

## DOSSIÊ “CINEMAS AMAZÔNICOS EM TEMPOS DE LUTA”

### APRESENTAÇÃO

Lúcia Ramos Monteiro<sup>1</sup>

Sávio Luis Stoco<sup>2</sup>

Quando este dossiê começou a ser gestado, no primeiro semestre de 2020, pensar os *cinemas amazônicos* e discutir os próprios contornos da expressão “Amazônia” parecia-nos algo imperativo: estávamos no início dos tempos pandêmicos, os hospitais de Manaus davam pela primeira vez sinais de colapso e o avanço do vírus ameaçava comunidades indígenas já submetidas, no passado, a uma série de epidemias disseminadas pelo homem branco. As imagens e estatísticas de áreas queimadas batiam recorde atrás de recorde, principalmente no Brasil. O garimpo ilegal avançava e registrava-se também o crescimento dos assassinatos de lideranças indígenas, ecoando uma história regional marcada pelo contato violento com as modernidades (SOUZA, 2005).

A pergunta que nos norteava, então, era a seguinte: “O que podem o cinema e o audiovisual – e a pesquisa nessa área – face aos ataques de toda ordem que atingem a região amazônica?”. Nosso intuito era, por um lado, chamar atenção para a existência de realizações e estudos importantes na região, contrariando o lugar-comum do vazio demográfico, simbólico, estético e intelectual, falso porém frequentemente usado como argumento em

---

1 Professora adjunta do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Tem doutorado em Estudos Cinematográficos (Paris 3/USP) e pós doutorado sobre “Problemas contemporâneos para o conceito de cinema nacional”.

2 Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Direciona sua pesquisa no campo da História da Arte, se atendo atualmente ao repertório de produções artísticas/visuais amazônicas na interface com a ecologia.

favor do desmatamento e outros ataques. Com mais de 5 milhões de quilômetros quadrados distribuídos por nove países, a bacia hidrográfica estruturada em torno do rio Amazonas está longe de ser uma área homogênea. Tem população diversa e sua produção cinematográfica reflete, em certa medida, essa multiplicidade.

Por outro lado, percebemos a expansão dos estudos sobre diferentes cinematografias ligadas à região amazônica, ao mesmo tempo em que observamos o crescimento da produção audiovisual na Amazônia, com sofisticação estética, força política e maior representatividade. Nesse sentido, a intenção deste dossiê era também a de reunir parte dos estudos e colocar em contato com diferentes pontos de vista sobre um *corpus* largo e heterogêneo. De fato, produções de orçamentos variáveis proliferaram em todos os estados do Norte brasileiro, sobretudo nas capitais, a partir do advento das tecnologias digitais audiovisuais surgidas na dobra do século XX para o XXI, dos incrementos advindos do financiamento público, perfazendo um prolífico e significativo acervo. Se historicamente houve um predomínio de filmes de cineastas homens e brancos, frequentemente oriundos de outras regiões ou países, nosso tempo tem gerado realizações importantes de um espectro mais amplo. Alguns exemplos são a obra videográfica da artista visual trans Leona Vingativa, de Belém do Pará, e o filme *Para ter onde ir* (2016), de Jorane Castro, primeiro longa-metragem de ficção realizado por uma mulher nesse mesmo estado – distribuído nacionalmente em 2018. Este último é objeto de estudo de um artigo deste dossiê, ao qual retornaremos em instantes.

Empregamos a expressão “cinemas amazônicos” numa referência à terminologia apresentada por Selda Vale da Costa (2000; 2006), uma autora entre os precursores, no contexto acadêmico, e que elaborou uma série de estudos sobre o cinema na Amazônia brasileira. Além disso, a publicação pioneira de Ana Lucia Lobato de Azevedo (1987) é um marco para o campo do *cinema amazônico*. *Dedicamos este dossiê a essa autora*, falecida em 5 de maio de 2020, bem como ao artista plástico Desana Feliciano Pimentel Lana<sup>3</sup>, falecido em 12 de maio do mesmo ano, vítima da Covid-19. *Cinemas amazônicos*, no plural, não se resumem ao conjunto de filmes feitos na Amazônia; a expressão tampouco deve ser assimilada unicamente à filmografia de cineastas oriundos da região amazônica; é preciso levar em conta ainda realizações e projetos capazes de traduzir sensibilidades próximas a cosmologias de povos amazônicos; modalidades audiovisuais que ativam memórias e projetam futuros para esse território marcado pela diversidade.

Se existia certo desconhecimento (e também apagamento) com relação à presença do cinema na Amazônia por parte da historiografia do cinema brasileiro, a região nunca prescindiu do audiovisual. Desde o início do século XX o cinematógrafo foi utilizado para registrar importantes acontecimentos da vida social não apenas urbana, referimo-nos às

---

3 Feliciano Lana foi o responsável pela criação das pinturas mitológicas que constituem o principal material visual do curta-metragem *O começo antes do começo* (Márcio Souza e Roberto Kahané, 1973).

experiências como as do catalão Ramon de Baños em Belém, do português Silvino Santos sediado em Manaus e registrando numerosas localidades, do baiano Luiz Thomaz Reis em expedições oficiais na região, além do trabalho do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg realizado mais pontualmente junto à população indígena do atual território de Roraima. De fato, o olhar estrangeiro ou forasteiro para a Amazônia não é algo novo. Talvez a novidade mesmo seja, nas últimas décadas, a expansão da produção realizada por cineastas autóctones, entre os quais se destaca o trabalho de realizadores indígenas, no âmbito do que vem sendo chamado de “Quarto Cinema”<sup>4</sup>. Noção esta na qual podemos incluir os filmes *Urihi Haromatimape: Curadores da Terra-Floresta* (Morzaniel Iramari Yanomami, 2013)<sup>5</sup> e *Bimi, Shu Ikaya* (Siã Huni Kuin, Isaka Huni Kuin e Zezinho Yube, 2018), entre muitos outros.

Na história das relações entre realizadores brancos e grupos indígenas, a obra do cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci (1944-2016) constitui um ponto de inflexão, inclusive com repercussões nos cinemas indígenas. Mesmo após sua morte, seus filmes, como *Serras da desordem* (2006), continuam a ressoar e influenciar novas produções fílmicas e jornadas teóricas. Consideramos também as parcerias que Tonacci travou com grupos indígenas de diferentes latitudes, dentro e fora do Brasil. É à obra indigenista de Tonacci que se dedica o artigo “Cinema e arquivo na América Indígena: Andrea Tonacci, encontros e reencontros” de Clarisse Alvarenga que abre este nosso dossiê. Alvarenga examina não apenas os momentos em que o cineasta se aproximou dos povos indígenas para filmá-los mas também a maneira como os povos indígenas se aproximaram das imagens por meio do trabalho do cineasta, analisando, além de seus filmes, a mostra “Olhar: um ato de resistência” (2015). Organizado em Belo Horizonte por Tonacci em parceria com a Associação Filmes de Quintal, o evento exibiu *Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena* (2015), realizado pelo cineasta com imagens de arquivo de conversas com lideranças indígenas de vários pontos das Américas, e ainda filmes de cineastas indígenas, que também atuaram como debatedores e espectadores das sessões.

No artigo “A pedra e o livro: questões de epistemologia em *O abraço da serpente*”, Fábio Camarneiro estuda, a partir de uma perspectiva que articula estética e teoria antropológica, as relações entre indígenas da Amazônia e o homem branco. A reflexão sobre a história do encontro entre Karamatake e o explorador Theodor von Martius, protagonistas do longa do colombiano Ciro Guerra, passa pelo exame minucioso das escolhas estéticas do filme e pela leitura de Eduardo Viveiros de Castro (o ensaio “O nativo relativo”) e Joseph Conrad (a novela “No coração das trevas”), jogando luz sobre relações de olhar e poder instauradas entre o antropólogo e o nativo, entre “a narrativa do livro” e “a narrativa da pedra” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

---

4 Para uma análise do vídeo indígena no Equador, ver LEÓN, 2015. No caso brasileiro, *a emergência do quarto cinema* tem relação direta com as oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias.

5 Conforme o trabalho de André Brasil (2019).

Em “*Iracema, uma transa amazônica: uma aventura estética de força política inventada em ‘cinema direto’ na Amazônia*”, Naara Fontinele examina o longa realizado por Jorge Bodanzky e Orlando Senna em 1974, restituindo elementos importantes de sua gênese e investigando em detalhe o que a autora nomeia, a partir de Jean Epstein, de “momentos de verdade”. Em sua leitura do filme, Fontinele parte da ideia de que, ao estabelecer um sistema de reciprocidade entre documentário e ficção, tanto no âmbito narrativo quanto estético, Bodanzky e Senna conquistam seus enunciados críticos mais significativos. Não é experiência cômoda rever hoje o filme de Bodanzky e Senna e, nele, observar a relação de sua personagem-título, interpretada pela atriz não profissional Edna de Cássia (Edna Cerejo), com Tião Brasil Grande, vivido por Paulo César Pereio. De uma parte, choca ver o pouco avanço em problemas como queimadas, desmatamento e exploração desumana do trabalho; doutra parte, à luz das teorias feministas mais recentes, a degradação de Iracema posta em cena pelo filme é quase insuportável.

Na sequência do dossiê, dois artigos situam-se justamente nessa articulação entre perspectivas feministas e cinemas amazônicos. O texto de Raissa Lennon Nascimento Sousa e Luciana Miranda Costa, “O corpo da mulher no cinema amazônico: a dicotomia entre a disciplina e a liberdade”, concentra-se sobre o filme *Um dia qualquer* (1962), de Líbero Luxardo. A análise deste que é o primeiro longa-metragem ficcional produzido integralmente na Amazônia paraense – e quem sabe em toda a porção brasileira dessa região – interessa-se sobretudo pelas duas personagens femininas da trama. Elas carregam características de dois modelos de comportamento opostos (a “mulher de família” e a “mulher livre”), relacionando-as a personagens femininas da história dos cinemas amazônicos. Já o artigo de Alexandra Castro Conceição, “As Amazonas do Cinema Paraense”, procura preencher uma lacuna na historiografia do cinema paraense com relação ao papel de realizadoras mulheres. Resultado parcial de um trabalho ainda em curso, a pesquisa mapeou onze cineastas: contrariando as informações mais difundidas, que atribuíam o pioneirismo a Risoleta Miranda, o estudo atribui o posto de realizadora precursora do cinema paraense a Sandra Coelho de Souza, autora do curta-metragem *Manosolfa* (1975), exibido em Cannes 1975.

A visada historiográfica também se faz presente no artigo “Documentário rondoniense: filmes, realizadores e contextos de produção (1997-2013)”, de Juliano José de Araújo. Numa abordagem panorâmica, o autor traça um inventário de documentários realizados em Rondônia no período, apresentando aspectos biográficos dos realizadores e elementos dos contextos de produção de seus filmes. As análises indicam as temáticas abordadas e os procedimentos estilísticos empregados, de modo a identificar linhas de força da produção audiovisual de não-ficção rondoniense, suas especificidades, contornos, variantes e desafios.

Por sua vez, a contribuição de Madylene Costa Barata e Gustavo Daudt Fischer, “A imagem-interface que emerge do projeto ‘Eu sou Amazônia’, do Google Earth” ancora-se

numa metodologia que bebe na fonte da arqueologia das mídias e dialoga com noções como audiovisualidades e tecnocultura. Interessados, mais especificamente, no conceito de “imagem-interface” (Arantes, 2015), os autores veem o projeto do Google Earth como capaz de revelar uma memória de Amazônia que associa duração bergsoniana à atualização própria do fluxo audiovisual na interface (Montaño, 2015).

Este dossiê se encerra com o ensaio “*Fordlandia Malaise: la mise en oeuvre*”, escrito pela cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias. Nele, a autora restitui o processo de realização de seu premiado filme *Fordlandia Malaise* (2018), fruto de uma residência na cidade criada por Henry Ford às margens do Rio Tapajós, no município de Belterra. A autora propõe-se a pensar Fordlândia para além da recorrente dicotomia entre “cidade utópica” e “cidade fantasma”, valendo-se do conceito de “futurabilidade” proposto por Franco Berardi, que incorpora a potência de um povo de lutar contra o seu provável destino.

\*

Em dezembro do ano passado, o filósofo ianomâmi Davi Kopenawa deu uma entrevista em que disse: “Esse 2020 aconteceu assim por erro do homem branco”. E acrescentou: “Eu fiquei muito revoltado porque os povos indígenas foram contaminados com essa xawara, com essa wakixi (fumaça), que é uma doença que entra no pulmão e mata. Povo da cidade: pense e pare. Não mexam mais com a nossa Terra Mãe” (PAIXÃO, 2020).

Quase um século após a investida de Ford na Amazônia, as populações da região continuam precisando lutar e muito contra seus destinos mais prováveis. Encerramos esta introdução pensando, mais uma vez, no momento presente. Agora, que muitas comunidades tradicionais estão já vacinadas, olhar para as histórias dos povos indígenas da Amazônia nos parece algo ainda mais importante: quem mais detém tanta experiência e sabedoria sobre como sobreviver a epidemias e planos de extermínio? O exemplo de Fordlândia, em que a floresta de certo modo resistiu à tentativa forçada de transformá-la em polo avançado de uma modernidade capitalista vinda de fora, é inspirador.

Ao pensarmos nos caminhos do cinema na região amazônica, nos percursos traçados por alguns de seus protagonistas, de Silvino Santos a Justino, personagem de *A Febre* (Maya Darin, 2019), de Iracema ao Carapiru de *Serras da Desordem*, passando por Keithleine e Leona Vingativa, parece oportuno mencionar a visão que os indígenas da Amazônia têm da noção de fronteira e de centro, muito distinta da perspectiva dos brancos. O arqueólogo Stéphen Rostain expõe a questão em uma antologia dedicada à cidade de Fordlândia em seus mais diferentes aspectos.

**Os ameríndios constroem seu espaço no negativo de suas fronteiras; a fronteira ameríndia é o vazio. O território é construído a partir do centro mais denso e mais bem dominado, a casa, a aldeia. É dali que partem os caminhos e afastar-se da maloca**

implica em também distanciar-se da identidade própria ao grupo para ir em direção ao desconhecido (ROSTAIN, 2020, p. 96).

Já os brancos, quando penetraram esse espaço, valem-se dos rios para estabelecer delimitações. Foram os rios amazônicos que permitiram o estabelecimento das fronteiras atuais, geopolíticas. E, preocupados em estabelecer fronteiras e traçar limites, tardam em olhar para o interior e descuidam do centro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Priscila. *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. PortoAlegre: Sulina, 2015.
- AZEVEDO, Ana Lucia Lobato de. "Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912- 1939). In: Fernão Ramos (org.), *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 65-95.
- COSTA, Selda Vale da. "Cinema na Amazônia". *Revista História, Ciência, Saúde*, vol. VI, set. 2000, p. 1073-1123.
- "O Cinema na Amazônia e a Amazônia no cinema". *Eptic On-Line (UFS)*, v. 2, 2006, p. 94-113.
- MONTAÑO, Sonia. *Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PAIXÃO, Evilene. "Davi Kopenawa: "não mexam mais com a nossa Terra Mãe". *Instituto Socio-Ambiental*, 16 de dezembro de 2020, <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/davi-kopenawa-nao-mexam-mais-com-a-nossa-terra-mae>, último acesso 3 de abril de 2021.
- ROSTAIN, Stéphen. "Rivières noires, fleuves blancs". *Fordlandia. Suspended Spaces # 5*. Paris: Les Presses du Réel, 2020, p. 95-100.
- SOUZA, Márcio. "Afiml, quem é mais moderno neste país?". *Estudos avançados*, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 87-96, Apr. 2005.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. "*Mana*" [online]. 2002, vol.8, n.1, pp.113-148.