e do caboclo amazônico). Afirma ainda que “o discurso sobre a identidade cultural, sobre o nacional e sobre a história perde o cunho de [...] unidade, de totalidade. Agudiza-se a consciência das contradições internas e do subdesenvolvimento” (Ibid. p. 526). Mário vai misturar em sua narrativa, sem compromisso com a verossimilhança e a coerência com o mundo real, elementos extraídos dos mais longínquos recantos do país (lugares que o próprio escritor visitou em viagens etnográficas, nos anos anteriores), reinventando a cartografia do Brasil. Transforma-o num espaço não-definido percorrido pelo personagem ao longo de sua jornada, podendo cada ambiente ser interpretado como um “entre-lugar” do Brasil (utilizando o termo de Silviano Santiago¹⁶), como sendo qualquer um desses recantos. Helena reitera:

Tanto a nação como a identidade aparecem agora como construções culturais que resultam do cruzamento de discursos de poder e de legitimação que, no século XIX, [no Romantismo], obedeciam a uma lógica linear e causal. (...) A identidade surge como um tecido de diferenças culturais e, não mais, de conciliação ideológica (Ibid., p. 528).

Outras obras importantes vinculadas ao movimento modernista brasileiro, como o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, e as telas de Tarsila do Amaral *Abaporu* (1928) (Fig. 43) e *Antropofagia* (1929) (Fig. 42), revelam também essa nova relação identitária entre indivíduo e nação. Figueiredo (1999, p. 78) defende que o modernismo brasileiro, “através da antropofagia, redefiniu a relação colonizador/colonizado, atribuindo ao segundo o papel ativo de devorador da cultura imposta do primeiro”. O Modernismo brasileiro revelava sua dupla vocação, propondo um equilíbrio entre o “internacional” (as vanguardas europeias) e o “nacional”. Tinha como objetivo, portanto,

atualizar o ambiente artístico brasileiro, colocando-o em contato com as diversas linguagens das vanguardas europeias e ao mesmo tempo voltar-se para apreensão do Brasil, em

¹⁶ (SANTIAGO, 2000, p. 9)



Figura 42 – *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral, 1929, faz referência ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade.



Figura 43 – Tela pintada por Tarsila do Amaral em 1928, batizada por Oswald de Andrade e Raul Bopp como *Abaporu*, que em tupi-guarani significa “antropófago” ou “canibal”.

um projeto consciente de criação de uma arte brasileira autônoma (ENCICLOPÉDIA, 2010).

Elementos da Amazônia aparecem, nesse contexto, lado a lado com elementos de outras regiões, que, misturados, dão sentido à existência de um ser que é fruto de miscigenação, que é o brasileiro. Se é na combinação, na hibridação que esses elementos ganham sentido, é porque existe uma carga de *pureza*, de *legitimidade*, na particularidade desses elementos locais/regionais. Volta a concepção da Amazônia e dos outros “locais” que integram a heterogeneidade brasileira como provedores de caracteres culturais supostamente puros.

Gonçalves transcreve um trecho de Renan Pinto em que este defende a ideia de que a “antropofagia” de Oswald de Andrade, que levava a um sincretismo entre elementos estrangeiros, nacionais e regionais, tinha uma forte importância dentro de um projeto do modernismo de construção de uma identidade cultural e nacional:

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 Apud GONÇALVES, 2009, p. 31).

Porém, critica essa tendência de apropriar-se narrativamente de elementos locais e regionais, defendendo a ideia de que deveria haver nesse processo uma “ruptura com o discurso dominante”, a fim de “não incorrer em auto-



Figura 44 – Xilogravura feita por Oswald Goeldi, 1937, para o livro *Cobra Norato* de Raul Bopp.

exotizações que exaltem o folclórico e o superficial” (GONÇALVES, 2009, p. 31).

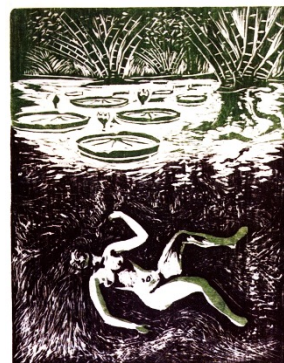
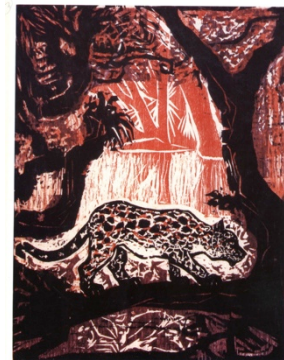
A prática ritual do canibalismo pelos indígenas brasileiros, como vimos, já impressionava o europeu desde o século XVI. Foi justamente na antropofagia, um costume local dos índios brasileiros, muito mais antigo que os costumes impostos pelos europeus no “Novo Mundo”, que Oswald de Andrade encontrou a imagem ideal para representar, de forma inteligente e irônica, a filosofia do movimento modernista no Brasil: de que é preciso absorver características do outro para construir a própria identidade.

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais:

Se para o europeu civilizado o homem americano era selvagem, ou seja, inferior, porque praticava o canibalismo, na visão positiva e inovadora de [Oswald de] Andrade, exatamente nossa índole canibal permitira, na esfera da cultura, a assimilação crítica das ideias e modelos europeus. Como antropófagos somos capazes de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na antiga relação modelo/cópia, que dominou uma parcela da arte do período colonial e a arte brasileira acadêmica do século XIX e XX. “Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, bradou o autor em 1928 (ENCICLOPÉDIA, 2010).

Além da obra de Mário de Andrade e Oswald de Andrade e das telas de Tarsila do Amaral, também é possível encontrar elementos oriundos da Amazônia em obras como a poesia *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp, considerada por alguns autores (inclusive Carlos Drummond de Andrade¹⁷) como a obra-prima da primeira fase do Modernismo brasileiro; na ilustração, as xilogravuras feitas por Oswald Goeldi para o mesmo livro de Bopp (Fig. 44 a 47); a coletânea de ensaios *O Curupira e o Carão* (1927), de Menotti del Pic-

¹⁷ Carlos Drummond de Andrade (1952, p. 41) considera *Cobra Norato* “possivelmente o mais brasileiro de todos os livros de poemas brasileiros, escritos em qualquer tempo”.



Figuras 45, 46 e 47 – Capa e ilustrações feitas em xilogravura por Oswald Goeldi, 1937, para o livro *Cobra Norato* de Raul Bopp.

chia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado (grupo verde-amarelo); no livro *O Saci* (1921) de Monteiro Lobato¹⁸, em que as personagens do *Sítio do Picapau Amarelo* defrontam-se com a Iara e outros seres imaginários; na escultura, em cerca de trinta obras do francês Victor Brecheret, feitas nas décadas de 1940 e 50, inspiradas na cerâmica marajoara (arte pré-histórica dos habitantes da ilha do Marajó, no Pará)¹⁹; na música, em peças compostas por Villa-Lobos (que também participou da Semana de 22) como *Uirapuru* (1917) e *Amazonas* (1917), *Canções típicas brasileiras* (1919) e *Floresta do Amazonas* (1958); e em canções populares tais como *Foi Boto, Sinhá!* (1933), *Cobra Grande* (1934), *Tamba-tajá* (1934), *Matintaperera* (1933), *Uirapuru* (1934), *Manha-Nungára* (1935) e *Curupira* (1936), de Waldemar Henrique.

Os modernistas, mesmo desvinculando-se de um projeto de nação unificada, como já foi demonstrado, não deixam de recorrer à Amazônia (suas imagens, suas lendas, sua cultura popular), ao regionalismo, para disseminar sua ideologia fragmentada de nação.

Observe-se nesse contexto, diferentemente de um momento anterior, a introdução de personagens do folclore amazônico nas narrativas artísticas, como o uirapuru, em Villa-Lobos, a cobra-grande, em Bopp, o curupira, em Mário de Andrade e a matintaperera, em Waldemar Henrique. Esses, e outros seres mitológicos do imaginário amazônico (indígena e caboclo), em decorrência do aumento de pesquisas etnográficas e antropológicas sobre a cultura e folclore do Brasil (encabeçadas por Mário de Andrade), essas personagens passarão a ser vistas com frequência, a partir de então, em diversas manifestações artísticas. O objetivo dos folcloristas e artistas ligados ao projeto nacionalista era valorizar as personagens e narrativas folclóricas brasileiras, em detrimento de modelos europeus, muitos deles medievais: fábulas e contos de fadas que contavam a história de princesas e cavaleiros, monstros, sereias, ogros, duendes, dragões. Percebeu-se, portanto, no Modernismo, o potencial lírico das histórias que se contavam nas aldeias e vilarejos do “interior” do Brasil. Buscava-se novos modelos autênticos. O índio (bem como o caboclo, o sertanejo, o mulato) representava essa autenticidade.

Ecos dessa característica do Modernismo de valorizar o caractere regional e natural podem ser encontrados em outros

¹⁸ Na verdade, Monteiro Lobato é considerado um escritor “pré-modernista”, tendo ele mesmo feito críticas ferrenhas aos artistas da semana de 22. Porém, ele é nacionalista como a maioria dos modernistas, característica evidente na presença, nesse livro *O Saci* (1921), de figuras do imaginário brasileiro de várias regiões como a iara, a caapora, o boitatá, a mula-sem-cabeça, o negrinho do pastoreio e, claro, o saci, a personagem lendária mais popular hoje no Brasil, graças a Lobato.

¹⁹ As obras, feitas nas décadas de 1940 e 50, foram reunidas, juntamente com desenhos do artista, na exposição “A arte indígena de Victor Brecheret”.

movimento ao longo do século XX, como o Tropicalismo e o Cinema Novo, por exemplo. Encabeçado por Hélio Oiticica no ano de 1967, o Tropicalismo busca nos ideais da antropofagia oswaldiana uma nova forma de pensar a arte. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais:

As imagens tropicais – donde o título – são evidentes: areia, araras, plantas. A obviedade, intencionalmente inscrita no trabalho, se associa à ideia de participação pelo processo de penetrá-lo. Um ambiente que "ruidosamente apresenta imagens", segundo o seu criador, que invade os sentidos (visão, tato, audição, olfato), convidando ao jogo e à brincadeira. O uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não tem como objetivo figurar uma dada realidade nacional – tarefa que mobilizou parte de nossa tradição artística –, mas, nos termos do artista, objetivar uma imagem brasileira pela “devoração” dos símbolos da cultura brasileira. A ideia da “devoração”, nada casual, remete diretamente à retomada da antropofagia e ao modernismo em sua vertente oswaldiana, da qual se beneficia a obra de Hélio Oiticica (ENCICLOPÉDIA, 2010).

As ideias da Tropicália, termo original criado por Oiticica, são apontadas ainda na produção cinematográfica de Glauber Rocha, no teatro do Grupo Oficina e, onde ficou mais conhecida, na música popular do grupo liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Porém, se no século XIX e início do século XX a literatura, a pintura e música, bem como a ciência e a imprensa, foram essenciais para a formação do imaginário brasileiro sobre a Amazônia, a partir de meados do século XX nada foi mais determinante do que o *cinema*. Claro, existiram outros fatores que, ao lado das artes, foram importantes na compreensão da região amazônica como uma região, propriamente dita. Antes de falar do cinema, vejamos um pouco mais quem são esses atores e quais seus efeitos.

Bueno analisa, em especial, como se dá a representação da região amazônica sob três distintos e complementares paradigmas: o discurso do *Governo*, presente nas políticas públicas de integração nacional, os *livros didáticos* (especificamente, nos de geografia) e os *meios de comunicação de massa* (especificamente, nas revistas periódicas).

O Governo teve uma participação imprescindível nesse sentido porque, após um longo processo de divisão territorial do país, foi quem “institucionalizou” a Amazônia. O poder público brasileiro oficializou a Amazônia como região.

Segundo Bueno (2002, p. 68), nas décadas de 1920 e 30, mas principalmente a partir da Revolução de 30, intensificam-se os debates em torno de uma redivisão territorial que

tinha como objetivo o aumento do controle político e econômico do Governo sobre os estados e uma maior integração nacional. “O Estado brasileiro será marcado, a partir de então, por uma política nacionalista, intervencionista e por um planejamento estatal embrionário”.

A vocação extrativista da economia praticada na Amazônia levou à criação de órgãos estatais (como o Banco de Crédito da Borracha, que hoje chama-se Banco da Amazônia) que dessem suporte a essas atividades, e de políticas de migração de habitantes de outras regiões para a região Norte, ações que redefiniriam, pelo processo de hibridação cultural ao longo dos anos posteriores, a identidade do amazônida.

Os grandes movimentos migratórios do período, representados pela “Marcha para o Oeste” e pela “Batalha da Borracha” estão associados não apenas ao alívio das tensões sociais, mas também ao projeto de construção de uma nação e uma identidade brasileiras. A ocupação dos “espaços vazios” do Brasil Central e da Amazônia teriam, segundo Márcia CABREIRA (1996:38), “a função estratégica de garantir a homogeneidade do Brasil em termos étnicos, psicológicos e ideológicos”. Esse conteúdo político-ideológico da integração da Amazônia permanecerá muito forte até o período dos governos militares (Ibid., p. 69).

Ao serem instituídas políticas de *ocupação* da região amazônica, eram reforçados os estereótipos de região *vazia*, *improdutiva*, *atrasada* em relação a outras regiões.

Em 1941, são definidas as cinco “grandes regiões” brasileiras, compreendendo a região Norte aos estados do Amazonas, Pará, Maranhão e Piauí. Em 1945, essa divisão é refeita, adicionando-se à região os territórios de Guaporé (atual estado de Rondônia), do Rio Branco (atual estado de Roraima), do Acre e do Amapá (atuais estados com mesmos nomes); e suprimindo-se os estados do Maranhão e Piauí, que passaram a integrar a região Nordeste. Em 1969, o Acre é elevado a estado. Em 1988, última remodelação política oficial feita pelo IBGE, é criado o estado do Tocantins e os outros três territórios também são elevados a estados. Essas adaptações, segundo Bueno, faziam parte de um “projeto de estado nacional unificado para o desenvolvimento capitalista do Brasil” (Ibid., p. 70).

Em 1953, foi criado o conceito de “Amazônia clássica”, uma macrorregião que seria o território de atuação da Superintendência para Valorização Econômica da Amazônia – SPVEA, órgão responsável pela execução do Plano de Valorização Econômica da Amazônia. (Ibid., p. 74). Em 1966, o conceito de “Amazônia Legal” substituiu o anterior, correspondendo agora à área de atuação da Superintendência para o Desenvolvimento da Amazônia – SUDAM, que estava atrelada a um conjunto de políticas para a região conhecido co-

mo “Operação Amazônia” (Ibid., p. 80). A Amazônia Legal passa a ser compreendida por toda a região Norte (à época, formada por três estados e três territórios) acrescida do norte de Mato Grosso, norte de Goiás (hoje, Tocantins) e oeste do Maranhão.

Bueno elucida, então, os motivos que levaram a esse processo de divisão. Fundamentando-se nos argumentos de Eidorfe Moreira em *Amazônia: o conceito e a paisagem*, conclui que, ao contrário de uma divisão “ideal”, que deveria ser pautada em critérios naturais, socioculturais e políticos, a divisão do Brasil em macrorregiões se deu primordialmente por critérios econômicos.

Se a divisão política desrespeitou a unidade fisiográfica para acomodá-la ao contorno dos estados, o que pode ser justificado pela finalidade de organização de dados estatísticos ou facilitação do ensino, a definição da Amazônia Legal desrespeitou tanto uma como outra, sendo de fato arbitrária e injustificável, a não ser pelos motivos de ordem econômica (Ibid., p. 76).

Tomando conhecimento do potencial (principalmente econômico) dos recursos naturais da região amazônica, o Governo intensifica (de forma inconsequente), nas décadas de 60 e 70, as políticas desenvolvimentistas em direção ao “interior” do Brasil; em especial, para a Amazônia. Nesse período, o Governo visa criar infraestrutura e dar abatimentos em impostos (os chamados incentivos fiscais) para atrair grandes empresários e grandes projetos econômicos para região. São abertas rodovias (como a Belém-Brasília, a Cuiabá-Porto Velho e a Transamazônica, até hoje incompleta) e são construídas usinas hidrelétricas²⁰ (a maior encontra-se em Tucuruí, no Pará), para subsidiar as atividades como a exploração de madeira e produção agropecuária (atividades que atrairiam latifundiários do Sul e Sudeste); a produção industrial (em polos produtivos como a Zona Franca de Manaus); e a exploração de minérios, que na década de 1980 dá origem a grandes empreendimentos como o Projeto Trombetas (de exploração de bauxita, matéria-prima do alumínio, no Pará), o Projeto Grande Carajás (de exploração de ouro, ferro, cobre, manganês e níquel, também no Pará), e de exploração do manganês no Amapá.

Bueno destaca de que forma essas políticas foram absorvidas pelo entendimento do brasileiro:

²⁰ Atualmente, uma grande polêmica cerca a construção do que será a segunda maior hidrelétrica do país, em Belo Monte (PA). A população e organismos não-governamentais de vários países posicionam-se, no geral, contrários à decisão do Governo de autorizar a construção da usina, que prevê a inundação de áreas de riqueza natural habitada por indígenas desde antes da chegada dos portugueses.

É necessário enfatizar que todas as políticas federais para a região, desde o primeiro governo Vargas até os anos 70, reforçaram alguns estereótipos em relação à Amazônia, como o de que a região é um imenso espaço vazio à espera de colonizadores. Outra forte associação que também esses planos promoveram foi com a predominância das características naturais: o extrativismo num momento, a derrubada da floresta em nome do progresso e os grandes potenciais minerais em outro (BUENO, 2002, p. 81).

Os preconceitos existentes implicitamente nas decisões políticas governamentais para a Amazônia perpetuavam-se e fixavam-se no imaginário sobre a região, ao serem incluídos nos currículos das disciplinas de História e Geografia nas escolas de todo o Brasil. O ensino de geografia nas escolas é apontado por Bueno (Ibid., p. 69) como “instrumento para aprofundamento de uma consciência nacional”, sendo que, nos “livros didáticos é frequente o discurso da grandeza territorial e das enormes riquezas inexploradas no país”. A autora analisa livros didáticos desenvolvidos por Aroldo de Azevedo entre os anos de 1947 e 1962, e conclui que os textos são repletos de estereótipos irreais acerca da região amazônica:

Pode-se perceber as principais ideias com relação à Amazônia vinculadas nos livros [estudados] [...]: a marcante presença da natureza, notável principalmente pela exuberância dos rios e da vegetação, a “vocação extrativista” da região; o modo de vida extremamente vinculado ao meio físico que, embora rico,   hostil ao homem; o v zio demográfico; a presença inegável de popula o indígena e mestiça. Muitas dessas ideias foram durante muito tempo divulgadas pelo próprio IBGE [...], cujos textos e, principalmente figuras, eram bastante reproduzidos em livros didáticos até a década de 70. (Ibid., p. 98).

Finalmente, Bueno destaca o importante papel dos meios de comunica o de massa na forma o da opinião pública a respeito da Amazônia, a partir da década de 1950.

As políticas desenvolvimentistas implementadas nesse período colocavam a Amazônia no foco da aten o, conforme vimos, como a região prioritária do Brasil para receber os avanços da modernidade. Justificavam-se os impactos ambientais (desmatamento para constru o de rodovias, represamento de rios para constru o de hidrelétricas etc.) em favor do progresso.

A partir do Golpe de 64 até o fim da ditadura militar, na década de 80, as políticas de ocupa o e desenvolvimento na região amazônica somente aumentaram. Os meios de comunica o de massa, como jornais, revistas, rádio e televisão, assumem um papel fundamental na divulga o dos feitos do governo em prol do desenvolvimento. A natureza era vista como empecilho para a modernidade e deveria ser superada.

Somente na década de 80, surge a preocupação em torno de questões ambientais (BUENO, 2002, p. 100). “A Amazônia volta a ser o foco das atenções, desta vez dirigidas para a preservação dos povos indígenas, da floresta e dos recursos naturais da área”. Esse discurso ambientalista passa a ser fortemente associado à imagem da Amazônia, a partir de então, até a atualidade²¹. Volta a ideia de *paraíso ecológico*, *pureza*, *virginidade* da floresta, associada aos novos conceitos de *preservação*, *conservação* e *responsabilidade*.

Bueno chega a interessantes conclusões, ao analisar reportagens sobre a Amazônia veiculadas em revistas periódicas de grande circulação e impacto na opinião pública de 1957 até 2000²². Considere-se o grande impacto dessas publicações principalmente até a década de 1970, quando começa a se popularizar a televisão em cores.

A autora define quatro categorias de análise das fotografias usadas nas reportagens, baseadas em temas recorrentes: *foto aérea de grande distância*, *desmatamento*, *estradas* e *índios* (Ibid., 125). São imagens-clichês, muitas vezes apenas ilustrativas e pouco informativas, que vão começar a se misturar e ser confundidas com o conceito de Amazônia, ao serem repetidas exaustivamente pelos meios de comunicação.

As fotos aéreas da floresta são um dos principais clichês associados à Amazônia, não somente na mídia impressa, mas, como veremos, no cinema (inclusive o de animação) e na televisão. Quase sempre remetem à *grandiosidade* da região e tem objetivo de quebrar a “*monotonia*” da *paisagem*, que de perto parece ser sem-

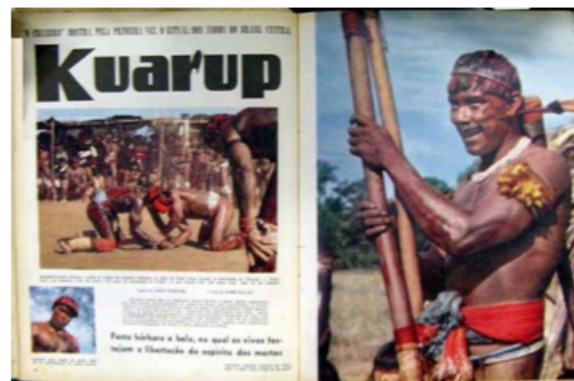


Figura 48 – Páginas da reportagem de *O Cruzeiro* (janeiro de 1957) sobre o Kuarup, ritual praticado por povos indígenas da região do Xingu. Purismo cultural.

²¹ Observe-se que, mais uma vez, a imagem predominante tem relação com a natureza. Mais à frente voltaremos a abordar essa associação.

²² *O Cruzeiro* (de 1957 a 1959), *Realidade* (1971) e *Veja* (de 1971 a 2000)



Figura 49 – Páginas da reportagem da revista *Veja* de novembro de 1995 a respeito da devastação da floresta amazônica. Mudança do idealismo para um discurso de caráter ambiental.

pre igual. Reforçam, portanto, os estereótipos de *vazio demográfico*, de *intransponibilidade da mata*, de *infinitude da floresta*, entre outros. As reportagens analisadas referem-se também às riquezas minerais do subsolo (escondidas sob a densa camada de árvores) e ao enorme estoque genético abrigado pela floresta.

O desmatamento aparece como um tema novo, pautado num também novo discurso ambientalista. As imagens, comuns a partir de 1957, são quase sempre as mesmas:

Pode-se perceber que o trabalho é coletivo e os instrumentos rudimentares. Estas imagens mostram o quanto a região é inóspita; a mata que a recobre é apresentada como um empecilho ao progresso (Ibid.).

A partir da década de 1980, mas especialmente após a realização da Eco-92²³ (Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento) no Rio de Janeiro, em 1992, intensifica-se no Brasil o discurso de que a floresta deve ser preservada para que seja assegurada a qualidade de vida do homem e o desenvolvimento das cidades.

²³ Vinte anos antes, em 1972, foi realizada pela ONU a “Primeira Conferência Mundial sobre o Homem e o Meio Ambiente” ou “Conferência de Estocolmo”, primeira ação em nível mundial com o objetivo de regular as relações do homem com o meio ambiente.

Fotografias de árvores cortadas, áreas florestais desmatadas, queimadas, toras amarradas a embarcações, tornam-se comuns nas reportagens dos veículos impressos e substituem o conceito de devastação, exploração. A floresta, antes estampada como obstáculo ao desenvolvimento, começa a ser vista como vítima da ganância do capitalismo.

Bueno mostra a mudança de discurso também em relação ao tema “estradas”. Enquanto no final da década de 1950 a abertura de rodovias na região amazônica era comunicada com muita euforia, pois fazia parte da política de integração nacional, e os tratores eram vistos como bandeirantes, no final da década de 1980, “a estrada aparece explicitamente como caminho aberto à devastação da floresta” (Ibid., p. 130).

Já os discursos sobre o índio, segundo a autora, são “perpassado por uma gama de ideologias que se entrecruzam nos diferentes momentos” (Ibid., p. 131). Algumas vezes, colocam-no como um ser *exótico*, mostrando a beleza plástica de suas pinturas corporais, habitações, utensílios artesanais e rituais, como o Kuarup. Comparam-no, no entanto, a um animal, como sendo um ser integrante da natureza. “Sua imagem é incompatível com o modelo de nação desenvolvida apregoado pela revista [*O Cruzeiro*]” (COSTA Apud BUENO, 2002, p. 131) (Fig. 48). O índio é visto e mostrado como ser humano inferior (tal como os viam os primeiros navegadores, no século XVI), necessitado de ser “civilizado”, a exemplo do que fizeram os norte-americanos. A fotografia ainda era novidade e, por ter uma função comprobatória, conferindo veracidade ao texto, deu existência ao homem nativo cuja imagem, carregada de interpretações subjetivas anteriores, era por muitos associada como *imaginário* ou *lendário*.

Mas é só na década de 1970, que o índio vai passar a ser visto como pessoa, como ser humano, não como animais ou seres exóticos. A revista *Realidade* dá “rosto e individualidade aos seres humanos que geralmente são tratados como grupo, vistos como parte integrante da floresta” (BUENO, 2002, p. 132).

No final da década de 1980, *Veja* (Fig. 49) mostra “índios já parcialmente integrados ao modo de vida ocidental, ao mesmo tempo em que mantêm parte de seus costumes” (Ibid.). Bueno aponta para a ambiguidade percebida em legendas que acompanham as fotos, nas quais “permanece o discurso do índio como bom selvagem e a idealização do seu modo de vida” (Ibid., p. 133). O índio passa a ser visto como caractere cultural, simbólico, que precisa, tal qual a floresta, ser preservado (alinhando-se ao discurso ambientalista predominante a partir de então). “Nessa ambiguidade do discurso e das imagens é que se constroem os imaginários sobre os indígenas da região”, conclui Bueno (Ibid., p. 135).

Observa-se uma certa artificialidade e exagero na representação do índio, em algumas reportagens.

Em todas as reportagens de *Veja* sobre a população indígena, muitas das fotografias parecem ter sido preparadas, até mesmo posadas. [...] Na maioria das vezes, os índios aparecem com pinturas corporais, cocares e outros adornos que não são, provavelmente, de uso cotidiano (Ibid., p. 134).

Outra observação interessante de Bueno é a respeito do habitante da representação do homem da região, em que é privilegiada a imagem do índio e praticamente ignorada a presença de outros grupos sociais, como caboclos (ribeirinhos, colonos), negros (quilombolas) e brancos (nos centros urbanos):

É possível dizer que, na fase atual, o discurso sobre a região privilegia a floresta e as formas de vida diretamente associadas a ela – neste sentido, o indígena é um elemento importante nesta representação, pois vive em harmonia com a mata. O homem comum pouco aparece, mesmo aquele “caboclo”, tão presente nas reportagens da década de 1950. Parece haver uma desumanização da região, existindo apenas floresta (Ibid., p. 136).

Embora há tanto tempo a população indígena represente uma pequeníssima parcela da população brasileira (menos de 0,5% da população de acordo com o Censo 2010²⁴) são eles que mais representam o homem da região, na mídia impressa brasileira. E são eles, como veremos a seguir, que mais representam a população brasileira no cinema internacional, tamanha a força simbólica de sua imagem. Por outro lado, na maioria das vezes, esse homem que habita a floresta é rotulado meramente como “índio”, sendo ignorada toda a complexidade presente na diversidade cultural, étnica e sociológica. O caboclo, tipo miscigenado, altamente representativo na população amazônica, costuma ser ocultado²⁵ na maior parte das representações, provavelmente devido aos imprecisos e multifacetados processos de construção de sua identidade cultural a que foi submetido.

Outros meios de comunicação de massa, principalmente a televisão (nas incontáveis reportagens, documentários, telenovelas, minisséries, comerciais) e mais recentemente a internet (e sua convergência multimídia e potencial interativo), foram essenciais para a construção do imaginário sobre a

²⁴ Os mais de 230 povos indígenas brasileiros somam, segundo o Censo 2010 do IBGE, 817.963 pessoas (um número 11% superior ao do Censo 2000), o que corresponde aproximadamente a 0,42% da população total do país. Alguns autores estimam a população indígena no século XVI entre 2 e 4 milhões de pessoas, pertencentes a mais de 1.000 povos diferentes (POVOS, 2012).

²⁵ A “invisibilidade” das sociedades caboclas, discutida no livro *Sociedade caboclas amazônicas – Modernidade e Invisibilidade*, voltará a ser discutida no tópico 4.2.

Amazônia no Brasil e em todo o mundo. Para Bueno (2002, p. 158), “o imaginário sobre a Amazônia que povoa as mentes dos brasileiros, ao nível do senso comum, está referido principalmente à percepção transmitida pelos meios de comunicação”. Não nos aprofundaremos, no entanto, na complexidade desses poderosos meios. Porém, é fácil perceber que muitos dos estereótipos e mitos construídos sobre a Amazônia, aqui apresentados, criados pelos mais variados intérpretes da região, sejam eles exploradores, escritores, pintores, são claramente identificados não só nas revistas, mas em todos os outros tipos de mídia.

O texto jornalístico é absorvido como factual, verdade absoluta, por grande parte de seus espectadores. Que grande perigo isso representa quando se constata (como demonstramos) que as reportagens, por mais verídicas e imparciais que pretendam ser, não passam de representações contaminadas por antigos mitos e preconceitos. São leituras limitadas da Amazônia, carregadas de aspectos subjetivos, que contribuem para a massificação no saber comum de uma compreensão também limitada, incompleta, e por muitas vezes equivocada, da região. Até que ponto os veículos de comunicação tem se comprometido a contribuir para uma compreensão mais ampla e detalhada acerca da realidade social, cultural econômica da região amazônica? Até que ponto esses meios apenas reproduzem antigos mitos e continuam criando novos? Como defende Bueno (Ibid.), “há uma constante reelaboração da representação de Amazônia, mas que sempre remonta ideias anteriormente concebidas” e a imprensa, por mais isenta de subjetividade que pretenda se manter, não foge dessa regra. De fato, nesse jogo entre o real e o imaginário, na maioria das vezes, os meios de comunicação recorrem, intencionalmente ou não, a imagens-clichês redutoras e transformadoras da realidade, e acabam sendo tão ficcionais e subjetivos quanto um romance ou filme criado livremente sobre a Amazônia.

3.1.4

O cinema e a reinvenção da Amazônia no século XX

Nenhum outro meio, no entanto, foi mais poderoso do que o cinema na construção de narrativas e imagens da Amazônia, ao longo do século XX. Pela sua imensa importância na elaboração do complexo e múltiplo conceito contemporâneo de “Amazônia” (e por uma questão metodológica, por abrigar o campo do cinema de animação, objeto deste trabalho), falaremos especificamente a respeito do cinema nesse tópico.

Se desenhos e gravuras feitos por exploradores no século XVI foram tão fortes na disseminação de conceitos acerca do novo mundo; se textos descritivos desses navegadores e de

naturalistas do século XIX influenciaram por tanto tempo a compreensão sobre a região amazônica, servindo como base para escritores ficcionais, cujos romances embalaram o imaginário de pessoas no mundo inteiro; se telas, poemas, sinfonias, canções e outras formas tradicionais de artes ajudaram a incluir a imagem da natureza e do índio da Amazônia (e de elementos do seu imaginário social) ao repertório de um projeto de identidade cultural brasileira; o cinema, por sua vez, ao utilizar-se de imagem em movimento sincronizada a um som – algo diferente de tudo o que se havia experimentado até o século XIX – fez (e continua a fazer) tudo isso numa proporção muito maior, definindo em grande parte o imaginário mundial sobre a Amazônia no século XX.

Assim como na literatura, foram artistas **estrangeiros** que inauguraram o discurso a respeito da Amazônia no cinema. E não surpreende mais a constatação de que os filmes apenas reproduzem e reforçam estereótipos acerca da região e dos seus habitantes, criados num momento anterior. Por meio da repetição de imagens-clichês, esses filmes vão consolidar no imaginário do homem contemporâneo ocidental uma imagem da Amazônia limitada mais uma vez aos conceitos de *exotismo*, *selvagem* e *natureza*, e seus desdobramentos; ignorando-se (e distorcendo-se) a realidade sociocultural e econômica das diversas populações que ocupam a região.

De acordo com Gustavo Gonçalves, que estudou a imagem da Amazônia na cinematografia,

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 (GONÇALVES, 2009, p. 16).

Gonçalves demonstra, inicialmente, de que forma o homem contemporâneo ocidental “enxerga” a Amazônia, citando uma pesquisa feita por Guméry-Emery, em 2003, acerca de documentários sobre a região amazônica veiculados por dez anos na televisão francesa do final da década de 1980 até o final da década de 1990. A pesquisadora francesa destaca as ideias essenciais que emergem do conceito de “Amazônia” naquele contexto: “uma natureza hostil e perigosa”, habitada por “homens primitivos (os caboclos)” e por “índios em vias de extinção”, onde “os bons vivem sob a opressão dos ricos”, mas “cada um, por pouco valente que seja, poderia enriquecer” (GUMÉRY-EMERY Apud GONÇALVES, 2009, p. 38-9).

Na opinião da autora citada, “parece que o Brasil não obrou o suficiente para impor uma visão ‘nacional’ para o resto do mundo” (Ibid.), pois persistem nesse documentários e em outros filmes contemporâneos sobre a Amazônia as imagens fantásticas e imaginárias do “Novo Mundo”, inven-

tadas pelos primeiros exploradores da América (o que reforça o argumento de Gondim). A imagem da Amazônia reveste-se de um “caráter imaginário que dilui as fronteiras entre a realidade empiricamente observada e a realidade imaginada, filtrada pela subjetividade” (GONÇALVES, 2009, p. 39). De fato, não só o cinema brasileiro esteve numa posição periférica e inexpressiva diante da avalanche da produção norte-americana, ao longo de todo o século XX até hoje, como também, ao invés de projetar uma imagem nacional para o exterior, deixa-se definir pelo estrangeiro, assumindo as características “exotizantes” que nem sempre correspondem à sua realidade (o que Gonçalves chama de “auto-exotização”²⁶ [Ibid., p. 29]); alimenta-se dessas imagens criadas pelo “outro” e, sem modificar nada, simplesmente a reproduz.

O cinema de ficção (ao qual nos ateremos aqui) vai ser, então, fundamental para uma redefinição dos significados do termo “Amazônia” no imaginário ocidental do século XX, principalmente na sua segunda metade. Mas é claro que, com a proliferação e o aumento da influência dos meios de comunicação de massa na vida da sociedade, principalmente nas duas últimas décadas do século XX, a formação de opinião não será definida exclusivamente pelo cinema, e sim pelo conjunto de atores que inclui, além da mídia e da imprensa, outras formas de artes, a educação, a indústria (de bens de consumo, do entretenimento), o turismo etc.

Aurélio Michiles exemplifica como essa miscelânea de discursos aumenta a nebulosidade entorno do conceito de “Amazônia”. Fica cada vez mais difícil definir o que é *real* e o que *imaginário* diante de uma representação da região:

O cinema é, por excelência, o olhar privilegiado do século XX. Nas Cinematecas do mundo inteiro encontra-se a memória de nosso tempo, parte do inconsciente coletivo. Os filmes de *Tarzã*, *o Rei das Selvas*, as *Piranhas Assassinas*, os documentários do tipo *Mundo Animal* e *Jacques Cousteau* são montados em nossa memória junto com filmes do gênero *Aguirre*, *Fitzcarraldo*, *Iracema*, *Bye Bye Brasil* e mais o bombardeio de reportagens nos telejornais: cólera, malária, enchentes, garimpos, índios, assassinatos, jacarés, de terras, queimadas, narcotráfico... (MICHILES Apud BUENO, 2002, p. 7).

O que é verdadeiro? O que foi inventado? Ou o que se refere à realidade sensível da região amazônica e o que é ficção, fruto da criatividade humana? Para Gonçalves (2009, p. 38), a chave para entender a representação da Amazônia no cinema é, justamente, o binômio *real* x *imaginário*, ou *realidade* x *ficção*.

²⁶ Voltaremos a falar desse assunto no tópico 3.2.



Figura 50 – Em *O Mundo Perdido* (1925), cientistas europeus se aventuraram em uma Amazônia habitada por dinossauros.



Figura 51 – Animação *stop-motion*, inventada poucos anos antes, e efeitos de câmera e edição permitiram que, pela primeira vez, seres pré-históricos ocupassem a tela do cinema ao lado de seres humanos.

Esse dualismo pode ser observado em uma das primeiras obras cinematográficas ficcionais de grande repercussão mundial, e que tem seu enredo desenvolvido na Amazônia. Trata-se do filme *O Mundo Perdido* (*The Lost World*, de Harry O. Hoyt) (Fig. X e Y), de 1925, primeira versão²⁷ para cinema do romance homônimo de Arthur Conan Doyle (citado na pág. 68), de 1912. O filme conta (em preto-e-branco e sem som) a aventura de uma expedição de exploradores britânicos que vai à América do Sul para averiguar a teoria de que lá haveria diversas espécies de dinossauros ainda vivas. Hipótese comprovada quando a expedição chega à Amazônia²⁸.

É evidente a associação que se faz entre a região e os conceitos de *primitivismo*, *anacronismo* (pois a região amazônica parece viver numa era diferente do que as personagens viviam), *selvageria*, *exotismo*, *fantasia*, *aventura*. Aquela imensa região supostamente despovoada e ainda desconheci-

²⁷ O mesmo clássico literário foi refilmado em 1960 por Irwin Allen; foi adaptado para uma série de TV, exibida de 1999 a 2002, nos Estados Unidos; e inspirou a grande produção de Steven Spielberg *O Mundo Perdido: Jurassic Park*, em 1997; além de ter influenciado dezenas de outras produções de baixo orçamento e menor repercussão.

²⁸ Para permitir que os atores (reais) “contracenassem” com os dinossauros (ficcionais), o diretor Harry O. Hoyt contou com a expertise do animador Willis O’Brien na técnica de *stop-motion*. Os enredos fantásticos, com presença de monstros, fantasmas e dinossauros, eram os preferidos do grande público. Para realizá-los, os cineastas lançavam mão de efeitos de câmera, efeitos cenográficos e, principalmente, das novas técnicas de animação. O’Brien havia ficado conhecido depois de 1915, quando lançou o filme experimental *The Dinosaur and the Missing Link: A Prehistoric Tragedy* (*O Dinossauro e o Elo Perdido: uma tragédia pré-histórica*), por meio do qual, pela primeira vez, dinossauros “moviam-se” diante dos olhos humanos. O fantástico, irreal, era possível por causa da animação.



Figura 52 – Cartazes do filme de terror *Curucu, o terror do Amazonas*, em inglês, alemão e francês.

da, que tanto causara admiração aos cientistas e exploradores dos séculos precedentes, levantava suspeitas de que realmente poderia abrigar seres primitivos, não-evoluídos (as teorias darwinistas causavam grande polêmica naquele contexto), ou ainda seres mitológicos e fantásticos. E até monstruosos.

Amancio aponta uma dezenas de filmes que exaltavam esse caráter de *monstruosidade* dos seres da Amazônia, ao longo de todo o século XX. É o caso de *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black lagoon*, Jack Arnold, 1954), *Curucu, o terror do Amazonas* (*Curucu, Beast of Amazon*, Curt Siodmak, 1956) (Fig. 52) e da própria refilmagem de *O Mundo Perdido* (Irwin Allen, 1960); até filmes mais recentes como *Anaconda* (Luis Llosa, 1997) (AMANCIO, 2000, p. 83). O enredo desses filmes de terror e aventura (geralmente de baixo orçamento) repetia quase sempre uma mesma fórmula: uma expedição viajava a um lugar misterioso, em busca de uma criatura monstruosa, lendária. O que reforça a imagem da Amazônia de um refúgio de seres *imaginários*.

Uma abordagem diferente e, no mínimo, curiosa a respeito da Amazônia, merece destaque. Amancio (Ibid., p. 87) apresenta o curta-metragem *O Despertar da Amazônia* (*The Amazon Awakens*), produzido em 1944 pela Walt Disney Production. Para o autor, o filme – que foi produzido estrategicamente, dentro de uma política de boa vizinhança adotada pelo governo norte-americano (de Roosevelt) para com os países latino-americanos, durante os anos da segunda guerra mundial – retrata de forma “documental” as transformações ocorridas na região amazônica na década de 1940 para receber a “modernidade”, fazendo um percurso desde Iquitos (cidade peruana próxima à nascente do rio Amazonas²⁹) até Belém, passando por Manaus e Fordlândia. Apenas alguns tre-

²⁹ Uma pesquisa recente do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) tem questionado esse fato e busca provar que o rio Amazonas começa na nascente do rio Apurímac, localizado na parte alta ocidental da cordilheira dos Andes, no sul do Peru.

chos pequenos, feitos em desenho animado, retratam o período de descobrimento da região pelo europeu.

A sequência mais surpreendente do filme é a que mostra a passagem por Fordlândia (Fig. 53), uma localidade às margens do rio Tapajós, no Pará, onde o inglês Henri Ford, um dos homens mais ricos e poderosos da época, criou uma cidade-modelo nos moldes do “american way of life”. A utópica cidadela tinha uma enorme plantação de seringueiras (árvore nativa que fornecia a borracha natural usada na fabricação de pneus) que abastecia uma fábrica de beneficiamento de borracha. Os trabalhadores moravam em casas no melhor estilo norte-americano, escolas, creches e hospitais superequipados, áreas de lazer (incluindo um campo de golfe no meio da floresta descampada) e cuidados especiais com a alimentação e higiene. Dali saíam os “futuros conquistadores da Amazônia”, como diz o narrador (Ibid., p. 88).

“O filme condensa uma noção de apropriação da terra, para construção de um futuro, e nesse processo propõe a internacionalização da Amazônia como parte de um patrimônio hipoteticamente comum às Américas” (Ibid.), defende Amancio, que também aponta para o inesperado ocultamento das populações indígenas no filme, e para um descaso com o ciclo econômico da borracha, que havia trazido prosperidade a Manaus e Belém até poucos anos antes. Ao mesmo tempo que omite também aspectos ameaçadores da região, como a pobreza e a baixa qualidade de vida da população, exalta a região como lugar estratégico para a economia do futuro. “Uma nova fronteira para toda humanidade”, como descreve o narrador. Uma remodelação do antigo mito do “El Dorado”.

Na leitura de Barbara Weinstein (2007, p. 156), a Amazônia é retratada no filme “como uma região pronta para o desenvolvimento tão logo os recursos tecnológicos e financeiros se tornassem acessíveis”. O próprio nome do filme indica que a Amazônia estava apenas adormecida para o desenvolvimento. Fica implícito que a Amazônia dependia dos Estados Unidos para despertar para o progresso.

De fato, um discurso que foge do lugar-comum sobre a região (geralmente limitada à imagem inóspita da floresta, a desumanização da região e exotização da fauna e do humano), uma exceção para o discurso que vigorava na época. Mas antecipa um modelo de representação da Amazônia como região estratégica para o desenvolvimento do Brasil (e do mun-



Figura 53 – *O Despertar da Amazônia* revela uma região pronta para o desenvolvimento aos moldes europeus e norte-americanos.

do?), região do futuro, que ficará mais forte, principalmente, nos meios de comunicação de massa e nos discursos do governo militar pós-64, como já foi mostrado.

A partir da década de 1960 até a atualidade, com o aumento da produção cinematográfica em todo o mundo, embora permaneça, no geral, “uma visão conservadora do tratamento da Amazônia, de seus habitantes e de seus problemas” (AMANCIO, 2000, p. 89), a região vai começar a ser representada em centenas de filmes sob perspectivas cada vez mais variadas, tais como a

do folclore caboclo [...], da incorporação na cultura de massa das questões da floresta [...], da recuperação da História [...], das condições desumanas de trabalho em Serra Pelada [...], da diluição pop das cerimônias indígenas [...], da incorporação de forças cósmicas oriundas do interior da floresta [...], da delimitação das estratégias militares de fronteira [...], do reencontro europeu com as formas de vida mais soltas e mais próximas da embriaguez da natureza [...], da alternativa filosófica de vida oferecida pelos indígenas [...], da sofisticação tecnológica a serviço da preservação da floresta amazônica [...], do ativismo seringueiro de Chico Mendes [...]. As Amazonas, que tanto animaram as visões estrangeiras sobre a região terão ficado esquecidas na ficção contemporânea.

Este vai ser o solo fértil onde vai prosperar a nova paisagem (pictórica e humana) da representação do contemporâneo do Brasil (AMANCIO, 2000, p. 89-90, grifo meu).

Gonçalves (2009, p. 48) aponta algumas das grandes produções de estúdios estrangeiros que vêm revelar essa diversificação temática: *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), dirigidos por Werner Herzog, *A Floresta Esmeralda* (*The Emerald Forest*, John Boorman, 1985), *Brincando nos Campos do Senhor* (*At play in the fields of the Lord*, Hector Babenco, 1991), entre outros; os quais exploraram, cada um à sua maneira o tema amazônico.

Em *A Floresta Esmeralda*, a população indígena, “completamente carnavalizada”, vive em constante conflito como o branco e com tribos inimigas. *Brincando nos Campos do Senhor*, filme adaptado do romance homônimo de Peter Matthiessen, mostra o conflito entre uma violenta tribo indígena e um casal de missionários norte-americanos. O filme mostra a resistência do índio a um processo “civilizatório” e aculturador.

Os filmes de Herzog “revelam uma relação entre o imaginário e o real que é central para o entendimento da Amazônia”, na opinião de Gonçalves (Ibid., p. 50). Segundo o autor, os filmes retratam uma lógica, uma temporalidade e uma estética que diverge dos modelos ocidentais hegemônicos. Coloca, dessa forma, a Amazônia numa dimensão espaço-temporal paralela à realidade do mundo ocidental, e inten-



Figure 54 – *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972) mistura realidade e ficção ao recriar a expedição de Lope de Aguirre pelo rio Amazonas.



Figure 55 – Para satisfazer a ambição de Fitzgerald (*Fitzcarraldo*, 1982), índios sacrificam-se ao carregar um navio por sobre um morro.

sifica o caráter *imaginário* ligado à imagem da região. Em *Aguirre* (Fig. 54), baseando-se nas experiências do explorador espanhol Lope de Aguirre em busca do Eldorado, no século XVI, o diretor revive (e revitaliza) antigos mitos e explora outros ligados à individualidade do homem do século XX, ao caracterizar “personagens que enfrentam seus demônios pessoais e os dilemas da confrontação com a natureza hostil e desconhecida”. Ambientado no período áureo da borracha na Amazônia, *Fitzcarraldo* (Fig. 55) conta a (louca) empreitada de descendentes de irlandeses no intuito de montar, em plena floresta amazônica, uma ópera de Enrico Caruso. O filme mostra a dificuldade das personagens estrangeiras em concretizar a insana ideia diante da *intransponibilidade* da densa e emaranhada vegetação; voltando a discutir, de certa forma, a relação *real x imaginário*.

Em meados da década de 1970, e mais intensamente nos anos 80, uma outra temática passa a dominar fortemente a representação da região. Tal qual ocorreu no jornalismo impresso, o debate internacional sobre o *meio ambiente*, influenciado pelo debate ecológico na Europa (a partir de 1972) e no Brasil (a partir de 1992) trouxe novamente às telas o índio e a floresta da Amazônia. Mas desta vez como vítimas do desenvolvimento “a qualquer custo” empreendido pelo homem nas décadas precedentes. O novo discurso, contrário àquele em que a natureza representava um obstáculo para o progresso, mostra uma Amazônia frágil e indefesa e atribui à sociedade a responsabilidade de preservar a vegetação, os rios, os animais e (é claro) o indígena. São evidenciadas as imagens de destruição: a floresta desmatada ou queimada, toras cortadas, serra-elétrica, animais mortos, tráfico de espécies em extinção etc. O filme *Amazônia em Chamas* (*The Burning Season*, John Frankenheimer, 1994), por exemplo, ao contar a história real do ativista ambiental Chico Mendes (que gerou grande repercussão por ter sido assassinado em 1988), discute a questão das queimadas da floresta para atividade agropecuária e abertura de estradas, do conflito por terras entre grandes empresários e seringueiros, e da violência

no campo, mostrando cenas da devastação da floresta e da hostilidade do homem diante da natureza. Segundo Amancio (2000, p. 89), “a emergência da questão ecológica na década de 80 foi a responsável pela absorção da causa indígena e pela salvaguarda das [...] florestas tropicais pelo cinema comercial”. O discurso *ecológico* – ou, como começou a ser chamado nos anos 1990, *sustentável*³⁰ – surge, então, como uma nova e forte abordagem a respeito da região, representando também, como sugere Gonçalves, uma “nova categoria” de análise da representação fílmica da região, tamanha a sua influência no cinema e na mídia. Constitui, hoje, nas diversas linguagens, um dos principais discursos ligados ao conceito de “Amazônia”.

Amancio destaca também o uso de enredos de *aventura* e o caráter de *selvagem* (em oposição ao urbano) comuns nos filme contemporâneos que retratam a Amazônia.

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. A *aventura* está em boa parte deles [...] 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 polo de atenção estrangeiro, perde definitivamente sua importância frente à multiplicidade de eventos dramáticos que a Amazônia comporta. *O que prova que, contemporaneamente, [...] a Amazônia é o lugar que mais representa o Brasil no cinema* (Ibid., p. 89, grifo meu).

Interessante constatar, conforme conclui Amancio nesse trecho, que é a imagem (simplista) construída a respeito da Amazônia (com sua floresta densa e misteriosa, seus perigosos rios, seus animais exóticos e habitantes hostis) que melhor sintetiza, no cinema estrangeiro, a imagem do Brasil. O Brasil é representado pela Amazônia, mas, por uma “Amazônia” que, como vimos, foi inventada pelo estrangeiro para o próprio estrangeiro. Como diz o próprio autor, “o repertório de imagens da Amazônia [...] reflete a recorrência de um modelo tradicional de representação que privilegia a perspectiva eurocêntrica: é para este olhar branco que se constrói a paisagem” (Ibid., p. 184).

O autor reforça ainda mais essa constatação, ao discorrer a respeito do estereótipo do Brasil e do brasileiro:

³⁰ Considera-se em linhas gerais que a *Ecologia* está mais ligada à preservação dos recursos naturais, enquanto a *Sustentabilidade* (e o *Desenvolvimento Sustentável*) leva em consideração à utilização dos recursos naturais de forma responsável, levando-se em consideração os impactos ambientais e sociais/culturais atrelados ao desenvolvimento econômico.

Atravessada pela banalidade, pelo lugar-comum e pelo preconceito, a imagem do Brasil e dos brasileiros nos filmes de ficção estrangeiros se ordena segundo articulações históricas, procedimentos retóricos, simplificações socioculturais. Alguns olhares com matrizes localizadas (...) se expandem e se ramificam em tipificações redutoras (...), uma cristalização de um modelo transgressor. A Amazônia é a região que se inscreve no cinema estrangeiro enquanto *renovação temática e cenário singular*.

Dispersa pelos filmes, a imagem brasileira não chega a compor um repertório sólido de figuras de expressão (...), sendo o grupo mais expressivo (enquanto volume de incidência e importância dramática nos enredos) o de *indígenas* brasileiros da Amazônia. De toda maneira, exceção feita à paisagem, importa pouco sua expressão na tela em função das tramas (AMANCIO, 2000, p. 140, grifo meu).

Depreende-se daí um dos aspectos principais a serem destacados nesse capítulo: o fato de a Amazônia, no cinema, servir como mero fornecedor de possibilidades *temáticas* e, principalmente, de *cenários*; sendo seu rico capital cultural e social (encontrado nos povos indígenas e comunidades caboclas), na maioria das vezes, reduzido a nada.

“A floresta tropical se revela como palco do drama humano contemporâneo [...] e, por meio de uma tintura ecológica salvacionista, floresce como objeto de curiosidade mundial” (Ibib., p. 184), completa Amancio. Ou seja, a Amazônia será apenas o pano de fundo, a paisagem, o cenário, o palco de narrativas das mais diversas, mas que não têm identidade com o nativo que a habita.

Enfim, embora toda essa diversidade temática e estilística dos filmes sobre a Amazônia crie uma imagem múltipla da região, ainda é possível identificar matrizes genéricas de representação, que englobam em si variados conceitos. Além do já mencionado caráter *exótico*, típico das primeiras obras que abordaram esse tema (e encontrados até em interpretações recentes), outros aspectos são bastante recorrentes, tais como a preferência pela paisagem *natural* (ocultando-se a riqueza patrimonial histórica dos centros urbanos e a diversidade sociocultural presente na região) e por tudo que é *selvagem* (ou puro, não-contaminado; ou ainda *primitivo*, *atrasado*).

Amancio resume, de forma geral, quais as imagens que sintetizam o conceito de Amazônia na sua representação pelo cinema contemporâneo de ficção:

A Amazônia tem sido vista pelo cinema como um espaço *natural* privilegiado. Não é raro se localizarem lá obras que tratam da recuperação dos antigos mitos, como o dos animais *exóticos*, da *natureza* exuberante em oferta à utilização humana, dos grupos indígenas ainda *não contaminados* pela

civilização ocidental (AMANCIO, 2000, p. 82-3, grifos meus).

Em consonância com a visão de Amancio, Gonçalves (2009, p. 40) destaca três categorias, propostas por Boaventura Santos (2006), que resumem a representação da Amazônia na arte cinematográfica e ajudam na compreensão das imagens criadas acerca dessa região não só no cinema, mas em outras linguagens. São elas o *Oriente*, a *Natureza* e o *Selvagem*. A primeira, *Oriente*, tem relação com “tudo aquilo que é distante, desconhecido e, portanto, misterioso. Refere-se a uma condição conceitual e não geográfica”. Faz referência à imagem de exotismo e alteridade que os europeus mantinham a respeito da Índia, e, mais tarde, do “Novo Mundo” americano. A categoria *Natureza* relaciona-se com a opção pela paisagem natural na representação da região, em detrimento de uma paisagem modificada pelo homem, ou seja, ignoram-se aspectos culturais e valoriza-se a imagem do puro, imaculado (aqui estaria presente também a ideia de ecologia e preservação). Já a categoria *Selvagem* tem relação com as representações em que se projeta sobre o habitante nativo da região “imagens de barbárie e selvageria”, monstruosidade, demonismo e retorno às origens; ou quando se cogita que os estrangeiros que percorrem a região amazônica voltam a um estado de primitivismo mental, como se a Amazônia fosse um “lugar mítico, local de perda da razão”. Seria possível, nessa perspectiva, organizar dentro dessas três categorias mais generalizantes as principais imagens observadas na representação da Amazônia. Essas categorias serão importantes para a análise da representação da Amazônia no cinema de animação, assunto a ser abordado no próximo capítulo.

O curioso é perceber que, quando observamos a representação da Amazônia pela cinematografia **nacional**, caímos, quase sempre, nessas mesmas categorias. Iniciativas pontuais conseguem livrar-se do modelo dominante criado pelo estrangeiro. Os filmes que conseguem retratar a região amazônica de um modo diferente, inovador, restringem-se àqueles “comprometidos com posições políticas e sociais, que buscam representar momentos da história recente do país”, segundo Gonçalves (2009, p. 56). A maioria, porém, recorre aos estereótipos importados.

Antes de retratar especificamente a Amazônia, já na década de 1910, ou seja, nos primórdios do cinema brasileiro (afinal os irmãos Lumière haviam registrado a patente do cinematógrafo poucos anos antes, em 1895), diversos filmes buscaram temática na imagem do índio, inspirados pelo sucesso do romance de José de Alencar *O Guarani* (1857) e da sua adaptação para ópera pelo maestro Carlos Gomes (1870). Nenhum desses filmes tinha som. Alguns eram filmagens de encenações teatrais, como *Os Guaranis* (Antônio Leal / Pho-

to-Cinematographia Brasileira, 1908); outros eram trechos de óperas, como *Dueto do Guarani* (William Auler, 1909), *O Guarani* (Salvatore Lazzaro, 1911) e *O Guarani* (Paulo Benediti, 1912). Vittorio Capellaro dirigiu por duas vezes *O Guarany* (1916 e 1926) e dirigiu também *Iracema* (1919), esses já dentro de um gênero de drama, romance e aventura e participação de atores. Muitos desses filmes, apesar de terem sido feitos no Brasil, foram dirigidos por cineastas estrangeiros (especialmente, italianos, nesta primeira fase) os únicos que possuíam os equipamentos e dominavam a técnica cinematográfica; característica que se repetirá por muitos anos. Em 1996, *O Guarani* é filmado novamente por Norma Bengell.

Com a popularização da técnica, começaram a ser produzidos, a partir da década de 20, inúmeros filmes de caráter documental (naturalmente, não havia sido criado o gênero “documentário”) que tinham por objetivo de registrar de forma imparcial a realidade ainda desconhecida da região amazônica, algo assemelhado ao que fizeram os naturalistas nos séculos XVIII e XIX. A imagem de caráter comprobatório, que era a imagem cinematográfica, servia para mostrar a diferença e as curiosidades daquele “Novo Mundo” ao homem moderno europeu e norte-americano. O luso-brasileiro Silvino Santos³¹ produziu filmes de imenso valor antropológico, etnográfico e historiográfico como *Amazonas, o maior rio do mundo* (1918), *No País das Amazonas* (1922), e *No Rasto do El-Dorado* (1925)³², que foram exibidos nas principais salas de cinema europeias. O cinegrafista Alexandre Wulfes produziu mais de quarenta curtas-metragens, principalmente entre os anos de 1934 e 1943, mostrando a natureza e o cotidiano das cidades da região Norte, entre eles *Nas profundezas do Rio Amazonas*, *Amazonas e suas reservas* e *Farinha Paraense*, de 1935, e *O Inferno Verde*, de 1940. Em 1954, uma cooperação entre Brasil e Alemanha Oriental resultou no documentário *O Canto dos Rios* (*Das Lied der Ströme*, Joris Ivens / Ruy Santos). Ruy Santos dirigiu o segmento desse filme que se passa no Brasil, intitulado *O Rio das Amazonas*.

Em se tratando de cinema de ficção, há que se destacar a produção do cineasta paulista Líbero Luxardo³³. No tempo em que associou sua empresa Lux Film à Cinédia³⁴, dirigiu *Caçando Feras* (1936), uma mistura curiosa de aventura com

³¹ Aurélio Michiles lançou, em 1997, o semidocumentário *O cineasta da selva*, que conta a vida e a obra cinematográfica de Silvino Santos.

³² *No rasto do Eldorado* foi o primeiro filme a mostrar tomadas aéreas da floresta, imagem que virou clichê na maioria das produções subsequentes.

³³ Líbero Luxardo ficou conhecido ao lançar *Alma do Brasil – Retirada da Laguna* (1932), único longa-metragem da empresa (FAN Filmes) que tinha com Alexandre Wulfes (citado acima).

³⁴ A Cinédia, empresa fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, inaugurou no Brasil o modelo de estúdio de grande porte e representa a primeira tentativa brasileira de criar uma indústria cinematográfica.

comédia musical filmada na selva de Mato Grosso, e *Aruanã* (1938), adaptação da lenda de “Kaotiki, a índia branca”, dos índios Javaé (MT). Morando em Belém, para onde havia se mudado em 1939, lança, em 1941, uma série de curtas documentários sobre a região como *Navegação da Amazônia*, *Na região do Tapajós*, *O Círio* e *Aniversário do presidente Vargas na Amazônia*. De volta à ficção, lançou, em 1962, *Um dia qualquer*, primeiro longa-metragem filmado em terras paraenses, segundo Fernão Ramos e Luiz Fernando Miranda. “O filme é um drama temperado por músicas e o folclore do Pará, apresentando composições de Waldemar Henrique [...] e pelejas de boi-bumbá” (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 345). Em 1964, lançou *Marajó, barreira do mar*, a história de um arqueólogo, que sai de Belém para visitar e conhecer cemitérios indígenas na Ilha de Marajó. Luxardo era, no entanto, uma voz uníssona ao retratar a Amazônia a partir de sua própria experiência de vida.

Em meados do século XX, a maioria dos filmes ficcionais produzidos no Brasil sobre a Amazônia dão ênfase a uma narrativa de aventura ambientada na (e proporcionada pela) floresta, tal qual faziam os filmes estrangeiros da mesma época. Em 1951, é lançado *A Grande Aventura Amazônica* (ou *O Estranho Mundo*, Franz Eichhorn), uma coprodução Brasil-Argentina-Alemanha que narra a jornada de um jovem que parte para a Amazônia em busca de um deus feito de ouro e tem que enfrentar uma terrível tribo indígena, conhecida por arrancar a cabeça dos inimigos. *Bruma Seca* (Mario Civelli, 1960) (Fig. 56), provavelmente o primeiro filme de ficção filmado na selva amazônica, conta a aventura de herdeiros de um garimpo que sobrevivem à queda de um avião bimotor no meio da inóspita floresta. Vão encontrar uma Amazônia conturbada, em pleno processo civilizatório, marcada pelo conflito de terras e exploração do ouro.

O cinema brasileiro, porém, permanecia acorrentado aos modelos importados da Europa e da América do Norte, quer se fale da temática e da estética, como vimos, quer se fale da técnica e da linguagem. O Cinema Novo, na década de 1960, viria trazer a libertação em todos esses aspectos. Frustrados com o fracasso das iniciativas de se formar um indús-



Figura 56 – O nacional *Bruma Seca* (1960) reflete a tendência do cinema estrangeiro de utilizar a floresta amazônica como simples cenário de uma história de aventura, não levando em consideração a realidade social e econômica da região.

tria de cinema no Brasil (pela Cinédia e Vera Cruz, por exemplo), jovens das grandes capitais se levantam para defender a liberdade estilística, a experimentação técnica, a diversificação temática, a produção de baixo custo, autoral e independente, o realismo, o engajamento político e a crítica social, a busca pelo nacionalismo a partir do regionalismo. Um reflexo dos ideais modernistas no cinema. Nasce o Cinema Novo.

Glauber Rocha, seu maior agitador e porta-voz, faz referência à Amazônia em sua obra-prima *Terra em Transe* (1967). O filme, que trouxe reconhecimento internacional ao cineasta, é uma resposta ao golpe militar de 1964, uma representação do quadro político do Brasil e da América Latina nos anos 1960. Num país imaginário dos trópicos, um poeta agoniza em meio às diferentes forças políticas que disputam o poder. O país, não por acaso, chama-se “Eldorado”, uma alusão à cidade de ouro tão desejada pelo europeu.

Em relação à produção do documentário *Amazonas, Amazonas* (1966) (Fig. 57), encomendado pelo Governo do estado do Amazonas para tratar sobre as belezas e riquezas naturais da região amazônica, Glauber Rocha confessa: “Cheguei no Amazonas com uma ideia preconcebida e descobri que não existia a Amazônia lendária e mágica, a Amazônia dos crocodilos, dos tigres, dos índios etc...” (ROCHA, 2004, p. 110). O resultado foi um filme que revela justamente o contraste entre a exuberância da floresta, dos rios, das riquezas naturais e as consequências econômicas e sociais causadas pelo declínio do segundo ciclo da economia da borracha (depois do fim da Segunda Guerra Mundial, e antes da implantação da Zona Franca de Manaus). O narrador do filme revela a importância do fator humano e social no cenário de então: “O Amazonas que conhecemos é outro. O Amazonas de hoje, maior estado do Brasil, onde o homem já fixou suas raízes e luta para desenvolver sua civilização, onde o homem, transformando árvores em casas, busca uma cultura a partir das condições especiais do meio”. Diz ainda, em outro trecho, enquanto são exibidas cenas do duro trabalho braçal realizado no cais do porto e no mercado livre de Manaus: “Enquanto se pensa no futuro, a realidade do presente faz pensar no mais remoto passado. Um estilo de trabalho que [...] faz da Amazônia a região mais subdesenvolvida do país”.



Figura 57 – *Amazonas, Amazonas* mostra as mazelas sociais causadas pelo declínio do valor econômico da borracha, ao mesmo tempo que fala da riqueza natural da Amazônia.

Numa segunda fase do Cinema Novo, nos anos 1970, mais alinhada à teatralidade e musicalidade da Tropicália, os cineastas vão criar “representações conflitantes da história e da formação nacional” (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 145), trazendo, em meio a discursos vários, mais uma vez a imagem do índio como alegoria de nação, como em *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970) (Fig. 58) e *Uirá, um índio em busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1974). Em 1969, é criada também a versão cinematográfica do clássico modernista de Mário de Andrade *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade) (Fig. 59). Arnaldo Jabor, em *Pindorama* (1970), mistura na narrativa guerras, negros, índios, colonos e aventureiros, para contar as origens da formação do Brasil e do brasileiro. A Amazônia, diluída na imagem do índio, faz-se presentes nessas diferentes representações.

Desconectado do movimento do Cinema Novo, mas certamente influenciado por sua filosofia, *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky / Orlando Senna, 1975) (Fig. 60) expõe os impactos ambientais, a precariedade da estrutura e problemas sociais causados pela abertura desordenada de estradas; ao mesmo tempo que faz uma analogia com a imagem da virgem e pura índia de José de Alencar. *Iracema*, no drama-documentário, é uma prostituta de quinze anos que acompanha o caminhoneiro Tião “Brasil Grande” ao longo da recém-construída rodovia Transamazônica (daí o nome do filme). A prostituição, a comercialização do sexo, aparece como melhor alternativa para a jovem sem perspectivas; representa a condição de miséria a que foram submetidos os caboclos e indígenas das regiões periféricas do “progresso”. Resgata-se, por outro lado, embora de uma forma mais realista, a *sensualidade* da imagem feminina indígena, proposta por Alencar. Atributos que também vão ser agregados à imagem da Amazônia *feminina, fértil, maternal*, presente em outras obras.

Gonçalves (2009, p. 57) aponta que, com a abertura política após os anos críticos do regime militar, alguns filmes “vão em busca da representação da diversidade brasileira num processo de reflexão das diferenças regionais”. O filme *Bye-bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979) mostra a ameaça que a



Figura 58 – O filme “neoindianista” *Como era gostoso o meu francês* foi censurado por vários anos por causa das cenas de nudez.



Figura 59 – *Macunaíma* é a celebração da diversidade racial e cultural do brasileiro.



Figura 60 – *Iracema, uma transa amazônica* atualiza a imagem imaculada da índia de José de Alencar, ao retratá-la como prostituta. O filme só foi liberado pelo censura em 1981.

televisão e a cultura estrangeira representam para a cultura popular, ao acompanhar a jornada de uma caravana de artistas desde a Amazônia até Brasília.

Outros filmes brasileiros, tais como *Ajuricaba – o Rebelde da Amazônia* (de Oswaldo Caldeira, 1977) e *Fronteira das Almas* (de Hermano Penna, 1987) retratam a Amazônia a partir de conflitos sociais e fatos históricos ocorridos na região (Ibid.).

Paralelamente às narrativas ficcionais, a Amazônia continua sendo tema de muitos documentários, principalmente a partir da década de 1980, como é o caso de *Sangue e suor: A saga de Manaus* (Luiz de Miranda Corrêa, 1977), filme histórico sobre a controversa criação de uma cidade europeia no meio da floresta amazônica; *Terceiro Milênio* (Jorge Bodanzky, 1981), que mostra a corrupção nas políticas indigenistas diante do potencial econômico da região; *Cidadão Jatobá* (Maria Luiza Aboim, 1987); *No rio das Amazonas* (Ricardo Dias, 1995); *O cineasta da selva* (Aurélio Michiles, 1997), sobre a vida de Silvino Santos; entre tantos outros.

Na década de 1980, enquanto o cinema brasileiro passa por um momento delicado que culmina com a extinção da Embrafilme³⁵, a região amazônica continua presente na produção cinematográfica. No entanto, nesse novo contexto, apesar de ainda haver um ou outro filme que trate de questões políticas sérias em relação à Amazônia, como é o caso de *Mais que a terra* (Elizeu Ewald, 1990) que trata da questão fundiária, começa a ser predominante uma representação simplista e superficial da região. A Amazônia é reduzida a pano de fundo, um cenário natural exuberante, mítico, mágico, imaginário, que existe em função de narrativas infanto-juvenis de humor, aventura e romance e ecologia (Fig. 61). É o caso de *Os Trapalhões na Serra Pelada*, (J. B. Tanko, 1982), *Os Heróis Trapalhões – uma aventura na selva* (José Alvarenga Jr, 1988), *Os trapalhões e a árvore da juventude* (José Alvarenga Jr., 1989), e, alguns anos depois, de *Tainá – uma aventura na Amazônia* (Tânia Lamarca, 2000), *Tainá 2 – a aventura continua* (Mauro Lima, 2004) (GONÇALVES, 2009, p. 58) e *Tainá 3 – a origem* (Rosane Svartman, 2011). Parece não ser mais importante valorizar as características socioculturais dos habitantes da região, como se buscou em tão poucas iniciativas, a partir do Cinema Novo. A região

³⁵ A Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), criada em 1969, visava estimular a produção nacional de filmes, criando políticas de incentivo nos campos da produção, distribuição e exibição. Foi a grande responsável pelo aquecimento do setor cinematográfico nas décadas de 1970 até meados de 1980, quando começou a entrar em declínio. Em 1990, foi extinta pelo recém-empossado presidente Fernando Collor de Mello, levando a produção de filmes no Brasil de volta à estaca zero. A partir de 1995, a produção volta a crescer, com uma participação grande da iniciativa privada e de grandes produtoras de conteúdo para TV. Período batizado como “Retomada” do cinema brasileiro.



Figura 61 – A floresta amazônica é palco para as aventuras das personagens do programa humorístico de TV *Os Trapalhões* e da indiazinha *Tainá*.

serve como simples suporte para um *discurso pseudo-social e político* (no caso do garimpo e exploração mineral e do conflito de terras) e *pseudo-ambiental* (num discurso limitado à preservação da floresta e dos animais). Na verdade, a temática passa a ser escolhida muito mais em função de sua adequação às estratégias comerciais para o consumo do público-alvo de mercado. A Amazônia continua despertando interesse. É encontrada, entretanto, dispersa em meio a um contexto de múltiplas identidades culturais, característico do período “pós-moderno”, conforme veremos a seguir. A Amazônia torna-se frequente também em filmes de animação, assunto a ser aprofundado no capítulo 4.

Como a aproximação do século XXI, o cinema (aliado a outros meios de difusão da cultura de massa como a televisão, a publicidade, a internet, o consumo) vem acabar de vez com qualquer projeto de nação unificada um dia imaginado. O cinema ganha uma importância fundamental na formação de identidades na nova conjuntura socioeconômica e cultural que se prefigura. Vera Figueiredo explica:

No final do século XX, é novamente o cinema que toma posição para reorganizar o imaginário brasileiro. Diante do processo de desinvenção da nação desencadeado pela estratégia globalizadora do atual estágio do capitalismo e pela política neoliberal, a narrativa cinematográfica registra o impasse decorrente das evidências da nova ordem mundial e tenta inventar outras formas de solidariedade que ocupem o lugar deixado pelo afrouxamento dos laços nacionais (FIGUEIREDO, 1999, p. 78).

3.1.5

Século XXI: Amazônia, pós-modernidade e globalização

Para entender melhor o que ocorre com o conceito de “Amazônia” a partir da década de 1970 até que se configure da forma como o conhecemos atualmente, nesta segunda década do século XIX, vamos observar, então, o que ocorre

com os conceitos-chave de “nação” e “identidade nacional” e “identidade cultural”.

Na visão de Benedict Anderson, conforme falamos, os estados nacionais europeus modernos haviam sido *imaginados*, construídos cada um ao seu “estilo”, ao longo dos séculos XVIII e XIX. Para isso, as elites dominantes, herdeiras dos poderes absolutistas, lançaram mão, entre outras coisas, das Belas Artes (literatura, teatro, pintura, música) para “criar”, imaginar suas tradições, suas histórias e seus símbolos oficiais, com os quais criariam relações identitárias. Os artistas do Romantismo brasileiro haviam, de fato, empenhado-se em recriar os grandes momentos históricos e as narrativas dos heróis nacionais, bem como em exaltar os aspectos naturais do país e a imagem pura do autóctone. Anderson (2008, p. 28) chegou a afirmar que não se enxergava, nem remotamente, o fim da era do nacionalismo, que por tanto tempo havia sido profetizado. Para ele, “a condição nacional (nation-ness) é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos”.

Esse quadro é reconfigurado no Brasil, quando artistas do Modernismo elaboram novas manifestações do nacionalismo brasileiro, da “brasilidade”, ao apropriarem-se de elementos regionais (inclusive da Amazônia) e misturá-los a elementos de outras regiões, e até a elementos estrangeiros diversos, criando novos laços de identificação cultural (antes restritos a uma ideia sólida de “nação”). A identidade se dá na tensão entre local, regional, nacional e estrangeiro³⁶. Como defende Nástor Canclini (2003, p. 79) “os modernismos [latino-americanos] beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional [...]; de outro, um nativismo que se evidenciaria na busca de nossas raízes”. Oswald de Andrade, por exemplo, no seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, combina literatura inglesa de Shakespeare com um dos principais troncos linguísticos indígenas do Brasil, ao (re)criar a célebre frase “Tupi or not tupi, that is the question”. Ou seja, o próprio modernismo, nacionalista por natureza, ajuda, paradoxalmente, a enfraquecer as estratégias de unificação cultural da nação, ao celebrar a heterogeneidade, a diversidade (racial e cultural) a partir da valorização de elementos locais e regionais.

O modernismo parece ter sido o último movimento artístico de vanguarda expressivo, tendo sua ideologia quebrado paradigmas não só na arte, mas na política, nas ciências sociais, na comunicação e na própria experiência pessoal do

³⁶ Um discurso avançado para a época, em comparação com o movimento modernista de vanguarda europeia, que se expressava muito mais numa renovação estética e estilística de livre expressão e na negação de formas tradicionais. Em nenhum dos países latino-americanos, o modernismo foi simplesmente “a adoção mimética de modelos importados, nem a busca de soluções meramente formais” (CANCLINI, 2003, p. 83)

indivíduo. Aliás, o próprio cinema (inclusive o de animação) surgiu nos princípios do modernismo e da modernidade. Agora, correntes estilísticas e de pensamento passam a conviver lado a lado e sobrepor-se, transformando o cenário sociocultural num amálgama de movimentos e identidades que vêm e vão, influenciados cada vez mais pelos meios de comunicação de massa (e, mais ultimamente, pela internet), pelo desenvolvimento tecnológico, pela vida urbana (inclusive nas periferias) e pela sociedade de consumo, entre outros aspectos. A modernidade ficou para trás?

O teórico britânico dos estudos culturais Stuart Hall propõe uma nova perspectiva a respeito das identidades culturais, evidenciando a emergência de um novo contexto econômico e sociocultural no final do século XX. Enquanto Anderson apresentava as origens de um conceito unificado de “nacionalismo” e sua estreita ligação com o projeto de um estado moderno no mundo ocidental, Hall evidencia a fragmentação desse conceito de “nação” e a multiplicação das identidades, rompendo de vez com um projeto nacionalista unificador. Defende que “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 1992, p. 62), embora admita que “as identidades nacionais tendem a se sobrepor a outras fontes, mais particularistas, de identificação cultural” (Ibid., p. 67).

Esse novo paradigma cultural passa a oferecer ao indivíduo infinitas possibilidades de identificação com o ambiente que o cerca, sendo o nacionalismo, na verdade, apenas uma opção de identidade, ao lado de outras tantas como sexo, gênero, raça, etnia, comportamento, religião, consumo etc., antes vistas como categorias sólidas de classificação do ser humano. O próprio indivíduo, visto pelos filósofos do Iluminismo como átomo da sociedade, agora é visto como fragmentado e múltiplo, podendo assumir diversas identidades em contextos socioculturais distintos. Convive bem, no entanto, com essas múltiplas identidades.

Buscando uma explicação para o enfraquecimento do conceito moderno de nação, Hall (Ibid., p. 67) questiona:

O que, então, está tão poderosamente deslocando as identidades nacionais (...), no fim do século XX? A resposta é: um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo de “globalização”.

Citando Anthony Giddens, Hall prossegue: “À medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra” (GIDDENS Apud HALL, 2001, p.15)

A essa nova conjuntura social, econômica e cultural, que rompe com o projeto de um Estado nacional moderno independente, autossuficiente, é atribuído o termo *pós-modernidade* (ou ainda hipermodernidade ou modernidade tardia). Caracterizada principalmente pela *globalização*, pressupõe algumas características básicas como: avanços tecnológicos na indústria (de transportes, de comunicação etc.), transição do modelo econômico fordista de massa para um modelo baseado na acumulação flexível de capital (no qual o lucro a qualquer custo é o principal objetivo das empresas e o valor é especulativo), supervalorização da imagem sobre o conteúdo (imagem sintetizada na fantasia do cinema), e “compressão do tempo e do espaço” (grosso modo, a sensação de aceleração do tempo e encurtamento das distâncias).

Hall (Ibid., p. 73) observa que, “colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações ‘globais’ começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais”. A manifestação do discurso nacionalista sucumbiu diante de forças culturais externas de caráter individualizante e dimensões globais, tornando-se fragmentada e sem forma. A identidade com uma nação unificada, homogênea na língua, na raça, nas crenças, nos costumes, limitada dentro de uma fronteira definida, dá lugar a novas formas de identificação com diferentes modelos de organização social, diferentes raças, diferentes línguas, diferentes ideologias. Múltiplas identidades intercambiáveis, num espaço sem fronteiras definidas, numa experiência cartográfica completamente nova. Global.

Isso significa que pessoas em pontos diferentes do globo, em situações culturais e sociais diversas, estariam submetidas a sistemas comuns de significação? Afinal, assistem aos mesmos filmes e programas televisivos, leem os mesmos livros, ouvem as mesmas histórias, escutam as mesmas músicas, falam as mesmas línguas, têm consciência do mesmo tempo (sincronicidade), compartilham o mesmo espaço global. Submetem-se a um processo de padronização, homogeneização cultural em nível mundial.

O que seria do “local” e do “regional” nesse novo contexto pós-moderno, constatando-se a morte da “nação” diante da globalização? Estaria decretado o fim das tradições, dos ritos, dos mitos e lendas dos povos, das festas populares, ao serem as comunidades locais postas em contato com outras comunidades ao redor do globo?

Paradoxalmente, no entanto, o próprio Stuart Hall elucida a respeito da presença desses caracteres locais nesta nova ordem mundial:

Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma *fascinação com a diferença* e com a *mercantilização da etnia e da "alteridade"*. Há, juntamente com o impacto do "global", um novo interesse pelo "local". A globalização (na forma da especialização flexível e da estra-

tégia de criação de "nichos" de mercado), na verdade, explora a *diferenciação local*. Assim, ao invés de pensar no global como "substituindo" o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre "o global" e "o local". (HALL, 1992, p. 77, grifo meu).

Curiosamente, diante do *global*, elementos *locais* voltam a ganhar valor. Mas, é preciso que se destaque, valor monetário, no lugar de valor simbólico.

Ora, não é de hoje que essa "fascinação com a diferença, [...] a etnia [...] e a alteridade" leva pessoas do mundo inteiro a descobrir a Amazônia. Não foi assim com os primeiros exploradores, antes mesmo do Brasil ser Brasil? É dessa forma que a região amazônica volta a ser revisitada e reexplorada, na contemporaneidade: dentro de uma lógica de mercado, característica do mundo pós-moderno. Afinal, o dinheiro e a mercadoria passam a ser "portadores primários de códigos culturais" (HARVEY, 1989, p. 269).

E esse novo interesse pela Amazônia se dá não somente pelas artes tradicionais como a pintura, a música e a literatura (como faziam os estados nacionalistas modernos), nem tampouco unicamente pelo cinema (símbolo da experiência de massa do século XX e principal criador de imagens e estereótipos do último século). A Amazônia pode ser encontrada na televisão (no jornalismo, em séries e telenovelas, em documentários, em filmes publicitários, em desenhos animados), na internet, nas várias modalidades de publicidade e de jornalismo, em jogos eletrônicos, em quadrinhos, e até em mercadorias como cosméticos, bebidas, alimentos, brinquedos; e serviços como pacotes turísticos, espetáculos teatrais e musicais e parques de diversão. A forma como a Amazônia é representada em toda essa diversidade de meios, no entanto, não se diferencia em nada do modo como se dá representação do mesmo espaço pelo cinema estrangeiro, onde podem ser observadas aquelas categorias propostas por Boaventura Santos (2006) e endossadas Gonçalves (2009, p. 40): a *Natureza* (a floresta, os rios, o índio, os animais, o paraíso), o *Oriente* (o exótico, diferente, sobrenatural e imaginário) e o *Selvagem* (a aventura, o perigoso, o primitivo, o anacrônico).

A indústria de cosméticos Natura, por exemplo, comercializa dezenas de produtos de cuidados pessoais "naturais", ou seja, fabricados a partir de essências, óleos vegetais, polpas, extraídas de frutos, sementes e raízes da Amazônia. Os anúncios publicitários da linha "Ekos" destacam os atributos de *natural*, *sustentável*, *responsável*, e mostram a *rusticidade* das etapas de colhimento, bem como as próprias as *matérias-primas* naturais posicionadas ao lado das embalagens plásticas dos produtos (ignorando o danoso e poluente processo de fabricação). Em um anúncio publicitário (Fig. 62), o frasco de um perfume de Priprioca (raiz aromática da região muito utilizada nas culturas tradicionais caboclas), acomodado den-



Figura 62 – Publicidade do “Perfume do Brasil Priprioca”, da Natura, posicionando o produto sobre a Amazônia brasileira e emprega texturas naturais e arte indígena com intuito de comunicar “sustentabilidade”, um dos atributos mais relacionados à imagem da região.

tro de uma cuia ou cabaça natural, é disposto sobre a Amazônia, num mapa do Brasil feito em cestaria indígena. Os perfumes de edição limitada “Natura Ekos Festas do Brasil – Ópera Amazônica”, nas versões “canto azul” ou “canto vermelho” (Fig. 63), aludem ao Festival Folclórico de Parintins (AM), e aos rituais do “banho-de-cheiro” (de origem indígena e africana) realizado em comunidades caboclas.

O próprio Festival Folclórico de Parintins, espetáculo criado em 1965 (mas tido como *tradicional*) tem tomado, ao longo desses pouco mais de quarenta anos, os moldes do Carnaval do Rio de Janeiro. Mas recebe influências não somente dele. Num curioso processo de trocas simbólicas (LOUREIRO, 2001, p. 358), mistura numa única encenação rituais indígenas amazônicos (como a “pajelança”), personagens do imaginário indígena e caboclo (como o boto e a iara), indumentária e ritmos dessas comunidades, elementos de festas populares tradicionais de outras localidades da Amazônia (como a Marujada, típica de Bragança [PA]); festividades de boi, as vaquejadas e as festas dos santos padroeiros, tradicional em todo o Norte e Nordeste brasileiro; personagens do imaginário afro-brasileiro (que deram origem às festas de boi); além de toda a plasticidade (com uso de fantasias feitas de plumas e muito brilho), musicalidade (com a intensificação do uso da bateria, por exemplo) e estrutura (com uso de carros alegóricos e realização em um local apropriado, no caso, o “bumbódromo”) do Carnaval do Rio de Janeiro (o qual tem origem nos bailes medievais na Itália e França, ainda no século XI, mas manifesta-se com grande força por todo o Brasil). O espetáculo é comunicado como grande atração turística do estado do Amazonas, com esquema especial de hotelaria e serviços, e forte comunicação em mídias de massa (inclusive com transmissão ao vivo em televisão). Festas tra-



Figura 63 – A estrela azul e o coração vermelho dos frascos dos perfumes da linha “Ópera Amazônica”, da Natura, aludem às cores dos bois do Festival Folclórico de Parintins. A imaterialidade das Festas populares tradicionais converte-se em bens de consumo.



Figura 64 – A lata do Guaraná Antarctica Açaí, refrigerante que mistura duas das principais bebidas da região amazônica, traz não só o aspecto *natural*, ao mostrar desenhos das frutas sobre uma folha; como também o conceito de *energia*, presente na imagem dos relâmpagos e raios.

dicionais de outras localidades na Amazônia, como o Sairé (ou Çairé), em Santarém (PA), têm adaptado-se ao mesmo modelo.

O Guaraná Antarctica, refrigerante à base de guaraná, uma das frutas típicas mais conhecidas da Amazônia, encontrou justamente em seu ingrediente principal sua estratégia de comunicação. Em forte campanha publicitária de reposicionamento, na década de 1990, adotou o slogan “Original do Brasil”, fazendo referência à *originalidade*, à *autenticidade* do guaraná, fruta utilizada para produção de bebidas na região. No principal filme da campanha, um repórter fictício é mandado para a plantação de guaraná da Antarctica, no meio da floresta amazônica, mostrando a fruta com que é feito o refrigerante, quando diz: “agora pede pra coca-cola mostrar pra você a árvore da coca”. Destaca o aspecto artificial do refrigerante mais vendido no mundo, contrastando com o aspecto *natural* do guaraná. No lançamento do produto Guaraná Antarctica Açai (Fig. 64), em 2010, o qual mistura ao guaraná outra fruta característica da região, a ênfase da comunicação é no conceito de *energia*, já associado ao açaí no Sul e Sudeste do Brasil. O curioso é que, para os índios e demais habitantes da região Norte do Brasil, o açaí não costuma ser consumido como um energético, e sim como alimento “pesado”, presente na refeição ao lado da farinha e do peixe.

Como último exemplo, entre tantos outros que poderíamos citar, falemos do recente caso de mercantilização midiática da região amazônica no *reality show* “Amazônia”, da TV Record, exibido no começo de 2012. No programa, 12 participantes (pessoas com alguma notoriedade pública, geralmente do meio artístico) concorrem a um prêmio em dinheiro ao participarem de provas de coragem e resistência no meio da floresta amazônica. É fácil perceber os conceitos ligados ao programa neste texto extraído do site oficial do programa:

O objetivo do programa [...] é mostrar a *floresta* como uma aliada a ser *preservada* – e é nesse sentido que todas as provas serão propostas e realizadas.

“Amazônia” é um projeto documental e de informação que vai divulgar Amazônia como *cenário* de *aventuras* e também sua importância, suas dimensões, suas populações, sua *biodiversidade* e seus mecanismos de *sustentabilidade*.

Todas as provas serão, mais que simples *aventuras* ou *desafios*, lições sobre biodiversidade e sobre a vida na Amazônia. (AMAZÔNIA, 2012, grifo meu)

O geógrafo britânico David Harvey, que estuda mais especificamente a relação do sujeito pós-moderno com o tempo e o espaço, considerando o enfraquecimento das identidades nacionais, defende que existe uma tendência pós-moderna de mimetizar, criar “fantasias escapistas”:

A vida privada é perturbada pela promessa de rotas de escape para outra realidade. Isso se dá por conta da multiplicidade de realidades a que o indivíduo é apresentado na pós-modernidade, resultante do avanço tecnológico em diversos campos e do processo de globalização (HARVEY, 1989, p. 272).

A Amazônia parece representar, portanto, um espaço (imaginário) propício para abrigar essas fantasias, por ser ainda uma região considerada paradisíaca, que carrega a imagem de exotismo e exuberância, e por ser pouco conhecida. Para Harvey, os espaços, na pós-modernidade, são forjados, em favor do lucro. As tradições de uma comunidade local, de alto valor simbólico num primeiro contexto em que as comunidades são independentes umas das outras, passam a ter valor econômico ao serem incorporadas pela lógica do capitalismo global:

A tradição é agora preservada com frequência ao ser mercificada e comercializada como tal. A busca de raízes termina, na pior das hipóteses, sendo produzida e vendida como imagem, como uma simulacro ou como pastiche (...) Por meio da apresentação de um passado parcialmente ilusório, torna-se possível dar alguma significação à identidade local, talvez com algum lucro (HARVEY, 1989, p. 273)

A visão de Canclini alinha-se à de Harvey, ao defender que “os projetos [pós-]modernos³⁷ se apropriam dos bens históricos e das tradições populares” (2003, p. 159). Para ele, nesse novo contexto, há uma “reformulação do popular tradicional” e é oferecido outro lugar ao *folclore*³⁸: “Essa expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore. Muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais *se desenvolveram transformando-se*”, devido, entre outras coisas, “à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação” (Ibid., p. 215).

O teórico argentino, encontra, então, uma definição muito apropriada para o conceito de “pós-modernismo” que sintetiza toda essa questão:

O pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da

³⁷ Canclini (2003, p. XXXI) refere-se à contemporaneidade como *modernidade* (e não pós-modernidade), por compreender que “o pós-moderno não encerrou a modernidade” e que “a globalização nos coloca ante o desafio de configurar uma ‘segunda modernidade’, mais reflexiva [...] que aceite pluralmente tradições diversas”.

³⁸ Entendendo o *folclore* como um “conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis” (CANCLINI, 2003, p. 213)

arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais (Ibid., p. 329).

Nota-se claramente, nas diversas representações contemporâneas da Amazônia, o interesse comercial por elementos tradicionais das culturas indígenas da região amazônica. Há uma apropriação de traços culturais da região e uma releitura desses traços na forma de mercadorias de baixo valor simbólico, mas que possam ser comercializadas a altos valores monetários. As narrativas lendárias e mitológicas, suas personagens; os ritmos, a culinária, a pintura corporal, o artesanato, as vestimentas; assim como as imagens de natureza, floresta, rios, fauna, flora; e ainda, os conceitos associados à região, como o exotismo, a aventura, a pureza, a ingenuidade, o primitivismo, a energia, a fantasia, o misticismo, o desconhecido; tudo ganha novos sentidos (mais afetos à aparência do que ao seu conteúdo essencial) dentro de um sistema econômico capitalista global, no qual o Brasil do século XXI está inserido.

João de Jesus Paes Loureiro aponta as consequências da imposição desse novo modelo de produção na cultura amazônica:

Na atualidade, [a Amazônia] atravessa uma fase de perda dessa qualidade aurática, em decorrência de transformações verdadeiramente profundas [causadas pelo] modelo de desenvolvimento concentrador do capital, imediatista na obtenção de fins, predatório da natureza e violentador do homem e sua cultura. [...] “O capital se apropria da natureza e varre dali a magia e o mito, a música cósmica e o índio, imprimindo-se como mitomágica da violência”³⁹. [...]

O que se questiona, entretanto, não é a manutenção tradicionalista de uma “cultura no passado”, mas a necessidade de a cultura amazônica como expressão de um presente histórico, manter-se como processo, procedendo suas trocas simbólicas com outras culturas, sem mutilações ou substituição, permanecendo respeitada e íntegra no *ethos* ético-estético que a constitui (LOUREIRO, 2001, p. 403-4).

3.2

Amazônia vivida: a visão endógena sobre a região amazônica

É um paradoxo pensar que é toda essa diversidade de vozes alóctones (desde as primeiras impressões dos navegadores europeus até as incontáveis mercadorias comercializadas no século XXI) o que define os contornos da Amazônia na atualidade; e que aquele que fala “de dentro” da região

³⁹ IANNI, Octavio. Prefácio. In: LOUREIRO, João de Jesus. **Porantim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

amazônica, que com o espaço amazônico tem uma relação de identidade, pouco contribui para sua compreensão pelo senso comum. Como vimos, de fato, a Amazônia é uma invenção. Primeiro, do estrangeiro, depois, do próprio brasileiro. Hoje, ela é inventada e reinventada continuamente por pessoas e instituições de dentro e de fora (muito mais de fora), que geram uma imagem múltipla (e ao mesmo tempo singular) da região. Os estereótipos e mitos presentes nas primeiras interpretações sobre a região ainda podem ser encontrados nos mais diversos discursos da pós-modernidade. Inclusive, ironicamente, em alguns estruturados no interior da região.

É claro que a visão endógena não é homogênea. Bueno sugere a divisão desse segmento interno em três grupos:

Os intelectuais, as populações tradicionais e os demais, que estão entre os dois extremos, ou seja, os grupos urbanos, pessoas que têm maior acesso a informação e, portanto, às visões de Amazônia produzidas externamente (BUENO, 2002, p. 166, grifo meu).

Na visão da autora, todos esses grupos percebem “os lugares e a heterogeneidade da região” (Ibid., grifo meu), ou seja, estabelecem com os locais menores que a compõem (as metrópoles, as cidadelas, vilarejos, aldeias, comunidades) uma experiência particular, no seu cotidiano. Têm a Amazônia como um *espaço vivido*, um espaço diretamente experimentado.

Nem todos esses grupos, no entanto, compreendem a Amazônia como *região*, propriamente dita. A região, nesse caso, corresponde não a um espaço vivido, mas a um domínio espacial mais amplo, abstrato, sem referencial concreto, que interliga virtualmente, por meio de parâmetros variados, os diferentes lugares que constituem a Amazônia.

Os intelectuais têm uma compreensão ampla e crítica da realidade amazônica, conseguindo exercitar o distanciamento mental necessário para “enxergar” a região como um todo ao mesmo tempo homogêneo (pois constitui uma região política ou um bioma natural único) e heterogêneo (afinal, constitui um espaço amplo formado por diversidades locais, não sendo passível de ser percebido concretamente, e, sim, apenas simbolicamente, por meio de convenções sociais). Por causa disso, o intelectual, e somente ele, na visão de Bueno (Ibid.), é capaz de criar para com a Amazônia um sentimento de pertencimento e afeição, diferentemente dos demais grupos, pois reconhece seu processo histórico de formação, as heterogêneas características sociais e culturais da sua população, sua dinâmica econômica etc.

À exceção dos intelectuais, os demais habitantes dos centros urbanos amazônicos, onde “as trocas simbólicas com outras culturas são mais intensas” (LOUREIRO, 2001, p. 65), têm uma visão limitada e alienada (quando não equivocada)

da própria região, contaminada pelas representações exógenas altamente estereotipadas difundidas, principalmente, pelos meios de comunicação de massa. Compreendem a Amazônia como um espaço homogêneo (semelhante à visão do alóctone) marcada pelo domínio da vegetação; e a forma generalizada do índio como representante étnico (de uma população miscigenada de maioria cabocla).

“A visão das populações tradicionais, por sua vez, não leva à construção de uma Amazônia ou de uma paisagem amazônica, pois não há o distanciamento necessário” (BUENO, 2002, p. 168). Os indivíduos que integram esse grupo “não vivem a região, mas os lugares”. A partir do lugar restrito em que vivem, não têm uma apreensão da Amazônia como região. Não conseguem distanciar-se suficientemente para visualizá-la como um espaço mais amplo que interliga os lugares menores. Nem mesmo reconhecem o termo “Amazônia”, cunhado pelo explorador europeu. Portanto, não têm como criar vínculos emotivos com a Amazônia, nem de identidade cultural, nem tampouco podem criar representações a respeito dela. As representações que fazem restringem-se à sua experiência cotidiana: seu contato com a comunidade em que vive, com a natureza que os cerca, com a cultura que receberam e que reproduzem; nas quais pode haver em maior ou menor número elementos presentes na visão exógena.

Essas populações tradicionais “não-urbanas” podem ainda ser divididas, grosso modo, em três subgrupos: *sociedades indígenas* (naturais da região desde antes da chegada do europeu), *camponeses “tradicionais” ou históricos* (aqueles que se integraram à região no processo de colonização, ou seja, desde o século XVI) e *neocamponeses* (aqueles que migraram de outras regiões para a Amazônia, principalmente após a década de 1970) (ADAMS; MURRIETA; NEVES, 2006, p. 15); sociedades que possuem em comum o fato de possuírem uma certa “invisibilidade sócio-política”. São ignorados pelas representações artísticas e culturais e considerados pela própria comunidade científica, mesmo que não propositadamente, como inferiores, à margem do desenvolvimento (tal qual descreviam os primeiros exploradores da região a respeito do índio). Os autores explicam o porquê dessa “invisibilidade”:

Os índios, porque são absorvidos pela representação da Amazônia como um ecossistema tropical [ou seja, são integrados ao conceito e à imagem da natureza]; os camponeses históricos, porque representam o fracasso dos esforços de integração nacional do passado; e os neocamponeses, porque são excluídos do projeto desenvolvimentista das indústrias extrativas altamente capitalizadas (Ibid.).

O camponês histórico, ou *caboclo*, que habita a região desde o período colonial, é visto como “outro incompleto ou

patológico”, “outro falsificado” (Ibid., p. 16), por causa do processo de miscigenação racial que o constituiu, representando um “projeto incompleto de criação de uma cultura brasileira que rompeu com seus antecedentes europeus, africanos e indígenas” (Ibid., p. 18); e por, digamos assim, não se adequar ao sistema econômico de produção imposto. Inseridos numa economia basicamente informal, o caboclo desenvolve “atividades que não estão diretamente voltadas para o mercado, mas que garantem parte considerável de sua auto-subsistência” (LOUREIRO, 2001, p. 39). Disto decorrem os estereótipos que são comumente atribuídos a ele: “preguiça, inadaptação para o trabalho, falta de aspiração pessoal” (Ibid.).

No entanto, embora seja marginalizado (quando não é ocultado) por parte da comunidade acadêmica, bem pelas representações exógenas da região amazônica, é justamente o caboclo quem vai protagonizar a cultura amazônica propriamente dita, posto que o que hoje se entende como cultura amazônica não veio integralmente da tradição indígena e sim da hibridação cultural ocorrida na região nos últimos cinco séculos. Apreende-se daqui que o caboclo não é necessariamente a condição étnica (o resultado do cruzamento da raça branca com a raça indígena) e sim uma condição sociocultural. Heterogeneidade nata, capacidade de adaptação e flexibilidade diante de situações adversas, resiliência, desapego com o passado (“presentismo”) são marcas de uma “maneira amazônica de estar no tempo”; configuram-se fortes características da identidade do habitante tradicional da Amazônia na atualidade, segundo os estudos antropológicos mais recentes (HARRIS, 2006, p. 81). Essa atitude propriamente moderna vai revelar uma cultura amazônica extremamente diversificada, versátil, mutável, caracterizada pela dominante estética e imagística, inventiva.

Vejam, então, na perspectiva de Loureiro, profundo estudioso da cultura amazônica, como se manifesta essa cultura a partir da figura do caboclo:

No âmbito de uma cultura dissonante dos cânones urbanos, o homem amazônico, o caboclo, busca desvendar os segredos de seu mundo, recorrendo predominantemente aos *mitos* e à *estetização*. Uma região que é verdadeira “planície de mitos”, [...] onde o homem da terra viveu e ainda vive habitando isoladamente em algumas áreas, alimentando-se de pratos típicos, celebrando a vida nas festividades e danças originais, banhando-se prazerosamente nas águas do rio e da chuva [...]. Integrados ao meio, os caboclos, na condição de pescadores, mateiros, plantadores, remadores etc., seguem as nuances de uma natureza monumentalizada pelas suas grandes proporções, que lhes exige *criatividade* e os instiga à *compreensão imaginativa*.

[...]

Entende-se aqui por uma *cultura amazônica* aquela que tem sua origem ou está influenciada, em primeira instância, pela *cultura do caboclo*. É evidente que esta é também o produto de uma acumulação cultural que absorveu e se amalgamou com a cultura dos nordestinos que, em épocas diversas, mais especialmente no período da borracha, migraram para a Amazônia⁴⁰. (LOUREIRO, 2001, p. 38-9, grifo meu).

O autor lembra, no entanto, que “a cultura do mundo ribeirinho se espalha pelo mundo urbano, assim com aquela é receptora das contribuições da cultura urbana”. Os dois mundos “interpenetram-se mutuamente” (Ibid., p. 65). Há uma troca simbólica constante entre eles, à medida que aumenta o fluxo de pessoas e informações.

A “compreensão imaginativa” que Loureiro destaca manifesta-se como uma das principais características do caboclo amazônico. Com a natureza que o envolve ele estabelece uma relação de inventividade que replica mitos antigos e dá origem a novas histórias do imaginário. Com as tradições folclóricas e rituais, ele tem uma relação de desapego, modificando e reconstruindo o que parece ser imutável. Por isso, o termo “folclore” não é o mais adequado quando falamos de cultura amazônica. Vejamos:

No que concerne às manifestações artísticas da cultura cabocla – ritmos, danças etc. –, é preciso ressaltar que elas não se confundem propriamente com o folclore, embora com ele coexistam, posto que são atuais, *renovam-se permanentemente* e não estão confinadas a grupos estranhos que se dedicam à preservação de tradições remotas. (Ibid., p. 39-40).

Loureiro destaca, então, além da *consciência imaginante* e da *inventividade* já citadas, outras características do natural da Amazônia, tais como: a dominância da função estética sobre as demais (p. 90); a sensibilidade para com a realidade exterior (p. 91); a vocação alegórica do imaginário (p. 94); a aproximação com a poética, a fantasia e a mitologia (p. 111); a indistinção entre o real e o imaginário (p. 68); entre outras. Essa atitude dinâmica, que transforma constantemente o mundo pelo olhar do imaginário, é a marca do caboclo. É dessa forma que ele representa a Amazônia. Não como uma “região”, propriamente dita, porque pensa localmente. Muito menos como a região estereotipada como selvagem, exótica ou insólita, criada pelo alóctone. Sua Amazônia é seu vilarejo, sua aldeia, seu povoado, seu ambiente, seu espaço vivido. Dessa atitude e do processo de hibridação cultural que ocorreu na região, originaram-se as lendas, os mitos, os ritmos, as danças, as festividades que, em constante metamorfose, caracterizam até hoje a cultura amazônica.

⁴⁰ Ou seja, o autor considera como “caboclos” os camponeses históricos e os neocamponeses.

Até os anos 1950 envolvida em isolamento e mistério, e numa relação profunda com a natureza, a cultura cabocla desenvolveu uma lógica própria: histórias próprias, ritmos próprios, uma forma própria de lidar com o espaço e o tempo. No entanto, o isolamento (geográfico, político, econômico e cultural) a que estava submetida a Amazônia, acabou por contribuir para uma visão “folclorizante e primitivista” (Ibid., p. 42). “A distância no espaço passou a ser entendida como distância no tempo” (Ibid., p. 41).

Desde os anos 1970 até a atualidade, o espaço amazônico tem experimentado profundas mudanças estruturais.

Os equívocos das políticas públicas para a região, decididas fora do concurso de seus líderes e das populações regionais; o conceito equivocado de “terra vazia”, despovoando ideologicamente a região, por ignorar a presença dos habitantes da floresta; o desumanismo de uma atônita política de migração interregional e interna, no primeiro caso, motivando conflitos no campo e, no segundo, transferindo a crise para a cidade; a problemática vida de trabalhadores de outras regiões, sem adaptação cultural e sem reais oportunidades e garantias de trabalho; a implantação conflituosa de grandes projetos agropecuários, hidrelétricos e de mineração, visto que suprimem as formas de vida e trabalho anteriores e expulsam os habitantes das terras que secularmente ocuparam; [...] a informação subordinada a grandes redes nacionais de comunicação, [...]; o desequilíbrio provocado pela migração interna do campo para a cidade; a condenação disfarçada das tribos indígenas ao extermínio; a criação de uma Zona Franca em Manaus e a instalação de um polo de indústrias estrangeiras sem qualquer vinculação com as peculiaridades regionais e seus produtos (Ibid. 111-2).

A essas modificações podemos relacionar algumas consequências sociais como a favelização nas grandes cidades (onde, de certa forma, a cultura cabocla continua sendo propagada) e a marginalização dessa população; a alta do desemprego, do trabalho informal e das relações de escravidão; o aumento da criminalidade (na cidade e no campo), da prostituição, das práticas ilegais; a corrupção dos políticos e dos órgãos fiscalizadores; a devastação da natureza etc. Ao ser compelido a adequar-se a um novo sistema capitalista global, o homem amazônico vai aos poucos apagando as características que o tornavam diferente, deixando a vida simples de contemplação da natureza e poética do imaginário e passando para uma condição urbana miserável, que ameaça acabar com o que ainda resta de autenticidade na cultura amazônica.