

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO ACADÊMICO - PPG-CINEAV

LIDIA DE OLIVEIRA FERREIRA

AMAZÔNIA: A IMAGEM E O IMAGINÁRIO NO CINEMA BRASILEIRO DE
FICÇÃO

Curitiba
2025

LIDIA DE OLIVEIRA FERREIRA

AMAZÔNIA: A IMAGEM E O IMAGINÁRIO NO CINEMA BRASILEIRO DE
FICÇÃO

Dissertação apresentada à banca de qualificação como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), na linha de pesquisa de Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Juslaine de Fátima Abreu Nogueira.

Curitiba
2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

de Oliveira Ferreira, Lidia
AMAZÔNIA: A IMAGEM E O IMAGINÁRIO NO CINEMA
BRASILEIRO DE FICÇÃO / Lidia de Oliveira Ferreira. -
- Curitiba-PR, 2025.
137 f.: il.

Orientador: Juslaine de Fátima Abreu Nogueira.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2025.

1. Amazônia e Cinema Brasileiro. 2. Imagem,
Imaginário da Amazônia e Cinema Brasileiro. 3.
Categorias Explicativas da Amazônia no Cinema
Brasileiro. 4. Colonização, Amazônia e Cinema
Brasileiro. 5. Decolonização, Amazônia e Cinema
Brasileiro. I - Abreu Nogueira, Juslaine de Fátima
(orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

LÍDIA DE OLIVEIRA FERREIRA

AMAZÔNIA: IMAGEM E O IMAGINÁRIO NO CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestra em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), na Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná - Unespar.

Curitiba, 11/12/2025.



Prof.ª Dra. Jisilane de Fátima Abreu Nogueira
Presidente da Banca (PPG-CINEAV/Unespar)



Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio
Membro Interno (PPG-CINEAV/Unespar)



Prof. Dr. Marcelo Carvalho da Silva
Membro Externo (PPG.COM/UTP)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sérgio e Linda, por todo esforço e dedicação desde a pré-escola até ao mestrado, duas pessoas que sempre acreditaram na educação, mesmo tendo poucas oportunidades de estudar, tendo concluído os estudos por meio da Educação de Jovens e Adultos. À minha tia Izabel, madrinha presente nos dias bons e ruins, sempre amorosa e paciente. Aos meus amigos pessoais e colegas de jornada estudantil, que fazem a vida ser mais leve, entre eles os alunos Victor Zanni e, em especial, Francisco da Silveira. Chico, tu és incrível!

Agradeço profundamente à minha terapeuta Vanessa e à professora, mentora e grande pesquisadora Rose Daise Nascimento, duas psicólogas que levam suas profissões com comprometimento, ética e afeto.

Meus sinceros agradecimentos aos professores Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho por toda compreensão durante meu processo de adoecimento e por contribuições riquíssimas à minha pesquisa, de forma assertiva e respeitosa. À minha orientadora, que me ensinou na prática o que é o verbo serenar, uma educadora verdadeira. Ao meu irmão, Elias, meu maior exemplo de artista profissional e melhor amigo de todas as vidas. Obrigada, Curitiba, por me apresentar os caminhos do cinema.

Dedico este trabalho a Márcio Souza (in memoriam) que, com sua autocrítica regada ao humor irônico, dizia que “matou” Ferreira de Castro ao adaptar A Selva para o cinema. Te agradeço pelo primeiro assassinato cinematográfico e decolonizador do Amazonas, Márcio.

*Alçar as velas
Desaportar as caravelas
Cruzadas do Novo Mundo
Fé, império a dilatar*

*O vento te leva, há ventania
As noites te envolvem em agonia
Do grande abismo que virá
Da fera das águas, o que seria?
Pesadelo de um conto navegador.¹*

(Ronaldo Barbosa)²

¹ Letra da toada de boi-bumbá “Pesadelo dos Navegantes”, composição de Ronaldo Barbosa.

² Ronaldo Barbosa é antropólogo, filósofo e compositor do bumbá Caprichoso. Diante da citação de uma canção do boi “contrário”, a autora da dissertação registra que é torcedora do bumbá Garantido.

RESUMO

Poderiam as imagens do cinema brasileiro estarem ecoando, na atualidade, um imaginário de Amazônia construído na colonização? O presente estudo percorre um breve itinerário histórico dos contextos socioeconômicos e ideários da região amazônica, com recorte para o Amazonas, com objetivo de refletir sobre as imagens cinematográficas. Inicialmente, a itinerância vai do Período Colonial até o Primeiro Cinema amazonense. Esta revisita é ancorada em reflexões sobre o pensamento social da Amazônia, tendo as perspectivas de “A invenção da Amazônia” (Gondim, 2019) e “A Geografia do exótico” (Pinto, 2008) como vertente para discutir a construção do conceito de Amazônia e de um imaginário da região - o “museu de imagens” (Durand, 2012). Deste ponto de partida, saltamos à atualidade, trazendo algumas imagens e sua relação com as Categorias Explicativas (“Selvagem”, “Natureza” e “Oriente”), descritas por Boaventura Santos (2006), como forma de questionar o pensamento colonial perpetuado na era pós-colonização. Ampliamos esse prisma para pensar a relação de tal perpetuação no cinema a partir de Gonçalves (2009). Com base nisso, partimos para a análise, tendo a abordagem teórico-metodológica de Etienne Samain (2012) sobre a “imagem pensante” e a perspectiva do “cruzamento das imagens pelas imagens” como base para colocar fotogramas do cinema brasileiro de ficção constituintes do corpus de pesquisa desse estudo em comparação tanto com iconografias da narrativa dos viajantes (Garcia, 2025), quanto em colagem e diálogo entre si, com o intuito de investigarmos seus sistemas de ideias e “como pensam as imagens”.

Palavras-chave: Amazônia; Imaginário; Cinema brasileiro; Ficção; Imagens.

ABSTRACT

Could contemporary representations of Brazilian cinema be echoing an imaginary of the Amazon forged during colonization? This study traces a brief historical itinerary of the socioeconomic contexts and ideological constructions of the Amazon region—focusing specifically on the state of Amazonas—with the aim of reflecting on its cinematographic images. The itinerary begins in the Colonial Period and extends to the era of Early Amazonian Cinema. This retrospective is anchored in reflections on the social thought of the Amazon, drawing on the perspectives of *The Invention of the Amazon* (Gondim, 2019) and *The Geography of the Exotic* (Pinto, 2008) as a framework for discussing the construction of both the concept of the Amazon and an imaginary of the region—the “museum of images” (Durand, 2012). From this starting point, the study moves to the present, bringing forward certain images and their relation to the Explanatory Categories (“Savage,” “Nature,” and “Orient”), as described by Boaventura Santos (2006), as a means to question the colonial thought that persists in the postcolonial era. We broaden this perspective by examining how such continuities manifest in cinema, based on Gonçalves (2009). Building on this foundation, the analysis adopts Etienne Samain’s (2012) theoretical-methodological approach to the “thinking image” and his notion of the “crossing of images through images.” This framework guides the comparison of film stills from Brazilian fiction cinema—constituting the research corpus—with both the iconographic tradition of travel narratives (Garcia, 2025) and with each other, through methods of juxtaposition and dialogue. The goal is to investigate their systems of ideas and to explore “how images think.”

Keywords: Amazon; Imaginary; Brazilian cinema; Fiction; Images.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A AMAZÔNIA DO AMAZONAS: AS IMAGENS E O CINEMA	12
1.1 Amazônia: Um Conceito, Uma Imagem	13
1.2 Os Viajantes e as Primeiras Imagens da Amazônia	16
2. AMAZÔNIA: AS IMAGENS E O CINEMA NO AMAZONAS	24
2.1 O Primeiro Cinema Na Amazônia.....	24
2.2 O Cinema no Amazonas: dos Anos 1960 aos 2000	32
3. AMAZÔNIA: IMAGENS, IMAGINÁRIO E CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO	39
3.1 O Imaginário da Amazônia: Um Museu de Imagens	41
3.2 Amazônia, a Geografia do Exótico e as Categorias Explicativas.....	51
3.2.1 As Categorias Explicativas na Amazônia e no Cinema	55
3.2.2 Categorias Explicativas: O Oriente	57
3.2.3 Categorias Explicativas: O Selvagem	63
3.2.4 Categorias Explicativas: Natureza	66
4. AS CATEGORIAS EXPLICATIVAS E O CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO	69
4.1 Cinema de Ficção	69
4.2 A Imagem Pensante e o Cruzamento de Imagens	102
4.3 Categorias Explicativas da Amazônia no Cinema: Análise de Imagens	106
4.4 Selvagem – Um Corpo a Ser Catalogado	114
4.5 Selvagem – Sem Civilização	125
4.6 Natureza – Exótica e Selvagem.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

Amazônia. Que imagens surgem diante desta palavra? Na memória, na imaginação, nos livros, na mídia, nas artes. Histórica e recorrentemente, as imagens da e sobre a Amazônia percorrem diferentes temporalidades, cenários e ideários para representar uma região que, desde o Período Colonial aos dias de hoje, desperta o interesse nacional e internacional, especialmente por seu bioma único. Das primeiras produções imagéticas durante a colonização, entre desenhos, xilogravuras e pinturas, até às inovações tecnológicas históricas, como a fotografia e o cinema, a Amazônia Brasileira e Amazônia Internacional têm sido representadas em imagens. Contudo, nem sempre um olhar plural, relacionado às suas realidades, características peculiares e relações humanas, foi e é considerado ao longo dos processos de representação nos diferentes meios de comunicação.

A construção desta imagem popular (Ugarte, 2009) difundida pela mídia, em geral, representa insistentemente a Amazônia de forma edênica, de vegetação abundante, de natureza selvagem, de moradores e cidades em situação pré-civilizatória. Essa narrativa com apelo à mitologia, de forma onírica e romantizada diante da natureza, é cada vez mais distante de seu cotidiano e retira de perspectiva as temáticas reais que afetam os territórios amazônicos, assim como as pessoas que neles vivem (Gondim, 2019). Este posicionamento ideário tem um início na colonização e, desde aquela época, se manteve com forte influência, forjando uma imagem estereotipada da região amazônica. Inclusive, essa imagem talvez esteja sendo revisitada criticamente na atualidade, sobremaneira em outras versões narrativas, como a de proteção à Amazônia (Pinto, 2008), ou em releituras e criações artísticas, entre elas o cinema, objeto desta pesquisa e, mais precisamente, o cinema brasileiro.

No Brasil, desde o surgimento do Primeiro Cinema, a Amazônia é representada – seja em produções nacionais ou internacionais, seja em produções gravadas em território brasileiro ou mesmo realizadas em estúdios longe do território – em narrativas que se passam na selva amazônica, como é o caso de um dos primeiros filmes internacionais de ficção, *The lost world filme* (1925)³. Igual questão ocorreu na obra brasileira *Um lobisomem na Amazônia* (2005)⁴, que tem o enredo narrado apenas na Floresta Amazônica, mas já no trailer anuncia: “totalmente

³ O filme *The Lost World* (1925) está disponível no Youtube. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=QJaXxY3citM&t=1511s>.

⁴ O filme *Um lobisomem na Amazônia* (2005) está disponível no Youtube. Ver em: <https://youtu.be/REFFcXbrXvk?si=zKti3IcO8xii-iXT>

gravado na Amazônia e na Barra da Tijuca”, sendo este último um bairro de elite do Rio de Janeiro, com bioma da Mata Atlântica.

Em busca de uma leitura sobre como o cinema brasileiro de ficção representa a Amazônia na atualidade, esta pesquisa se guia pela proposição “O que pensam as imagens?”, de Etienne Samain (2012), a fim de deflagrar uma reflexão sobre o imagético, a Amazônia e o cinema. A partir de pensadores amazônicos dedicados à releitura crítica do processo de colonização da Amazônia brasileira, o presente estudo percorre breve itinerário histórico dos contextos socioeconômicos e ideários da região amazônica, com recorte para o Amazonas, para entender a produção das imagens da Amazônia desde seu surgimento, no Primeiro Cinema, até a chegada ao cinema brasileiro de ficção, para questionar: poderiam as imagens do cinema brasileiro estarem ecoando, na atualidade, o viés do imaginário de Amazônia construído na colonização? Em busca de apontamentos diante da questão, percorremos o seguinte caminho de pesquisa.

O ponto de partida é o bioma da Amazônia pertencente à Amazônia Brasileira. A partir dela, limitamos ao Estado do Amazonas, na região Norte do Brasil. Assim, propomos nomear, inclusive, de Amazônia amazonense. Dessa forma, nossa pesquisa irá compreender produções cinematográficas realizadas exclusivamente no território amazonense, tendo como critério para tal a naturalidade desta autora, além de considerar o Amazonas o maior Estado da Amazônia Brasileira em território e a historicidade no Cinema Brasileiro desde o Primeiro Cinema.

Diante da nossa questão de pesquisa, enfocamos a reverberação do imaginário da Amazônia na atualidade, delimitando o recorte temporal em duas etapas para a seleção das imagens que são os principais objetos de estudo desta pesquisa. A primeira fase compreende trazer mostras das primeiras imagens da Amazônia produzidas pela literatura dos viajantes – gravuras, desenhos e xilogravuras durante a chegada dos Europeus. Foram selecionados principais autores do período colonial na região amazônica, entre eles Theodore De Bry, André Thevet, Alexandre Rodrigues Ferreira e Georges-Louis Leclerc, conforme citados por nossos autores estudados. Damos um salto à atualidade, em que iremos selecionar o período de retomada do cinema amazonense, que compreende uma fase posterior ao Primeiro Cinema, que teve um hiato até Ditadura Militar no Brasil. A retomada ocorre a partir dos anos 1960 e, para nossa pesquisa, vamos seguir até o ano 2000, marco antes da digitalização e da criação da *Amazon Film Commission* (2001), que trouxeram outra fase ao cinema amazonense.

A partir do recorte temporal de 1960 e ao ano 2000, tendo como fonte e referencial de pesquisa a Cinemateca Brasileira, iremos considerar as informações da catalogação de filmes para selecionar títulos de análise a partir de dois pontos principais: a) filmes que têm o Estado

do Amazonas como local de produção; b) filmes cujo enredo e/ narrativa ambienta-se no Estado do Amazonas, exclusivamente. Também, com base nesta catalogação, buscamos longas-metragens brasileiros do gênero ficção para compor o corpus de pesquisa.

Neste sentido, o Capítulo I traz uma reflexão teórica sobre a formação do conceito de Amazônia, sua apropriação pelos colonizadores europeus e o ideário forjado a partir da narrativa dos viajantes. A partir de pensadores amazônicos dedicados à releitura dos processos históricos sob a perspectiva de um pensamento social da Amazônia, tais como “A invenção da Amazônia” (Gondim, 2019) e “A Geografia do exótico” (Pinto, 2008), despertamos para a percepção da construção de “imagem idealizada da região amazônica”, seja ela no plano real ou simbólico, com raízes na cultura europeia e perpetuada pela brasileira, que vem sendo cristalizada desde a literatura de viajantes e exploradores dos séculos XVIII, XIX e XX, conforme aponta Ugarte (2009). Mostramos como as imagens surgem nestes contextos históricos, econômicos e sociais, especialmente durante a chegada dos colonizadores europeus e durante o Período do Ciclo da Borracha na Amazônia Brasileira.

No capítulo II, percorremos a história do cinema a partir do Primeiro Cinema na Europa até a sua chegada à Amazônia, contextualizando as motivações socioeconômicas e culturais do Estado do Amazonas, apresentando os cenários das produções de imagens neste recorte da “Amazônia amazonense”. Aqui, também relacionamos as imagens reais com as imagens simbólicas da e sobre a região amazônica, em uma reflexão crítica a partir de perspectivas que tensionem o imaginário colonial e que se liguem ao pensamento social da Amazônia diante do nosso recorte de pesquisa.

Nos capítulos III e IV, ancorados em reflexões sobre o pensamento social da Amazônia, para a construção do conceito de Amazônia, discutimos as imagens e a o imaginário da região – o “museu de imagens” (Durand, 2012). A partir disso, damos um salto do Primeiro Cinema à atualidade, trazendo as imagens e sua relação com as Categorias Explicativas (“Selvagem”, “Natureza” e “Oriente”), descritas por Boaventura Santos (2006), como forma de questionar o pensamento colonial perpetuado na era pós-colonização. Com base nisso, partimos para a análise, tendo a abordagem teórico-metodológica de Etienne Samain (2012) sobre a “imagem pensante” e a perspectiva do cruzamento das imagens pelas imagens como base para colocar fotogramas do cinema brasileiro de ficção constituintes do corpus de pesquisa desse estudo em comparação tanto com iconografias da narrativa dos viajantes (Garcia, 2025), quanto em colagem e diálogo entre si, com o intuito de investigarmos seus sistemas de ideias e “como pensam as imagens”.

1 A AMAZÔNIA DO AMAZONAS: AS IMAGENS E O CINEMA

Neste primeiro capítulo, situamos o leitor em nosso principal recorte de pesquisa: a Amazônia. Nossa visão se dá a partir do Estado do Amazonas, dada a naturalidade da autora, assim como considerando que este é o maior Estado da Amazônia Brasileira em território, estando entre os pioneiros do Primeiro Cinema na região. Partimos do entendimento de que conceituar Amazônia é uma atividade complexa, plural, multidisciplinar e histórica, conforme supomos ao longo do capítulo. Com base em pesquisadores dedicados ao pensamento social da Amazônia, percorremos histórico iniciado junto à chegada dos colonizadores europeus, refletindo sobre motivações e contextos socioeconômicos, políticos e sociais para a construção da Amazônia. Imersos neste cenário, destacamos como surgem as primeiras imagens da Amazônia e seguimos breve itinerário temporal destas produções imagéticas, desde a literatura dos viajantes até a chegada ao Primeiro Cinema amazonense.

Antes, convém pontuar nesta introdução as características de Amazônia mais popularizadas, em especial nas mídias e nas artes. Vale dizer: temos por objetivo ressaltar o imagético do bioma e da divisão geopolítica brasileira na qual se estabeleceu a chamada Amazônia Legal.

Os biomas são definidos como “reuniões de ecossistemas agrupados de acordo com aspectos de vegetação, relevo e clima”⁵. O bioma Amazônia engloba as maiores biodiversidades do mundo em fauna e flora, integrados por floresta tropical e bacia hidrográfica plurinacional. São territórios que correspondem “[...] a 5% da superfície terrestre e 40% da América do Sul, sendo majoritariamente (60%) localizados em território brasileiro”⁴. No total, o bioma Amazônia ocupa nove países. São eles Brasil, Peru, Venezuela, Colômbia, Bolívia, Guiana, Suriname, Equador e Guiana Francesa. Além da delimitação a partir das características ambientais e territoriais, no contexto nacional e/ou internacional, a região amazônica vem passando por divisões políticas ao longo da história.

No Brasil, uma das mais emblemáticas foi a transformação da Amazônia Brasileira em Amazônia Legal com a promulgação da Lei nº 1.806, de 6 de janeiro de 1953. Com isso, nove Estados passaram a fazer parte da região amazônica nacional: Acre, Amapá, Amazonas, Mato

⁵ ANA, Agência Nacional de Águas. Conjuntura dos recursos hídricos no Brasil: regiões hidrográficas brasileiras – Edição Especial. Brasília: ANA, 2015. Ver em: www.snirh.gov.br/portal/snirh/centrais-de-conteudos/conjuntura-dos-recursos-hidricos/regioeshidrograficas2014.pdf.

⁴ Legislação da Amazônia. Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia. Ministério do Desenvolvimento Regional. Ver em: www.sudam.gov.br/index.php/plano-de-acao/58-acesso-a-informacao/86-legislacao-da-amazonia.

Grosso, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins e parte do Maranhão, sendo essa divisão considerada oficial e utilizada até os dias de hoje. Neste estudo, temos como recorte o maior Estado da Amazônia Legal, localizado em território com a maior cobertura do bioma amazônico, o Amazonas. Ao longo deste capítulo, veremos como essas características influenciaram na atividade socioeconômica e cultural da região, com o Ciclo da Borracha no Período Colonial no Brasil e, posteriormente, com a criação da Zona Franca de Manaus, a partir dos anos 1970.

Em ambos os períodos históricos, a produção de imagens em geral com temática amazônica é presente e, conseqüentemente, a produção de imagens cinematográficas, que é o corpus desse estudo, a partir do surgimento do cinema. De forma breve, adiantamos aqui que, embora popular, essa visão de Amazônia limitada pelo bioma e sua divisão geopolítica é revisitada com crítica nas reflexões de *Geografia do exótico* (Pinto, 2008) e *A invenção da Amazônia* (Gondim, 2019). O destaque se dá porque, em muitas fases da história, foram suprimidas características sociais, culturais e humanas da região em razão de controvérsias relacionadas ao pensamento social sobre a região. De todo modo, é a partir dessa perspectiva que estudamos as imagens da Amazônia no cinema brasileiro de ficção.

1.1 Amazônia: Um Conceito, Uma Imagem

O senso comum construído há cinco séculos se fez hegemônico para uma interpretação ou para uma explicação possível da Amazônia (Ugarte, 2009). Concepções tendem a nos remeter ao conceito de Amazônia como região de “eldorado”, “pulmão do mundo”, “selvagem”, “exótica”, “aventura”, “no coração da floresta” etc. O conceito popular sobre o que é a Amazônia tem uma construção longínqua e histórica. Muitos pesquisadores, pensadores e artistas amazônicos reforçam que essa conceituação tem como gênese um sistema de ideias estabelecido no período colonial, a partir de uma visão hegemônica e eurocêntrica, a qual vem se perpetuando em novas releituras e campos, inclusive o artístico.

Sobre o disposto, é necessário empreender breve itinerário histórico para refletir o processo de construção e cristalização dos modelos de representação, ideários e imagens, sejam elas reais e/ou simbólicas, relacionadas à Amazônia, principalmente porque ideias preponderantes e deterministas criaram discursos que atravessaram séculos e constituíram a representação da Amazônia como lugar distante e exótico, à revelia de relações sociais e sócio-históricas. Para Oliveira (2001), a região é veiculada de maneira fragmentada e inumana. Por

isso, “é necessário descobrir e compreender como suas ideias surgem, se investem de significação e percorrem os espaços reais e imaginários da vida e da sociedade” (p. 29).

Um ponto de partida é o século XVI, marcado pela chegada de colonizadores, em especial portugueses e espanhóis, em território que hoje conhecemos como Amazônia Legal. A empreitada de navegadores europeus foi movida por interesses econômicos e pela expansão do império para além-mar, sendo denominados de colônias os territórios invadidos por esses viajantes. A chegada dessas expedições era marcada por inúmeras imposições e violências aos povos originários, desde uma reestruturação aos modos de organização social, às crenças deles, à tomada de territórios e, principalmente, à exploração econômica dos recursos naturais. Imersos nos contextos da colonização, surgem os relatos dessas viagens, que foram estruturados a partir de uma idealização deste destino.

Na obra *A invenção da Amazônia*, Gondim (2019) percorre um caminho histórico em que, antes mesmo da partida da Europa, exploradores criaram um pré-conceito de “Novo Mundo”, um lugar imaginado tanto como abundante em riquezas materiais (como alimentos, água e ouro), quanto imateriais, sendo um ambiente sem doenças, pragas e fome. Assim, iniciam as ideias de “paraíso” e o objetivo das navegações em chegar ao “el dorado”, hoje descrito como o “eldorado” (Gondim, 2019, p. 25).

Os escritos foram relatados pelos exploradores e missionários, primeiramente, no momento de desembarque nas Américas, quando as imagens não eram produzidas junto com os escritos e nem *in loco*. Posteriormente, há uma segunda fase das viagens e dos relatos com os naturalistas, em expedições etnográficas, quando se intensificam produções de imagens, como gravuras e desenhos. Conhecidos como “literatura dos viajantes e/ou narrativas dos viajantes”, esses escritos, em ambas as fases, trazem descrições sobre paisagens, fauna, flora e povos indígenas a partir de uma perspectiva do europeu.

Classificados como registros oficiais para as Coroas Portuguesa e Espanhola, essas obras influenciaram, durante séculos, percepções do mundo sobre as Américas e a Amazônia, no geral. Os escritos carregam ideologias e imaginários de navegadores vindos da Europa, com pensamentos que fundaram uma tradição estética neste gênero de literatura, configuradas como referência pelos séculos seguintes. O processo histórico de dominação europeia sobre o resto do mundo parte de uma ideologia de supremacia, com uma perspectiva dedicada a impor a cultura, os modos de vida e o pensamento europeu como o centro da história do mundo, o suposto legítimo, sendo o ocidental o parâmetro oficial (Gondim, 2019; Hall, 2003).

A legitimação deste eurocentrismo é alimentada pela dominação do não-europeu, bem como pelo fortalecimento das ideias de superioridade da civilização europeia diante das

colônias invadidas. A empreitada das expedições marítimas rumo às Índias carregava também um forte propósito de chegar ao Novo Mundo, um lugar romantizado e sem mazelas, com a proposta de “paraíso” e “eldorado”. Para além da fuga dos problemas europeus, o Novo Mundo é ancorado em um olhar centrado na dualidade de oposição ao “Velho Mundo”: é repleto de riquezas que nunca se acabam, como ouro e especiarias. Uma imensidão natural e não habitada, o que, portanto, é um “eldorado” a ser desbravado, um destino oposto, do “outro” lado do ocidente. Portanto, o “Novo Mundo” é o “Oriente”.

Esses ideários são pré-existentes às navegações e foram construídos sem qualquer contato ou informação diante da realidade. Para existir, essas ideias tinham como base escritos greco-romanos e religiosos da Idade Média, permeados de histórias fantasiosas que buscavam por lugares imaculados, onde “a natureza não menos fantástica era povoada por animais não menos estranhos: unicórnios passeavam por entre vegetações encantadas, compostas por ervas capazes de curar qualquer doença, podendo ser encontradas próximas à fonte da juventude” (Gondim, 2019, p. 16).

A literatura antiga tem como estrutura de narrativa uma visão de mundo dicotômico, ou seja, eram literaturas ancoradas em comparações dualistas como pagãs/cristãs, paraíso/inferno, civilizado/selvagem, entre outras. Forjada nestas propostas, as concepções sobre o Novo Mundo foram cristalizadas no imaginário dos primeiros exploradores e, posteriormente, influenciaram os relatos dos viajantes que vieram a surgir.

Eram histórias construídas, coletadas ou reproduzidas a partir de relatos de homens que viveram na Antiguidade, como Heródoto, almirantes que comandaram a expedição de reconhecimento do rio Indo a mando de Alexandre, o Grande, padres missionários que visitavam o reino de Grão Khan, peregrinos em busca de lugares santos, comerciantes árabes e judeus. Muitos viajavam à procura do berço da humanidade descrito nas Sagradas Escrituras ou em busca de histórias da sua raça. (Gondim, 2019, p. 24).

A mentalidade medieval prezava exclusivamente pela universalidade das coisas, com desvalorização de características individuais e com desconsideração às diferenças, o que, para Gondim (2019), revela a incapacidade dos europeus em compreender uma realidade contrária a deles. Com esta perspectiva sedimentada, narrar a estranheza e as inovações encontradas no território a que chegavam era um desafio e exigia um referencial, pois “não tinha um outro modo de classificar a novidade se não fosse por meio de um sistema conceitual elaborado durante séculos” (Ugarte, 2009, p. 163).

Conforme o autor, analogias e comparações também se espelhavam no ideário da Idade Média e sua mitologia e, para conferir o teor de crônica testemunhal característico dessa

literatura, era necessário descrever a experiência do relator a partir de uma visão “positiva ou negativa” (Ugarte, 2009, p. 163). Diante de, ora fascinação, ora estranheza, bem como da isenção da neutralidade para descrever o desconhecido, narrativas eram construídas entre a ficção e a realidade, com base em figurações, comparações e imaginários pré-estabelecidos na experiência nas Índias e no continente africano.

Cristóvão Colombo (1498-1500) está entre os pioneiros nestes relatos da Amazônia através de seu diário de viagem, assim como seu contemporâneo Américo Vespucci, com as quatro cartas que compõem a *Lettera*, documento oficial de relato dele. Embora haja divergências no olhar de cada um deles, ambos trazem representações sobre os rios, a floresta e os povos tradicionais a partir de ideias como selvageria, monstruosidades, inferno verde e, muitas vezes, a palavra paraíso, entre outras, sempre com discursos permeados de fascínio e estranhamento. Colombo era ligado à Igreja Católica, outra forte influência ideológica da época. Em seus relatos, descreve povos originários como “bons selvagens”, acreditando que sua presença enquanto “homem civilizado” era uma “dádiva celestial” diante do “paraíso” encontrado e seus habitantes, reforçando propostas de catequização a indígenas.

Por outro lado, Vespucci descreve os povos originários como “bárbaros costumes” e com ironias, comparando-os com animais da Arca de Noé, o que reforça as propostas de “selvageria”. Ugarte (2009) destaca que essas narrativas eram enviadas, por cartas e documentos, a monarcas financiadores das expedições. Com isso, tinham também o propósito de contemplar as expectativas deles. Portanto, era necessário, mais uma vez, retomar a comparação com elementos que correspondessem a ideários de Novo Mundo estabelecidos antes da saída da Europa, o que simbolizava um “sucesso” das expedições.

1.2 Os Viajantes e as Primeiras Imagens da Amazônia

A literatura dos pioneiros viajantes despertou o mundo para as primeiras imagens da Amazônia, ainda que ela tenha sido produzida de modo exógeno e ambíguo, a partir de afirmativas que em si estavam bem distantes da realidade do território amazônico. Desenhos e gravuras, assim sendo, tomam formas a partir dos relatos de Novo Mundo, ou seja, as primeiras iconografias das Américas reproduziam a constelação de ideias distorcidas entre o real e o imaginado nos relatos. Para Ugarte (2009), a situação vai além de um viés cristalizado sobre o Novo Mundo na Europa. O que se deu foi que os primeiros cronistas “transmitiram a leitores e

ouvintes determinadas imagens mentais [criadas *per se*], que tornavam menos estranhas [mas não menos exóticas] as novidades dos territórios desbravados” (p. 04).

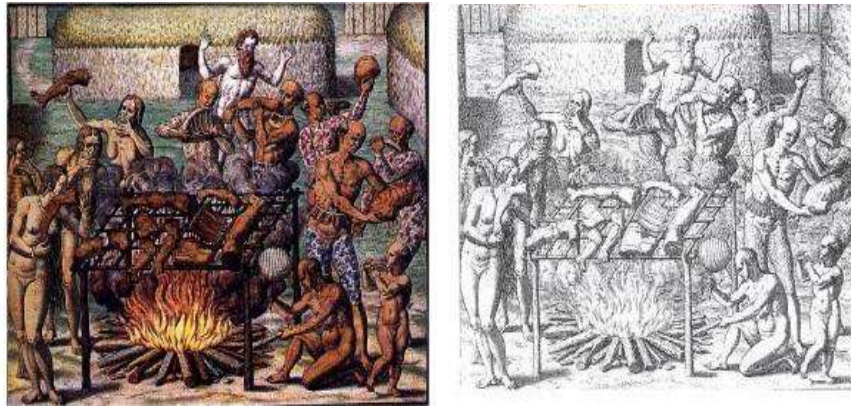
Um dos mais emblemáticos e pioneiros ilustradores da literatura viajante, Théodore De Bry, belga refugiado na Inglaterra após defender a reforma protestante, tornou-se um dos maiores vendedores editoriais da época por suas coletâneas ilustradas. Lançado em 1590, o projeto editorial dele, intitulado *Thesaurus de viagens ou collectiones peregrinatorum in indiam occidentalem et indiam orientalem*, é uma das principais referências bibliográficas ilustradas até os dias de hoje. A publicação “ficou mais conhecida pela divisão feita entre as *Grands voyages* (formato in-folio e dedicada às narrativas sobre a América) e as *Petit voyages* (formato menor e referente às Índias Orientais)” (Kalil, 2011, p. 263).

Ambos os volumes (cf. *Grandes e Pequenas viagens*) trazem referências à “imagem simbólica” que veio se construindo sobre a Amazônia. A projeção de Théodore De Bry foi mundial: foram 13 volumes lançados em latim, dos quais os dois primeiros também foram traduzidos para o inglês e o francês, além de 14 em alemão, que, segundo Kalil (2011), atraíram muitos leitores pela inovação literária em dois pontos, sendo um deles a qualidade de impressão e o outro a técnica das ilustrações, em que De Bry utiliza “gravura em cobre, que permitia uma maior riqueza de detalhes. No entanto, era mais cara e, por isso, ainda pouco presente nas coleções de crônicas, que utilizavam, em geral, a xilogravura” (Kalil, 2011, p. 263).

No artigo *Os espanhóis canibais: análise das gravuras do sétimo volume das ‘Grands voyages’ de Theodore De Bry*, Luis Guilherme Assis Kalil analisa as ilustrações do sétimo volume da obra de De Bry e destaca como são recorrentes descrições que relacionam paisagens longínquas e povos com costumes bárbaros, prontos para guerrear e devorar humanos, ou seja, canibais. Ainda que a técnica apresentasse “detalhes etnográficos”, conforme denominado pela historiadora Laura de Mello e Souza (1996) e nos revelado no artigo de Kalil (2011), as ilustrações repetiam elementos visuais e ideários presentes na cultura europeia, não apenas pela influência da literatura dos viajantes, mas também porque “não se representava o que se tinha diante dos olhos, mas o que era possível e lícito representar, segundo normas e cânones muito bem fixados” (p. 9).

Kalil (2011) analisa o trecho da *Viaje al Río de la Plata*, do soldado bávaro Ulrico Schmidl, realizada na região que hoje é o Paraguai, e relata que os viajantes tinham ouvido falar, por escravos que encontraram pelo caminho, que bárbaros viviam às margens do rio.

Figura 1-*America Tertia Pars* e *The Sons of Pindorama*, de Theodore De Bry, Frankfurt, 1592



Fonte: (Kalil, 2011, p. 277).

Nota: Gravura em cobre e gravura monocromática.

A narrativa é semelhante à relatada na chegada dos espanhóis à região da Amazônia. Pontes Filho (2008) salienta que, após colonizar o Peru, na expedição de Francisco Pizarro (1476-1541), o explorador espanhol Francisco Orellana (1490-1550), acompanhado do frei dominicano espanhol Gaspar de Carvajal, cronista da viagem, seguiu para outro rumo. Eles desceram em busca de canela e da terra do ouro (eldorado) pelo então chamado Rio Grande, Mar Dulce ou Rio da Canela, associados hoje ao Rio Amazonas. No caminho, foram avisados por “bons selvagens” (indígenas locais) sobre as Amazonas, mulheres “bárbaras” que viviam em grande quantidade e atacavam quem se aproximasse de seu território.

[...] Estas mulheres são muito alvas e altas, com o cabelo muito comprido, trançado e enrolado na cabeça. São muito membrudas e andam nuas em pelo, tapadas as suas vergonhas, com os seus arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra como dez índios. E em verdade houve uma destas mulheres que meteu um palmo de lecha por um dos bergantins, e as outras um pouco menos, de modo que os nossos bergantins pareciam porco espinho (Carvajal, 1941, p. 60-61).

A única fonte de informação da época que atesta sobre o encontro dos primeiros exploradores diante das Amazonas vem das crônicas de Carvajal e foram elas que influenciaram as primeiras imagens sobre o feminino amazônico de outrora. No artigo “O mito das Amazonas” (2015), Gerardo Andrés Godoy Fajardo narra uma trajetória ideária para a construção da mitologia das Amazonas, que iremos usar como exemplo aqui para demonstrar esse caminho das ideias até as imagens. Fajardo (2015) apresenta como, na literatura antiga, o pensador grego Heródoto (485 a.C.-425 a.C.) descreve o encontro com mulheres belas, guerreiras, cavaleiras e defensoras de territórios às margens do rio Termodonte. Ainda sem citar o nome Amazona ou Amazonas, Heródoto afirma que elas seguiam suas próprias regras, entre elas dispensar o casamento e optarem por viver como nômades (Fajardo, 2015).

Por volta do século IV a.C., a partir de relatos semelhantes da figura de Alexandre III da Macedônia, também chamado de Alexandre o Grande ou Magno, há narrativas sobre guerras por expansão ao norte da Grécia até o Egito e em direção à Índia. Nesse contexto, há descrições sobre índias selvagens às margens dos rios, de forma muito semelhante a Heródoto. Nos contos de Hércules, é relatada a luta de um soldado com uma amazona. A narrativa presente no imaginário grego é revivida em relatos de uma “fascinante viagem”, de Marco Polo, entre 1271 e 1295, quando encontra uma ilha somente de índias guerreiras. Desta vez, há a inclusão de descrições sobre a sensualidade delas.

O escrito de Marco Polo serviu de guia geográfico para os primeiros viajantes das Américas e, com isso, Farjado (2015) conclui a influência direta na literatura dos viajantes no período colonial. A narrativa é similar às encontradas nas crônicas de Carvajal. A literatura do frei espanhol é usada por Theodore De Bry para as primeiras imagens sobre “as Amazonas” na região amazônica. Outro dado interessante é que o frade franciscano André Thévet, integrante das expedições francesas nos anos de 1555 e 1556, também retratou “as Amazonas”. Embora estivesse no território brasileiro, há registros que Thévet morou apenas na região onde é hoje o Rio de Janeiro, o que nos indica que suas imagens eram também estabelecidas a partir de relatos. Pode-se perceber, então, como esse tipo de sistema de ideias vai percorrendo a história e molda imagens representacionais, com ideias semelhantes às narrativas preliminares originárias, datadas estas de diferentes séculos.

Figura 2- Um grego em combate com uma guerreira (470–460 a. C); Hércules e a amazona em combate (530 a. C)



Fonte: (A. Oliveira, 2018, p. 5).

Figura 3- *Americae Pars VII*, de Theodore De Bry, Frankfurt, 1599



Fonte: (Pereira, 2009, p. 5).

Figura 4- *Les Singularitez*, de Jean Cousin.



Fonte: (Oliveira A., 2018, p. 8).

Nota: Publicada por André Thevet, em meados do século XVI.

Figura 5- *Um lobisomem na Amazônia* (2005), de Ivan Cardoso



Fonte: *Printscreen* [Youtube]. Elaboração própria.

Ao retomar as primeiras narrativas na literatura antiga, encontramos em palavras as representações das mulheres, estas guerreiras, à beira do rio. As imagens contemporâneas deste período estão na colagem que compõe a figura 2. É evidente como nelas encontramos uma mulher que aparece com artefatos de guerra e em posição de ataque, o que atesta a representação da “guerreira”. O título oficial da segunda imagem que traça a colagem posta nessa figura é descrito como “Hércules e a amazona em combate”. No século seguinte, a literatura dos viajantes, em especial a de Carvajal, reforçou as mesmas características acrescidas de adjetivos como “perigosas” e “com costume bárbaros” (Carvajal, 1941, p. 18).

Nas figuras 3 e 4, encontramos uma ambientação florestal – o que é a representação das Índias, um continente ora também observado como selvagem. Observa-se o posicionamento de combate e os artefatos, como as flechas, mas desta vez com numerosas mulheres em representação das guerreiras. Há ainda imagens de corpos esquartejados, o que as sugere como canibais e perigosas. O título oficial da figura 4 traz a descrição de “Como as amazonas tratam aqueles que elas capturam na guerra”.

Ao notarmos as representações antigas, colocamo-las em comparação com um filme oriundo do cinema brasileiro nos anos 2000, denominado *Um lobisomem na Amazônia* (2005), de Ivan Cardoso. A obra, classificada como comédia, terror e suspense traz aventuras de amigos cariocas na Floresta Amazônica. Em uma das cenas, os personagens entram em conflito com mulheres da floresta. Pelo frame posto na figura 5, percebemos as mesmas características de “As Amazonas”, com a representação de mulheres em um ambiente florestal e rústico, em combate contra homens, com artefatos de guerra e uma visualidade que remete à selvageria e à matança.

O breve itinerário apresentado por nós aponta um exemplo de cruzamento entre imagens do período colonial, estas produzidas a partir de relatos de antepassados viajantes, que na virada no século XXI basearam um filme brasileiro. É espantoso, por assim dizer, esse fato. Mas isso nos mostra que, desde este nosso início de estudo, já indicamos que a relação das imagens do passado da Amazônia com as do presente está muito viva e simetricamente arranjada. E cabe dizer que as caravanas realizaram uma releitura de interesses e, novamente, sob a perspectiva eurocêntrica, tiveram por objetivo mapear o potencial natural a ser explorado e compor um projeto de classificar a natureza de modo global, uma proposta que vem desde o século XVIII e que, a partir do século XIX, “ganha força com as obras dos viajantes naturalistas” (Araújo; Pacheco, 2017, p. 2).

A própria ciência sobre a qual a modernidade é calcada tem como parâmetro de classificação a perspectiva europeia e, com ela, a comparação entre positivo *versus* negativo.

Ou seja, mais uma vez a perspectiva eurocêntrica se mantém através dos integrantes dessas expedições amazônicas, que já desembarcavam com ideário calcado em leituras anteriores, especialmente a primeira literatura dos viajantes e suas respectivas imagens. Araújo e Pacheco (2017), inclusive, apontam elementos que comprovam como anotações etnográficas sobre a Amazônia de pesquisadores que viveram entre o fim do século XIX e começo do século XX carregavam expressões muito similares às narrativas dos viajantes, com relatos de menções a aventuras e encontros com a natureza exuberante e selvagem.

Em artigo do século XIX, que trata da classificação científica da flora amazônica, os autores elencam uma série de adjetivos relacionados às características amazônicas, o que, para documentos ditos científicos, fogem à norma técnica, mesmo naquela época. A partir de dez textos de viajantes naturalistas, os autores listam palavras recorrentes nestes documentos científicos. Entre as palavras estão “luxuriante”, “romântica”, “magnífica”, “fantástica”, “sedutora”, “perfeita”, “espetacular”, “paradisíaca”, bem como (às vezes pelo mesmo autor) “monótona”, “sombria”, “solitária”, “misteriosa”, “estéril”, “virgem” e “selvagem”. O léxico indica como notório o transitar constante entre a ciência, com suas descrições apuradas, medições, registros, catalogações, coletas e ordenamentos, e uma descrição literária semelhante aos primeiros relatos, reforçando que a “a sensibilidade romântica frente à natureza merece destaque, pois na mesma medida [da] descrição taxonômica, [a descrição literária] também tem grande profusão entre os viajantes” (Araújo; Pacheco, 2017, p. 2).

As expedições naturalistas do século XIX trouxeram também uma releitura de interesses com relação às imagens. A partir dos sucessos editoriais de coletâneas como as de Theodore De Bry, ilustrações começam a ter mais espaço nestas narrativas em comparação aos textos. O período é marcado pelas novidades tecnológicas, entre elas a fotografia. Com isso, fotógrafos passaram a ser tripulantes das viagens e também relatores dessas expedições científicas na Amazônia. Indicativos sugerem que a imagem passa a ser um elemento essencial das narrativas naturalistas do século XIX, sendo os fotógrafos os viajantes essenciais nas excursões. Entre 1840 a 1900 é estimado que, aproximadamente, 70 fotógrafos percorreram a região Norte (Mello, 2013).

Entre eles, citamos Albert Frisch, na Expedição Keller-Leusinger; Walter Hunnewell, que acompanhou o casal Louis e Elizabeth Agassiz, em 1866; e o carioca Marc Ferrez, integrante da expedição comandada pelo professor Charles Frederick Hartt, que percorreu a região Nordeste e parte da região Norte, entre outros, deixando-nos um legado em imagens. Mauad (2010) chama a atenção para o que “revelam as imagens” desses primeiros fotógrafos.

A presença de fotógrafos na região, nos primórdios do uso do registro fotográfico, evidencia a forte impressão que as notícias e os registros visuais, basicamente desenhos, trazidos por expedições anteriores na região amazônica, haviam exercido no imaginário do século 19. Os registros de modos de vida, de espécimes variados e de uma natureza exuberante alimentaram a imaginação social, ao mesmo tempo em que definiram um padrão evolutivo, fortemente marcado pela relação entre “nós”, os civilizados, e os “outros”, que deveriam ser tipologizados e identificados na escala evolutiva (Mauad, 2010, p. 137).

O autor reforça o que Ugarte (2009) analisou sobre as narrativas pioneiras dos viajantes colonizadores. Segundo Mauad (2010), naturalistas também precisavam condizer às expectativas dos financiadores europeus e descrever relatos capazes de corresponder à “imagem” da Amazônia ora estigmatizada, então descrita nas primeiras literaturas e ainda presente no imaginário europeu. Dessa forma, o autor sugere que esses primeiros fotógrafos estavam distantes da proposta de registrar o que encontram no território amazônico, sendo um trabalho dedicado a “caçar imagens” conforme os ideários pré-estabelecidos para comprovar, de fato, que estava retratando a Amazônia.

Portanto, nos parece lúcido supor que existiu desde sempre, com a colonização europeia, uma exotização incidente e forçada da Amazônia a partir de escritos, primeiramente, e depois por meio de registros fotográficos. Partindo desse pressuposto, nosso trabalho explorou em que medida essa construção se desnudou no cinema brasileiro de ficção. No capítulo que segue, aprofundamos tal questão com dados e informações qualificadas.

2 AMAZÔNIA: AS IMAGENS E O CINEMA NO AMAZONAS

As imagens da Amazônia no cinema são contemporâneas ao surgimento do Primeiro Cinema na Europa e nos Estados Unidos. Após a exploração colonial, a Amazônia brasileira herda uma herança de dependência socioeconômica e cultural da Europa, sendo as primeiras imagens cinematográficas da região permeadas de interesses e objetivos comerciais diante dessa relação.

Para compreender melhor o percurso destas imagens cinematográficas do Primeiro Cinema ao Cinema Brasileiro, no período correspondente à nossa análise de imagens (entre os anos 1960 e 2000), a partir deste capítulo, iremos delimitar esta pesquisa ao cinema ambientado e/ou produzido no Amazonas, que é o maior território federativo do Norte. O Estado tem marcos pioneiros na produção cinematográfica na região amazônica, entre eles o recém recuperado filme *Amazonas, o maior rio do mundo* e *No Paiz das Amazonas*, ambos do cineasta português, radicado em Manaus, Silvino Santos, além de ser o local de naturalidade desta pesquisadora.

2.1 O Primeiro Cinema Na Amazônia

A partir de 1870, o impulso industrial, a eletricidade, a mecanização e a divisão do trabalho, além da revolução científica e tecnológica com a propagação do pensamento racional e das vantagens da modernidade, transformaram a vida na Europa e nos Estados Unidos. Indústrias, com produção em grande escala, movidas a investimentos privados, exigiam cada vez mais novos mercados. Nesse cenário, surgem ainda de forma artesanal aparelhos de produção e reprodução de imagens que, assim como as demais invenções, precisavam gerar lucro.

As criações dessas máquinas marcam o surgimento do cinema e o “início de uma era de produção de imagem” Cesarino (2005) em contexto de mundo diferente do contemporâneo, portanto com filmes com características divergentes das que conhecemos e classificamos hoje como cinema, principalmente relacionadas à narrativa. Transformações ocorriam de maneira acelerada e se, no primeiro momento, aparelhos de projeção de imagens eram elemento primordial, em pouco tempo o que era exibido passou também a ser uma necessidade de mercado. “Em 1900, o cinema, ainda longe de obter uma forma definitiva, moldava-se a formas mais antigas de espetáculos” (Toulet *apud* Cesarino, 2005, p. 22).

As projeções concorriam por público, o que demonstra como as ideias de ludibriar para prender a atenção compõem a gênese do cinema. Flávia Cesarino Costa (2005) traduz da expressão inglesa *early films* essas primeiras produções, as quais designamos neste trabalho como “Primeiro Cinema”, com uma divisão entre as duas primeiras décadas do seu surgimento: o não narrativo (1894 a 1908) e o de crescente narratividade (1908 a 1915), períodos que se cruzam com o do Primeiro Cinema na Amazônia.

A proposta considera um ecossistema que inclui produção, exibição, comportamento de público e representações para refletir sobre esses primeiros filmes escoados para várias partes do mundo, incluindo as Américas. Na primeira fase, não narrativa, o cinema é marcado por acirrada competição de inventores americanos e europeus que, no ritmo industrial e com ambições econômicas, precisavam encantar os públicos com patentes em feiras e exposições populares, onde tradicionalmente ocorriam shows de ilusionistas, performances teatrais, de dança e circo, o que gerava competição por audiência. Disputas e referências artísticas influenciaram o ideário dessas primeiras imagens.

Em que consistiam as atrações visuais representadas na feira de Paris? A maioria deles se resumia a métodos de ilusionismo utilizando imagens, fotográficas ou não, para simular viagens no tempo e no espaço. Eram o que os contemporâneos chamavam de espetáculos “totais” ou “ultra-realistas”, muito comuns no início do século XX, entre os quais estava o cinema (Costa S., 1996, p. 24).

É nesse contexto que os irmãos Lumière desbancam o americano Thomas Edison com o cinematógrafo, apresentado em Paris no dia 28 de dezembro de 1895, com um *design* que era ao mesmo tempo câmera e projetor, acionado por manivela, o que permitia mais facilmente ser transportado e exibido nos *vaudevilles*, uma espécie de “salão de curiosidades” que atraía um público expressivo. Adaptados a esse mercado do entretenimento, os irmãos Lumière empenham sua estratégia de vendas e saem pelas Américas. O equipamento chega em Manaus, capital amazonense, em 11 de abril de 1897 (Costa S., 1996).

A época era de um Amazonas com navegações abertas às “nações amigas”, ou seja, aos exploradores estrangeiros do látex, produto extraído das árvores seringueiras que legou a capital amazonense a uma transformação social, econômica e cultural. Esse período ficou conhecido como “Ciclo da Borracha” na Amazônia Ocidental. As embarcações luxuosas e cargueiras, vindas direto da Europa, trouxeram além de investidores-exploradores, também modos de vida e influências culturais e artísticas. Tudo isso acelerou os processos de urbanização das cidades amazônicas, especialmente as localizadas em Amazonas, Pará e Rondônia, na primeira e segunda metade do século XX (Costa S., 1996).

Essas capitais se tornaram metrópoles promissoras, sendo pioneiras na eletricidade, no encanamento de água e nos bondes elétricos, por exemplo. O estilo de viver da elite imigrante tentava reproduzir o cotidiano europeu nos hábitos, nas vestimentas e até na arquitetura, como no caso do então Theatro Amazonas (construído em 1884) e do paraense Theatro da Paz (em 1878), montados, em maior parte, a partir de peças transportadas direto da capital francesa por via fluvial. É para essa alta sociedade da então chamada “Paris dos Trópicos” que as primeiras sessões de cinema são exibidas em território amazonense (Costa S., 1996).

Assim como no exterior, em Manaus o cinematógrafo concorreu com espetáculos europeus de teatro, circo e dança, que vinham do outro lado do oceano para ficar em cartaz no principal teatro da cidade.

O novo invento dos irmãos Lumière passou quase despercebido. Ao ser-lhe atribuído o status de "arte nobre", fazendo-o penetrar pelo recém-inaugurado templo cultural da elite manauara - o Teatro Amazonas - o cinema desencontrou-se de seu público predileto, as camadas populares, que lotavam as praças e cafés dos centros urbanos do país e da Europa, onde se exibia o maravilhoso aparelho das "figuras que se mexem". O local escolhido e os preços proibitivos afastaram o grande público para outros centros de diversões mais atrativos e menos dispendiosos. A elite que foi ao Teatro Amazonas tampouco se agradou daquele novo divertimento (Costa S., 1996, p. 7).

Nos dois anos seguintes, os primeiros investidores de eventos de cinema em Manaus passaram a levar o equipamento para cafés, praças, cabarés e outros lugares mais populares nos anos seguintes, fase correspondente também a mudanças no conteúdo exibido nos *vaudevilles* na Europa. Em curto espaço de tempo, a técnica artesanal tem uma evolução de aparelhos e películas, aprimorando a estrutura para produção e consumo. O cenário fez com que o cinema circulasse em grandes eventos, como na Exposição de Paris, onde a busca por audiência teve como atrativo novas produções de imagens, mais focadas na representação de cenas do cotidiano, mas ainda sem o que conhecemos como narrativa (Costa F., 2005).

Como afirma Eileen Bowser, misturavam-se livremente filmes encenados e aqueles chamados de “atualidades”. Nas atualidades apareciam não apenas cenas reais da vida cotidiana, cenários naturais, paisagens de terras distantes, desfiles e multidões nas ruas, mas também encenações de acontecimentos recentes as atualidades reconstituídas como guerras, incêndios, terremotos e assassinatos famosos, não havendo uma clara diferenciação no tratamento daquilo que tinha sido captado no calor da hora e o que tinha sido representado diante das câmeras por atores de teatro ou até parentes dos realizadores (Costa F., 2005, p. 44).

Essas imagens contam também com uma forte influência das lanternas mágicas, espetáculos com características de descrever viagens, lugares distantes, exóticos *etravelogues*

(palestras com imagens de viagens). Mescladas às imagens de situações reais, esses filmes conseguiram, a partir de 1906, cativar um público maior e mais popular, o que trouxe boa aceitação para o invento dos irmãos Lumière, inclusive na Amazônia. Temas alusivos à natureza são apontados por Tom Gunning na nova fase dos aparelhos cinematográficos, que exibiam “as chamadas ‘atualidades reconstituídas’, em que fatos eram mostrados de forma muitas vezes sensacionalista” (Costa, 2005, p. 47).

O ano é 1907 e as projeções ganham popularidade em Manaus. A cidade passa a ter casas de exibição de cinema, como o Casino-Teatro Julieta. Essas casas irão ocupar o espaço do Teatro Polytheama e do Teatro Amazonas, exibindo filmes com as “vistas animadas”, como são descritos os títulos em cartaz nos jornais locais. Mesmo em um período no qual a narrativa cinematográfica era embrionária, produções imagéticas trazem rastros do olhar eurocêntrico, pois “podiam transmitir ricos e frequentemente inquietantes significados: ideias relativas ao imperialismo, à superioridade cultural e racial, ao sexismo e ao darwinismo como concepção de realidade” (Musser *apud* Costa S., 1996, p. 58).

Na fase inicial, o Primeiro Cinema tem um ideário de produção das imagens ancorado na proposta de espetáculo e no interesse por paisagens, natureza e lugares exóticos. De igual modo, o olhar de uma cultura dominante sobre uma região e um povo dominados foi o mote para o “museu de imagens” (imaginário). Isso passou a ser o cinema em sua essência para os moradores de Manaus, que tinham como única referência alguns filmes estrangeiros. Essas são as primeiras imagens de referência, podemos afirmar, que concorreram para formar um imaginário estigmatizado sobre o cinema de quem morava na Amazônia.

Na segunda fase do Primeiro Cinema (1908-1915), Flávia Cesarino Costa (2005) usa o percurso do próprio cinema para metaforizar o período, que marca o início das produções de filmes no Amazonas a partir dos moradores locais: espetáculo, narração e domesticação. O caráter de atração, da primeira fase, no sentido de espetacularizar para atrair o público, ganha reforço com a “narrativação”, cujo objetivo é contar uma história, preferencialmente com um final feliz. Essa domesticação, podemos assim denominá-la, integra a cultura dominante – no caso, a geradora de imagens tem a outra cultura, a espectadora, submissa. Começa-se a surgir o germe do espetáculo de massa, com foco em agradar ao senso comum e, assim, ter mais e mais plateias e lucratividades.

Estes filmes convocam o espectador a entrar num mundo imaginário, onde a narrativa se desenvolve de forma autônoma e auto-referente. Uma série de procedimentos, como os dispositivos de montagem invisível e a proibição de olhar para a direção do espectador, atua no sentido de disfarçar as marcas de enunciação e presença física do espectador (Costa S., 1996, p. 112).

O aumento de lucratividade exige uma organização da atividade cinematográfica e começa-se uma separação entre produtoras e exibidoras. Neste período, em Manaus, o *cinematographo fallante lumière*, uma máquina da Empresa Hervet, era um sucesso digno de estar nas páginas da imprensa local. Era uma “exibidora ambulante”. Daí que empresas conhecidas na Europa, como a Pathé-Frères e a Gaumont, passaram a trazer muitos filmes do velho continente. Eram títulos de Georges Méliès e Albert Capellani, a saber, entre outros, como filmes d’arte, gêneros livres, produções italianas e, principalmente, os filmes chamados “vistas animadas” (Costa S., 1996).

Filmes de visitas, viagens e os chamados “naturais” eram gêneros característicos da época. Selda Costa (1996) revela que tiveram muitas exibições em Manaus nessa sistemática. A fase é marcada pelo início das primeiras produções de imagens de cinema da Amazônia, de forma mais constante, feitas pelos próprios funcionários das exibidoras estrangeiras, que tinham como motivação o interesse da imprensa estrangeira sobre relatos da Amazônia e da fotografia, realizada desde séculos anteriores. A fase de produção das imagens do cinema obviamente antecede, mas também se cruza com a do Primeiro Cinema no Amazonas.

O Estado contabiliza uma produção de imagens em movimento estimada em 20 títulos entre 1907 e 1935. As primeiras delas são feitas pelos “caçadores de imagens”, como denomina a pesquisadora Selda Costa (1996), que, como dissemos anteriormente, eram os próprios operadores das exibidoras europeias. Esses estrangeiros produziram as primeiras “vistas animadas” da capital amazonense, abordando dos costumes locais como as seguintes imagens encontradas em filmes: a procissão da padroeira de Manaus, a visita ao matadouro de Manáos, as obras da “Manáos Harbour”, a frente da intendência no dia da posse do coronel Affonso de Carvalho e a manifestação contra o governador. Essas e outras cenas tinham por objetivo serem exibidas no exterior.

Além dessas exibições, a antiga Cidade da Barra ganhava espaço nas publicações da imprensa estrangeira e “falava-se de um novo eldorado que convidava a aventuras fantásticas” (Costa S., 1996, p. 8), proposta que nem sempre correspondeu às realidades vividas por velhos e novos viajantes, como abordamos:

[...] eu estava desapontado. O tempo não era tão quente, as pessoas não eram tão diferentes, a vegetação não era tão extraordinária, nada coincidia com a fantástica imagem que eu formara em minha imaginação e que ardentemente acalentara durante o tédio de uma travessia marítima. Isso deveu-se principalmente aos relatos dos 'caçadores de curiosidades, aqueles viajantes que, descrevendo apenas o belo, o pitoresco e o magnífico, levariam a pessoa quase a acreditar que nada poderia existir

sob o sol tropical que nada fosse diferente do resto do mundo (Wallace *apud* Costa S., 1996, p. 9).

O despertar para a Amazônia ocorreu também dentro do Brasil. Dois nordestinos empreenderam nas tomadas cinematográficas de Manaus, os irmãos piauienses Raimundo Fontelle da Silva e Jonas da Silva. Empresário e com um currículo de viagens internacionais, Raimundo dirigiu a empresa “Fontenelle & Cia”, maior exibidora regional, que, mais uma vez, mantinha o propósito de enviar filmes para Europa. Inclusive uma publicação do jornal *Gazeta da Tarde*, de 1921, reforça enfaticamente o interesse em atrair mais investidores estrangeiros para as novas fábricas manauaras. Ou seja, se de um lado a cidade tinha fortes características de metrópole, do outro era necessário reforçar as ideias de um território com potencial a ser explorado e desbravado (Costa S., 1996).

Essas eram, sem dúvida, cada vez mais concepções descritas na literatura e em gravuras produzidas por exploradores viajantes.

Eldorado dos aventureiros, inferno verde dos naturalistas e paraíso perdido dos poetas, a Amazônia seria cantada e decantada, romântica e cientificamente, por viajantes e estudiosos, por artistas e políticos de todas as épocas. Foi louvada, amaldiçoada e chorada em verso e prosa. Percorrida, penetrada, pisada e mal interpretada por “quadrilhas” de turistas. A região amazônica e o seu grande rio também estiveram, desde o início, sob o foco e enfoque do novo engenho tecnológico desse momento – o cinema –, que buscou capturar segredos, mitos e almas de seus habitantes (Costa S., 1996, p. 4).

Pela trajetória do Primeiro Cinema, resta enfatizar como o caráter de espetáculo esteve em evidência nas projeções ano após ano. Houve o reforço das ideias, em uma narrativa preliminar, de uma cultura civilizada em detrimento da outra, bárbara, como forma de mostrar um pioneirismo tecnológico e intelectual. Essas formas de entender e fazer cinema foram o espelho para as primeiras produções de imagens da região, inclusive por quem vivia em Manaus. As três primeiras décadas de produção de imagens amazônicas foram de estrangeiros, que mesclavam cenas da floresta, dos rios e da vida na cidade para exibir em seus países de origem. Na segunda fase, mantinha-se a ideia na Europa de um “Novo Eldorado” a ser explorado pelos seus potenciais naturais e, por isso, as imagens tinham um papel de fazer “a propaganda da região e, assim, seus rios, florestas, flora e fauna foram o objetivo das primeiras filmagens” (Costa S., 1996, p. 37).

Entre o final do século XIX e o início do século XX, dois fatos impulsionam a produção de imagens da Amazônia a partir de uma produção interna. Uma delas foi a decadência do “Ciclo da Borracha”, que gerou uma grave crise econômica e social nas cidades amazônicas. E

outra foi a iniciativa do governo federal em ocupar o interior do Brasil e as fronteiras por meio das comissões encabeçadas por militares. Dois nomes marcam essa fase: o português Silvino Santos e o major Luiz Tomas Reis (Gonçalves, 2009).

Integrante da Comissão Rondon, expedição militar nomeada para homenagear o Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, o tenente Reis era responsável por documentar a missão em imagens. Em decorrência desse trabalho surgiu o Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Comissão Rondon, em 1912, que foi um grande marco para a época, pois concretizava investimento inédito em documentações desse tipo, além dos filmes *Rituais e festas Bororo* (1917) e *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), ambos de Luiz Thomaz Reis.

A documentação imagética foi considerada como outras atuações científicas da Comissão, apresentando relatórios e publicações como a Expedição ao rio Ronuro, publicação nº 90, relatada pelo capitão Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcellos, em 1945. Nesse relatório, cita as duas câmeras de cinema pertencentes à comissão e operadas por Reis: uma Williamson de 30 metros e uma Debrrie Studio de 120 metros (Tacca, 2001, p.16 *apud* Gonçalves, 2009, p. 62).

O militar Luiz Thomaz Reis foi cinegrafista do longa-metragem⁶ *Ouro branco* (1918), produzido pela empresa “Asensi & Cia”, que foi mais uma produção com objetivos propagandistas, dirigida pelo português Silvino Santos. Radicado no Amazonas, onde foi morar aos 15 anos após ler em publicação portuguesa sobre o maior rio do mundo no Brasil (rio Amazonas), Silvino Santos inicialmente trabalhou como pintor e fotógrafo em Manaus. Sua relação com o cinema inicia ao ser contratado pelo seringalista Júlio César Araña para produzir um filme a ser enviado à Londres, a fim de rebater denúncias de escravidão nas propriedades do contratante (Gonçalves, 2009).

Aranã bancou um estágio para Silvino Santos nos estúdios da Pathé-Frères e nos laboratórios Lumière, em Paris. De volta ao Amazonas, Santos se depara com um impulso financeiro para o cinema por conta do declínio do “Ciclo da Borracha”, após os asiáticos começarem a plantar e extrair o látex de seringueiras longe da Amazônia. Divulgar o Amazonas para atrair investidores passou a ser o objetivo tanto no exterior quando no Sudeste e Sul do Brasil. Por isso, o governo do Estado, com incentivo do governo federal, incentiva a criação da primeira produtora amazonense, a Amazônia Cine-Filme (1918-1920) (Gonçalves, 2009).

⁶ Como consta na Ancine, longa-metragem trata-se de uma produção audiovisual cuja duração é superior a 70 minutos. Ver em: <https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122>. Acesso em 13 mar. 2026.

Silvino Santos produz *Horto Florestal de Manáos* (1918) e percorre, durante três anos, os fluentes e confluente do rio Amazonas. O material foi perdido em um naufrágio e levou a produtora à falência. Essas produções de imagem, tanto de Reis quanto de Santos, são consideradas um divisor na história do cinema no Amazonas porque, pela primeira vez, a região passou a ser retratada por quem não estava só de passagem pelo território. Essas produções foram feitas por quem teve a oportunidade de adentrar mais e mais no interior do Amazônia e percorrer lugares até então não registrados por outros produtores (Gonçalves, 2009).

Silvino Santos é autor dos primeiros longas-metragens da região, os quais, de fato, marcaram o nome do Amazonas na produção cinematográfica brasileira. Os documentários *No paiz das Amazonas* (1922) e *No rastro do eldorado* (1925) foram filmes que seguiram a motivação de propaganda do Estado. *No paiz das Amazonas* conquistou a Medalha de Ouro na Exposição do Centenário, em 1922, no Rio de Janeiro – à época capital do Distrito Federal. Foi exibido na Exposição de Bruxelas (1924), na Feira Mundial de Nova York (1939), na Exposição do Centenário Farroupilha (em 1935), na Feira Internacional de Amostras (1933) e cogita-se ter participado até de outros eventos que não foram registrados oficialmente.

No artigo “As leituras por meio da análise fílmica e comentários de época do documentário ‘No paiz das Amazonas’ (1922) de Silvino Santos”, Sávio Stoco relaciona a produção do cineasta com a questão do imaginário amazônico:

Mesmo que o filme busque, por um lado, particularizar e complexificar a ideia da economia regional ou do seu potencial econômico, por outro lado é patente o esmero em exibir como atração uma natureza deveras remarcada pela tradição. Ou seja, uma natureza monumentalizada por certas maneiras de filmar, como quando vemos os planos de apresentação da seringueira, espécie explorada por panorâmicas a exaltar uma monumentalidade. Outros momentos focam-se nos exemplares mais diferenciais da fauna e flora, assim como enfatizando os tamanhos de seus rios e do seu território por imagens e intertítulos. Em nossa análise do filme, notamos que esse tom de monumentalização/exaltação pontua toda a narrativa (Stoco, 2012, pp. 4-5).

Mesmo diante das motivações de propaganda, do olhar português de Santos e da influência cinematográfica europeia na Amazônia, os dois longas trazem imagens pouco encontradas em outras obras relativas à região na época. O fato vai ressaltar um ponto de vista interno sobre esses discursos imagéticos, como Stoco (2014) ressalta em *No rastro do eldorado* que, inclusive, teve seu reconhecimento na contemporaneidade a partir de pesquisas cinematográficas.

Sendo que hoje alguns estudiosos começam a reivindicar um destaque na história do cinema mundial para o título, ao lado de filmes bem mais consolidados como é o caso de *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, *La Coière Noire* (1926), de Léon Poirier, *Tabu*

(1930), de Murnau e o próprio *No Paiz das Amazonas* (1922), de Silvino, "formando um conjunto de filmes de viagem que forneceram aos moradores das metrópoles a oportunidade de se aventurar e descobrir as regiões 'mais selvagens do mundo". Foi a forma com que a pesquisadora de filmes etnográficos Paula Morgado comentou e incluiu *No Rastro do Eldorado* em seu campo de reflexão (Stoco, 2014, p. 13).

Após essas produções, Silvino Santos é contratado pela empresa J.G Araújo e nela produz nove longas-metragens, 57 documentários de curta e média-metragem, além de filmes domésticos. A depressão econômica faz a produção cinematográfica estagnar em Manaus em seguida. Somente a partir dos movimentos cineclubistas dos anos 1960 a arte é retomada. É nesse período que cinéfilos e estudiosos resgatam a obra de Silvino Santos e o intitulam como “o cineasta da selva”. Eles validam seu legado cinematográfico, iniciando pesquisas, críticas e reflexões sobre a imagem e o cinema amazônicos (Stoco, 2014).

2.2 O Cinema no Amazonas: dos Anos 1960 aos 2000

Entre os anos 1960 e os 2000, o Amazonas e o Brasil tiveram um cenário político, econômico e cultural conturbado. Primeiro a ditadura, com suas violências, impactou diretamente a liberdade de expressão e as artes. Depois, a abertura de mercado ao neoliberalismo patrocinou privatizações que não auxiliaram na potencialização da produção fílmica e na produção artística em geral. A Amazônia esteve em evidência no projeto da ditadura militar a partir da ideia de Grandes Projetos de Investimento (GPIs). Foi um período em que emergiram novos movimentos do cinema brasileiro e isso impactou diretamente no contexto e no discurso de produção da imagem na região amazônica, apesar dos retrocessos apontados.

As quatro décadas que integram o recorte da nossa pesquisa marcam o Amazonas por um *boom* de transformações socioeconômicas. Entre tais marcos estão a “Operação Amazônia”, deflagrada na ditadura militar, e a instalação do Polo Industrial de Manaus (PIM), que gerou imigração e êxodo rural significativos, além de estimular a releitura de estratégias conhecidas: atrair investidores nacionais e estrangeiros e utilizar o cinema como propaganda oficial. Por outro lado, inicia de maneira mais expressiva a produção de imagens a partir da perspectiva de quem nasceu no Amazonas, assim como de cineastas brasileiros.

Com o declínio do Ciclo da Borracha na primeira metade século XX, Manaus passa a viver uma grave crise econômica. A capital passou de “Paris dos Trópicos” a “Cidade Flutuante”, consequência do fato de que pessoas socialmente vulneráveis improvisavam suas

casas para além das margens de igarapés através de palafitas, sem o mínimo de infraestrutura de saneamento básico. Decorrente da exploração gomífera sem um projeto em longo prazo, essas décadas de depressão amazônica trouxeram muitas consequências para Manaus, principalmente uma carência social e econômica.

Esse período de quase 40 anos também marca um hiato do cinema no Amazonas. A partir do governo do presidente Getúlio Vargas, iniciaram ideologias de progresso, modernização e integração da Amazônia como parte da proposta de nacionalismo econômico e desenvolvimento regional dos territórios mais distantes da costa brasileira. Essas ideologias iniciadas são intensificadas com o golpe civil-militar de 1964, regido por uma política de cercear a liberdade de expressão e impor um discurso ufanista do “integrar para não entregar”, especialmente o Nordeste e a Amazônia.

O cinema local ressurgiu aos poucos, então, no início dos anos 1960, em meio a esse período de transição, e as imagens da Amazônia voltam também a serem produzidas pelos militares brasileiros. Foram os movimentos de cinéfilos, críticos de artes, estudantes e artistas que realizavam cineclubes e atividades educativas e culturais, entre eles estavam o Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas (GEC) e o Clube da Madrugada, que reativaram o pensar e fazer cinematográfico em Manaus. Inspirados nos grupos modernistas dos anos 1920, esses intelectuais bebiam de fontes estrangeiras das artes em geral e também dos novos movimentos brasileiros, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

As ideias eram discutidas e difundidas nas mídias regionais, como suplementos, jornais e a rádio. Foram essas iniciativas, por exemplo, que elegeram Silvino Santos como “o cineasta da selva”, além de terem contribuído para estimular pesquisadores na área de cinema amazonense, como Selda Vale da Costa e Narciso Lobo. O movimento fez surgir cineastas locais como Roberto Kahané e Márcio Souza (também escritor e dramaturgo amazônico), entre outras personalidades culturais. Além de fomentarem o cineclubismo e a própria expressão artística a partir de uma perspectiva local, essa nova cena despertou o Amazonas para a inédita conservação e recuperação de filmes, muito incentivada, na época, por Cosme Alves Netto, então curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também integrante desses movimentos.

Antes disso, os filmes estavam em arquivos pessoais e muitos, até hoje, continuam perdidos. Filmes, por exemplo, de Silvino Santos, que outrora estavam sumidos, só foram recuperados décadas depois. Outro ponto que fomentou a produção de imagens amazônicas na década de 1960 foi a posse dos militares e de Arthur César Ferreira Reis, governador do Estado de 1964 a 1967. Historiador amazônico e político (tinha no currículo a direção de outros órgãos

do Governo), Reis criou o Departamento de Turismo e Promoção (Depro), uma estratégia do Plano de Desenvolvimento Econômico e Social para região, que seguia ideologias federais anteriores com o objetivo de “desenvolver e integrar a Amazônia”, das quais motivaram a criação e recriação de órgãos como, por exemplo, Superintendência do Plano de Valorização econômica da Amazônia (SPVEA) e Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam), entre outros.

É interessante ressaltar que dentre as finalidades que corroboram para o imaginário amazônico no cinema, de acordo com o regime interno, estão: 1- Divulgar as belezas naturais do Estado e o potencial de sua flora e da sua fauna, como instrumentos de esporte e recreação; [...]; 2- Encomendar filmes que possam divulgar, nos centros de maior importância do país ou do exterior, possibilidades econômicas e turísticas do Estado, bem como colaborar com os produtores de cinema que se disponham a rodar suas películas em território amazonense, dando-lhes assistência e assessoria.

O regime interno traz ainda intenções “explorando certo imaginário de exotismo”, conforme ressaltava Mendonça (2018), com a proposta de construção de pousadas de selva “a fim de atender, inclusive à curiosidade, o desejo de aventura e maior contato com a natureza”. Uma das ações do novo órgão foi contratar do cineasta Glauber Rocha, em 1965, um curta-metragem promocional sobre o Amazonas. Na época já conhecido mundo afora pelo filme *Deus e o diabo na terra do sol*, o brasileiro gravou o primeiro documentário em cores da carreira dele, *Amazonas, Amazonas*, tendo como projeto ser distribuído internacionalmente com intermédio do Itamaraty.

Conforme Mendonça (2018), Glauber Rocha, em uma das raras entrevistas locais durante as gravações, ressaltou a liberdade artística que tinha para a produção encomendada pelo Governo do Amazonas. A nosso ver, em suma, o curta transmitiu algo do discurso de modernização conservadora e centralizadora imposta pelo projeto militar, mas também conseguiu registrar as dificuldades da população diante do isolamento e da instabilidade econômica. A recepção do filme foi considerada tímida e o diretor fez sua autocrítica à revista francesa *Positif*, em 1968, revelando a sua quebra de expectativas com a região.

Glauber classificou *Amazonas, Amazonas* não só como “um completo fracasso” (“Le film sur l’Amazonie est complètement raté”), mas também revelou a imagem que fazia da região antes de conhecê-la: “Cheguei ao Amazonas com uma ideia preconcebida e descobri que não existia a Amazônia lendária e mágica, a Amazônia dos crocodilos, dos tigres, dos índios etc.” As palavras de Glauber são quase um eco das “impressões gerais” que Euclides da Cunha escreveu no início do século XX, quando de sua passagem pela região como integrante da Comissão Mista Brasileiro-

Peruana de Reconhecimento do Alto Purus, entre 1904 e 1905 (Mendonça, 2018, p. 49).

Outra ação do Depro foi a contratação da empresa J. Borges filmes, que produzia cine-jornais pelo país, para produzir filmes institucionais, entre eles *Manaus, capital do Norte* e outros curtas-metragens que mostravam a construção de rodovias e a realização de obras estatais. A produtora também foi responsável por organizar o I Festival de Cinema Amador do Amazonas, que contou com o apoio da Igreja Católica por meio do Padre Luís Ruas e a Rádio Rio Mar. Desse evento, surgiram cineastas amazonenses como Roberto Kahané (*Igual a mim, igual a ti*), Normandy Litaiff (*Carniça*) e Ives Lima (*Harmonia dos contrastes*), assim como outros realizadores, que não ultrapassaram a primeira produção. Em uma pesquisa realizada na Cinemateca Brasileira e entre a bibliografia estudada, títulos exibidos no festival foram classificados como documentário.

As produções do Festival eram essencialmente amadoras e realizadas com muito improviso. Boa parte dos realizadores não tornaria a realizar um segundo filme. Apesar das dificuldades e da inexperiência, os filmes mostraram que os jovens amazonenses estavam sintonizados com as discussões políticas de seu tempo. Podemos notar a preocupação com a questão social em filmes como “Igual a mim, igual a ti”, que mostrou a antiga cidade flutuante, espécie de favela fluvial existente nos idos dos anos de 1960 que foi retirada do local (Gonçalves, 2009, p. 80).

Mesmo após quatro décadas sem produções locais e sem uma escola de cinema, o que é possível observar nas produções a partir desse olhar amazonense, para a época, foram as novas camadas do discurso imagético, como pontua Gonçalves (2009) em uma breve análise do primeiro lugar do festival. *Carniça* apresenta um lado marginalizado de Manaus, com cenas da vida de moradores rodeados por lixos e dejetos, mediante uma produção que percorre diversos lugares pouco mostrados no cinema, como o matadouro de bois, feiras e margens de rios. Tudo tomado por urubus e sujeira, o que lega à produção “um registro impressionante pela força de suas imagens” (p. 82).

Em diversos momentos o filme apresenta closes de pessoas, revelando a faceta dessa população anônima que está marginalizada do consumo e do trabalho digno. Com um interesse etnográfico, o filme faz um registro dos hábitos culturais da população carente da cidade de Manaus, sendo um contraponto em um momento pleno de entusiasmo com a implantação eminente da Zona Franca de Manaus. (Gonçalves, 2009, p. 82).

Para o autor, a produção de imagens nos anos 1960 marca a fase intitulada de “o moderno documentário da Amazônia”. Parte se deve ao Instituto de Cinema Educativo (INCE)

que gerou muitas parcerias entre cineastas e antropólogos. Como exemplo, estão dois filmes dirigidos por Heinz Forthman: *Kuarup* (1962), em parceria com Roberto Cardoso de Oliveira, e *Jornada Kamaiurá* (1965), com o antropólogo Roque Laraia. A série de filmes a partir do INCE se torna um marco, pois “em sua maioria, mantém uma abordagem expositiva sobre a realidade e, nesse caso, dado ao interesse antropológico, retratam as populações indígenas da Amazônia Brasileira” (Gonçalves, 2009, p. 65).

Em 1967, como desdobramento da “Operação Amazônia”, o projeto Zona Franca de Manaus (ZFM) é remodelado dez anos após a criação da sua legislação e vira uma área de livre comércio de importação e exportação, com isenção fiscal para a instalação de fábricas. Mais do que a indústria, o comércio e a agropecuária faziam parte do projeto. Conforme argumenta Mendonça (2018), a injeção econômica trouxe uma nova dinâmica social para Manaus, antes alicerçada na interação pessoa-natureza: “Se até essa década era possível constatar certo equilíbrio entre a população das zonas urbana, suburbana e rural da capital amazonense, a partir dos anos 70 esse contingente se tornou predominantemente urbano” (p. 36).

Em 1969, Manaus é sede do I Festival Norte de Cinema Brasileiro, empreitada do crítico de cinema, jornalista e então Secretário da Depro, Joaquim Marinho. O evento trouxe cineastas de renome nacional, como Walter Lima Jr. (*Brasil ano 2000*), Rogério Sganzerla (*A mulher de todos*) e Joaquim Pedro (*Macunaíma*). Somente curtas amazonenses integram a mostra. São eles *Claustro escuro*, de Almir Pereira, *Nonata*, de Terezinha da Silva Manguiera e *A coisa mais linda que existe ou a trajetória de um seringueiro*, de Roberto Kahané. O ano é marcado pela fundação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), uma época na qual “o público brasileiro cresceu de 30 milhões para 60 milhões e o cinema nacional era responsável por 30% do mercado cinematográfico nacional” (Marson, 2006 *apud* Siqueira, 2011, p. 119).

A década de 1970 foi um misto de decepção e novos desafios para o cinema amazonense. O projeto de polo nortista do Governo do Estado e a proposta da Embrafilmes de incentivar polos regionais nunca saíram do papel. A isenção dos impostos para empresas do Distrito Industrial também limitou drasticamente o financiamento para as produções e os festivais locais. Por outro lado, há produções significativas para cinematografia amazonense. No gênero documentário, com premiação em dinheiro do Festival do Norte, Kahané dirige *Manaus*, com produção do INC, além de curtas independentes como *Porto de Manaus* e *O começo antes do começo* (direção em conjunto com Márcio Souza). É também um período que a TV aberta realiza produções inéditas, como o episódio *Rio Negro*, do Globo Repórter (TV Globo), e a série de filmes *Documentos da Amazônia*, da TV Educativa do Amazonas, presente no livro de Gustavo Soranz Gonçalves (2009).

No cinema ficcional, data de 1972 o longa-metragem de ficção em cores, com temática amazônica, gravado em Manaus e dirigido por um amazonense. *A selva* é uma adaptação do livro de Ferreira de Castro e foi filmado por Márcio Souza, em uma produção que revelou as dificuldades logísticas de gravação, a necessidade de uma equipe especializada (não havia faculdades e nem cursos de cinema no Estado à época) e também o que alguns pesquisadores chamam de “custo amazônico”, relacionado aos valores diferenciados para produzir na região. Outra produção ficcional é *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia*, com direção de Osvaldo Caldeira.

Os anos de 1990 chegam com uma série de extinções orquestradas pelo Governo Fernando Collor: da Embrafilmes e da dedução no imposto de renda para empresas patrocinadoras, do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e o fim da cota de tela. Um novo fôlego veio com o “Cinema de Retomada”, pela Lei Rouanet (1991) e pela Lei do Audiovisual (1993), através do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com editais de financiamento. Segundo Siqueira (2011), “de 1995 a 1999, foram realizados 114 longas-metragens e cerca de 80 documentários, contra 12 filmes produzidos entre 1990 e 1994 – período sem incentivos por parte do Governo Federal” (p. 120).

O período é marcado por dois nomes de cineastas do Amazonas premiados no cenário nacional. São eles Djalma Limongi Batista, que integrou o GEC, autor de *Asa branca: um sonho brasileiro* (1981) e *Bocage, o triunfo do amor* (1998); e Aurélio Michiles, vencedor do prêmio de Melhor Filme de Diretor Estreante, no Festival de Brasília de 1997, com o longa *O cineasta da selva* (1997), uma homenagem a Silvino Santos. Em Manaus, as décadas de 1970, 1980 e 1990 são marcadas pela falta de eventos cinematográficos, um reflexo da falta de políticas ao cinema. Siqueira (2011) relata que a retomada dos festivais e das produções de Manaus ocorre somente a partir de 2002 com objetivo de difundir as produções no formato digital. “A maioria dessas produções sequer pisou em solo amazônico para realização do filme, incluíram a menção à região amazônica aglutinando noções pré-concebidas” (Gonçalves, 2009, p. 47).

Nos anos 1930 e 1940 predominavam os “filmes de monstros”, a maioria gravados em estúdios estrangeiros (Gonçalves, 2009). Nas décadas de 1970 e 1980, “surgem filmes em que o enredo tratava de uma aventura romântica associada a elementos exóticos à floresta e aos clichês ligados à noção do primitivo” (Gonçalves, 2009, p. 49). Há, inclusive, títulos que unem os elementos citados, conferindo à Amazônia um lugar de mistérios, lendário, exótico e também erótico, como é o caso de filmes como *Feitiço do Amazonas* (1954), de Zygmunt Sulistrowski, e dois filmes *soft porn* da série *Emanuelle e os últimos canibais* (1977), de Joe D’Amato. De acordo com o autor, outra característica dos filmes estrangeiros é ter como base eventos

históricos, seja para adaptar romances ou mesmo destacar a narrativa histórica, como, por exemplo, *A Floresta Esmeralda* (1985), de John Boorman, e *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), do cineasta Hector Babenco.

Vale ressaltar que, diferente dos filmes nas primeiras décadas, a partir dos anos 1970 começam as produções *in loco*, ainda que a “Amazônia” seja localizada de forma genérica, inespecífica e imprecisa, o que remete a concepções preestabelecidas. Como caso emblemático, Gonçalves (2009) cita Werner Herzog, por dirigir duas obras – *Aguirre, a cólera dos Deuses*, de 1972, e *Fitzcarraldo*, de 1982 –, que reproduzem discursos anteriores sobre a região embora apresentaram uma visão autêntica do cineasta sobre os fatos históricos.

Mesmo diante de uma visão contemporânea, essas produções internacionais forjam uma perspectiva eurocêntrica a partir uma relação de poder, com generalizações sobre a cultura e o espaço amazônico forjado em ideias anteriores, o que demonstra que são filmes que “preservam a polaridade entre aquele que coloniza e aquele que é colonizado” (Gonçalves, 2009, p. 54).

Por hora, a partir do destaque, cabe-nos salientar que a concepção sobre Amazônia, dos brasileiros nascidos nos últimos 50 anos, foi formada sob forte influência de toda a geopolítica montada para o território nos governos militares. Esses discursos estão, em maior ou menor grau, incorporados à consciência sobre a região. “Este período é de particular interesse, pois as ideias produzidas e veiculadas nesta época estão muito presentes nas representações feitas hoje acerca dela” (Bueno, 2002, p. 5). De todo modo, ao ressaltarmos representações sobre a Amazônia, é sempre patente a ideia de exotismo e estigmatização, fortemente exaltadas para chamar a atenção de públicos diversos ao longo de anos e anos. Em suma, ao finalizarmos este capítulo, destacamos o breve relato que se seguiu para suscitar o quanto a repetição de tópicos e temáticas oníricos sobre a região, em filmes ainda que lançados em tempos diversos, tem moldado a concepção fílmica na produção de longas, médias e curtas ficcionais e documentais.

Reiteramos que moldar a concepção fílmica é moldar também os ideários local, regional e nacional. E foi assim que se deu, conforme observamos. As diferentes esferas temporais e históricas, ora abaladas por ditaduras e intransigências econômico-sociais, não foram abaladas a ponto de mudar o rumo dessa história repetitiva, que nasce com os viajantes colonizadores e deságua no fim da década de 1990. No terceiro capítulo, para operacionalizar as afirmativas contextualizadas por nós sobre o olhar de exotismo do cinema sobre a Amazônia em geral e o Amazonas em particular, nos guiamos pela questão que move esta pesquisa: poderiam as imagens do Cinema Brasileiro de Ficção estarem ecoando, na atualidade, um imaginário de Amazônia construído na colonização? É o que verificamos conforme a sequência.

3 AMAZÔNIA: IMAGENS, IMAGINÁRIO E CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO

Dentre os percursos anteriores, chegamos até o período o qual denominamos de Primeiro Cinema amazonense e, aqui, damos agora um salto à atualidade, em direção a teóricos dedicados ao pensamento pós-colonial, dedicados a refletir em que medida experiências coloniais podem se manifestar nos tempos atuais em formas diversas, com conteúdo diverso, via comportamentos variados. Neste capítulo, iniciamos o trabalho de investigar a relação entre ideias colonialistas e as imagens cinematográficas, com recorte para o Cinema Brasileiro de Ficção, especificamente no período de 1960 e o ano de 2000.

De posse do percurso realizado nos capítulos anteriores, donde percorremos a construção do conceito de Amazônia a partir de perspectiva colonial, ora apresentada e discutida criticamente por autores amazônicos (Pinto, 2008; Gondim, 2019; Ugarte, 2009), pretendemos mostrar a formação do imaginário amazônico, que teve a matriz ideária na literatura dos viajantes. Essa literatura é apontada pelos autores citados como referência para as primeiras imagens da Amazônia, sejam elas produzidas a partir de relatos secundários ou in loco. Além dos pensadores amazônicos, que descrevem o conceito de Amazônia construído a partir de uma perspectiva colonial, iremos nos basear no conceito de Durand (2012), em que imaginário é um “museu de imagens”. Dessa forma, nesta pesquisa partimos de uma proposta em que “imaginário amazônico” é um “museu de imagens” (Durand, 2012) constituído de imagens reais e simbólicas sobre o conceito de Amazônia, elaborado desde o período colonial (Pinto, 2008; Gondim, 2019; Ugarte, 2009).

Deste ponto, ao refletirmos sobre o sistema de ideias presente na colonização e sua influência no imaginário amazônico, neste capítulo buscamos relacioná-lo com imagens da Amazônia produzidas em geral pelo cinema. Para conectar esse referencial à atualidade e ao Cinema Brasileiro, teremos como base Santos (2006), que estabelece as Categorias Explicativas (“selvagem”, “natureza” e “oriente”) como forma de “perpetuação do pensamento colonizador para as Américas” na era pós-colonial (p. 25). A partir de Santos (2006), Gonçalves (2009) argumenta que é possível observar na Amazônia “as representações da região no cinema sob a luz de tais categorias” (p. 40), intituladas por ele como “Categorias explicativas da Amazônia”. Em “Território Imaginado - Imagens da Amazônia no Cinema”, Gonçalves (2009) identifica alguns títulos de filmes estrangeiros e nacionais de temática amazônica. O autor “nos mostra como as categorias [do] Oriente, [do] Selvagem e [da] Natureza, propostas por Boaventura de

Souza Santos (2006), são explicativas de como o discurso colonial se matizou e consolidou historicamente” (p. 16), inclusive no Cinema sobre a Amazônia.

Esta premissa “revela como as ideias sobre a região são fruto de um embate entre real e imaginário, perpetuando o lugar da região no ideário do discurso exótico” (Gonçalves, 2009, p. 16). Assim, nesta pesquisa, a partir da observação de Gonçalves (2029), iremos empreender uma proposta para além de títulos, cujo objetivo consiste em analisar as imagens cinematográficas. Sob a luz das Categorias Explicativas da Amazônia, selecionaremos imagens de filmes e, a partir disso, como proposta de método de análise destas imagens já categorizadas, iremos recorrer ao “cruzamento de imagens” proposto por Samain (2012) e a sua questão metodológica “Como pensam as imagens” para refletir sobre o que as imagens nesses filmes nos dizem sobre a Amazônia.

Em resumo, a nossa metodologia seguirá da seguinte forma: o corpus de pesquisa em filmes catalogados pela Cinemateca Brasileira como longas-metragens (até 70 minutos), do gênero de ficção (exclusivamente), com local de produção sendo o Estado do Amazonas e o país de origem da obra o Brasil (para produção e coprodução), então realizados entre os anos de 1960 e até o ano de 2000. O período selecionado é motivado por marcos da cultura amazonense, compreendendo a retomada do cinema do Amazonas, após o hiato durante o declínio econômico do Ciclo da Borracha, que paralisou as produções iniciadas no Primeiro Cinema. É um período anterior à criação da *Amazon Film Comission* (2001) que, ao lado da digitalização dos meios de produção cinematográfica, impulsionou a produção de filmes e até de festivais internacionais no Amazonas, entre eles o *Amazonas Film Festival*, que popularizou filmes de aventura e marcou, a nosso ver, outra era do cinema amazonense, conforme pontua Siqueira (2011).

A partir das obras selecionadas, iremos selecionar frames que correspondam ao conceito de Categorias Explicativas da Amazônia e evocam ideias de imaginário amazônico, conforme embasamos nossa reflexão ao longo desta pesquisa. O nosso dispositivo analítico parte do texto *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens?*, de Etienne Samain (2012), trazendo perspectivas acerca de “imagem pensante” e “cruzamento de imagens”, neste caso partindo dos fotogramas dos filmes de pesquisa e considerando uma reflexão sobre as imagens da Amazônia no cinema brasileiro de ficção na atualidade.

3.1 O Imaginário da Amazônia: Um Museu de Imagens

Meios de transporte, telefone e eletricidade foram inovações nos meios de comunicação do século XIX que impulsionaram a reprodução e veiculação dos relatos, desenhos, gravuras e fotografias, em dois séculos, sobre as Américas. Desde as primeiras produções, a Amazônia está inserida. No caso específico das imagens, Ugarte (2009) reforça que as pioneiras produções imagéticas da região tinham como principal veículo os relatos de viajantes. Essas narrativas e obras geraram uma falsa imagem da Amazônia, no sentido de representação ideária coletiva. Todavia, o forte simbolismo gerado por essa disposição representativa acarretava “muitas vezes em imagens mentais que eram transformadas em imagens formais” (p. 4).

Esses processos cristalizaram uma imagem persistente, de cunho onírico, irreal, especialmente no campo sobre crenças, atitudes, valores e ideologias sobre o que era a Amazônia. A visão mais remetia a ideias preestabelecidas em fontes colonizadoras de informação do que exatamente a experiências fidedignas diante das realidades, características e complexidades vivenciadas no território amazônico. “A partir de juízos e valores de sua civilização, conquistadores, através de suas narrativas, transmitiam a leitores e ouvintes determinadas imagens mentais que tornavam menos estranhas as novidades dos territórios desbravados” (Ugarte, 2009, p. 24).

Para Gondim (2019), a produção de narrativas e imagens fantasiosas sobre a Amazônia (p. 15) do primeiro século colonial sedimentou uma representação oficial da região. Dessa forma, a imagem da Amazônia já nasceu de uma construção entre o “real e o simbólico”, e, para ela, assim como para Ugarte (2009), segue até os tempos atuais, sendo perpetuada em diferentes contextos e formas. Portanto, constituem-se num imaginário da Amazônia, também citado como imaginário amazônico, sendo sinônimos pelos autores.

Gondim (2019) explica que a gênese do imaginário amazônico vem de outros imaginários: o imaginário do europeu sobre a África e a Índia, este composto por “histórias construídas, coletadas ou reproduzidas a partir de homens que viveram na Antiguidade” (p. 25). As narrativas medievais eram compostas de descrições do mundo real por um lado, com elementos ficcionais e religiosos, assim como “o imaginário do homem medieval era povoado, por outro lado, pelas lendas que descreviam o mundo fantástico retratado em viagens” (p. 24), principalmente as realizadas por Marco Apolo, Heródoto e Alexandre O Grande.

Os relatos medievais traziam narrativas de locais de natureza exuberante, povoada por animais e nativos estranhos, contemplando o que a autora descreve como “idealismo medieval”.

Neste idealismo, não era importante encontrar as diferenças ou as individualidades das coisas, pessoas ou localidades. Tudo era embasado na “doutrina da unidade fundamental do gênero humano” (p. 25), sendo a norma e o modelo de concepção apenas o “circuito judeu-arábico-cristão e de periferia” (p. 26), ou seja, com limitada perspectiva de Deus que os europeus tinham à época. Esse arcabouço ideário integra a concepção do que entendemos sobre é o que a Amazônia historicamente no cinema, posto que foi se perpetuando ao longo de séculos.

Gondim (2019) aponta um breve itinerário de ideias similares na literatura, citando produções de diferentes períodos históricos, mas que trazem como traços em comum relatos de viagens, destinos oníricos, povos incomuns, lendas, crenças e outros elementos, sendo citadas obras como *Maravilhas do mundo* (1300-1372), de Jehan de Mandeville; *Imago mundi* (1410), de Pierre d’Ailly; *Etimologiae* (século VII) e *Navagatio sancti brendani* (século X), de Santo Isidoro de Sevilha, além da própria Sagrada Escritura.

Essas histórias maravilhosas falavam de povos estranhos, grotescos, monstruosos. A natureza não menos fantástica era povoada por animais não menos estranhos: unicórnios passeavam por entre vegetações encantadas, composta por ervas capazes de curar qualquer doença, podendo ser encontradas próximas à fonte da juventude (Gondim, 2019, p. 25).

Além dos relatos e das narrativas literárias, Garcia (2025), em uma recente pesquisa sobre a iconografia de Theodore De Bry, que é um dos principais gravuristas da literatura dos viajantes das Américas e referência em imagens dos povos originários, reafirma no campo imagético o que Gondim (2019), Ugarte (2009) e Pinto (2008) falam sobre a reprodução de narrativas medievais: as primeiras imagens das Américas no período colonial reproduzem a direta influência da concepção de Novo Mundo também nas gravuras e desenhos.

Além de se inspirar em artistas, Theodore De Bry baseia-se em mitos medievais na construção das gravuras, como observou Chicangana-Bayona ao destacar que as imagens ilustradas sobre o Novo Mundo se baseavam na iconografia medieval, principalmente ao representar o cotidiano, caracterizado pelo *homo silvestris*. O historiador adverte que a presença desse mito medieval apresenta o cotidiano como um modo de vida na natureza, a partir da qual se constrói o “[...] estereótipo do nobre selvagem [...]” (Garcia, 2025, p. 24).

A partir dessa junção das influências medievais e dos relatos de viagens, Gondim (2019) conclui que a narrativa dos viajantes foi além de relatar a região amazônica distante de suas características reais: na verdade foi responsável pela “invenção da Amazônia”, pois criou um arcabouço de panoramas que influenciou desde comunicados oficiais até as primeiras literaturas

e imagens da região, como ocorreu no início da colonização, sendo essa a gênese de ideias que seguiu para novas releituras em outros tempos.

Contrariamente ao que se possa supor, 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, 2019, p. 13).

Todas essas descrições compõem em ideias, narrativas e imagens o imaginário da Amazônia. Antes de adentrá-lo, porém, é necessário compreender como se constitui o imaginário e como ele vai além de uma coletânea de imagens formada ao longo de um tempo. Para criar sentido e estabelecer uma relação que gerasse significado, foi colocada em atividade uma função natural, que é a imaginação, “e dar significado implica entrar no plano simbólico” (Durand *apud* Pitta, 2017, p.4). Durand (2012) explica que imaginar não é fantasiar, mas sim fazer uma construção de atitudes imaginativas, formada por percepção, produção e reprodução de mitos e arquétipos. Para ele, a imaginação é uma necessidade humana, já que a espécie *homo sapiens* tem a consciência da morte e da passagem do tempo. Diante dessa realidade, negar, superar e imaginar outros destinos é forma de sobrevivência e constituição do pensamento humano (Durand, 2012, p. 3).

É por ela [pela imaginação] que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização, é por ela que o pensamento do homem se desaliena dos objetos que a divertem, como os sonhos e os delírios que a pervertem e a engolem nos desejos tomados por realidade (Durand, 2012, p. 37).

As obras mentais, juntas ou não como as materializadas, atuam nas experiências de pensamento e na construção de sentidos para o ser humano. São formadas no plano simbólico, no que entendemos como imagens simbólicas, representativas ou mentais. Dessa forma, Durand (2012) descreve o imaginário como “museu de imagens”, reunindo imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes modalidades de construção pelo pensamento humano. Isso está ligado a “um pluralismo das imagens e a uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens, que são infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes” (Durand, 2012, p. 215).

O imaginário é um lugar entre saberes (Durand, 2012), capaz de reunir as imagens produzidas pelo ser humano, que é um animal simbólico nesse sentido de produtividade de conteúdo nas suas mais variadas formas e contextos. “O imaginário – isto é, o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do ‘homo sapiens’ – nos

aparece como grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (se ranger) todos os procedimentos do espírito humano” (Durand, 2012, p.12). Diante desse conceito, em acordo com Gondim (2019) e Maisel (2014), compreendemos o imaginário amazônico como um conjunto de imagens que advém de um ciclo ideário (ideias fantasiosas na literatura antiga e da literatura dos primeiros viajantes e a partir dessas ideias são objetivados desenhos, gravuras, escritos, ilustrações e fotografias *in loco*) que “caça” composições psíquicas já estabelecidas, sendo usado para representar a Amazônia.

A dimensão simbólica do imaginário amazônico é, assim, elaborada e reelaborada entre o fantástico e o real, a natureza e o homem, em uma dinâmica social particularizada, constituindo o sistema cultural, que molda uma visão de mundo apoiada nas representações que o homem tem de si mesmo e do seu ambiente. Não vemos essas posições como antagônicas, mas dialógicas no processo de construção da cultura local e, por conseguinte, do seu imaginário (Maisel, 2014, p.75).

Para exemplificar, trazemos a obra *Retratando os tupinambás e demônios*, gravura de Theodore De Bry presente na coleção *As grandes viagens* (1590 e 1634). É composta segundo relatos do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry a respeito de experiências no território. Conforme citado anteriormente, relembramos que a representação das terras baixas da América do Sul reforça traços fantasiosos, inclusive sendo atribuído à Amazônia, nas narrativas dos viajantes e suas respectivas imagens, propositura metafísica. Assim sendo, supomos hipótese de construção do termo “selvagem” a partir de um relacionamento exógeno, estando presente esse tipo de tratamento nas categorias explicativas (Santos, 2006), ora pontuadas a partir de cruzamento de imagens.

O que almejamos realizar, em suma, neste capítulo, é pensar a respeito de um pareamento imagético, colocando-as próximas, para que as avaliássemos enquanto imagens com perspectiva de relacionamento, as quais podem ser conectadas pela via da construção do imaginário. De início, selecionamos uma imagem da literatura dos viajantes produzidas por De Bry e outras produzidas anteriormente a esta fase histórica. De tal modo, questionamos a relação de uma figura fantasiosa que representa comportamentos referenciados na religião e cultura cristã da Europa, à época, como o demônio.

Figura 6- *America Tertia Pars*, de Theodore De Bry, Frankfurt, 1592



Fonte: (Groesen, 2011, p. 72).

Nota: Gravura em cobre e gravura monocromática.

Aqui, lembramos que tanto Gondim (2019) quanto Pinto (2008) e Ugarte (2009) reforçam que há uma origem mental do fantástico anterior à chegada dos viajantes ao território amazônico, sendo referenciados em iconografias, obras, mitologias e imagens de outros períodos e locais, principalmente a partir de uma visão sobre a África e a Índia, mas que é usada para descrever a região. Com base neste indicativo, escolhemos a obra *Dicionário infernal (1818)*, de Jacques Aguste Simon Collin de Plancy (1793/4-1881), composta a partir de causos, iconografias, mitologias, lendas, anedotas, entre outras formas de expressão, para descrever a demonologia (estudo dedicado a figura do demônio) supostamente presente no bioma.

O livro, com primeira edição de 1818, percorre trajetórias de diferentes períodos da história, citando a temática principal desde Sócrates (Antiguidade Clássica Grega) a Voltaire (Idade Moderna / Iluminismo). Relacionamos também com o artigo *Imagens do demônio nas missões jesuíticas da Amazônia espanhola*, de Francismar Alex Lopes de Carvalho⁷.

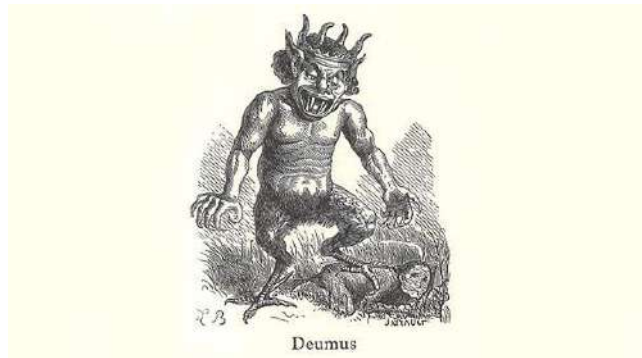
⁷ *Imagens do demônio nas missões jesuíticas da Amazônia espanhola*, de Francismar Alex Lopes de Carvalho. Ver em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/qprNTwW65qsPxdMHhxTj4m/>.

Figura 7- Beliel ou “anjo caído”, descrito nas *Sagradas Escrituras*



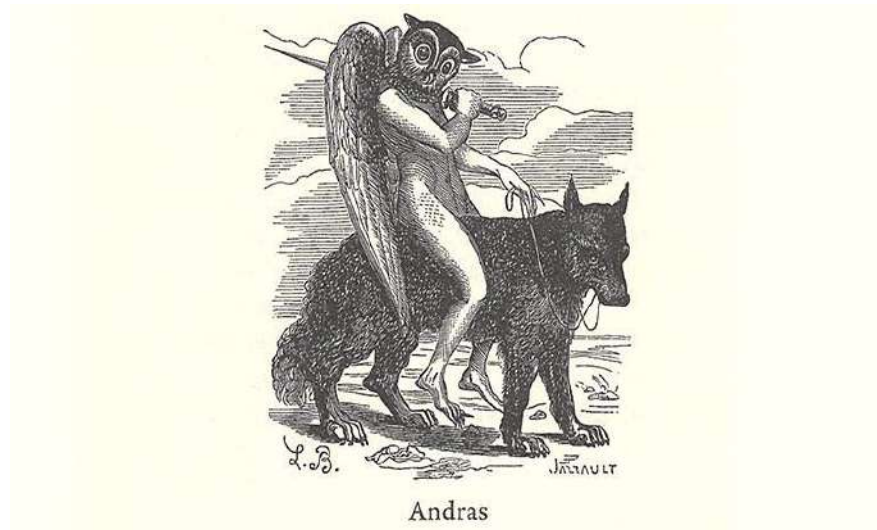
Fonte: Dicionário Infernal, de Jacques Aguste Simon Collin de Plancy, 1818.

Figura 8- Deumus, divindade popular em Calicute, na região de Malabar na Índia



Fonte: Dicionário Infernal, de Jacques Aguste Simon Collin de Plancy, 1818.

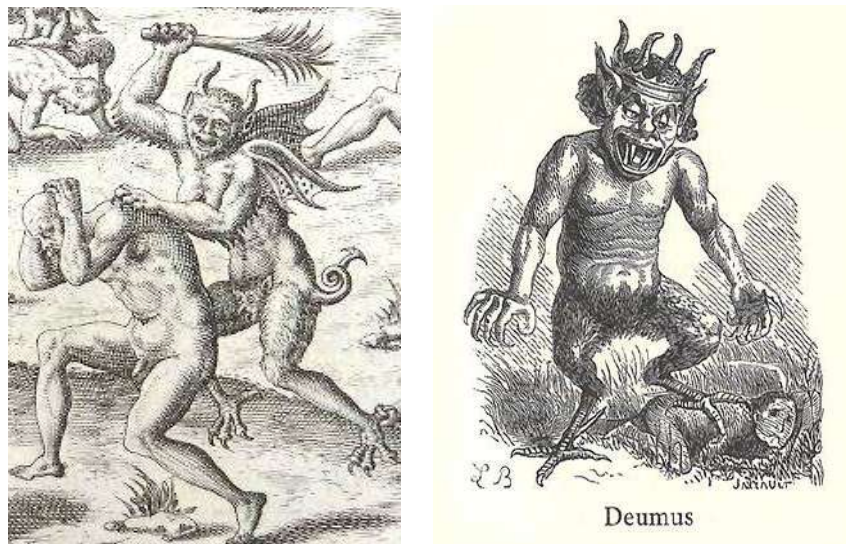
Figura 9- Andras, figura demoníaca presente em escrituras da Antiguidade



Fonte: Dicionário Infernal, de Jacques Aguste Simon Collin de Plancy, 1818.

Em um breve cruzamento de imagens das obras citadas, observamos de forma objetiva semelhanças de representações entre as figuras retratadas na Amazônia (obra de Theodore De Bry) e outras presentes na literatura de *Dicionário infernal*.

Figura 10- Cruzamento Demonologia



Fonte: Elaboração própria.

Nota: (à esquerda): *America Tertia Pars*, de Theodore De Bry, Frankfurt, 1592; (à direita): Deumus, divindade popular em Calicute, na região de Malabar na Índia, presente no Dicionário Infernal, de Jacques Aguste Simon Collin de Plancy, 1818.

A imagem à direita de Deumus presente na Figura 10 é citada em *Dicionário infernal* como divindade maligna e popular em Calicute, na região de Malabar, na Índia, descrito com chifres, de rosto monstruoso, portador de forças sobrenaturais, agressivo e dominador sobre os

humanos. Na representação, é possível ver uma mulher com características humanas “comuns”. Na gravura *Retratando os tupinambás e demônios*, de De Bry (à esquerda), de modo geral, não conseguimos identificar objetivamente quem são os demônios e os indígenas tupinambás à primeira vista, mas é possível verificar dois corpos vestidos de roupas que eram usadas por colonizadores. Neste recorte comparativo, ainda que os demônios estejam similares nas duas obras, na obra de Theodore De Bry a figura demoníaca está em posição de ataque a um corpo também representado com elementos humanos diferente de homens vestidos como colonizadores: um homem nu, sem cabelos, sem barba, atacado pelo demônio, o que nos sugere serem os tupinambás.

Em análise desses fotogramas, podemos sugerir que essa figura tem traços que mais se assemelham à representação de demônio e do Deumus do que com o possível olhar *in loco* dos colonizadores, o que nos induz a pensar que, em caso sejam, de fato, os tupinambás, como nos sugere o título da obra, esses se assemelham mais à figura demoníaca do que à humana na própria representação. A hipótese é embasada na visão que a Europa tinha sobre o Novo Mundo, no caso, as terras baixas da América do Sul, sobretudo na cultura, nos costumes e nas crenças dos povos originários.

A assimilação das deidades indígenas ao diabo cristão fundou-se na convicção, compartilhada por não poucos religiosos europeus, de que depois de cristianizada a Europa, o demônio e sua horda infernal haviam-se retirado para a América. Segundo o sentir comum, o diabo erigira no Novo Mundo um verdadeiro império, que aprisionava os índios em práticas e rituais idolátricos. Nessa perspectiva, a idolatria, ou seja, a adoração de falsos deuses, na América, equivalia quase sempre à demonolatria, ou seja, à adoração do diabo (Ragon, 1988, p.164-166). Semelhante concepção justificava uma ideologia da conquista como luta contra o demônio e seu séquito infernal, com a finalidade de salvar as almas dos índios, as quais, se seguissem nas garras do comum inimigo, estavam infalivelmente destinadas a padecer eternamente no inferno (Gareis, 2008, p. 53, *apud* Carvalho, 2015, p. 743).

Nos fotogramas abaixo, entendimentos presentes no imaginário da antiguidade, permeado por mitologias, por um mundo dual vivificado entre o profano e divino, entre os animais e os deuses, além de seres oníricos e outros elementos, é rerepresentado em outras obras para retratar um território ainda desconhecido, à época, pelos exploradores.

Figura 11- Cruzamento Demonologia 2



Fonte: Elaboração própria.

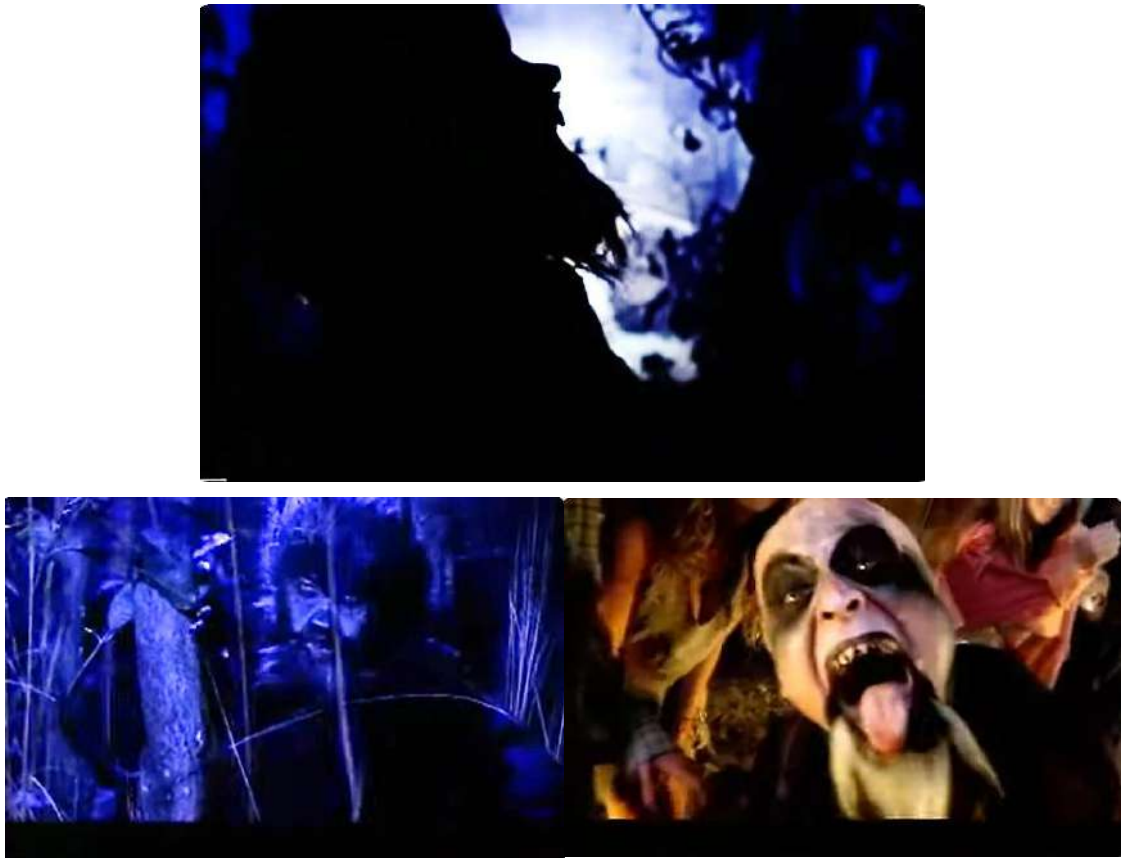
Nota: “Andras, retratando os tupinambás e demônios”, figura representativa da demonografia, e “America Tertia Pars”, de Theodore De Bry, Frankfurt, 1592.

Andras (à esquerda) é figura representativa da demonografia de *Dicionário infernal*, representada por um anjo com parte do corpo humano, com cabeça de corvo ou coruja, montado em um lobo, sendo similar a elementos presentes na literatura e na mitologia da Grécia Antiga, Mesopotâmia e Egito. Na obra de Theodore De Bry encontramos figuras que trazem essas unidades de informação: um ser formado em parte por animal, em parte por elementos estilizados, outra parte por características humanas.

Ao darmos um salto à atualidade e ao nosso objeto de pesquisa, o cinema brasileiro de ficção, voltamos ao filme *Um lobisomem na Amazônia* (2005), de Ivan Cardoso, que tem parte do enredo guiado por um grupo de jovens que vai à Floresta Amazônica para uma experiência religiosa, com o objetivo de participar de uma cerimônia do Santo Daime, em uma comunidade indígena. O grupo passa a ser perseguido por um lobisomem, figura metade homem, metade lobo. Essa figura tem comportamentos e expressões demoníacas, sendo referenciado como um espírito maligno da floresta ao longo da trama. O lobisomem ataca os personagens principais, que são pessoas comuns, vestidas e vindas de fora da Amazônia (neste caso, os amigos cariocas).

Ao compararmos as ideias contidas nas imagens das três obras (*Retratando os tupinambás e demônios*, *Dicionário infernal* e *Um lobisomem na Amazônia*) encontramos elementos similares: Amazônia, um lugar com figuras meta-humanas; um local onde se encontram corpos formados por uma metade animal e outra metade humana; um local de figuras nativas que têm comportamentos violentos e expressões diabólicas e/ou demoníacas.

Figura 12- *Um lobisomem na Amazônia* (2005), de Ivan Cardoso



Fonte: *PrintScreen* [Youtube]. Elaboração própria.

Ugarte (2009) destaca que essas propostas reforçaram o imaginário do Velho Mundo (Europa, colonizadora) sobre o Novo Mundo (Américas, colonizada) que, no caso, apresentam releituras em diferentes tempos da história, mas com uma mesma estrutura e raiz idealista e inventada, sendo boa parte dela uma construção a partir outros imaginários.

O universo mental europeu sobre o Novo Mundo em geral, e sobre a Amazônia em particular, não separava a realidade material da realidade imaginada. Alguns mitos europeus ganhavam novas expressões com o desbravamento das terras americanas, e alguns deles tiveram lugar no seio da Amazônia (Ugarte, 2009, p. 8).

Diferentes autores (Souza, 2003; Michiles, 1992; Gondim, 2019) destacam como o Novo Mundo é associado à visão relacional de paraíso *versus* inferno na narrativa dos viajantes, em relatos muitas vezes escritos por missionários religiosos, atribuindo aos povos originários e seus costumes descrições animais, demoníacas, canibais e selvagens. À própria Floresta Amazônica e seu clima quente e úmido, oposto ao clima europeu, foi legada a expressão “inferno verde”, título, inclusive, de um dos romances ficcionais mais conhecidos sobre a Amazônia, escrito por Alberto Rangel e referenciado por Euclides Cunha. Durante o Primeiro

Cinema, quase 50 anos depois da publicação do livro, é possível encontrar na abertura de *Curuçu, beast of the Amazon* (1956) a expressão “[...] into the green hell of the amazon” (em livre tradução, “dentro do inferno verde da Amazônia”), que nos remete às ideias de Alberto Rangel.

Na cristalização deste imaginário amazônico, os autores ressaltam também como essa busca pelo El Dorado e/ou Eldorado significa em si mesma uma busca por um destino do outro lado do mundo, muito além do ocidente europeu, ou seja, no oriente (na visão da época, que é diferente do oriente que conhecemos hoje). Seria esse lugar esquecido um território onde estaria a fonte da juventude, as riquezas e as abundâncias em ouro, alimentos e água, bem diferente do que a Europa vivia à época. Dessa forma, o imaginário da Amazônia se estabeleceu “paralelamente às veleidades oníricas da bem-aventurança edênica, as monstruosidades corporais eram o contraponto apavorante do homem nesse incessante jogo imagístico de ouvir, ver, reproduzir, contar, reescrever” (Gondim, 2019, p. 29).

Figura 13- *Inferno Verde*



Nota: (à esquerda): capa de *Inferno verde* (1908), de Rangel; (à direita): abertura do filme *Curuçu, beast of the Amazon*, de Curt Siodmak (1956).

3.2 Amazônia, a Geografia do Exótico e as Categorias Explicativas

Para refletir sobre o imaginário amazônico, construído por três séculos, e sua possível reverberação nos modos de representação da Amazônia na atualidade, também nos guiaremos, como já afirmamos, em direção aos pressupostos do pensamento pós-colonial (Santos, 2006), entendendo, portanto, que vivemos em uma era após a colonização e o nosso objeto de pesquisa

é o cinema brasileiro na atualidade. O contexto da nossa temporariedade, a perspectiva dessa visão, é a de um olhar deste tempo para aquele tempo. Portanto, outras referências de imagens, discursos, artes e mídias em geral trazem, naturalmente, elementos diferentes ao imaginário amazônico.

Para uma leitura deste período na atualidade partimos de duas propostas teóricas: a Geografia do Exótico, de Renan Freitas Pinto (2008), e as Categorias Explicativas, de Boaventura Santos (2006).

Em *Viagem das ideias*, Pinto (2008) reforça a necessidade de revistar contextos culturais, sociais e históricos sob a perspectiva de um pensamento social da Amazônia. Isso porque há uma sedimentação em retratar a Amazônia de maneira inumana, desconsiderando suas relações sociais e culturais. Para o autor, entender a Amazônia da atualidade é necessário e isso só ocorrerá mediante a investigação de ideias-matriz de pensamento. Elas, as ideias, são capazes de percorrer épocas, tempos e espaços, bem como possuem “a capacidade de se imporem como sistema de pensamento predominante, a partir do qual se passa a sentir, agir e a perceber o mundo das coisas e dos homens” (p. 13).

O processo de formação do pensamento que construiu a Amazônia como um espaço natural e cultural vem ao longo desses cinco séculos produzindo e continuamente reinventando a partir de um conjunto relativamente limitado de ideias, as percepções que se tornam as mais persistentes dentro, certamente, do quadro mais amplo e diversificado da geografia no Novo Mundo (Pinto, 2008, p. 13).

Neste sentido, se para colonizadores a Amazônia representava o destino do Novo Mundo, com todo o arcabouço exótico que já descrevemos anteriormente, na atualidade há uma releitura dessas propostas através da “revolução geográfica”, onde a literatura dos viajantes na fase naturalista passa a predominar nas questões relacionadas à Amazônia, sob a perspectiva da formação do pensamento científico. Pinto (2008) destaca que, com os autores naturalistas, entre eles Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) e Georges-Louis Leclerc, mais conhecido como Conde de Buffon (1707-1788), as ideias de Novo Mundo ganharam releitura e, no caso da Amazônia, iniciaram um discurso marcado pela geografia e em nome da ciência, em que se limita seus relatos a questões naturais e ao meio ambiente. A perspectiva da comparação continua, porém, com referência aos principais autores científicos mundiais sendo, mais uma vez, da Europa.

Buffon, portanto, caracteriza a Amazônia como um experimento de natureza e informação, mas apresentando condições desfavoráveis em pleno desenvolvimento das formas de vida naturais e humanas. Essas ideias se propagaram e foram, em

alguma medida, adotadas por autores até o presente momento, e contribuindo para cimentar as ideias mais correntes do senso comum sobre a região (Pinto, 2008, p. 20).

Para Pinto (2008), na matriz das ideias a serem relidas estão os conceitos de civilização, desenvolvimento, modernidade e supremacia econômica, social e cultural. É preciso assumir, a partir desses conceitos em sua releitura, que territórios não-europeus estão em parâmetro de igualdade com a Europa, bem como com o sujeito europeu, que, em geral, age em nome do supremacismo branco e ocidentalista/eurocentrista.

O exótico tem como raízes um olhar hegemônico, sendo produto de conflitos. Mas obviamente há entraves, pois estabelece diferenças e cunha noções como “centro e periferia, primitivo e civilizado, rústico e *high tech*” (Pinto, 2008, p. 78-79). Convém lembrar que a dicotomia e a hegemonia foram vistas no início do período colonial como características do eurocentrismo. Na segunda metade do século XIX, Pinto (2008) reforça que, além da fotografia e do cinema, a etnografia também impulsionou a ascensão do excêntrico (p. 78), que passou a intitular como barbárie, instituindo, assim, nesse campo semântico (o do excêntrico e o da barbárie), tudo aquilo que não era europeu ou compatível com os sinais reconhecidos como “civilização”, “moderno” ou “primeiro mundo”.

O autor destaca que o sistema de representação com base no exotismo é classificado a partir de sua perspectiva sociocultural e da localização: em comparação com a Europa, tudo o que for diferente – seja ele o lugar, o modo de vida, a cultura, o bioma natural, as características físicas – está dentro da “geografia do exótico”. Pinto (2008) esclarece que essas representações se constituem em verdadeiros sistemas de classificação, criando hierarquias sociais que, em sua origem, remontam, mais uma vez, a perspectiva do colonizador diante do colonizado, carregadas de elementos simbólicos controversos.

O que era antes uma relação de “colonizador para colônia”, em um mundo guiado pelo capitalismo, passa a ser uma relação entre “países desenvolvidos” (primeiro mundo) ante “países subdesenvolvidos”. A estrutura verticalizada se mantém e agora é apresentada em outras formas de narrativa, estabelecendo novamente um conceito de Amazônia sob as mesmas perspectivas coloniais. Enfim, a matriz de ideia é a mesma.

[...] quando se fala em Amazônia, estamos diante da produção de um novo senso comum sustentado pelas noções de meio ambiente, biodiversidade, sociodiversidade, desenvolvimento sustentável, populações ribeirinhas, povos da floresta, que são as expressões correntes e presentes em praticamente todos os escritos que têm sido produzidos sobre a região e que frequentemente carregam consigo conteúdos de imobilismo social e conservadorismo romântico, quando se trata sobretudo de lidar com a situação e o destino das populações locais. (Pinto, 2008, p. 61).

Para Pinto (2008), a “geografia do exótico” perpetua ideias coloniais em novas abordagens, reduzindo novamente a Amazônia a ser conceituada pela sua distância, por um pueril apelo ao meio ambiente, sem oferecer alternativa a povos de cultura diferente, em uma região excêntrica por si só.

Santos (2006), por sua vez, também fundamenta como se dá a perpetuação do pensamento colonial. Ele o faz num ponto de vista que se filia como pós-colonialismo⁸, na formação da concepção do outro em oposição ao eu, revisitando, mais uma vez, a perspectiva da comparação, mas indicando que um dos polos contém o pensamento hegemônico. O “outro” e o “eu” funcionam como uma reformulação da hierarquia, desta vez a partir da economia e da ciência, sendo “o outro o que deve ser descoberto” (p. 181). Para Santos (2006), o descoberto é a síntese da superioridade europeia, posto que assumiu três formas principais: o oriente, o selvagem e a natureza. São adjetivações intrínsecas de representação das terras baixas da América do Sul. Acerca disso, ele denominou de Categorias Explicativas.

Santos (2006) diz que a definição de *oriente* tem como base a “construção na ideia do não-ocidente à alteridade”, em que a construção deste lugar vem da ideia de comparação com a sociedade ocidental e sua necessidade de se autoafirmar. A Europa se coloca como detentora do pensamento hegemônico e do modo de vida civilizado. O *selvagem* se caracteriza a partir do suposto da inferioridade, da irracionalidade e da incivilidade. Se algo não era civilizado, segundo padrões europeus, era, portanto, abominável e, conseqüentemente, selvagem (p. 89). Ainda conforme o autor, a *natureza* representa os recursos naturais de forma superlativa e inóspita, pontuando lugares inabitados do ponto de vista eurocêntrico, fortalecendo, inclusive, a própria noção de natureza selvagem, a partir da qual o conceito de grotesco se une ao de ambiente e forma aquela pessoa que necessita ser “domesticada” (p. 192).

É possível estabelecer uma ligação entre Pinto (2008) e Santos (2006) ao observar que ambos destacam o quanto há contraposições de narrativas da atualidade sobre as terras baixas da América do Sul e outros territórios que foram colonizados. Há sempre uma forma de dualidade apresentada e comparada. De um lado existe o espaço civilizado e urbano; do outro, um ambiente natural e selvagem. A visão dualística é reforço do pensamento eurocêntrico e mantém aspectos relacionados ao supremacismo branco e ocidentalista.

⁸ Santos (2006) se contrapõe aos termos pós-moderno e pós-modernidade porque, para ele, tais termos buscam romper com a modernidade sem propor uma nova teoria crítica, como é a proposta do pós-colonialismo: fundamentar uma nova cultura política que permita o retorno ao pensamento contra-hegemônico e, conseqüentemente, que se volte à transformação social e emancipatória.

3.2.1 As Categorias Explicativas na Amazônia e no Cinema

Partindo de Pinto (2008) e Santos (2006), as narrativas e os discursos operados na construção do conceito de Amazônia percorrem ideias persistentes, de matriz oriunda do pensamento colonial. Contudo, nossa questão é: e as imagens? As imagens cinematográficas? O que elas nos dizem sobre a Amazônia? A pesquisadora de cinema no Amazonas, Selda Vale Costa (1996), afirma que, no campo da produção de imagens, essas ideias presentes nas primeiras produções narrativas dos colonizadores se reafirmam no cinema quando retrataram a região amazônica de igual monta aos viajantes.

[...] a Amazônia é um pouco a nossa África, um pouco a Melanésia, um pouco a nossa Austrália, a Austrália nacional. É um longínquo e distante continente de mitos, de mistérios insondáveis e riquezas cobiçadas. É o espaço do primitivo, que amedronta, mas também atrai, como atraiu sonhadores poetas modernistas, naturalistas viajantes, aventureiros visionários [...]. Esse mundo encantado e encantatório constitui-se, até hoje, em cenário privilegiado para o olhar cinematográfico, tanto nacional quanto estrangeiro (Costa, 1996, p. 78).

Para Costa (1996), as inovações tecnológicas, entre elas a fotografia e o cinema, trouxeram novas formas representativas, porém, com o mesmo conteúdo forjado no período colonial, apresentando uma Amazônia que “continua sendo um lugar mítico, onde podemos encontrar os tópicos associados ao imaginário colonizador” (p. 37).

As narrativas midiáticas reafirmam estereótipos e as relações históricas do colonialismo. O enunciador descreve os fatos da forma que lhe é conveniente, escolhendo cenários, personagens e enfoques, organizando a narrativa como um melodrama carregado de exotismo, marcando conflitos maniqueístas. Assim, configura-se uma Amazônia selvagem, anacrônica, subalterna e atrasada, ao contrapor-la à imagem civilizada e desenvolvida do Brasil do Sul e Sudeste ou em relação aos chamados países de primeiro mundo (Costa, 1996, p. 86).

Em uma pesquisa empírica sobre o as imagens da Amazônia no cinema, Gustavo Soranz Gonçalves (2009) faz uma relação entre as Categorias Explicativas de Santos (2006) com o cinema internacional na região amazônica. Ele sugere as “Categorias Explicativas da Amazônia” por trazerem “como síntese da ideia de Novo Mundo (Pinto, 2008), pois a região reúne perfeitamente tais categorias em si” (p. 40). A partir de Santos (2006), Gonçalves (2009) propõe uma leitura das Categorias Explicativas na Amazônia em função do cinema. Ele justifica que este suporte se tornou um dos principais veículos de reprodução de um imaginário colonial das imagens sobre a Amazônia, “construído *a priori*, sem revelar o mundo histórico e a realidade empírica da região” (p. 16).

Ao observarmos as representações da região no cinema sob a luz de tais categorias, poderemos exemplificar como as noções originais do pensamento sobre a região são trabalhadas e reiteradas através da história, a partir de uma construção eurocêntrica da representação do chamado Novo Mundo no cinema e, dentro desse espectro, da Amazônia (Gonçalves, 2009, p. 40).

De acordo com Gonçalves (2009), a Amazônia é representada pelo cinema estrangeiro frequentemente de forma muito genérica, sem se preocupar em identificar o país ou região onde aquela localidade se encontra. Isso ignora o fato de que a Amazônia é uma vasta área compartilhada por vários países da América Latina. Essa indefinição geográfica, essa aura de “terra sem lugar” ou “lugar de nenhum lugar”, transforma a Amazônia no objeto perfeito para concretizar a representação do conceito de oriente no cinema. Na própria catalogação da Cinemateca Brasileira, durante a seleção de filmes nacional para esta pesquisa, pelos menos três títulos possuem na ficha técnica a informação relacionada à cidade e Estado de origem e/ou produção do filme, como “Manaus – Amazônia”, respectivamente, o que difere do que está na legislação brasileira.

Em uma rápida pesquisa na mesma plataforma, é praticamente nula uma referência como “Rio de Janeiro – Mata Atlântica”, ou “Recife – Caatinga”, por exemplo, o que endossa o apontamento do autor e nos dá indícios de que essa representação genérica pode estar acontecendo em outras fontes de informação – inclusive oficiais como a Cinemateca Brasileira, até os dias de hoje. Para Gonçalves (2009), muitos filmes criam uma aura de mistério em torno da Amazônia, com tramas que envolvem o desconhecido, o inexplorado. E por isso essa inexistência humana se dá. Um exemplo é o filme *Curuçu, beast of the Amazon* (1956), no qual a região é apresentada como desconhecida, isolada e misteriosa.

Filmes que envolvem em seu enredo países que tiveram histórico de colonização geralmente apresentam generalizações que valorizam a representação do espaço em detrimento da representação da experiência humana, isso acontece especialmente no caso da Amazônia, onde a maior parte dos filmes não adentra a floresta, apenas realiza plano aéreo de sobrevôo, permanecendo na sua observação espacial (Gonçalves, 2009, p. 54-55).

Essas características trazem implicações ora destacadas por Pinto (2008), Santos (2006) e Gondim (2019): um lugar de destino, inóspito, inabitado, a ser descoberto, de aventura. Em empírica seleção, a partir da conexão de ideias dos autores já citados com imagens presentes em obras pesquisadas neste estudo, selecionamos algumas gravuras originárias de narrativas dos viajantes e fotogramas de filmes, as quais nos remetem às propostas das Categorias Explicativas da Amazônia. Da literatura dos viajantes, selecionamos gravuras e desenhos dos

volumes IV, V e VI das *Grandes viagens*, de Theodore De Bry, intitulados, respectivamente, *America quarta pars* (1594), *America quinta pars* (1595) e *America sexta pars* (1596). Garcia (2025) aponta que os volumes foram inspirados no livro *Historia del mondo nuovo*, de Girolamo Benzoni, publicado pela primeira vez em 1565.

Colocamos imagens em correlação, como uma forma verificar diálogos ou dissonâncias entre elas. Senão, vejamos.

3.2.2 Categorias Explicativas: O Oriente

Figura 14- Novo Mundo



Fonte: Elaboração própria.

Nota: (à esquerda): A *America*, de Jodocus Hondius, mapa pertencente à edição francesa de 1619 do *Atlas* de Mercator-Hondius (Coleção de Arte ABN AMRO REAL, São Paulo); (à direita): Filme *The lost world* (1925), do diretor Harry O. Hoyt.

Na síntese de Novo Mundo, o Oriente remete ao destino a ser encontrado a partir da saída da Europa, ou seja, do ocidente rumo ao outro lado e além-mar. Isso é bem diferente do que conhecemos no mundo de hoje sobre o conceito oriente. Durante o Período Colonial, a América era o destino dos viajantes da Europa nomeada Novo Mundo – um novo território, um lugar longínquo, de natureza exuberante, desconhecido e com muitas riquezas. Nas imagens acima, à esquerda, encontramos em *America* uma cartografia logo no início da publicação, sendo a apresentação por meio de mapas, incluindo elementos que não fazem parte da geografia: caravelas, canoas, animais etc., como forma de passar informações a mais (Teixeira, 2004).

No filme *The lost word* (1925), de Harry O. Hoyt, o mapa (à direita) abre as primeiras imagens da produção com um registro cartográfico apontando a saída da Europa rumo à América.

Figura 15- Mapa América



Fonte: *Atlas de Mercator-Hondius* – Coleção de Arte ABN AMRO REAL, São Paulo.

Nota: Ao expandir a imagem retirada de *America*, de Jodocus Hondius, observamos como o mapa traz ilustrações de caravelas, animais, povos originários e muitos elementos incomuns na cartografia.

No livro *Grandes viagens*, a apresentação inicial ilustrada é chamada de frontispícios. Nela, são mostradas imagens remetentes ao conteúdo do fantástico. No caso das obras de Theodore De Bry, todos os volumes trazem o mesmo formato ilustrativo, com desenhos e iconografias relacionadas ao Novo Mundo, sejam elas reais ou fantasiosas. Garcia (2025) relaciona os frontispícios De Bry com a representação de uma enunciação de narrativas da conquista. Cada narrativa traz na visualidade o anúncio da abordagem prevista no volume que, no caso, é a chegada dos colonizadores às Américas. A temática é destacada sob o ponto de vista de conquista e não de exploração, como é característico da literatura dos viajantes publicadas no período.

Os frontispícios se conectam formando uma narrativa que apresenta o início do processo de conquista do continente americano, o seu curso e, por fim, o êxito da exploração das riquezas naturais. Além de enunciar a abordagem que pretendia explorar ao longo do volume, De Bry promove uma linearidade para representar a devastação da conquista e colonização do Novo Mundo, no qual os espanhóis são claramente os protagonistas. (Garcia, 2025, p. 61)

Projetando associação, também trazemos o cartaz do filme *The lost world* (1925), que tem uma estrutura visual similar aos frontispícios da literatura dos viajantes. No cartaz da obra cinematográfica, os elementos estão relacionados à visão de Amazônia pela produção a partir de dinossauros, caçadores e jacarés, sendo os protagonistas personagens estrangeiros. Essas referências nos remetem às mesmas ideias da abertura dos volumes de *Grandes viagens*, com

o suposto domínio de um lugar, realizado por pessoas de fora, em um espaço de natureza, que possui animais gigantescos, monstruosos e perigosos. Podemos sugerir que há uma ideia de Novo Mundo a ser explorado na narrativa de *The lost word* (1925).

Figura 16- Cruzamento Frontispícios

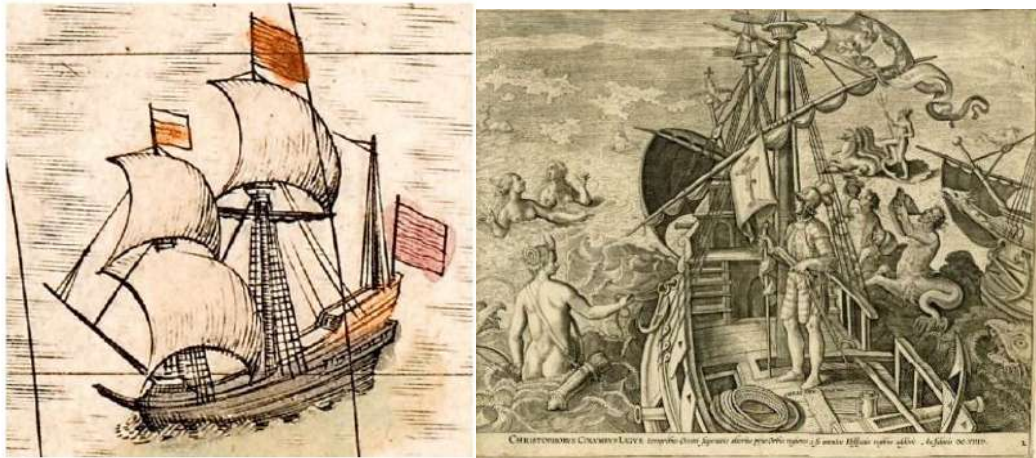


Fonte: Elaboração própria.

Nota: (à esquerda): Frontispício do Volume VI – *Grands voyages*. Ilustração: Theodore De Bry; (à direita): cartaz do filme *The lost world* (1925), do diretor Harry O. Hoyt.

Outra ideia predominante na descrição da produção e nas ilustrações que remetem ao oriente é a conquista de um horizonte localizado do outro lado do mar e, para isso, enormes embarcações e caravelas representam esse objetivo, relacionado ao território a ser dominado. Ilustrações de caravelas, barcos e canoas são comuns nas obras dos viajantes em várias fases, desde as produções de imagens a partir de relatos até gravuras e desenhos de expedições científicas na segunda fase da narrativa dos viajantes.

Figura 17- Em busca do Eldorado



Fonte: Elaboração própria.

Nota: (à esquerda): Uma das embarcações europeias representadas na *America*, de Jodocus Hondius; (à direita): Cristóvão Colombo em *Grands Voyages* – ilustração: Theodore De Bry (1590–1634).

Ao fazermos um paralelo com os filmes, essa unidade de informação presente na proposta de orientar – adentrar e desbravar a Amazônia, se aventurar, descobrir a floresta, ir em busca do eldorado – é possível de ser identificada nas pontuações que os compõem, em elementos cênicos e/ou na *mise-en-scène*. Trazemos uma seleção empírica de fotogramas em obras audiovisuais de diferentes períodos do cinema, que remetem a destaques relacionados à Amazônia para refletir essas ideias.

O filme *Bye, bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues, traz uma trupe de artistas que cruzam o país para fazer espetáculos em lugares sem acesso à televisão, levando a Caravana Rolidei e suas atrações. Passando várias dificuldades nos bastidores e sem um destino definido, o protagonista Lorde Cigano atravessa uma experiência lúdica, espiritual e mágica quando atua como cartomante. Ele tem uma epifania durante uma sessão e se transporta mentalmente para o futuro de um cliente, visualizando um local de “muito verde, que chove muito e ninguém precisa trabalhar”, sendo estas ideias muito similares às narrativas de viajantes sobre o destino Novo Mundo. Na sequência, o protagonista reúne sua trupe de artistas e fala: “Vamos para a Amazônia!”, e assim começa um *road movie* com destino a Altamira, no Pará.

Figura 18- *Bye, bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues



Fonte: *Printscreen* [Globoplay]. Elaboração própria.

Assim como as ilustrações das narrativas dos viajantes, muitos filmes trazem embarcações adentrando a Floresta Amazônica, em um jogo de cena similar entre eles, em que encontramos um plano geral que apresenta o rio e uma floresta isolada. Aos poucos, vai surgindo um barco em direção ao espectador/câmera, dando uma sensação de chegada ao local. É possível encontrar essa sequência em filmes de diferentes gêneros, datas de produção e origem do filme (nacional ou internacional). Em todos, o que encontramos em comum é um enredo que tem como ponto de partida ir para a Amazônia. Neste ponto, cabe o adendo de que, no filme de Cacá Diegues, os personagens, no início, estão no sertão do Nordeste, no interior de Alagoas, portanto, eram viajantes que partiam de um local de profunda carência, diferentemente da lógica dos viajantes coloniais.

Figura 19- Em busca do Eldorado 2⁹



Fitzcarraldo (1982), de Werner Herzog



Tainá - uma aventura na Amazônia (2000), de Sérgio Bloch e Tânia Lamarca

⁹ As figuras desta parte em diante no texto são elaborações próprias criadas a partir de fotogramas, frames de filmes e outras imagens, cujas autorias estão descritas abaixo ou em nota.



Órfãos do eldorado (2015), de Guilherme Coelho



A selva (1972), de Márcio Souza

Em obras contemporâneas, em que a historicidade é ambientada em cidades amazônicas, é possível observar esse mesmo objetivo dentro da narrativa (adentrar a Floresta Amazônica). Aqui o mais comum é encontrar o objetivo de aventura e também o acesso via terrestre, devido ao surgimento das estradas. Nestas obras, identificamos *mise-en-scène* similar entre elas: um “carro de aventura”, ou seja, veículos popularmente usados em atividades esportivas, *off-road* (fora da estrada), projetados para situações fora da área urbana, tais como picapes, jipes etc. A composição de cenas nos remete à mesma das embarcações: um plano geral, que apresenta uma floresta isolada e, agora, ao invés do rio, temos uma estrada onde, aos poucos, vai surgindo um “carro de aventura” em direção ao espectador/câmera, dando uma sensação de chegada ao local.

Figura 20- Amazônia aventura



Um lobisomem na Amazônia (2005), de Ivan Cardoso



A floresta de Jonathas (2012), de Sérgio Andrade

Outra recorrência que nos sugere o destino do oriente é apontada por Gonçalves (2009). Ele fala das tomadas áreas no início dos filmes. Em geral com durações longas (de três a quatro minutos), o enquadramento explica uma apresentação do espaço inóspito, inabitado, a perder de vista, nos proporcionando até relembrar a proposta dos viajantes. Os *takes* aéreos também trazem sequências recorrentes, em que cenas da Floresta Amazônica encontram um plano geral de rio a perder de vista.

Figura 21- Amazônia inumana



Um lobisomem na Amazônia (2005), de Ivan Cardoso



Emanuelle e os últimos canibais (1977), de Joe D'amato



Tainá - uma aventura na Amazônia (2000), de Sérgio Bloch e Tânia Lamarca



Os trapalhões na Serra Pelada (1982), de J.B. Tanko

3.2.3 Categorias Explicativas: O Selvagem

A categoria “selvagem” faz referência a pessoas não europeias. No caso das terras baixas da América do Sul, especificamente da Amazônia, está relacionada a povos originários. Ao sintetizar o disposto, entendemos que no Novo Mundo o que fugia à referência da Europa era considerado inferior, sem racionalidade, bárbaro, incivilizado, animalesco, diabólico ou selvagem. Na narrativa dos viajantes, em especial a partir das expedições científicas, é comum encontrar figuras, gravuras e fotografias de indígenas sendo apresentados a partir de um modo de catalogação, assim como ocorria com a fauna e a flora, o que, para Gondim (2019), reforça essas ideias relacionadas ao selvagem.

Figura 22- Retrato do selvagem



Fonte: (Ferreira, 1971, p. 243).

Nota: Indígenas Jurupixuna, no livro *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*, de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792).

Nas imagens da Amazônia presentes nas gravuras e fotografias, encontramos uma recorrência na maneira de mostrar um mesmo corpo indígena, apresentando a imagem da pessoa de frente (no caso da fotografia, de frente para câmera) e de lado, em versões mais intimistas, o que equivale a um plano médio no cinema. E outros casos de corpo inteiro. Ao levarmos para o cinema, a construção imagética de enquadramento pode ser relacionada com um plano geral, por exemplo.

Figura 23- Retrato do selvagem 2



Nota: (à esquerda): Etnia Jurupixuna (1732-1792), presente no livro de Alexandre Ferreira; (à direita): Fotograma do filme *O monstro do lago negro* (1954), de Jack Arnold.

Característica forte da catalogação era o registro pautado em descrição detalhada da aparência física, das vestimentas e dos costumes. O propósito era documentar e descrever o

“outro” para o público europeu a partir da experiência de estranhamento e comparação com o homem branco. Em produções do Primeiro Cinema, como *O monstro da lagoa negra* (1954), dirigido por Jack Arnold, encontramos planos semelhantes quando o protagonista, o pesquisador Carl Maia, chega à Amazônia. Abaixo, selecionamos fotogramas que remetem à mesma proposta de enquadramento e apresentação do corpo indígena nas obras cinematográficas de diferentes períodos de produção, gêneros e origem da obra.

Figura 24- Retrato do selvagem 3



No paiz das Amazonas (1922), de Silvino Santos.



Carniça (1966), de Normandy Litaiff.



Amazonas, Amazonas (1965), de Glauber Rocha



Aquela estrada (2016), de Rafael Ramos

No aspecto da Amazônia e dos filmes estrangeiros, Gonçalves (2009) detalha que a categoria “selvagem” também é associada a feras e animais monstruosos, como um elemento narrativo muito presente nessas produções, mas não apenas isso. A referência segue também na representação de populações e culturas amazônicas por meio de comportamentos individuais e ações coletivas de barbárie e do grotesco. Para o autor, muitas vezes, personagens estrangeiros que visitam a região amazônica são retratados como estando à beira da loucura ou do devaneio, como se a Amazônia fosse um lugar onde se perde a razão (p. 23).

Figura 25- O selvagem e o monstro

*The lost world* (1925), de Harry O. Hoyt.*O monstro do lago negro* (1954), de Jack Arnold.

Os filmes, ao explorarem a violência e a animalidade, atribuindo ações inumanas a povos canibais e sentenças de morte por causa de doenças desconhecidas, colocam as populações da região em um lugar coisificado e nadificado.

Figura 26- Selvagem, o canibal

*Um lobisomem na Amazônia* (2005), de Ivan Cardoso.*A Floresta das Esmeraldas* (1985), de John Boorman.

3.2.4 Categorias Explicativas: Natureza

Na categoria “natureza” há fortes características da representação do bioma, em especial no caso da Amazônia. Há uma recorrência em representar recursos naturais de maneira superlativa, grandiosa, como inferno verde, com características que englobam a proposta da categoria “selvagem”, também legando à “natureza” um espaço mítico, lúdico, lendário e perigoso, de aventura.

Figura 27- Amazônia selvagem



Fonte: Elaboração própria.

Nota: (à esquerda): Humanos selvagens e civilizados em confronto com “feras” da mata. Arquivo Nacional. Biblioteca Maria Beatriz Nascimento; (à direita) *The lost Word* (1925), Harry O. Hoyt.

Nos filmes, Gonçalves (2009) aponta que a noção de Amazônia idílica é reforçada por uma visão idealista e com filtro distorcido pelo imaginário da narrativa dos viajantes, focada na beleza selvagem e na imensidão da floresta, onde é comum encontrar imagens como a de um “imenso tapete verde de natureza exuberante e intocável, sem traços da presença humana” (p. 55). É comum também associar a Floresta Amazônica a perigos monstruosos, com a natureza exuberante servindo de pano de fundo para o mistério e o desconhecido. Em uma fase mais moderna, essa visão da natureza evolui para o “mito de um lugar que deve ser preservado, um paraíso natural”, mas ainda ignorando o ser humano.

Como exemplo, citamos os filmes como *The lost world* (1925), *Curucu, beast of the Amazon* (1956) e *O monstro do lago negro* (1954), que se utilizam da Amazônia como um cenário para encontros com animais pré-históricos ou aberrações. Para o autor, as obras associam três Categorias Explicativas da Amazônia, pois reúnem o desconhecido (oriental), a floresta intocada e perigosa (natureza) e as criaturas monstruosas (selvagem), sintetizando, assim, todas as Categorias Explicativas propostas por Santos (2006) no espectro da Amazônia.

Abaixo, selecionamos e cruzamos imagens de dois filmes (um internacional e outro brasileiro), em que é possível identificar no fotograma os elementos propostos nas Categorias Explicativas da Amazônia, sendo, inclusive, passível de uma comparação objetiva diante de elementos cênicos e narrativos muito similares entre as obras.

Figura 28- Amazônia monstruosa



Curucu, beast of the Amazon (1956), de Curt Siodmak.



Um Lobisomem na Amazônia (2005), de Ivan Cardoso.

Em resumo, por hora temos por certo que existe forte indicação de correlação entre a narrativa dos viajantes colonizadores e as imagens exploradas pelo cinema ao longo dos tempos. Os exemplos citados tendem a explicar o sentido e a historicidade contextual em que isso acontece. De tal modo, para chegar ao Cinema Brasileiro de Ficção e relacioná-lo às Categorias Explicativas da Amazônica, retomamos no capítulo em sequência a história do cinema na Amazônia para compreender como sua construção ocorre paralelamente com a evolução do cinema no mundo.

4 AS CATEGORIAS EXPLICATIVAS E O CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO

4.1 Cinema de Ficção

Ao considerar que, à época, ainda era inexistente a função de classificar filmes em gêneros, como é feito nos dias atuais, é necessário retornar, mais uma vez, ao Primeiro Cinema para refletir sobre questões relacionadas a motivações que influenciaram mensagens contidas nas primeiras produções de imagens na Amazônia. Voltamos a questionar, assim sendo, como elas se relacionam ao imaginário amazônico e o que entendemos hoje sobre a classificação como ficção.

Na história do cinema a Amazônia figurou como tema, referência ou cenário em uma série de filmes produzidos principalmente por norte-americanos e europeus. Em diferentes épocas, cineastas exploraram a ideia de Amazônia presente no imaginário do mundo ocidental, ideias estas que aglutinavam as noções, conceitos e preconceitos do projeto colonial europeu para o chamado Novo Mundo e, nessa empreitada, o cinema prestou-se para materializar em imagens em movimento as especulações fantasiosas dos viajantes e exploradores que passaram pela região (Gonçalves, 2009, p. 37).

Um filme de ficção tem como proposta apresentar eventos, pessoas, ações e lugares de forma imaginária e personalizada. Para Bordwell e Thompson (2013), o fator essencial é que esses filmes não têm como objetivo serem um documentário e, portanto, apresentam ideias sobre o mundo, assunto ou tema a partir de uma proposta totalmente ficcional, por meio de representações da vida cotidiana ou da premissa que propõe a obra. Embora alguns filmes possam ser baseados em fatos reais, a biografia de uma personalidade não necessariamente tem por certo abordar fielmente a reconstrução de um episódio histórico. A obra, portanto, se caracteriza como ficção devido sua proposta filmica, sua forma de produção, sua condução e, principalmente, a relação que mantém com a realidade: “[...] eles apresentam comentários sobre o mundo real” (p. 535).

Se um filme é ficcional, isso não significa que ele seja completamente desvinculado da realidade. Para começar, nem tudo que é mostrado ou está implícito em um filme de ficção precisa ser imaginário. [...] Através do tema, do assunto, da caracterização e de outros meios, um filme de ficção pode apresentar direta ou indiretamente ideias sobre o mundo além do filme. (Bordwell; Thompson, 2013, p. 535).

A ficção dentro do Cinema Brasileiro integra o recorte da nossa pesquisa, como já apontamos. E nosso *corpus* são filmes catalogados pela Cinemateca Brasileira da seguinte

forma: longas-metragens, do gênero de ficção (exclusivamente), com local de produção o Estado do Amazonas, o país de origem da obra o Brasil (para produção e coprodução), realizados entre os anos de 1960 e 2000.

O período selecionado é motivado por marcos da cultura amazonense, compreendendo a retomada do cinema do Amazonas, após o hiato durante o declínio econômico do Ciclo da Borracha, que paralisou as produções iniciadas no Primeiro Cinema; e é anterior à criação da *Amazon Film Commission* (2001) que, ao lado da digitalização dos meios de produção cinematográfica, impulsionou a produção de filmes e até de festivais internacionais no Amazonas, entre eles o *Amazonas Film Festival – Filme de Aventura*, a partir de 2004, marcando outra era do cinema amazonense (Siqueira, 2011).

Em um primeiro momento no capítulo anterior, apresentamos filmes e fotogramas relacionados à proposta de Categorias Explicativas da Amazônia (Gonçalves, 2009), tendo sido retirados de cada obra. Assim como o autor, selecionamos de forma empírica as imagens, tendo como referência elementos do ideário colonial que essas imagens nos evocam. Agora, neste capítulo, obras selecionadas a partir de novo recorte dentro do banco de dados da Cinemateca Brasileira são: *A selva* (1972), do diretor Márcio Souza; *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), dirigido por Oswaldo Caldeira e *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.

- *A Selva* (1972), de Márcio Souza

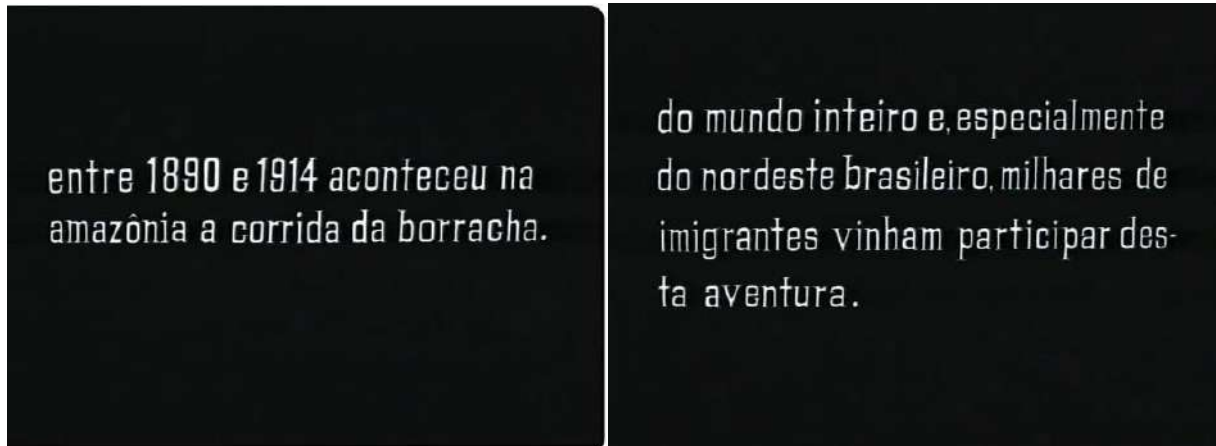
Adaptação para o cinema de livro homônimo. Trata-se de romance do escritor português Ferreira de Castro. *A selva* é um dos pioneiros longas-metragens de ficção com equipe de produção regional rodado no Amazonas. Com roteiro e direção de Márcio Souza, o filme de 80 minutos foi gravado em Manaus e na região ribeirinha, no Lago dos Reis, Rio Negro e Rio Tarumã. O elenco foi predominante amazonense e teve como protagonista o ator português Rui Gomes.

Gênero: Drama.

Sinopse: “Alberto, após participar de uma revolução em Portugal, foge para Belém do Pará. Entregue por um tio aos cuidados de um arregimentador nordestino de seringueiros, vai parar no Seringal Paraíso, às margens do Rio Madeira. Entra em contato com a realidade amazônica e a surpresa daquele exuberante mundo leva-o a mudar de orientação e de mentalidade, mesmo conhecendo todas as privações comuns ao imigrante nordestino que vai para a Amazônia em busca de um Eldorado. Anistiado em Portugal, Alberto pede permissão ao

dono do seringal para deixar a região e retornar a seu país. Antes de fazê-lo, porém, incendeia o barracão e o dono do seringal morre” (Guia de Filmes, 47. Acervo Cinemateca Brasileira).

Figura 29- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Fonte: *Printscreen* [Youtube]. Elaboração própria¹⁰.

A abertura do filme *A selva*, como notamos nos quadros acima, faz referência direta à linguagem cinematográfica do Primeiro Cinema, com a cena inicial trazendo uma trilha sonora clássica, comum aos filmes da época, em preto e branco, e uma cartela informativa.

Nos primeiros minutos do longa-metragem, o cineasta Márcio Souza comenta a chegada dos imigrantes à Amazônia em busca do eldorado e o anúncio deixa claro que é inexistente, sugerindo uma possível premissa do filme diferente do livro.

Na obra literária, Ferreira de Castro destaca que o português Alberto integra a monarquia, é exilado no Pará e, após uma rebelião, foge para o Amazonas para se proteger e tem como propósito ganhar dinheiro nos seringais, com o látex¹¹.

¹⁰ Esses e os demais fotogramas do filme *A Selva* foram retirados do Youtube.

¹¹ O filme *A Selva*, de Márcio Souza está disponível no Youtube. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=bblbDdZtt8U>

Figura 30- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Os fotogramas apresentam as embarcações que chegam à Amazônia com imigrantes no Período do Ciclo da Borracha.

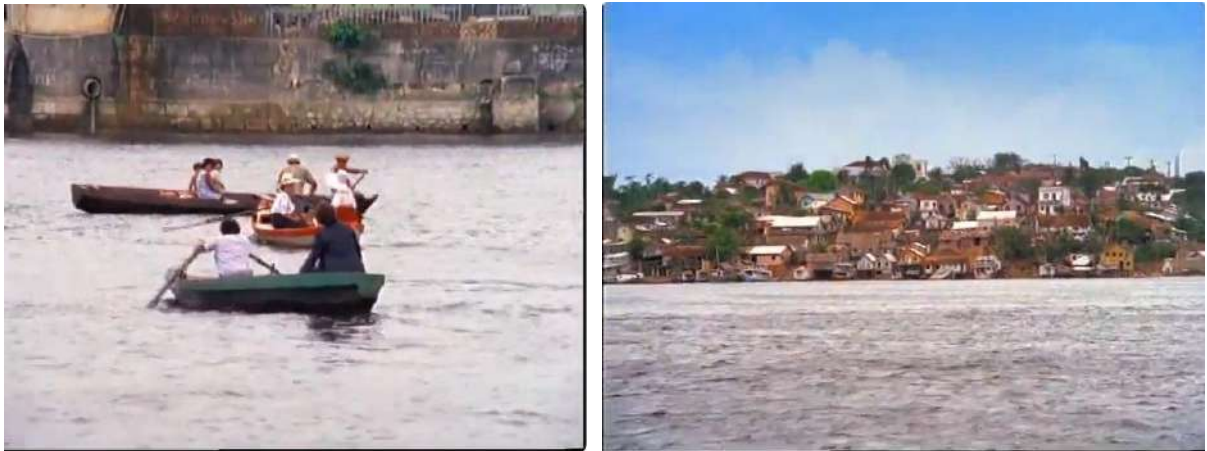
Figura 31- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



No fotograma à esquerda, aparece uma sequência de imagens com a chegada de muitos homens em uma área portuária. Isso nos conecta à proposta de oriente, pois são homens trajados com um figurino formal, similares a imigrantes que chegam à Amazônia, com vestimentas características de pessoas da posse, comum em imagens do Período do Ciclo da Borracha no Amazonas. Por isso, Manaus foi nomeada como “Paris dos Trópicos” (Costa, 2006). Logo após os créditos iniciais, o filme inicia em cores com uma sequência dentro de uma pousada. Aqui selecionamos o que vem depois, no fotograma à direita, em que aparece um barco regional rumo ao Seringal Paraíso, o destino que representa esse Eldorado.

O cineasta Márcio Souza optou por filmar dentro da embarcação tipicamente regional, onde é possível ver costumes locais, como a disposição de redes durante essas viagens, modos de comer e viajar, apresentando algumas peculiaridades se compararmos a outros filmes brasileiros de ficção da época. Há poucas cenas do lado externo ou que relacione a embarcação com a natureza nestes momentos iniciais do filme.

Figura 32- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Ainda na perspectiva ideária de oriente, selecionamos fotogramas acima referentes a um trecho ainda do primeiro ato, em que a embarcação regional faz uma parada no meio do rio, em frente a Manaus, para que pessoas desembarquem na cidade. Aqui, o diretor mostra o desembarque em canoas rumo ao Porto de Manaus, uma característica regional comum até os dias de hoje, trazendo um plano aberto da entrada da cidade, onde o rio é próximo a casas de periferia, uma cena pouco comum em produções da época.

Figura 33- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Aqui selecionamos o objetivo do oriente, ou seja, a busca de riquezas. Os fotogramas apresentam o processo de retirada do látex, extraído da árvore da seringueira, nomeado como o novo eldorado da Amazônia, que atraía muitos estrangeiros e brasileiros, sobretudo nordestinos, para a região Norte do país (Costa, 2006). A sequência mostra um seringueiro brasileiro, Sirino, ensinando ao português Alberto, protagonista do filme, como extrair a seiva da árvore.

Figura 34- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Em outro momento da narrativa, a sequência mostra o português Alberto, agora chefe dos seringueiros, realizando a retirada do látex sozinho, o que pode sugerir uma interpretação, no campo simbólico, da exploração do europeu no Novo Mundo, o oriente.

Figura 35- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



No que concerne à categoria “selvagem”, voltamos ao início do filme. Logo após a sequência em preto e branco e os créditos iniciais, as primeiras cenas que aparecem antes dos fotogramas que apontamos acima, na categoria oriente, se referem a uma tomada em que notamos rostos de trabalhadores que estão no aguardo, no hall da Pousada Amazônia, para serem levados ao Seringal Paraíso. É possível notar que eles têm um líder e que, nesse primeiro momento da narrativa, não fica claro quem seria, mas, diante da história do período da borracha, é possível sugerir que seja um dos capangas que coordenavam os seringueiros a favor dos donos de fazenda e dos donos de seringais.

É possível notar que eles têm um líder e, pelo contexto da sequência inicial, pelos diálogos e figurinos, observamos que são pessoas da região com baixo poder aquisitivo. Estes serão soldados da borracha no Seringal Paraíso, um trabalho análogo à escravidão. A partir dessas leituras e relembrando a referência de planos fechados, em que o corpo de uma pessoa amazônica é apresentado à câmera, podemos sugerir que o enquadramento remonta à ideia de selvagem porque explora um corpo supostamente hostil e bruto, na característica de catalogação – antes do indígena, agora do amazônica em geral.

Figura 36- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



No fotograma à esquerda, os trabalhadores aguardam no chão ou amontoados em cadeiras que parecem muito desconfortáveis, enquanto o seu líder, o capanga (ou jagunço ou simplesmente homem de confiança do dono do seringal) está na vigia. À direita, temos o fotograma em que o protagonista Alberto, português que desembarcou no Amazonas para também ser um trabalhador no seringal, está descansando em um quarto particular dentro dessa pousada. Alberto conta ao recepcionista e tio que não sabe fazer o trabalho e tem dúvidas se quer ir, o que o coloca em uma posição profissional igual aos demais trabalhadores. Dessa forma, é possível sugerir uma ideia de inferioridade no tratamento entre trabalhadores da região e trabalhadores estrangeiros, uma das características da categoria “selvagem”.

Figura 37- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Selecionamos esses dois fotogramas para relacionar a proposta de civilização, também muito apontada como contraponto ao selvagem. À esquerda nós temos o dono do seringal com um comportamento à mesa, em que ele não usa talheres, embora eles estejam disponíveis na

sua refeição. À direita, temos um trabalhador do seringal sentado no chão, comendo com uma colher e com a mão, comportamento que foge à etiqueta prevista dos europeus. O personagem Alberto aparece em planos fechados com expressões de incômodo e repulsa.

Ao analisar os fotogramas, remetemo-nos à narrativa dos viajantes em relação ao colonizador, com os indígenas descritos como “bons selvagens”, apresentados como “nativos que ajudavam”, contribuindo forçadamente ao trabalho de estrangeiros, mas que não eram passíveis de confiança e ou tratamento equalitário, pois não eram justamente civilizados e, sim, inferiores.

Figura 38- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Nos fotogramas anteriores, temos uma sequência em que um dos soldados da borracha, Justino, comete ato de zoofilia¹² com um cavalo em frente aos colegas do seringal. Em relatos das narrativas dos viajantes, é comum encontrar descrições de comportamentos sexuais dos indígenas associados ao termo “sodomia”, em que europeus comparam as práticas com as perversões sexuais, os pecados, a corrupção e outros atos diabólicos e/ou demoníacos descritos em textos bíblicos acerca das cidades Sodoma e Gomorra, no livro de “Gênesis” (Gondim, 2019, p. 105).

¹² Em 2024, a Comissão de Meio Ambiente aprovou projeto de lei que reconhece o crime de zoofilia por meio da PL 1.494/2021. Fonte: Agência Senado. Ver em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/04/17/cma-aprova-tipificacao-do-crime-de-zoofilia>.

Figura 39- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Da sequência seguinte, selecionamos dois fotogramas, um deles à esquerda, em que aparece Sirino, um trabalhador local que tem uma amizade com o português Alberto, ajudando-o em todas as suas atividades no seringal Paraíso. Ao ver o comportamento de zoofilia do outro colega, Sirino tem reação de naturalidade e, assim como outros trabalhadores, faz piadas, ri e assiste, sem incômodo, a situação. À direita, o português Alberto é o único entre os presentes que continua sério e com uma impressão de indignação diante do que vê. A tensão é reforçada por uma edição com cortes rápidos em que se alternam cenas do cavalo, do ato de zoofilia, de Sirino e de Alberto. Aqui despertamos para a perspectiva dos viajantes, que relacionam os indígenas a pessoas pagãs.

Figura 40- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Figura 41- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Dando sequência às mesmas ideias sobre selvageria e sodomia, os quatro fotogramas em destaque acima retratam o mesmo trabalhador da borracha agora assediando, em diferentes momentos, uma criança de nove anos. Alberto testemunha todo o processo de assédio, que é sutil, e se indigna quando sabe que ela foi pedida em casamento, por meio de seu pai, pelo assediador, o que faz Alberto questionar se o local é realmente humano. Logo após, ele manifesta indignação, tristeza e confusão em uma conversa com seu colega de trabalho, Firmino, afirmando: “isto aqui é uma prisão”. Este último, por sua vez, minimiza a gravidade da situação, sugerindo que ele esqueça isso, que um dos motivos é o local ser isolado e sem mulheres o suficiente.

Sobre a questão do meio ambiente enquanto categoria, a primeira imagem de natureza no filme *A selva* surge dez minutos depois abertura com um plano médio do rio Amazonas. Aqui é importante ressaltar que o outro lado do rio representa um destino em busca do eldorado, apontado na cartela inicial, o látex. Na narrativa, a embarcação sai de um ponto do Brasil não informado e passará por Manaus, seguindo depois para um seringal, na zona ribeirinha, como ocorria no período do Ciclo da Borracha na Amazônia.

Figura 42- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Figura 43- *A Selva* (1972), de Márcio Souza

Os fotogramas acima apresentam a chegada no seringal Paraíso, adentrando à natureza fechada, que é uma das categorias por nós avaliada. Aqui o espaço natural é apresentado em planos mais objetivos, se comparados a outras imagens, sendo esse momento da história, em geral, representando por gravuras, fotografias ou tomadas que apresentam e remetem à grandiosidade da floresta. Nos dois fotogramas, estão juntos os personagens Sirino, que é um amazônida, e o personagem Alberto, um português. Notamos que aqui se trata de uma classe trabalhadora e que são representados em sua chegada através de uma embarcação pequena, que é uma canoa; ou a pé, podendo nos sugerir também uma opção do diretor para representar o posicionamento social desses personagens através dessa leitura simbólica.

A intenção tem como contraponto outras referências de filmes, nos quais encontramos os personagens adentrando a Floresta Amazônica ou chegando ao destino principal em veículos de aventura ou embarcações grandiosas, rodeados de paisagens grandiosas da floresta e do rio.

Figura 44- *A Selva* (1972), de Márcio Souza



Na categoria “natureza”, um dos aspectos é a expressividade da decantada experiência mítica relacionada à Amazônia, especialmente no que é apontado por Gonçalves (2009) nos filmes, em que os personagens em contato com a natureza passam a ter sentimentos e /ou enlevos sobrenaturais. Nos quatro fotogramas acima, o protagonista Alberto vem enfrentando dificuldades emocionais com o que vive no Seringal e começa a ter comportamentos que não são comuns à cultura europeia. À esquerda, em cima, apresentamos Alberto tomando um banho de rio desnudo, o que é uma característica dos povos originários. Ao lado, o fotograma mostra Alberto se jogando no chão e se movimentando na terra, algo que remete a um descontrole, após ver a esposa do dono do seringal e rememorar que nutre fortes sentimentos por ela. É uma emotividade proibida, resta salientar. Nos fotogramas a seguir, Alberto acaricia o cavalo que foi utilizado no ato de zoofilia anteriormente.

- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira

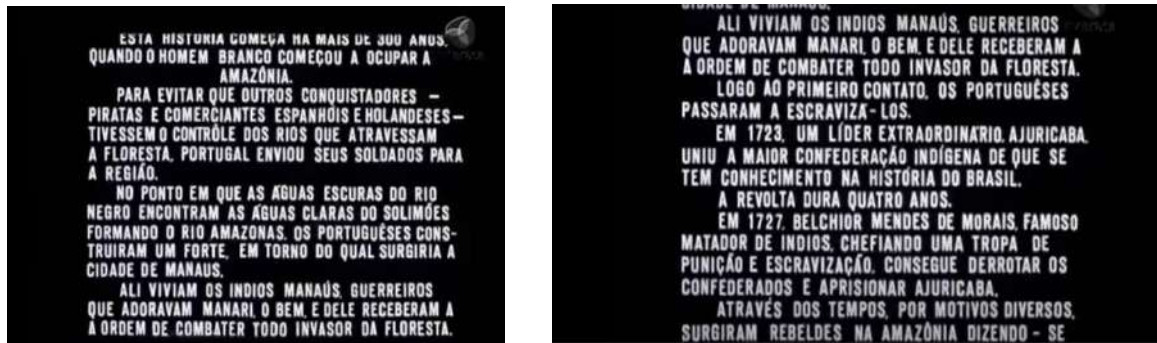
Catalogado pela Cinemateca Brasileira apenas como *Ajuricaba*, o filme, lançado em 1977 e dirigido por Oswaldo Caldeira, é baseado na história real do líder indígena da etnia Manaús, chamado Ajuricaba. No século XVIII, Ajuricaba liderou uma revolta contra a colonização portuguesa na região que hoje corresponde ao Estado do Amazonas, considerado um episódio marcante na história do Brasil. O cineasta Oswaldo Caldeira estabelece um paralelo entre o período colonial e a violência urbana de Manaus, nos anos 1970. Ele apresenta o líder indígena Ajuricaba em uma fase colonial, e na fase atual o líder de uma facção criminosa chamado Ajuricaba.

Gênero: Drama.

Sinopse: No século XVII, os índios Manaús, que viviam nas proximidades do Rio Negro e Solimões, combatiam os invasores da Floresta Amazônica inspirados por Manari, o bem. A região era palco de disputas entre portugueses, espanhóis e holandeses. Os Manaús foram escravizados pelos portugueses, depois que um sargento se casou com a filha de um cacique. No século seguinte, o líder Ajuricaba cria uma grande confederação indígena. A revolta dura quatro anos. Em 1727, o capitão Belchior Mendes de Moraes, famoso matador de povos indígenas, consegue derrotar os confederados. O capitão e mais um grupo de portugueses aprisionam Ajuricaba e alguns Manaús, depois seguindo pela mata até o rio, onde uma grande embarcação irá apanhá-los. Belchior se fere com uma flecha, mas os nativos não querem ajudá-lo com suas ervas. Quando estão prestes a embarcar, são atacados por uma tribo, que surge na mata. Apesar disso, saem vitoriosos. Na embarcação, alguns indígenas ora aprisionados após a batalha conseguem se livrar das correntes e se revoltam. Os portugueses matam alguns deles e Ajuricaba se atira no rio. No século XX, um bandido que se diz Ajuricaba é assassinado. Ele, que já havia trabalhado no projeto Jari, foi morto, possivelmente, por contrabandistas estrangeiros¹³.

¹³ O filme *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=1H8NQPSiUSg>

Figura 45- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Fonte: *Printscreen* [Youtube]. Elaboração própria¹⁴.

A abertura do filme traz uma cartela informativa, sem trilha sonora, que remete à linguagem cinematográfica do Primeiro Cinema. A meta é explicar o contexto histórico que inspirou a obra, baseada em fatos reais. O filme tem dois recortes temporais, mas em ambos apresenta Ajuricaba como protagonista e líder. Na fase em que remete ao período colonial, Ajuricaba é um rebelde indígena que resiste ao que colonizador manda fazer e lidera sua comunidade. No recorte temporal, que apresenta a década de 1970 em Manaus (introdução e final do filme), Ajuricaba é um líder de um grupo criminoso no Amazonas.

Figura 46- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Acima, elementos que nos remetem à categoria “oriente” são do início, com um plano aberto do rio, e de uma sequência em que a narrativa inicia a partir do cruzamento deste rio, com a chegada em um espaço amazônico amplo, ainda que aqui seja apenas o corpo do personagem, o Ajuricaba criminoso. Deste ponto, o filme corta para outro marco temporal, para

¹⁴ Esses e os demais fotogramas do filme *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977) foram retirados do Youtube.

a ancestralidade de Ajuricaba. O protagonista inicialmente inserido em uma cidade moderna é levado a outra temporalidade na narrativa. Ajuricaba volta à época em que era uma liderança indígena no período colonial.

Aqui encontramos mais claramente similaridades com a narrativa dos viajantes e de outros filmes, em que o enredo apresenta o colonizador em territórios amazônicos em busca de riquezas (látex, madeira, ouro). Nesta obra, a dramaturgia tem como foco os conflitos humanos entre o homem branco e os indígenas.

Figura 47- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Os fotogramas anteriores reiteram a proposta sintomática de oriente. Vemos aqui, novamente, elementos como embarcações grandiosas, no modelo das caravelas, que têm características semelhantes às imagens na narrativa dos viajantes. Encontramos na sequência do primeiro fotograma em plano aberto, que apresenta a imensidão da natureza e o rio, e a chegada da grande caravela, que adentra lentamente na Floresta Amazônica. Também verificamos a espetacularização da exuberância do verde em meio às águas, o que em correlação aponta para noções relacionadas à barbárie e à selvageria.

Dessa forma, selecionamos os fotogramas que seguem.

Figura 48- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira





Em uma sequência de fotogramas que representam o protagonista Ajuricaba no recorte temporal do período colonial, durante o filme, podemos ver como é recorrente, em diferentes momentos da obra, a apresentação do personagem de uma forma muito similar com a catalogação do corpo indígena iniciada na literatura dos viajantes. Convém lembrar que essa catalogação tem como recorrência planos fechados e é bem comum a reprodução do rosto de frente e de lado. Chega a ser regular e esperado esse tipo de identificação nas gravuras, nos desenhos e, por um bom período, no Primeiro Cinema como um todo.

Vemos que se ordenam obras relacionadas à Amazônia com essa mesma estrutura de representação. A ideia se associa à proposta de mostrar o “selvagem”.

Figura 49- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira





Outros personagens indígenas do filme também são retratados com os dois planos médio, de frente e de lado. Como contraponto, mostramos abaixo fotogramas dos personagens que representam o colonizador e/ou o homem branco, em diferentes momentos da narrativa. Observamos outros ângulos para apresentar esses corpos, e em nenhum encontramos essa “dupla” de planos, de forma a ser uma sequência de frente e lado, na narrativa.

Figura 50- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Nos fotogramas acima, vemos o protagonista Ajuricaba acorrentado e sendo instigado pelo homem branco a “se tornar um homem de verdade”, através de um voyeurismo, em que Ajuricaba é obrigado a ver o homem em uma cena íntima com uma mulher. Aqui, a partir de Gondim (2019), podemos fazer uma leitura da referência a características animais, em que o indígena precisa ser domado e/ou domesticado e aprender comportamentos da suposta cultura civilizada, outro forte indicativo presente na categoria “selvagem”.

Figura 51- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Selecionei um fotograma que fecha com uma imagem de Ajuricaba no tempo atual, como líder criminoso. Em um primeiro plano (*close up*), em preto e branco, o destaque difere das representações recorrentes do corpo indígena durante a narrativa. Uma hipótese aqui é que Ajuricaba é um “homem da cidade”, portanto, o plano escolhido foge à catalogação como ocorreu quando seu corpo era indígena.

Figura 52- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Na categoria “natureza”, selecionamos esses fotogramas que aparecem em diferentes momentos da narrativa e nos remetem a uma noção de catalogação que, assim como ocorria entre os corpos indígenas, também era muito realizada na narrativa dos viajantes para a fauna e a flora da Amazônia. O que é perceptível, de forma empírica, é que nessa literatura do período colonial há uma recorrência de gravuras e figuras de alguns animais específicos. Entre eles estão arara, cobras, onça e animais peçonhentos e/ou monstruosos que também vão remeter ao que Gonçalves (2009) fala sobre a associação de duas categorias para formar a natureza selvagem.

Figura 53- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Nos fotogramas acima, tivemos uma proposta do cineasta Oswaldo Caldeira em apresentar, em diferentes momentos da narrativa, a integração entre povos originários e natureza a partir de uma perspectiva positiva. São cenas em que o diretor apresenta a forma de vivência das pessoas em coletivo, em seus momentos de lazer, de alegria e de interação. Moradores da comunidade a partir, principalmente, de memórias de Ajuricaba, dialogam sobre quando estava liberto da escravidão. Aqui chamamos atenção ao fotograma inferior do lado esquerdo, no qual Ajuricaba e outras indígenas estão acorrentados, mas têm uma oportunidade de dar um mergulho no rio. Neste momento, surge uma trilha sonora que remete à emoção e os personagens apresentam uma empolgação que pode sugerir uma ideia de liberdade através dessa interação com as águas.

Figura 54- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Neste fotograma anterior, podemos observar o surgimento de uma figura mítica na Floresta Amazônica, mas não é possível identificar exatamente se é um representante religioso da Igreja Católica ou outra pessoa, embora tenha um discurso religioso e um figurino que remeta a padres e sacerdotes. Pode ser também uma personagem onírica que represente um homem com problemas mentais. A categoria “natureza”, de todo modo, tem como característica relacionar o contato com a natureza com a experiência sobre-humana, lúdica, mágica e fantasiosa, com ideias similares a nós sugeridas nessa sequência.

Figura 55- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Mais uma vez, a experiência mítica na Floresta Amazônica é apresentada nos dois fotogramas acima. No fotograma à esquerda, vemos Ajuricaba sendo cercado por um bando de capangas e coagido a se entregar. No fotograma seguinte, acontece o desaparecimento, por meio de efeitos especiais, do corpo de Ajuricaba, deixando os capangas surpresos e assustados. Aqui

remontamos também a essa questão da natureza mítica, que carrega elementos supra-humanos e experiências fantasiosas e/ou mágicas a partir do contato com a Amazônia.

- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.

Gênero: Infantil; 88 minutos.

Sinopse: Em plena Amazônia, um lunático sedento de poder chamado Rei rapta a filha do ministro do Exército e faz uma série de exigências, ameaçando explodir a Floresta Amazônica. Presos por terem se apropriado de um tanque da Forças Armadas, os quatro trapalhões são enviados numa missão de resgate, contando com a ajuda da indianista Maia. Ela apresenta Didi a um xamã indígena, que dá ao trapalhão poderosas sementes mágicas que o fazem voar. Contando ainda com o auxílio dos amigos de Angélica, os rapazes Afonso, Marcos, Marcelo e Nill conseguem vencer Rei e todos os capangas. Ao final, são recompensados pelo Exército e Didi fica com Maia¹⁵.

Figura 56- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Fonte: *Printscreen* [Youtube]. Elaboração própria¹⁶.

O filme abre com artistas cariocas, do grupo Dominó, chegando em um carro de aventura ao centro de Manaus. Um dos integrantes está acompanhado da namorada Angélica, filha do Ministro da Defesa, quando surge um mercenário invasor, que a sequestra e a leva para a selva. Sugerimos aqui três elementos que apontam alguns ideários do oriente. O ponto de partida da narrativa do filme, que sugere a Floresta Amazônica como destino, está focado na ida em busca de um objetivo – neste caso, a riqueza e/ou eldorado. O resgate da filha de um político precisa ser pago. O sequestrador, que vive na floresta, é citado na narrativa como um dos

¹⁵ O filme *Os heróis trapalhões - uma aventura na selva* (1988) está disponível no Youtube. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=400AzlKNpas>

¹⁶ Esses e os demais fotogramas do filme *Os heróis trapalhões - uma aventura na selva* (1988) foram retirados do Youtube.

mercenários invasores, não deixando claro se é uma figura humana ou animalésca, tendo, inclusive, um figurino com máscaras. O outro elemento é o veículo de modelo jipe que, em uma leitura imagética, já nos sugere um lugar de aventura.

Figura 57- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Selecionamos os fotogramas acima pois trazem tanques de guerra do Exército para serem usados na busca pela sequestrada. Na narrativa, o comandante-geral convoca Os Trapalhões com o intuito de não assustar a população diante do ocorrido e, assim, “salvar a imagem do Exército Brasileiro”. No fotograma à esquerda, o tanque de guerra está estacionado no centro da Manaus, em frente à cadeia pública, que será inaugurada. Tudo isso para mostrar à população que a cidade e a floresta estarão seguras.

Aqui relembramos Pinto (2008) e a “geografia do exótico” em que, na atualidade, o discurso de “salvar a Amazônia” seria uma releitura do pensamento colonizador de ocupar a região em busca de outros ganhos, ou seja, novos eldorados: novas pesquisas científicas, nova exploração de recursos naturais, nova ocupação de terras etc. No fotograma à direita, temos um plano aberto com uma estrada em meio à Floresta Amazônica, onde um veículo não convencional surge para adentrar à região em uma situação de aventura na narrativa. Dessa forma, entendemos esses pontos com similaridade na proposta que inclui “a Amazônia como destino em busca de riquezas e/ou aventuras” que atrai “pessoas de fora da região”, ambas propostas integram o ideário da categoria oriente.

Figura 58- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Nos quatro fotogramas acima, trazemos aviões do Exército em sobrevoos, em diferentes momentos do filme, por copas de árvores. Além do que ressaltamos das releituras de ideários coloniais, conforme Pinto (2008), também trazemos aqui Gonçalves (2009), que relaciona as tomadas aéreas como frequentes nos filmes, principalmente nas produções internacionais, que trazem indicativos relacionados à “imensidão verde”, a um lugar “inóspito”, a “perder de vista”, proposta muito presente e frequente na literatura dos viajantes (Gondim, 2019). Na narrativa de *Os trapalhões – os heróis na selva*, as tomadas aéreas são apresentadas em diferentes momentos tendo militares como parceiros da trupe de humoristas.

No contexto histórico em que foi produzido o filme, com produção em 1986 e lançamento em 1987, relembramos que sua produção ocorreu poucos anos seguintes ao “Integrar para não entregar”, slogan usado durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) – e ainda no projeto do governo Getúlio Vargas – para justificar a ocupação e a lógica

desenvolvimentista do período ditatorial brasileiro na região amazônica, especialmente a abertura de estradas, o incentivo à migração para a região, as promessas de emprego e outros incentivos realizados por órgãos como a Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (Sudam).

Nesse ínterim, cabe salientar que o Exército brasileiro teve atuação expressiva e marcada por atos violentos no contato direto com povos originários.

Figura 59- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Nos fotogramas acima, temos um grupo de mercenários invasores que, como já dissemos, não se mostra com exatidão se são figuras míticas ou humanas, mas, na narrativa, são os vilões que invadiram a floresta, chegando em busca de ganhos. Abaixo, à esquerda, temos a personagem que representa uma “indianista”, pesquisadora que foi para Amazônia com a missão de estudar para defender os povos originários. Ela fala o idioma nativo, conhece a fauna e a flora e é amiga dos indígenas. Na sequência, temos os quatro trapalhões, com figurinos de militares, com a missão de adentrar a floresta e resgatar a filha sequestrada do ministro. Nos quatro momentos, observamos a mesma estrutura ficcional: a Floresta Amazônica é um destino onde cada personagem vai buscar algo de valor, seja material ou emocional ou simbólico, o que nos remete também aos objetivos das expedições dos viajantes, inclusive as viagens científicas.

Figura 60- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Selecionamos esses dois fotogramas, sendo eles da primeira sequência do filme, em que aparece um indígena. O plano médio tem duas tomadas, o que nos faz lembrar das características de catalogação do corpo indígena, conforme falamos em análises anteriores. Contudo, aqui observamos que o movimento de câmera não enquadra a frente e o perfil da personagem, como é comum nas imagens catalogadas e nos planos que remetem à catalogação. Ao longo do filme, não encontramos sequências com os planos médios frente e lateral que remetem à catalogação do corpo indígena e, conseqüentemente, a características da categoria “selvagem”.

Figura 61- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Selecionamos esses três fotogramas em que personagens indígenas aparecem na narrativa como aliados dos protagonistas, com uma função dramática de solucionar problemas que o elenco principal não consegue. As cenas usam planos médios que também fogem às sequências de representação em plano médio frente e lateral (catalogação). É possível também refletir sobre um diferencial comparado a outras narrativas, inclusive da literatura dos viajantes, que apresentam indígenas ora como inimigos, ora como bons selvagens. Neste segundo caso, mostra-se uma narrativa em que personagens indígenas são submissos a personagens principais e, quando fazem algo que não é acatado, eles são punidos.

Podemos sugerir que em *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* temos um contraponto às características da categoria “selvagem”.

Figura 62- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Nestes fotogramas, podemos observar o surgimento de uma figura mítica na Floresta Amazônica. A categoria “natureza” tem como característica relacionar o contato entre ambiente e experiência sobre-humana, lúdica, mágica e/ou fantasiosa.

Figura 63- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Nesta sequência, o protagonista Didi está no centro da cidade de Manaus, em uma área verde da zona urbana. Surgindo em uma rede, ele come frutas regionais e fica vigiando pessoas que passam na rua. Selecionamos esses dois fotogramas, pois nos remetem à ideia de exótico e/ou excêntrico apontado por Pinto (2008).

Figura 64- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Selecionamos os três fotogramas por nos remeterem à catalogação ocorrida na narrativa dos viajantes, assim como ocorre com a flora, a fauna e os indígenas. Ao longo do filme, essas cenas são colocadas sem uma função dramática dentro da narrativa, o que nos sugere uma alusão ao imaginário amazônico para reforçar o enredo, associando-o forçosamente à Amazônia. Um elemento que nos chama atenção é que, assim como nos relatos dos viajantes, essas três espécies são comumente representadas em imagens tanto na literatura quanto no cinema: o tucano, a cobra e a onça.

Figura 65- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Neste fotograma, a fauna já aparece como personagem dentro da narrativa. O papagaio tem diálogos com o protagonista Didi, o que nos sugere uma natureza onírica na Amazônia.

Figura 66- *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira



Selecionamos os dois fotogramas acima por nos remeterem às propostas de “natureza selvagem”, apontada por Gonçalves (2009), legando a todos que assistam ao longa perceberem aspectos de aventuras, perigo e/ou desafio. À esquerda, uma das personagens usa um hidroavião durante uma sequência de ação, que é uma perseguição entre mocinhos e bandidos. À direita, uma cobra é confundida com uma corda e jogada na personagem Dedé, durante um banho de rio, o que o deixa apavorado.

Figura 67- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Selecionamos os fotogramas acima por sua relação com a proposta onírica, de misticismo e/ou magia, características da categoria “natureza”. O protagonista Didi recebe um chamado à ancestralidade – no passado, seus parentes tiveram uma vivência com a Floresta Amazônica e se tornaram aliados dos indígenas. Didi é convocado a uma experiência com um xamã, que tem um figurino fantasioso em comparação à indumentária indígena, e recebe sementes que lhe concedem poderes sobrenaturais, como de fazer aparecer e desaparecer, levantar e baixar objetos, assim como de voar e fazer com que pessoas voem com ele (cena referente do fotograma inferior).

Figura 68- *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



No fotograma, a personagem Mercenário Invasor e a mocinha sequestrada estão em uma pedra, numa caverna que representa a cápsula radioativa dentro da Amazônia, trazendo mais uma vez um simbolismo de misticismo, magia e experiências sobrenaturais integradas ou relacionadas à floresta amazônica.

4.2 A Imagem Pensante e o Cruzamento de Imagens

Para empreitar em uma análise das representatividades da Amazônia a partir da imagem cinematográfica, suscitamos o texto *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*, de Etienne Samain (2012). Em sua origem, segundo a publicação, as imagens gostam de caçar na escuridão de nossas memórias (Samain, 2012), possuem circuitos e se diferenciam pela unidade de informação que carregam (Bateson, 1954 *apud* Samain, 2012, p. 27).

O contexto histórico e social, seja da produção ou veiculação, corrobora com busca pela imagem pensante (Samain, 2012), ou seja, pela imagem que possui caráter viajante, capaz de impor ideias, promover uma relação, formar e formatar quem as vê (p. 21). Antes de questioná-las diante do imaginário, “é necessário abrir a imagem, desdobrar a imagem, inquietar-se diante de cada imagem” (Didi-Huberman *apud* Samain, 2012, p. 35).

Acerca da maneira como a imagem nos provoca a pensar, a tomá-la como imagem pensante, há três argumentos que Samain (2012) usa para essa caracterização. O primeiro é que toda imagem oferece algo a se interpretar, seja real ou fruto da imaginação. O segundo é que toda imagem veicula pensamentos, seja de quem a produziu como também de quem a recebeu, sendo a imagem uma “memória das memórias” (p. 23). Em suma, Samain (2012) considera imagens como formas que comunicam e dialogam entre si, que geram combinação de dados e

informações. Ao se associarem, imagens são capazes de gerar ideias, ter um movimento psíquico próprio.

Para além da imagem em si, a característica pensante da imagem resulta de um circuito formado por um sistema composto de elementos, que vai desde o pensamento de quem produz a imagem, as suas memórias, o seu aparato tecnológico usado, até o ambiente produzido e exibido, bem como o pensamento, as memórias e as vivências de quem é o receptor dessa imagem. “Sabemos desde já que por fazer parte de um sistema no qual circula pensamento, ela própria [a imagem] participa do pensamento” (Samain, 2012, p. 32).

Portanto, imagem é uma forma que pensa, sendo capaz de portar, apresentar ou renovar crenças, atitudes, valores e ideologias em constelações de pensamentos, influenciando ao percorrer outros contextos e temporalidades. Para Samain (2012), “o que elas nos mostram nunca será um pensamento único e definitivo, nem uma memória acabada” (p. 34). O autor destaca como o receptor e/ou quem vê uma imagem também participa ativamente da “vivência imagética”, considerando, inclusive, o contexto em que está inserido. “Não é possível pensar a imagem se não a situarmos no *sistema* no qual ela está conectada, nosso cérebro, o contexto, a própria imagem, aquele que a fez, aquele que a contempla, num tempo e num espaço históricos” (Samain, 2012, p. 34).

Para Samain (2012), há um poder intrínseco de suscitar pensamentos e ideias especialmente se cruzarmos imagens, o que seria como “fazê-las pensar” (p. 23). Além do mais, “outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais, ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seria uma forma que pensa” (Samain, 2012, p. 23). Inspirado nas pranchas do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, Samain (2012) propõe como dispositivo parear imagens colocando-as em contato de maneira anacrônica, como forma de incitar um diálogo, de modo a evocar a memória, a conversa, o pensamento e, assim, desencavar caminhos contidos no seu sistema de informação (essa é a proposta da imagem pensante).

Com base no dispositivo de Samain (2012), como apontamos, propomos questionar as imagens da Amazônia como forma de provocá-las ao diálogo, evocando jogos mentais, armadilhas psíquicas e cenários cerebrais relacionados ao imaginário amazônico construído a partir da perspectiva do período colonial. Com isso, adentramos no contato com imagens do cinema na atualidade, especificamente dentro da imagem cinematográfica do nosso recorte (Cinema Brasileiro de Ficção), via longas-metragens gravados no Amazonas entre 1960 e 2000.

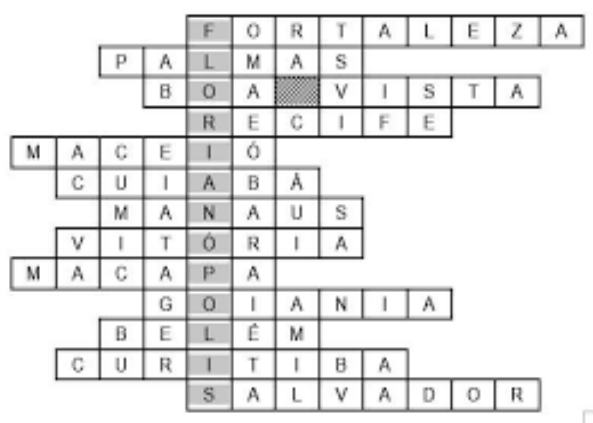
No percurso anterior, selecionamos fotogramas em filmes do *corpus* de análise relacionado às propostas das Categorias Explicativas da Amazônia: oriente, selvagem e natureza. Verificamos nas imagens uma relação com a base teórica de Gondim (2019), Pinto

(2008) e Gonçalves (2009). Agora, partimos para o “cruzamento de imagens” (Samain, 2012) utilizando os fotogramas elencados em cada filme, separadamente, mas que são postos a se relacionar entre os filmes e as imagens das narrativas dos viajantes.

O critério de seleção para “parear” e/ou colocar em diálogos fotogramas de diferentes filmes parte da memória que nos evocam considerando, conforme Samain (2012), que imagens têm a capacidade de nos conduzir a outras vertentes, horizontes e territórios através da memória. “[...] Toda imagem é uma memória das memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (p. 23).

- *O cruzamento de imagens*

Figura 69- Analogia a Samain



Fonte: Elaboração Própria¹⁷.

Analogia proposta pelo próprio Samain (2012) para “imagens cruzadas” são as palavras cruzadas. Ao pensarmos em uma estrutura de palavras cruzadas, entendemos que temos uma palavra principal (ou raiz, ou central) que se ramifica e conecta, o que leva, enfim, a partir de um elemento (uma letra) da palavra principal, a serem formadas outras palavras.

¹⁷ Ver em: <https://www.tutoriaisword.com/Como-criar-palavra-cruzada-no-word.htm>

Figura 70- Destino: O Oriente

*America Pars Quarta* (1594), de Theodore De Bry.*Ajuricaba – um rebelde na Amazônia* (1979), de Oswaldo Caldeira.

Nas imagens, podemos referenciar a “palavra central” das palavras cruzadas como a “imagem forte”, a qual Samain (2012) caracteriza como uma imagem que nos inquieta, que nos coloca em relação a ela, ou seja, “uma imagem forte que se parece com uma forma que pensa e nos ajuda a pensar” (p. 24). Para além de elementos semelhantes a olho nu, encontrados nas imagens que estão cruzadas, a proposta é como o trabalho de um arqueólogo, que descava continuamente sedimentos de terra para tentar compreender “o que é transmitido ao longo do circuito” de um sistema. Esse sistema é ativado ao vermos as imagens (o pensamento, o imaginário, a imaginação, o ambiente, os contextos) e a correlacionarmos “a características do espírito imanente” (p. 27) e, principalmente, “às transformações das diferenças” pois, para Samain (2012), “uma diferença que produz outra diferença é uma *ideia*, ou uma *unidade de informação*” (p. 27).

Para exemplificar, trazemos a proposta de triangulação de Samain (2012) para o cruzamento das imagens acima. O fotograma à esquerda nos traz uma gravura da literatura dos viajantes, em que colonizadores estão em alto mar, rodeados de elementos idílicos e em águas agitadas. A embarcação é do modelo Caravela, muito comum e usada no período colonial, direcionada para frente, rumo a um horizonte em que não temos, à vista, clareza do que deve ser esse destino. Ao lado, no fotograma do filme *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia*, temos uma Caravela similar à gravura do período colonial, que navega em águas calmas, com uma fotografia contraluz, a qual nos aponta a ideia de um horizonte não determinado.

Fora do triângulo, temos as diferenças mais nítidas, mas dentro dele encontramos uma unidade de informação muito similar: de ambos os lados, a ideia sugere a busca por um novo

destino, por desbravar as águas e um horizonte desconhecido, pouco visível. Ao conectar esse sistema de informação às Categorias Explicativas da Amazônia, encontramos ideias similares ao Novo Mundo na categoria de oriente, que são semelhantes às unidades de informação. Entre diferenças e similaridades, identificamos um diálogo entre as imagens a partir do cruzamento delas e da relação delas com ideários do pós-colonialismo no cinema.

Foi dessa estrutura teórica que seguimos nas análises de imagens da nossa pesquisa. No cruzamento de imagens selecionamos a “imagem forte”, que desperta ideários relacionados ao imaginário amazônico, tendo como fonte as imagens da literatura dos viajantes, além de fotogramas de filmes que integram nosso *corpus* de pesquisa. Da narrativa dos viajantes, usamos gravuras presentes nos volumes 4, 5 e 6 das *Grandes viagens*, de Theodore De Bry — intitulados *America Pars Quarta* (1594), *America Pars Quinta* (1595) e *America Pars Sexta* (1596). Também destacamos Girolamo Benzoni (1565), entre os viajantes naturalistas. Na sequência, trouxemos imagens segundo participantes de expedições científicas. Elas são dedicadas à iconografia e taxonomia de plantas e animais. Sobre a geografia do Novo Mundo, elencamos André Thevet (1563-1612), Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) e Georges-Louis Leclerc, mais conhecido como Conde de Buffon (1707-1788).

Da cinematografia brasileira, mantemos os filmes catalogados em nosso recorte: *A selva* (1972), de Márcio Souza; *Ajuricaba – um rebelde na Amazônia* (1979), de Oswaldo Caldeira; e *Os heróis trapalhões - uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr. Ao percorrer esses itinerários de ideias e imagens da construção do imaginário amazônico a partir dos pressupostos do período colonial, elencamos fotogramas de filmes em que imagens capturaram nossa memória e atenção.

4.3 Categorias Explicativas da Amazônia no Cinema: Análise de Imagens

Para continuar as análises, trazemos duas ilustrações presentes na literatura dos viajantes com o propósito de representar em imagens o ideário de Novo Mundo, que desde o início desta pesquisa vem sendo observado em função de um itinerário histórico. Assim como os autores descrevem que relatos de viajantes partem de releituras de literaturas anteriores, sobretudo baseadas em um imaginário europeu fantasioso sobre as terras baixas da América do Sul, permeado por seres míticos, monstruosos e mitológicos de origem da Antiguidade, à primeira vista é possível observar que o mesmo ocorre com as imagens.

Garcia (2025), que fez estudo minucioso da iconografia de *Grandes viagens* (1590-1634), de Theodore De Bry, um dos pioneiros nas imagens da Amazônia, reforça como essas produções imagéticas também reproduzem uma representatividade da região baseada em outra época, em outros territórios e em outros imaginários, seja no campo real — iconografias da fauna, flora e populações, seja no campo simbólico — rituais, crenças e modos de vida. Produzido em alemão e latim, *Grands voyages* (título original) possui 14 volumes com 340 gravuras não apenas reproduzidas em referências anteriores sem nomenclatura específica, mas permeada por plágios e sem dar os créditos a autores de referência.

Garcia (2025) revela dois pontos interessantes sobre a reprodução de De Bry, baseada em artistas anteriores. Uma delas é que seus traços seguiam o cânone característico do período, com destaque para as referências artísticas do Renascimento. Outro ponto é que Theodore De Bry era sofisticado, pois a produção de suas gravuras era em cobre, mais cara. Assim, “utilizava a técnica de talho doce, o que permitia um acabamento com mais detalhes de luz e sombras, cujo resultado não seria possível com a xilogravura, técnica anteriormente utilizada” (p. 21). Apesar dos diferenciais, Garcia (2025) ressalta que De Bry reproduzia ilustrações já existentes a partir de releituras de outros imaginários, o que corrobora, em nossa análise, com o que Gondim (2019), Pinto (2008) e Gonçalves (2009) afirmam sobre os ideários de Novo Mundo.

Figura 71- Destino: O Oriente 2



America Pars Quarta (1594), de Theodore De Bry.



Christophorus Columbus primus inuentor India Occidentalis (1589), de Johannes Stradanus.

Para explicar isso, enfatizamos duas ilustrações presentes em relatos do Novo Mundo a partir da chegada dos colonizadores e produzidas por autores diferentes, em épocas diferentes (Garcia, 2025). A obra *Christophorus Columbus primus inuentor India Occidentalis* (1589),

(figura à direita), ilustrada pelo italiano Johannes Stradanus, por volta de 1589, integra a publicação *Americae relectio* (1588), que traz relatos das primeiras empreitadas além-mar, por Cristóvão Colombo e Fernão Magalhães. Na análise da pesquisadora, a ilustração de Johannes Stradanus “foi claramente copiada por Theodore De Bry no volume IV das *Grands voyages* em 1594” (p. 24), tendo apenas pequenos detalhes a diferenciar as imagens, “como o posicionamento da primeira, que está à esquerda e a segunda, que está à direita, além de alguns detalhes estéticos e o título” (p. 24).

A ilustração de De Bry faz referência a chegada dos espanhóis às Américas, entre eles Américo Vesúcio, que percorreu o Rio Amazonas. As ilustrações de Stradanus e De Bry acompanham relatos da saída do Velho Mundo, assim como o desbravar das navegações em busca do oriente. Esses navegantes trouxeram em seus traços de referência figuras clássicas do panteão greco-latino, que “[...] mostram os navegadores num mar de mistérios” (Alfredo Bueno Jiménez *apud* Garcia, 2025, p. 25). Observamos destaque do fantástico mediante características marcantes das literaturas da Antiguidade. A partir desta fase, começam a ganhar suas versões nas gravuras dos pioneiros ilustradores do Período Colonial.

Ao relacionarmos essas ilustrações com os três filmes do *corpus* desta pesquisa, capturamos quatro fotogramas, selecionados para a análise na categoria “oriente”. Em primeira instância, é possível identificar que o enredo das três obras é similar entre si e também aos relatos das ilustrações de Stradanus e De Bry. A literatura dos viajantes narra a saída do Velho Mundo pelas águas, com objetivo da conquista de um Novo Mundo, em busca do Eldorado, um lugar de riquezas. Para desbravar o mar de mistérios, foi necessário um veículo grande, imponente, a caravela.

Nos filmes analisados, temos enredo inicial em que protagonistas chegam a um lugar desconhecido para eles, o Amazonas, que é o maior Estado da Amazônia (Novo Mundo), com objetivo de encontrar algo valioso (equivalente ao eldorado), o látex. Isso ocorre em *A selva*. A mão de obra escrava está presente em *Ajuricaba*. A filha sequestrada do ministro é salva em *Os heróis trapalhões...* a partir do uso de veículos imponentes. Tudo isso nos revela um poder aquisitivo usado para domínio de classe por quem está se lançando na empreitada aventureira. Embora pareçam ações opostas (chegadas e partidas), aqui encontramos o que Samain (2012) ressalta sobre espaços que se opõem, mas, mesmo assim, “conversam interna e externamente” (p. 29).

Podemos encontrar em ambas as narrativas o que segue: o início da história parte do objetivo de imigrantes em buscar riquezas do outro lado do horizonte.

Figura 72- Destino: O Oriente 3



Ajuricaba – um rebelde na Amazônia (1979), de Oswaldo Caldeira



America Pars Quarta (1594), de Theodore De Bry.



Os heróis trapalhões- uma aventura na selva (1988), de José Alvarenga Jr



Christophorus Columbus primus inuentor Indiae Occidentalis (1589), de Johannes Stradanus



Os heróis trapalhões- uma aventura na selva (1988), de José Alvarenga Jr.



A Selva (1972), de Márcio Souza

Agora, ao colocarmos em diálogo as ilustrações e os fotogramas selecionados a partir do ideário de oriente, o primeiro ponto observado é a escolha dos autores referente ao enquadramento, que traz um plano aberto ou um plano geral, apresentando vários elementos de cena. Com isso, é possível observar similaridades: um espaço natural grandioso, ora por uma imensidão de mar, ora por uma imensidão de rio, ou então por uma imensidão de copas de

árvores. Há ainda um horizonte à vista, a percorrer em frente. No centro da imagem, o desbravador comanda um transporte grandioso, que é usado para atividades imponentes (uma caravela, um barco de grande porte, um tanque de guerra do Exército Brasileiro ou um avião de caça do Exército).

Ao pensar na triangulação proposta por Samain (2018), vemos que em todas as imagens encontramos ao centro um trajeto, um caminho, seja por terra, seja por água. Essa trilha está sendo percorrida por um protagonista que vai em busca de um lugar desconhecido. Fora do triângulo, as ilustrações trazem o “mar de mistérios”, com seres oníricos representados. Nos fotogramas, encontramos a representação de um lugar inabitado, florestal. Em ambas as propostas, há a ideia de desconhecido e misterioso. Ao relacionar as imagens e as análises, encontramos semelhanças com a proposta da categoria “orienté”: buscar e desbravar um destino, um lugar longínquo, rodeado de elementos desconhecidos, quais sejam, um rio, uma floresta fechada, uma mata de mistérios e riquezas, distante, mediada via um horizonte a perder de vista.

Para além de um destino a ser conquistado, o orienté carrega também um destaque primordial, que é o eldorado (El Dorado). Nas primeiras navegações, relatos incluem um lugar de imensas riquezas, que representa desde propostas materiais até subjetividades: ouro, pedras preciosas, especiarias, encantamentos, vislumbres. É um lugar de abundância, longe da fome, das doenças, das pestes e dos infortúnios que assolavam a Europa durante o período. Pinto (2008) atenta para uma releitura dessas ideias a partir das expedições naturalistas, ao final do século XVIII, com a propagação do pensamento iluminista. Neste pensamento, colônias, especialmente pertencentes à Portugal, Espanha e França, passaram a ser lugar de recursos naturais.

A catalogação e a taxonomia também eram realizações importantes. No caso da Amazônia, o novo eldorado ficou marcado pelo fim do Ciclo da Borracha, um enfoque histórico com grande impacto socioeconômico. Europeus e brasileiros de outras regiões desembarcavam em busca de látex, material para a produção de borracha. A matéria-prima era a seiva retirada da árvore da seringueira, nativa da região amazônica (Pontes Filho, 2010). Após a abertura do Amazonas às nações amigas, um decreto de 1808, promulgado por Dom João, que permitiu o comércio entre Brasil e demais países referendados por Portugal, Manaus chegou a ser chamada de “Paris dos Trópicos” (Pontes Filho, 2010). Dessa forma, as Américas, sobretudo a Amazônia, despertaram um outro tipo de riqueza aos olhos dos imigrantes, que eram os recursos naturais.

Em nossa pesquisa de imagens nos autores citados, tivemos acesso limitado a ilustrações sobre a narrativa dos viajantes. A disponibilidade se deu por meio de endereços virtuais e reproduções em bibliografias. Mas raramente encontramos relatos e gravuras recorrentes ao encontro do eldorado sem descrições específicas sobre ele. Foi possível encontrar em relatos e representações imagéticas de barbáries, selvagerias e rituais, o que corrobora com a perspectiva de Gondim (2019) ao citar que ao perceberem que o eldorado era inexistente, a expectativa dos viajantes era rebaixada e mudada. Com isso, muitos dos relatos continuavam fantasiosos e distantes da realidade. A frustração dava forma e impulsionava um tipo de compensação. Viajantes precisavam corresponder ao esperado, inclusive, pelos financiadores dessas viagens.

A partir dessas perspectivas, encontramos duas ilustrações a seguir que remetem a essas reflexões e, mais uma vez, reforçam a construção de Novo Mundo a partir de reproduções de outras imagens e relatos, como já apontado por Clara Pereira Garcia (2025). Nas gravuras elencadas pela autora, é citado o ouro despejado por indígenas na boca de viajantes como parte de um ritual, que também trazia elementos que representam a violência dos indígenas. Há referências sobre suicídios indígenas, sobre partes de corpos dos nativos que eram jogadas em fogueiras, sobre canibalismos, sobre selvageria sexual e conflitos bélicos.

Aqui, atentemos para dois elementos: o ouro e os comportamentos dos indígenas. Ambos se relacionam com a categoria “selvagem”, como veremos a seguir.

Figura 73- Selvagem e selvageria



Come gli Indiani colavano l'oro in bocca a gli Spagnuoli e dell'habito che lor portano in diuersi lochi di terra Ferma (1565) de Girolamo Benzoni.



Indi Hispanis aurum sitientibus, aurum lique factum infundunt, de Theodore De Bry.

A ilustração à esquerda pertence à obra *Historia del Mondo Nuovo*, produzida por Girolamo Benzoni, em 1565. A releitura por Theodore De Bry ocorre em 1594. Reproduz os elementos principais e, no caso do ouro, a semelhança é incontestável. A posição do corpo deitado, amarrado e o despejo do ouro na boca da vítima são semelhantes demais. Garcia (2025) destaca a releitura de De Bry como parte integrante da coleção *Grandes viagens*, volume IV, da que traz como característica editorial o objetivo do impacto social para projetar a obra, “[...] pois os elementos que promovem a sensibilização eram mais atrativos e geravam mais interesse do público” (p. 68).

Com base em Gondim (2019) e Garcia (2025), levantamos uma hipótese acerca do indicado: os escassos relatos e ilustrações sobre as riquezas do eldorado (ouro e pedras preciosas), bem como suas presenças apenas em narrativas de rituais violentos, seria uma forma dos viajantes omitirem a informação que o eldorado, de fato, nunca existiu? A indagação foge aos objetivos diretos de nossa pesquisa, mas indiretamente nos leva a pensar que, diante desse cenário em relevo, é necessário encontrar outras justificativas para o financiamento das expedições. Este ponto confirma-se mediante o que Pinto (2008) ressalta: as viagens naturalistas são releituras de um novo eldorado.

A partir dessa leitura, selecionamos os fotogramas dos filmes analisados que nos convocam a essas questões relacionadas ao eldorado e/ou ao novo eldorado, bem como à categoria “oriente”.

Figura 74- O El Dorado no Oriente

*A selva* (1972), de Márcio Souza*Ajuricaba – um rebelde na Amazônia* (1979), de Oswaldo Caldeira.Figura 105: *Os heróis trapalhões- uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.

Nos quatro fotogramas, encontramos personagens que adentram a Floresta Amazônica em busca de algo valioso dentro da narrativa. Essa busca é uma releitura de eldorado. Nos dois fotogramas primeiros de *A selva*, temos um protagonista de origem portuguesa, que está retirando a seiva da seringueira, matéria-prima para o látex no período do Ciclo da Borracha, ou seja, o filme representa a mesma fase em que os autores amazônicos citam como o novo eldorado, que é o período colonial em que já temos o Primeiro Cinema. A imagem traz um plano fechado, em que vemos o personagem descascando árvore para a retirada da seiva, que no enredo representa a riqueza encontrada na floresta. À época não havia uma legislação ambiental, mas a partir da nossa perspectiva de hoje pode nos sugerir que há um contexto de violência diante de um crime à natureza.

No fotograma abaixo à esquerda, em *Ajuricaba – um rebelde na Amazônia*, a mão de obra indígena para a escravidão era foco dos protagonistas, ou seja, o “objetivo valioso” para ser encontrado dentro da floresta. Observamos, assim, uma similaridade com os demais fotogramas, em que temos uma imagem que traz um plano fechado no qual vemos o personagem não-amazônico, um brasileiro de outra região que foi à Amazônia, em uma cena

de agressão com o indígena que foge à escravidão. Ao lado, no fotograma de *Os heróis trapalhões- uma aventura na selva*, o personagem “mercenário invasor”, sobre o qual não sabemos sua origem, vive no meio da Floresta Amazônica e tem posse do que é valioso para os protagonistas, que é a personagem que faz a “mocinha” sequestrada e que está sendo ameaçada.

Em ambos os fotogramas, encontramos uma ideia similar às ilustrações dos viajantes: um contexto de agressividade no entorno de algo valioso, que representa o eldorado, e que está dentro da Floresta Amazônica, necessitando ser conquistado e/ou resgatado.

4.4 Selvagem – Um Corpo a Ser Catalogado

Na categoria “selvagem”, autores ressaltam como é marcante na literatura dos viajantes a apresentação da pessoa que reside no Novo Mundo a partir de uma comparação com a referência do europeu, tanto nas características físicas quanto nos comportamentos individual e coletivo, assim como na referência com imaginários de outros territórios, como Índia e África. Nas imagens, observamos duas fases demarcadas no regime de produção e sua relação com os contextos históricos. A primeira se relaciona com relatos fantasiosos, com as primeiras narrativas referenciadas na literatura da Antiguidade. A segunda na narrativa dos naturalistas, quando se inicia uma produção de imagens a partir de referências da ciência e do comportamento, como aponta Garcia (2025, p. 26).

Nos primeiros volumes, por exemplo, observa-se que os nativos são representados de maneira mais civilizada, idílica, com corpos escultóricos e geralmente sozinhos, enquanto no terceiro há uma abordagem mais focada no canibalismo, principalmente destacando a prática como um hábito ritual e bárbaro.

Garcia (2025) destaca a referência ao Renascimento, em que a representação dos corpos dos indígenas segue um cânone da época, inspirado em um padrão de beleza europeu, a partir de onde é possível ver “[...] principalmente os dorsos nus e a estrutura muscular, herança da arte de Michelangelo” (Freire *apud* Garcia, p. 29), como podemos observar na figura a seguir. O indicado é do *Frontispício*, do Volume VI, de Theodore De Bry. Contudo, é notório o descrito por autores em relação aos aspectos oníricos e monstruosos referentes aos povos originários, ainda que estejam no contexto de uma referência ao “bom selvagem” (Ugarte, 2009).

Pizzaro (2012) destaca que, mesmo com as expedições naturalistas e a fase das descrições a partir de referências da ciência, como ocorre na Amazônia com as viagens de Charles-Marie de La Condamine (1701-1774), Georges-Louis Leclerc, o Conde de Buffon

a fauna, a flora e os povos originários. São relatos e iconografias descritivas, dedicadas a mostrar e comparar cores, formas, similaridades, tamanhos e outras informações guiadas pelo parâmetro científico do final do século XVIII. O período é marcado pelas propostas iluministas, a partir da ideia de um método científico baseado na razão, se tornando popular no território europeu e, conseqüentemente, nas respectivas colônias de cada país.

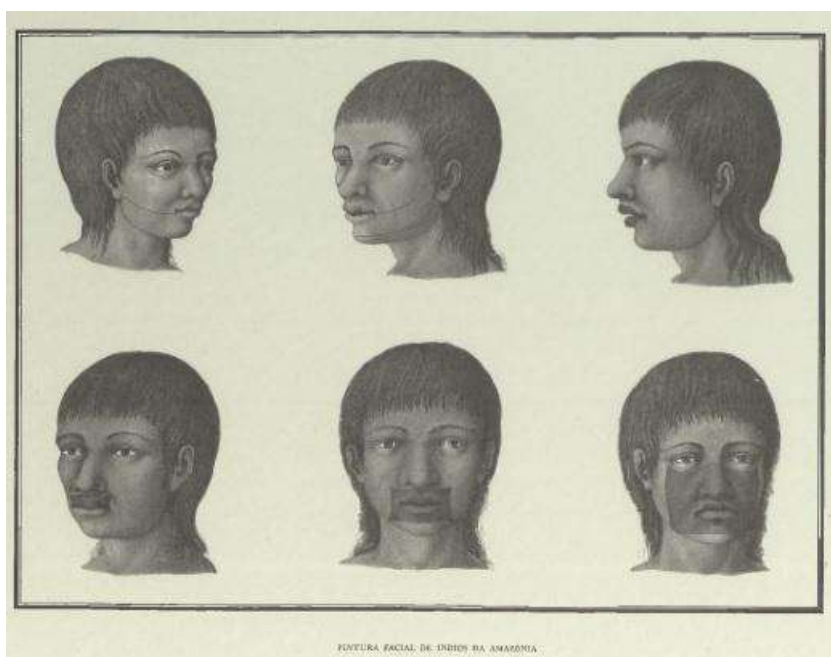
Apesar do rigor da ciência a partir de metodologias racionais, territórios colonizados e suas populações continuaram a ser consideradas “[...] débeis de menor porte. Essa ideia de que os animais, as plantas e os próprios homens da América eram menos vigorosos que seus semelhantes da Europa, tinha uma aceitação generalizada” (Pinto, 2008, p. 158). Na Amazônia, um dos mais emblemáticos autores da literatura naturalista é Alexandre Rodrigues Ferreira, que percorreu, entre 1783 a 1792, do Grão-Pará (hoje os Estados do Amazonas e Pará) ao Mato-Grosso, por meio da navegação dos rios Amazonas, Negro e Madeira. O resultado é a obra *Viagem filosófica* que reúne textos e imagens por meio de estampas, também chamadas de pranchas. As imagens “estavam encarregadas de exprimir ‘qualidades essenciais’, enquanto os textos deveriam ser curtos e enfatizar principalmente aspectos que a imagem não podia expressar” (Raminelli, 2001, p. 2).

Além da animais e plantas, as descrições taxonômicas incluíam retratos fisionômicos e estavam dedicadas a descrever características corporais e comportamentais de indígenas, sendo exigido como técnica uma ilustração que “representasse somente a cabeça, o pescoço e o tronco de um indivíduo-protótipo” (Raminelli, 2001, p. 3). O objetivo era encontrar traços físicos em comuns entre as diferentes etnias diante do propósito de definir um modelo que representasse o tipo do corpo americano.

Para além da tentativa de compor grupos distintos, entre os indivíduos-modelo havia alguns traços físicos comuns. Para Ferreira (idem, pp. 75, 82) o índio era, a princípio, “dócil, tranqüilo e tratável”, porém, ao examiná-lo mais de perto, percebiam-se a desconfiança, o ar selvagem e sombrio. Há, com efeito, em todos eles uma certa combinação de feições e um certo ar, tão privativamente seu, que nele se deve estabelecer a característica de uma figura americana (Raminelli, 2001, p. 2).

Em *Viagem filosófica*, há certa recorrência de representação dos povos originários de etnias variadas em um mesmo padrão de imagens: ilustração a partir da técnica de catalogação (cabeça, pescoço e tronco), seguindo três principais padrões (perfil frontal, perfil lateral e perfil diagonal). Os corpos são representados com pinturas e/ou artefatos indígenas, assim como as feições possuem expressões de seriedade, desconfiança, desconforto e, em geral, um olhar apático.

Figura 76- Catalogação do selvagem em *Viagem filosófica*



Fonte: (Ferreira, 1971, p. 279).

Figura 77- Indígenas Jurupixuna (1783-1792) em *Viagem filosófica*



Fonte: (Ferreira, 1971, pp. 239 e 239).

A partir destas descrições, selecionamos fotogramas nos três filmes pesquisados, que trazem como personagens os povos originários. Além dessas características das ilustrações que estamos intitulando como “imagens de catalogação”, observamos que nas imagens cinematográficas destas obras há elementos recorrentes na representação de personagens

indígenas e/ou amazonenses: o enquadramento traz o corpo em um plano fechado ou em primeiro plano. Existe uma sequência com o personagem de perfil frontal e de perfil lateral. Ou ainda em perfil frontal e perfil diagonal. A sequência que apresenta esse enquadramento é feita em cortes secos, com nenhum ou pouco movimento de câmera.

O figurino com artesanato e com armas indígenas, as emoções e expressões do personagem transmitem desconforto, tristeza, desconfiança, apreensão. Ele possui um olhar que foge à câmera, o que transmite uma apatia em função de seu olhar distante, perdido, desconfortável, incomodado. A percepção é endossada quando se observa que personagens não indígenas pouco ou raramente seguem essa narrativa nas imagens em que estão representados nestes mesmos filmes. A seguir, trazemos fotogramas de *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* com personagens indígenas envolvidos em diferentes tramas e com funções dramáticas distintas no decorrer do longa-metragem, mas que são representados nos mesmos enquadramentos dos quais trazem as já descritas “imagens de catalogação”.

Chama-nos atenção como o protagonista Ajuricaba, um líder indígena, é representado nesta característica de “imagem de catalogação” em diversas cenas, sejam elas de conflito dramático ou não, como, por exemplo, na fase em que a personagem esteja vivendo em sua aldeia de forma livre. Ou então em cenas que representem a fase em que Ajuricaba é escravizado.

Figura 78- Catalogação do selvagem em *Ajuricaba – um rebelde na Amazônia* (1979), de Oswaldo Caldeira



Nota: Fotogramas do protagonista Ajuricaba em diferentes momentos narrativos: acima, a personagem está vivendo livremente no cotidiano de sua aldeia. Abaixo, na fase em que está escravizado por colonizadores.

É expressiva a repetição dos enquadramentos e das sequências que reproduzem características da “imagem de catalogação” com a sequência “perfil frontal e perfil lateral” para representar personagens indígenas no filme. Embora não seja uma pesquisa quantitativa, como forma de situar o leitor, trazemos uma mensuração, ao citar que encontramos, pelo menos, oito personagens indígenas filmados nesta opção estética.

Figura 79- Catalogação do selvagem em *Ajuricaba – um rebelde na Amazônia* (1979), de Oswaldo Caldeira



Ao realizamos o cruzamento de imagens, em contraponto, observamos que para os personagens não indígenas, nos enquadramentos que trazem planos fechados ou primeiro plano com perfil frontal e perfil lateral, não encontramos sequência que traga a imagem perfil frontal seguida de perfil lateral, e nem os cortes secos entre eles. Nos enquadramentos para esses personagens, identificamos movimentos de câmera quando apresentados de perfil, assim como planos *plongée* e *contra plongée*, e expressões e emoções variadas dos personagens, como tristeza, alegria, revolta, apaixonamento, entre outros sentimentos, o que sugere que corpos indígenas e não indígenas são representados de forma diferente na imagem cinematográfica neste filme.

Figura 80- Catalogação x enquadramento em *Ajuricaba – um rebelde na Amazônia* (1979), de Oswaldo Caldeira





Hipótese que levantamos aqui se relaciona com o enredo de *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia*, em que a personagem Ajuricaba é um indígena que resiste à escravidão imposta pelos colonizadores e, embora seja protagonista, a perspectiva do filme parte da narração e da visão de um homem branco que vê esse comportamento como “rebeldia”. Dessa forma, o filme traz um ponto de vista de “fora para dentro”, ou seja, de um olhar do colonizador que vem de fora do Amazonas – que são as personagens brasileiras atuando como senhores dos seringais; sobre a vida e o comportamento do protagonista e seu povo – os colonizados, os povos originários. Uma estrutura narrativa que se assemelha à literatura dos viajantes. Portanto,

apresentar os corpos dos “selvagens” que resistem à escravidão pode ser um dos objetivos da escolha do diretor em sua forma de filmar essas personagens.

Partimos para *Os heróis trapalhões - uma aventura na selva* e observamos um número expressivamente menor de enquadramentos que trazem referências “às imagens de catalogação”. É perceptível, inclusive, mudanças em elementos de cena, considerando o que já descrevemos como moldes dessas imagens. Na obra, encontramos poucos fotogramas de plano fechado que trazem personagens indígenas na sequência perfil frontal e perfil lateral. Nestes, não foram encontrados os cortes secos entre as sequências, mas sim movimentos de câmera similares ao que o diretor vem trazendo desde o início do filme diante dos demais personagens, o que traz algumas diferenças das “imagens de catalogação” comparada à obra de *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia*.

Figura 81- Catalogação do selvagem em *Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.



Trazemos também aqui a hipótese da relação da estrutura narrativa do filme e sua interferência na escolha da forma como o diretor representa, nas imagens, esses corpos indígenas. Esta obra encorpa outra função dramática das personagens sobre a Floresta Amazônica e, por isso, se pode projetar a questão de “encontrar a mocinha” (objetivo do enredo, que nos remete à proposta de eldorado). Dessa forma, os indígenas se tornam os aliados dos

protagonistas contra os vilões, os sequestradores chamados de “mercenários” que, como dissemos anteriormente, não sabemos se são pessoas ou seres míticos, mas também moram no território amazônico.

Na outra obra que é foco desta pesquisa, *A selva*, não encontramos personagens indígenas nas cenas, embora estejam presentes na narrativa por meio dos diálogos. O filme representa soldados da borracha sem especificar suas origens. Conforme autores da história do Amazonas, como Pontes Filho (2009), em boa monta a classe dos trabalhadores do Ciclo da Borracha era de origem nordestina. Eles foram incentivados a migrar para a Amazônia, especialmente durante grandes secas no sertão nordestino, assim como moradores das cidades amazônicas.

Observamos esses personagens em *A selva*. Estão destacados o imigrante nordestino e o morador da Amazônia (amazônida) como mão de obra barata. Eles são colocados na narrativa como soldados da borracha, assim como indígenas citados nos diálogos. Portanto, são personagens com a mesma função dramática. A partir deste critério, selecionamos fotogramas para análise, considerando também o que já descrevemos das “imagens de catalogação”.

Figura 82- Catalogação em *A Selva* (1972), de Márcio Souza



O início de *A selva* traz uma sequência com figurantes como essas personagens. Aqui encontramos cenas que remetem às “imagens de catalogação”, com algumas diferenças. São apresentados em plano aberto, perfil frontal e perfil diagonal, sem cortes secos e com movimento de câmera, com expressões de tristeza, olhar distante e incômodo. Ao refletir sobre os fotogramas dos três filmes, relembramos a proposta da categoria “selvagem” a partir do conceito de “bom selvagem” (Ugarte, 2009) da literatura viajantes. Os povos originários eram descritos dessa forma quando colaboravam e, principalmente, se submetiam aos colonizadores. Contudo, ainda eram descritos como selvagens.

Partimos agora para os cruzamentos de imagens entre as iconografias da narrativa dos viajantes e os fotogramas do *corpus* de pesquisa, considerando a “imagem de catalogação” de perfil frontal e perfil lateral. Da obra *Os trapalhões – uma aventura na selva*, fotogramas trazem o protagonista Didi após ele ter vivido uma experiência sobrenatural com um ser mítico indígena. Este ser o transforma em um homem da selva, sendo que a personagem passa por uma caracterização com elementos indígenas.

Figura 83- Catalogação do selvagem



Indígena Jurupixuna (1783-1792), de Alexandre Ferreira



Os heróis trapalhões - uma aventura na selva (1988), de José Alvarenga Jr.



A Selva (1972), de Márcio Souza



Ajuricaba – o rebelde da Amazônia (1979), de Oswaldo Caldeira



Índigena Jurupixuna (1783-1792), de Alexandre Ferreira



Os heróis trapalhões - uma aventura na selva (1988), de José Alvarenga Jr.



Ajuricaba – o rebelde da Amazônia (1979), de Oswaldo Caldeira



A Selva (1972), de Márcio Souza

Ainda que a narrativa traga o “bom selvagem”, ou seja, o indígena como aliado, ou a personagem amazônida, morador da região, ou mesmo no caso do protagonista Didi, que passa a ser aceito como membro da cultura indígena, a imagem cinematográfica traz elementos fincado em uma estética que remete à “imagem de catalogação”, o que nos sugere a mesma ideia: a representação do selvagem a partir de um corpo a ser apresentado e/ou catalogado (cabeça, pescoço, tronco e perfis).

4.5 Selvagem – Sem Civilização

No que se relaciona à categoria “selvagem”, além de um corpo a ser catalogado, como observamos anteriormente, Pinto (2008) e Garcia (2025) ressaltam que, em outras temporalidades, pressupostos da colonização ganham novas releituras e formas de expressão, mas mantêm em sua gênese as mesmas propostas. As narrativas dos viajantes são similares às

dos primeiros relatos. Com o passar do tempo, as buscas pela “figura americana” vão dando lugar aos relatos sobre comportamento, organização social, crenças, rituais e outras informações sobre o estilo de vida dos povos originários, mantendo a perspectiva de comparação com a Europa. Assim, o selvagem passa a ser também sinônimo da falta de civilização, o que deságua na barbárie, no inumano e na selvageria.

O imaginário europeu acerca da existência de monstros, seres mitológicos e humanos bestiais chega ao fim consideravelmente cedo, mas logo é substituído pela concepção dos nativos como selvagens e monstros. Ou seja, embora a caracterização mitológica do Novo Mundo tenha, aos poucos, perdido espaço no imaginário europeu após o avanço da conquista, o contato com os povos indígenas inaugura uma nova categoria acerca da monstrosidade, pautada não mais em seres míticos, mas na selvageria indígena, principalmente devido ao consumo de carne humana em rituais antropofágicos (Garcia, 2025, p. 26).

Nas imagens iconográficas, Garcia (2025) aponta a continuação de releituras nas gravuras e nos desenhos de outros imaginários, a partir de fontes de imagens e relatos de épocas diferentes. Assim como Theodore De Bry se inspira, e até mesmo reproduz com muita similaridade e poucos elementos de mudanças outros gravuristas e escritores, novos autores posteriores a ele o usam como fonte referência. Nas gravuras abaixo, selecionamos iconografias de datas e autores diferentes, mas que trazem semelhanças em suas propostas estéticas para descrever comportamentos dos povos nas terras baixas da América do Sul.

Figura 84- Selvagerias nas Américas



America Pars Quarta (1594), de Theodore De Bry

Del pecado nefando inficionados (1928), de Juan Batista Verdussen

As duas gravuras¹⁸ trazem colonizadores espanhóis observando indígenas e cães. Embora ambas as imagens apresentem elementos que nos apontam a interpretação de que os indígenas estão sendo atacados pelos animais, os títulos sugerem que a cena se trata de um comportamento promíscuo. Na figura de Theodore De Bry, em *America pars quarta*, encontramos a palavra “sodomia” no enunciado da imagem. Ao lado, Juan Batista Verdussen usa a frase “del pecado nefando inficionados” (infectados com pecado nefasto, em português) no título de sua obra, o que reforça uma indução dos autores sobre um tipo de comportamento condenável, especialmente sob a perspectiva religiosa desses colonizadores da época.

A partir da literatura naturalista, para além de relatos com rigor científico, há descrições e imagens dedicadas a expressar o cotidiano dos povos originários, os rituais, as danças e festas, assim como os modos de dormir, comer, entre outros comportamentos, mas que são registrados tendo o parâmetro de comparação europeu, o que mantém a ideia de selvagem no sentido comportamental, ou seja, da selvageria. Seleccionamos fotogramas do *corpus* de pesquisa e cruzamento com as imagens da autores viajantes.

Figura 85- Selvagerias nas Américas 2



A maneira dos tupinambás se alimentarem (1558), de Andre Thevet

¹⁸ “Basco Nuñes de Balboa mandò echar à los perros al hermano del Casique y otros presos, del pecado nefando inficionados”. Fonte: John Carter Brown Library.

Figura 86- Selvagerias nas Américas 3

*A selva* (1972), Márcio Souza*A selva* (1972), Márcio Souza*America Pars Quarta* (1594), de Theodore De Bry

Nas imagens acima, observamos como os gravurista Andre Thevet e Theodore De Bry representam os indígenas da etnia tupinambá se alimentando sem a etiqueta europeia, sentados ao chão e comendo com as mãos. Ao lado, nos fotogramas de *A selva*, encontramos personagens amazônidas com comportamentos similares. É interessante notar que tanto o dono do seringal Paraíso, que é uma pessoa de poder dentro da trama, quanto os soldados da borracha, que em sua maioria eram nordestinos, são representados em função de comportamentos que geram um constrangimento no protagonista português Alberto. Este, em várias cenas, observa com distanciamento o cotidiano de ações, o que nos remete também a outras iconografias da literatura dos viajantes, a partir das quais colonizadores são representados olhando os comportamentos dos povos originários.

Figura 87- Selvagerias nas Américas 4



Ajuricaba – o rebelde da Amazônia (1979), de Oswaldo Caldeira



Os heróis trapalhões - uma aventura na selva (1988), de José Alvarenga Jr.

Nos fotogramas acima, selecionamos em *Ajuricaba – um rebelde na Amazônia* cena na qual aparece o protagonista indígena acorrentado, sendo observado por uma personagem que representa o colonizador. Ao lado, em *Os heróis trapalhões - uma aventura na selva*, o protagonista Didi está em uma área verde, em uma praça no centro da cidade, deitado em uma rede, um costume indígena, mas que se torna comportamento inusual ao ser colocado em um espaço público, tornando inclusive o que Pinto (2008) ressalta como exótico ao caracterizar hábitos como diferentes e estranhos, mas sem explicitar um juízo de valor na forma de expressão. Em ambas as imagens, temos uma mesma ideia, pessoas com costumes sem civilização e/ou domesticação.

4.6 Natureza – Exótica e Selvagem

A fauna e a flora das terras baixas da América do Sul, assim como os povos originários, também foram objeto das expedições e, por consequência, das narrativas que abordavam principalmente a catalogação e a taxonomia científica do século XVIII. Mesmo a partir das descrições acadêmicas, a natureza amazônica seguiu o mesmo roteiro, sendo descrita a partir de imaginários anteriores, reunindo um conjunto limitado de ideias, conceitos, preconceitos e representatividades instadas em um quadro mais amplo e diversificado da geografia do Novo Mundo.

Figura 88- Natureza Exótica

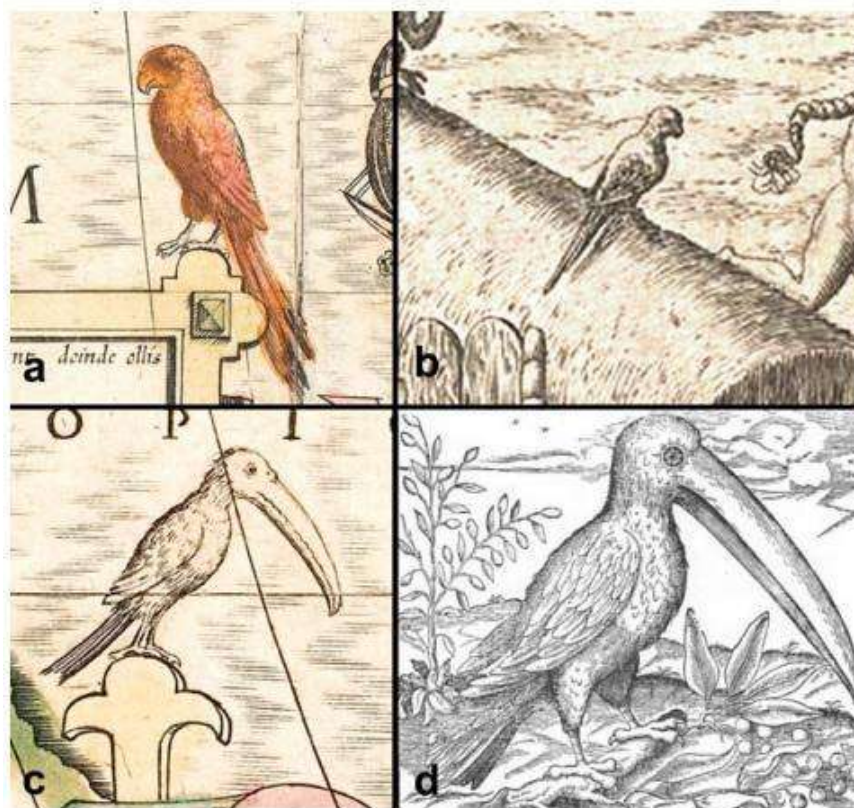
*America Meridionalis* (1606), de Jodocus Hondius*Os heróis trapalhões – uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga Jr.

Figura 89- Natureza Exótica 2



Ajuricaba – o rebelde da Amazônia (1979), de Oswaldo Caldeira



Os heróis trapalhões – uma aventura na selva (1988), de José Alvarenga Jr.



Ajuricaba – o rebelde da Amazônia (1979), de Oswaldo Caldeira



Os heróis trapalhões – uma aventura na selva (1988), de José Alvarenga Jr.



Ajuricaba – o rebelde da Amazônia (1979), de Oswaldo Caldeira



Os heróis trapalhões – uma aventura na selva (1988), de José Alvarenga Jr.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Amazônia, no campo das artes, especificamente neste caso por nós focado, do cinema brasileiro, é objeto de pesquisa complexo, plural e multifacetado, inclusive quando temos uma trajetória histórica a percorrer. Dessa forma, a nossa questão de pesquisa encontra caminhos de reflexão, mas não necessariamente uma resposta amplamente conclusiva.

No início da pesquisa, identificamos um campo fértil dentro das pesquisas referentes à Amazônia, com autores e pesquisadores dedicados ao firmamento de um olhar mais interdisciplinar, realístico e genuíno para o pensamento social da Amazônia. Contudo, no recorte dedicado às imagens do bioma e suas análises nas artes, considerando a era imagética da atualidade, ainda há um percurso promissor a se percorrer. As imagens da literatura dos viajantes e sua relação com cinema brasileiro também é uma temática com muitos caminhos de pesquisa, os quais devem ser revistos e questionados.

Partindo para nossa consideração mais técnica, observamos a relação narrativa com a imagem cinematográfica. Desde os filmes do Primeiro Cinema aos selecionados para o *corpus* de pesquisa, encontramos uma gênese que interage com a narrativa dos viajantes. Uma interação que se molda pela estrutura criativa dos filmes relacionados à Amazônia, que se faz importante de ser ressaltada ao notarmos o roteiro cinematográfico como um dos pontos iniciais de uma obra fílmica com discurso similar ao da literatura dos viajantes. É possível encontrar elementos que se relacionam entre com essa forma de narrar a Amazônia e, conseqüentemente, isso tende a influenciar na produção de imagens que represente a região.

Destarte, na narrativa dos viajantes há um ponto de partida, que é saída da Europa para desbravar o além-mar em busca do Novo Mundo, onde está o eldorado. Um lugar de abundância, de riquezas naturais e materiais, longe de pestes e doenças. O destino é o oriente, o outro lado do ocidente, onde se encontra uma referência de ideário às Índias e a África, bem como seus costumes, lendas, fauna e flora. Contudo, o local que se chegou foram as Américas, mas essas perspectivas foram mantidas, não havendo um olhar destinado às suas realidades e peculiaridades. No aspecto do bioma Amazônia, as características naturais e os costumes e culturas dos povos originários ganharam interpretações de misticismo, exuberância, aventura e outros adjetivos que se contrapõem à noção de civilização, ciência e demais valores relacionados ao perspectivismo da Europa sobre o modo de vida e organização social além-mar. Essa perspectiva tinha a comparação com narrativas anteriores.

Quando transposto para uma estrutura narrativa no cinema, observamos que o ponto de partida que desencadeia o conflito principal (incidente incitante) é viajar para a Amazônia e/ou

estar em alguma cidade amazônica e adentrar a Floresta Amazônica com o objetivo de buscar, procurar, solucionar e/ou se aventurar. A motivação dos protagonistas é, muitas vezes, um evento crucial em uma contação filmica que impulsiona o protagonista para a ação. Há análises de fotogramas que nos remetem, inclusive, à proposta do “bom selvagem” (Ugarte, 2009), a partir da qual indígenas são aliados de colonizadores. No entanto, atentemos aqui para uma mudança narrativa.

Na literatura de viajantes, o “bom selvagem” era quem se submetia aos colonizadores. No filme, além de aliados, personagens indígenas são detentores de conhecimento e capazes de ajudar o protagonista em seu objetivo, tendo uma função dramática diferente do que foi apresentado em *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia*. Dessa forma, observamos, no bojo da análise, que essa função dramática das personagens indígenas reverbera nessa proposta das “imagens de catalogação” para corpos indígenas. Significa dizer que a modernização trouxe uma “desmistificação” de alguns aspectos. Hoje, falamos mais em meio ambiente, biodiversidade, desenvolvimento sustentável, mas, paradoxalmente, isso pode ter criado um novo mito: o de um paraíso natural que deve ser preservado.

Segundo Pinto (2008), muitas vezes esse tipo de suporte carrega consigo conteúdos de imobilismo social e conservadorismo romântico em relação às populações locais. Além disso, nos anos 1970 e 1980 vimos surgir filmes que exploravam uma vertente de sensualidade e erotização e falavam de uma “penetração do intocável” na floresta virgem, em tramas muitas vezes de gosto duvidoso. No fim das contas, o que desejamos enfatizar é que a força do discurso hegemônico ocidental sobre a Amazônia reside em sua capacidade de reinvenção e revisão das categorias construídas historicamente.

Shohat e Stam (2006) nos ajudam a argumentar que o discurso colonial é proteico e múltiplo, adaptando-se a diferentes retóricas, mas sempre mantém uma polaridade entre colonizador e colonizado, civilizador e primitivo. Basta nos lembrarmos que muitos filmes, em geral, pecam por apresentar generalizações que valorizam o espaço em detrimento da experiência humana. Eles mostram a Amazônia como uma terra anônima, uma terra de ninguém à espera de ser descoberta e utilizada, um lugar que precisa ser desbravado. É uma manifestação do olhar eurocêntrico, que constrói narrativas sob o ponto de vista europeu, distanciadas das realidades locais.

Concluimos, portanto, que o interesse pela Amazônia no cinema de ficção hegemônico tende a reiterar mitos originais sobre o Novo Mundo, reforçando noções generalizantes que ignoram a experiência social e a realidade histórica da região. Isso contribui para a permanência de clichês e lugares comuns. A pesquisa, por conta do destacado, buscou justamente denunciar

esse discurso e valorizar um discurso próprio, uma representação da região desenvolvida a partir de sua própria experiência social e do reconhecimento de seu processo histórico.

Nas décadas de 1960 e 1970, poucos filmes sobre a Amazônia trazem essa relação da natureza com a urbanidade, tal como é observado em obras de Jorge Bondasky, entre elas *Iracema - Uma Transa Amazônica* (1975), mas que estão fora da pesquisa.

Contudo, nos filmes analisados, já observamos mudanças expressivas relacionadas às Categorias Explicativas da Amazônia. Em *A Selva* (1977), de Márcio Souza, o diretor fala da escravidão indígena em diálogos, mas não exibe corpos das personagens indígenas, nem mesmo o “bom selvagem” que, nos filmes, além de aliados, são os personagens indígenas detentores de um conhecimento capaz de ajudar o protagonista em seu objetivo, tendo uma função dramática positiva. A situação é oposta na obra “Ajuricaba, o rebelde da Amazônia”, que explora esses corpos a partir das “imagens de catalogação” como apresentamos nos fotogramas elencados, por exemplo.

Em uma análise geral, observamos nas três obras analisadas um sistema de narrativa geral e comum, persistente desde o Primeiro Cinema, que segue similar no enredo e nas imagens: personagens não-amazônicos e/ou míticos que viajaram e/ou moram dentro da Amazônia estão sempre em busca de algo muito valioso da região e precisam passar por aventuras e/ou experiências na “natureza exótica” e/ou mítica e fantasiosa que somente a Floresta Amazônia pode proporcionar. Uma narrativa que foi elaborada pelos colonizadores viajantes, o que nos faz entender que, até os dias de hoje, a Amazônia é representada com muitos ecos da colonização no Cinema Brasileiro de Ficção.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- ACUÑA, Cristóbal de. **Novo descobrimento do rio Amazonas**. São Paulo: Nacional, 1941.
- AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil 1865 – 1866**. Tradução de João Etienne Filho. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Antropologia dos arquivos da Amazônia**. Rio de Janeiro: Casa 8/Fundação Universidade do Amazonas, 2008.
- ARAÚJO, Lucas Monteiro e PACHECO, Agenor Sarraf Pacheco. **A amazônia marajoara em relatos: as narrativas sobre a flora nos relatos de viajantes do século XIX**. In **Anais do VIII Simpósio Linguagens e Identidades da Amazônia Ocidental**, Manaus, 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1508438745_ARQUIVO_AAMAZONIA_MARAJOARAEMRELATOS-VersaoFinal.pdf. Acesso em 14 mar. 2026.
- BECKER, Bertha Koiffmann. Novos rumos da política regional: por um desenvolvimento sustentável da fronteira amazônica. In: **A geografia política do desenvolvimento sustentável**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, pp. 421-443.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BUENO, Magali Franco. **O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Repositório da USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-11052004-103058/pt-br.php>
- CARVAJAL, Gaspar de. **Descobrimto do rio de Orellana**. São Paulo: Nacional, 1941.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: Espetáculo, Narração, Domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.
- COSTA, Selda Vale da. Eldorado das Ilusões. **Cinema & Sociedade: Manaus (1897/1935)**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FAJARDO, Gerardo Andrés Godoy. O mito das Amazonas. **Revista Hispanista**, v. 15, n. 60, jan-mar. 2015. Disponível em: <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/483.pdf>. Acesso em 14 mar. 2026.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá: 1783-1792** (vol. 1 – Iconografia: Geografia e Antropologia). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1971.

GARCIA, Clara Pereira. **Sob o prisma da destruição**: análise dos volumes IV, V e VI das “Grands Voyages” de Theodore De Bry (1594-1596) inspirados na “Historia del Mondo Nuovo” de Girolamo Benzoni (1565). 2025. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2025.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Território imaginado**: imagens da Amazônia no cinema. 2009. 142 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus. 2009. Repositório da UFAM. <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/2266>

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. Manaus: Valer, 2019.

GROESEN, Michiel van. America Abridged: Matthaeus Merian, Johann Ludwig Gottfried, and the Apotheosis of the De Bry Collection of Voyages. **Journal of Medieval and Early Modern Studies**, v. 41, n. 1, p. 67-92, fev. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1215/10829636-2010-012>.

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

KALIL, Luis Guilherme Assis. **Os Espanhóis Canibais**: análise das gravuras do sétimo volume das *Grands Voyages* de Theodore De Bry. **Tempo**, v. 17, n. 31, 2011. Doi: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000200011>

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

MAISEL, Priscila de Oliveira Pinto. **Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete**. Andrade. Manaus. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Manaus, AM. 2014. Repositório da UFAM. <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4341>

MAUAD, A. M. Imagens de um outro Brasil: o patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista. **Locus: Revista de História**, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 131-153, ago./set. 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/download/56288633/Locus_2011.pdf. Acesso em: 15 jun. 2024.

MENDONÇA, Rosiel do Nascimento. **Amazônia de Glauber Rocha**: uma análise do documentário "Amazonas, Amazonas". 2018. 166 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura da Amazônia. Manaus, AM.

MICHILES, Aurélio. Zapping amazônico. Amazônia, Brasil? **Revista USP**, n. 13, 1992.

OLIVEIRA, Adriano. Amazonas na América do século XVI: as sociedades indígenas e o olhar do outro. In: **Encontro Regional de História da ANPUH-MS**, Coxim, 2018, pp. 1-13.

OLIVEIRA, José Aldemir de. Amazônias: Sociedades diversas e culturas múltiplas. In: PERUZZO, Cícilia Maria Krohling; PINHO, José Benedito. **Comunicação e Multiculturalismo**. São Paulo/Manaus: INTERCOM/Universidade do Amazonas, 2001, pp. 101-111.

PEREIRA, Rafaela Sabrina Barbosa. O trânsito entre imagem escrita e imagem iconográfica em Theodore de Bry na representação da barbárie americana. In: **Semana de Humanidades da UFRN**, Natal: UFRN, 2009.

PINTO, Renan Freitas. **Viagem das idéias**. 2ª ed. Manaus: Editora Valer, 2008.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2ª ed. Curitiba: 2017.

PIZARRO, Ana. **Amazônia**: as vozes do rio. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PONTES FILHO, Raimundo. **Estudos de História do Amazonas**. Manaus: Valer, 2010.

RAMINELLI, Ronald. Do conhecimento físico e moral dos povos: iconografia e taxionomia na Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. 8, supl., pp. 969-992, 2001.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. Parte II – a construção dos Estados pós-coloniais. In: **A gramática do tempo**: por uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.

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

SIQUEIRA, Graciene Silva de. **Vídeo digital: uma alternativa à produção cinematográfica digital em Manaus (AM)**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.

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

STOCO, Sávio Luis. **No rastro do rastro**: ensaios sobre o filme No rastro do Eldorado de Silvino Santos. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2014.

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

UGARTE, Auxiliomar Silva. **Sertões de bárbaros**: o mundo natural e as sociedades indígenas da Amazônia na visão dos cronistas ibéricos – séculos XVI e XVII. Manaus: Editora Valer, 2009.

Filmográficas

- A FLORESTA DE JONATHAS. Direção: Sérgio Andrade. Brasil, 2005.
- A FLORESTA ESMERALDA (*The Emerald Forest*). Direção: John Boorman. Estados Unidos, 1985.
- A SELVA. Direção: Márcio Souza. Brasil, 1972.
- AGUIRRE – A CÓLERA DOS DEUSES (*Der Zorn Gottes*). Direção: Werner Herzog. Alemanha, 1972.
- AJURICABA – O REBELDE DA AMAZÔNIA. Direção: Oswaldo Caldeira. Brasil, 1977.
- AMAZONAS, AMAZONAS. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1965.
- AQUELA ESTRADA. Direção: Rafael Ramos. Brasil, 2016.
- ASA BRANCA – UM SONHO BRASILEIRO. Direção: Djalma Limongi Batista. Brasil, 1981.
- BOCAGE, O TRIUNFO DO AMOR. Direção: Djalma Limongi Batista. Brasil, 1997.
- BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR (*At Play in the Fields of the Lord*). Direção: Héctor Babenco. Estados Unidos, 1991.
- BYE-BYE BRASIL. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 1979.
- CARNIÇA. Direção: Normandy Litaiff. Brasil, 1966.
- CURUÇU – BEAST FROM THE AMAZON. Direção: Curt Siodmak. Estados Unidos, 1956.
- EMANUELLE E OS ÚLTIMOS CANIBAIS (*Emanuelle e gli ultimi cannibali*). Direção: Joe D'Amato. Itália, 1977.
- FEITIÇO DO AMAZONAS (*Naked Amazon*). Direção: Zygmunt Sulistrowski. França/Brasil, 1954.
- FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. Alemanha, 1982.
- IRACEMA – UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção: Jorge Bodanzky; Orlando Senna. Brasil, 1974.
- NO PAIZ DAS AMAZONAS. Direção: Silvino Santos. Brasil, 1922.
- O CINEASTA DA SELVA. Direção: Aurélio Michiles. Brasil, 1997.
- O MONSTRO DA LAGOA NEGRA (*Creature from the Black Lagoon*). Direção: Jack Arnold. Estados Unidos, 1954.
- O MUNDO PERDIDO (*The Lost World*). Direção: Harry O. Hoyt. Estados Unidos, 1925.
- ÓRFÃOS DO ELDORADO. Direção: Guilherme Coelho. Brasil, 2015.
- OS HERÓIS TRAPALHÕES - UMA AVENTURA NA SELVA. Direção: José Alvarenga Jr. Brasil, 1988.
- TAINÁ: UMA AVENTURA NA AMAZÔNIA. Direção: Sérgio Bloch; Tânia Lamarca. Brasil, 2000.
- UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA. Direção: Ivan Cardoso. Brasil, 2005.