

Imagens da Amazônia

Gustavo Soranz

Índice

1	Notas sobre o exotismo	1
2	Filmes de viagem e pioneirismo na Amazônia	3
3	Documentário e ficção na Amazônia	4
4	Estrangeiras imagens	6
5	Cinema digital no Amazonas	8
6	Referências bibliográficas	10

Resumo

Através deste artigo buscamos relacionar os principais momentos da produção cinematográfica realizada no Amazonas, identificando neste percurso como a imagem da Amazônia sempre esteve relacionada aos mitos identificados com a idéia de Novo Mundo do século XVI, e, como a atual produção cinematográfica produzida no Estado pode realizar sua auto-etnografia através da elaboração de um olhar comprometido com o local.

Palavras-chave: Cinema; Amazônia; Representações do exótico.

1 Notas sobre o exotismo

Diversos são os relatos dos viajantes que passaram pela Amazônia no início do século XVI. Em comum a descrição de imagens exóticas e fantásticas sobre o Novo Mundo,

fato que levaria à criação de diversos mitos sobre a região. Entre diversas histórias de feras bestiais e povos chamados de primitivos, destaca-se a das mulheres guerreiras, imediatamente identificadas com o mito grego das Amazonas, que, segundo o professor Marcos Frederico Kruger “*inaugura a tradição de se ver a região amazônica como um conjunto de exotismos. E mais: um conjunto de impossibilidades, onde não existe a realidade social, mas tão somente a lenda.*”¹ Assim, desde o mito inaugural do exotismo sobre a região, temos difundida a idéia de que nestas paragens não havia lugar para uma sociedade organizada, não existia cultura, senão barbaridade, ao menos nos moldes da cultura européia de então.

Para pensar o encontro dos europeus conquistadores com os povos das terras recém-descobertas, Edgard de Assis Carvalho vai buscar em Tzvetan Todorov os “princípios fundadores da alteridade”², que serviriam de chave para uma definição da idéia de estrangeiro. São a *Regra de Homero* e a *Regra de Heródoto*, nos interessa aqui a idéia da segunda, que segundo Assis Carvalho é a regra “*para a qual determinadas sociedades, ba-*

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

² CARVALHO, Edgard de Assis. *Estrangeiras imagens*. In: *Ensaio de complexidade*. p 122.

*seadas em supostas supremacias econômico-culturais, considerar-se-iam as melhores do mundo, passando, a partir desse critério valorativo, a julgar as outras como inferiores, pérfidas, incapazes, não-rationais.”*³

Na marcha para o oeste, com o avanço marítimo da civilização europeia para o Novo Mundo, temos um verdadeiro massacre etnográfico, com a imposição dos valores e da cultura de uma determinada sociedade sobre os valores e a cultura de outras, sob pena de todos os prejuízos de ordem simbólica. Ainda segundo Assis Carvalho

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

Em virtude dessa negatividade, foi difícil ao Ocidente entendê-las como manifestações culturais plenas. Talvez, por isso, tornou-se obsessiva a compulsão de domá-las, escravizá-las, contaminá-las, domesticá-las, sob a ideologização de que eram inferiores, estranhas, estrangeiras, mantendo-as no patamar de uma não-cidadania cultural, sempre espúria e subalterna.”⁴

Do exotismo no discurso do viajante conquistador, passamos ao discurso preservacionista do naturalista colecionador, fruto das

expedições científicas que marcariam a história do Vale Amazônico, explorando seus limites e construindo a idéia daquilo que viria a ser conhecido como Amazônia. A partir do século XIX, os procedimentos de interpretação da Amazônia são construídos por intelectuais estrangeiros, que não estão comprometidos com uma visão científica local, própria da região, o que contribui para a exotização da região, transformada em deserto verde, idéia de lugar desabitado, sem tecido social, conforme já identificou Kruger na passagem citada no início deste texto.

Na visão sobre a Amazônia temos, em essência, a polarização entre um mundo civilizado, o do europeu, do viajante; e o arcaico e exótico, do nativo da região, visão que marca e fundamenta o discurso da natureza intocável, que vai desaguar diretamente no discurso contemporâneo da biodiversidade, da preservação e da ecologia, discurso que privilegia os aspectos naturais em detrimento do humano. Fundamento dos discursos delirantes sobre a Amazônia.

O processo de construção do pensamento social sobre a Amazônia encontra no professor Renan Freitas Pinto, um de seus melhores analistas. Em seu livro *Viagem das idéias*, ele reúne uma série de artigos que buscam pensar a formação do pensamento social na região, além de outras questões relacionadas. Entre as questões por ele levantadas e propostas, está a sugestão de uma geografia do exótico, que seria a delimitação de discursos e práticas referentes ao exótico e à exotização, presentes na literatura, artes, ciência, assim como no senso comum, muito fortemente difundidas no século XIX, ainda que as práticas da Antiguidade e da Idade-Média já houvessem elaborado a noção de exotismo.

³ *Ibid.* p 122.

⁴ *Ibid.* p 124.

O surgimento dos recursos de reprodução técnica da imagem no século XIX, inicialmente com a fotografia, depois com o cinema, permitiu que pesquisadores ampliassem o trabalho de etnografia e antropologia, e que os viajantes avançassem com os registros das vistas exóticas, efetuando registros visuais das diferentes culturas e localidades ao redor do mundo, ampliando os limites da geografia do exótico, conforme colocou o professor Renan no referido texto.

2 Filmes de viagem e pioneirismo na Amazônia

O cinema, invenção que é fruto de conquistas de diferentes técnicos, inventores e cientistas, que trabalhavam simultaneamente com os desafios em registrar imagens em movimento no final do século XIX, buscou sua expansão e viabilidade comercial através de viagens pelo mundo a fim de registrar as atualidades e vistas, atrás das imagens do desconhecido, do estrangeiro, do exótico, numa “moderna aventura”, conforme definiu Emmanuelle Toulet.⁵

O cinematógrafo, invenção dos irmãos Lumière era bastante leve, diferentemente do modelo de câmera desenvolvido por Thomas Edison nesse período inicial, segundo Silvio Da-rin, “ao contrário da câmera quinetógrafo e do projetor vitascópio, o cinematógrafo era um aparelho reversível, que funcionava ao mesmo tempo como câmera, copiadeira e projetor. Leve e portátil, independente de corrente elétrica, podia ser facilmente transportado pelo mundo a fora.”⁶

⁵ TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. p 103.

⁶ Da-RIN, Sílvio. *Espelho partido*. p 34.

Através das mãos dos cinegrafistas o cinema tinha chegado às diferentes localidades mundo afora, e através de seus olhos, as imagens das diferentes culturas e tradições eram captadas para a exibição nos grandes centros europeus e americanos. Para Emanuele Toullette, “*pioneiros de um mundo novo, os operadores desempenharam um papel capital: além de registrarem imagens, eles lançam, no curso de suas peregrinações, as bases da exibição, da produção e da distribuição, como fundadores das cinematografias nacionais.*”⁷ No Brasil não é diferente, também no Amazonas.

A produção cinematográfica no Amazonas teve seus dias de pioneirismo reconhecidos no trabalho do cineasta português Silvino Santos, que no início do século XX realizou vasto registro da Amazônia. Mesmo realizando filmes sob encomenda para um importante empresário da cidade de Manaus no período, o trabalho de Silvino expressava um olhar diferenciado sobre o local, sobre a paisagem, sobre os povos e suas manifestações culturais. Não se limitava, como outros realizavam Brasil afora, a um mero trabalho de propaganda ou de registro, ainda que essa fosse a finalidade inicial da maioria de seus filmes. Para o professor Narciso Lobo, “*o que destaca Silvino é o fato de ter ficado em Manaus e aqui realizado a sua obra, uma obra tão grande e rica como o rio das Amazonas, um de seus grandes temas.*”⁸

Um caso que pode servir de paralelo ao de Silvino Santos é o do Major Luiz Thomaz Reis, que percorreu o Brasil junto à Comissão Rondon, registrando povos e manifesta-

⁷ TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. p 103.

⁸ COSTA, Selda Vale da e LOBO, Narciso Júlio Freire. *No rastro de Silvino Santos*. P.71.

ções tradicionais, cujo trabalho foi analisado por Fernando de Tacca, segundo quem

“A imagem na Comissão Rondon existe como auto-afirmação, *marketing* e mostra da ação estratégica de ocupação de nossas fronteiras. Nesse roteiro, a imagem do índio tribal é construída como uma referência de integração e não de exclusão no conjunto da nação. Rondon e Reis formam um único e inseparável olhar articulado que fornece visibilidade das diferenças étnicas e de contato no Brasil daquela época, responsável por permanências sígnicas no imaginário brasileiro no roteiro entre a imagem do selvagem ao integrado.”⁹

O cinema na comissão Rondon assume importância de registro e de fichamento das populações tradicionais, seus costumes e hábitos, do mesmo modo como os inúmeros cinegrafistas anônimos, que já haviam percorrido a Amazônia durante o final do século XIX e início do século XX, haviam feito. São relatos de viagem marcados pelo signo do exotismo, pela exposição da alteridade como algo inferior e submisso.

No caso específico do Amazonas, a permanência de Silvino Santos na cidade de Manaus, onde estabeleceu residência e, durante muitos anos, trabalhou para a firma J.G. Araújo, possibilitou a realização de uma vasta e importante obra sobre os diversos aspectos da Amazônia, dos seus povos à natureza. Segundo a professora Selda Vale, que realizou extensa pesquisa sobre a obra e a

⁹ TACCA, Fernando de. *Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. p 370.

vida de Silvino Santos, localizando diversos de seus filmes em cinematecas americanas e européias,

“A produção cinematográfica de Silvino Santos é um longo e completo mosaico da vida amazonense e amazônica. Realizou 9 longas-metragens, quatro deles localizados; 57 documentários de média e curta-metragem, quase todos exibidos comercialmente. Produziu uma série de 26 filmes “domésticos” que retratam a família Araújo, em Manaus e Portugal.”¹⁰

Silvino Santos, um dos pioneiros do cinema no Brasil, apontou suas lentes para a região amazônica lançando um olhar sensível sobre sua realidade, lançando as bases de um cinema comprometido com a região e o homem amazônico.

3 Documentário e ficção na Amazônia

A produção de Silvino Santos é essencialmente uma produção documental (ainda que a discussão sobre o que é documental, e o que é ficcional, ou até onde as duas se cruzam e criam zonas de intersecção seja uma discussão pertinente), produzindo imagens para serem exibidas em mercados dos grandes centros nacionais e internacionais, para um público estrangeiro e, geralmente, desconhecedor da região amazônica. Imagens que buscavam divulgar as belezas e as especiarias provenientes da floresta a um público potencialmente consumidor.

¹⁰ COSTA, Selda Vale da e LOBO, Narciso Júlio Freire. *No rastro de Silvino Santos*. p. 7.

Segundo a antropóloga Patrícia Monte-Mór,

“podemos falar também dos registros fílmicos de cultura e de sociedades que, como documentos, se revestem a *posteriori* de interesse antropológico: descrições não ficcionais que são o resultado de uma vivência efetiva do cotidiano, dos rituais, das relações sociais de diferentes grupos, de diferentes povos.”¹¹

Nesse sentido, os filmes de Silvino Santos são importantes trabalhos etnográficos, de registro dos modos de vida da região, dos hábitos, da cultura e da sociedade de uma época.

Conforme a passagem citada anteriormente, Monte-mór atenta ao fato desses registros serem “*resultado de uma vivência efetiva do cotidiano*”¹², o que diferencia a obra de Silvino daquela dos viajantes, que passam pelo local recolhendo imagens que permanecerão na superfície da realidade registrada, sem nunca entrar nas questões sócio-culturais, quase sempre ocupados em desvendar mistérios e explorar a aventura, contribuindo para a difusão de um imaginário fundado no exotismo acerca da região amazônica.

Após longo hiato, nos anos sessenta Manaus teve um importante movimento de cinéfilos que agitou a cidade com exibições de filmes em circuito cineclubista, organização de grupos de discussão e publicação de críticas em revistas e jornais locais. Esse mo-

vimento foi responsável por exibir em Manaus obras fundamentais para a existência de um cinema moderno, mais crítico e inventivo, plural nas idéias e nos formatos. Das vanguardas dos anos 20, passando pelos filmes europeus do pós-guerra, ao movimento do cinema novo no Brasil, tudo foi exibido e analisado nos circuitos alternativos de Manaus.

Essas atividades de reflexão e fruição estética acabaram por influenciar no aparecimento de jovens realizadores, que culminaria com a realização do I Festival de Cinema Amador do Amazonas, em 1966, que para os jovens realizadores do período significava “o primeiro encontro em bases menos artesanais que o costumeiro”¹³, segundo Narciso Lobo.

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

“O cinema amazônico proposto por Márcio pretende que o homem renasça do esquecimento. O esquecimento é a morte, é o isolamento, daí que ele defende que o homem amazônico “renasça” para os outros. Renasça como imagem-sujeito, imagem com autonomia, imagem documental e não mais propaganda, a visão

¹¹ MONTE-MÓR, Patrícia. *Tendências do documentário etnográfico*. In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. p. 98.

¹² *Idem*

¹³ LOBO, Narciso Júlio Freire. *A tônica da descontinuidade – cinema e política em Manaus na década de 60*. p. 136.

idealizada, a fortificação dos mitos no lugar da análise. Um cinema que dê a conhecer “a vida íntima do fato sociológico”.¹⁴

A produção do período estava impregnada pelas diversas tendências ideológicas e estéticas muito características do contexto sócio-cultural daqueles anos. Particularmente as idéias revolucionárias e de um populismo de esquerda. Narciso Lobo observa algumas características ao comentar um filme do período, *Igual a mim, igual a ti*, de Roberto Kahané: “o protesto juvenil. O filme que poucos assistiram. O registro e a preparação para outros momentos mais duros. Esse era o cinema amazônico, suas tentativas, seu potencial, embora nas condições adversas.”¹⁵

A produção cinematográfica é uma atividade que no Brasil sempre enfrentou dificuldades, a maior delas sempre foi a concorrência desleal e desfavorável com o produto estrangeiro, particularmente o produto industrial americano. Isso, somado a alguns outros fatores, contribuiu para que no Brasil nunca se instalasse uma indústria cinematográfica. Segundo Jean-Claude Bernardet “a história da produção cinematográfica no Brasil não se apresenta como uma linha reta, mas como uma série de surtos em vários pontos do país, brutalmente interrompidos. São os chamados ciclos, de cinco ou seis filmes quando muito.”¹⁶

Do ciclo de produção amazonense dos anos 60 pouco restou. Devido à precariedade na acomodação e manutenção dos filmes, ali-

ado ao desgaste natural da película. Entretanto a produção do período, sua importante contribuição cultural, crítica e estética, está registrada e avaliada no já citado *A tônica da descontinuidade – cinema e política em Manaus na década de 60*, livro do professor Narciso Lobo.

Nas décadas seguintes alguns cineastas brasileiros voltaram-se à Amazônia, através de histórias identificadas com os mitos da região, como é o caso do filme *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia*, dirigido por Oswaldo Caldeira em 1977, ou o trabalho de Jorge Bodanzky, que desenvolve a maior parte da sua carreira em documentários para canais de TV estrangeiros, em especial para TV alemã, em parceria constante com o alemão Wolf Gauer. Assuntos relacionados à Floresta Amazônica e a região Norte do Brasil são recorrentes no trabalho da dupla, entre eles *O terceiro milênio*, de 1983, onde acompanham um político populista em campanha pelos rincões do Amazonas.

O Amazonas também já foi alvo das lentes de Glauber Rocha, que realizou o documentário *Amazonas, Amazonas* em 1965. Contratado pelo Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas para fazer um filme institucional, rodou sua primeira produção em cores.

4 Estrangeiras imagens

Na história do cinema, a Amazônia figurou em uma série de filmes produzidos pelos mercados americano e europeu. Recentemente foi recuperada uma cópia do filme “*O inferno verde*” (“*Kautschuk*”), produzido em 1938 na Alemanha nacional-socialista de Hitler e restaurado em 2005 pela *Friederich*

¹⁴ *Ibid.* p. 107.

¹⁵ *Ibid.* p. 111.

¹⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. p. 18.

Whilelm Murnau Stiftung. Segundo José Rocha Filho

“O filme segue a diretriz do nacional-socialismo para a época: a narrativa de conquista imperial com tons conservadores e militaristas, conforme as regras ditadas pelo Ministério para o Esclarecimento Social e a Propaganda (RMVP - *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*”). O filme se apóia nos preceitos do cinema de aventura clássico, bem como no cinema etnográfico, gênero muito popular na Europa dos anos 30, para contar como os ingleses romperam o monopólio brasileiro de borracha natural, no Brasil de 1876 “¹⁷

A produção de cinema encontra, ainda hoje, imensas dificuldades na região amazônica, principalmente de ordem logística e de organização da produção. O deslocamento na região é dificultoso devido à quase ausência de estradas de rodagem e as condições climáticas são extremamente desfavoráveis à manutenção dos equipamentos e manipulação do material sensível para a filmagem. Ainda segundo Rocha Filho,

“Para a realização de “O inferno verde” foi necessário enviar uma expedição ao Brasil, durante os anos de 1936 e 1937, liderada pelos irmãos Edgar e Franz Eichhorn. Os Eichhorn foram os produtores de “Urwald Symphonie” (“Sinfonia da floresta selvagem”, 1931), de August Brückner e Pola Bauer-Adamara -

¹⁷ FILHO, José Rocha. *O inferno verde: um filme nazista feitos no Brasil*. Disponível em <http://www.uol.com.br/tropico/html/textos/2737,1.shl>. Acessado em 10/10/2006.

que também tinha a Amazônia como cenário. Em 1937, Franz Eichhorn publicou um relato de viagem das aventuras brasileiras que se tornou amplamente popular. O livro, que faz parte da tradição de relatos de desbravadores em terras distantes, tornou-se um campeão de vendas e foi traduzido para o inglês e o francês, sendo reimpresso seguidas vezes na Alemanha.”¹⁸

Surgiram filmes que exploram a figura do conquistador, como *Aguirre, a cólera dos Deuses (Der Zorn Gottes)*, dirigido pelo alemão Werner Herzog em 1972, ou exploram a visão de delírio humano frente a imponência da floresta, como em *Fitzcarraldo*, filmado em 1982 pelo mesmo diretor. Tais produções reforçam a idéia do exótico sobre a região, sempre contadas do ponto de vista do estrangeiro viajante.

O olhar do colonizador europeu foi responsável pela criação dos mitos do novo mundo enquanto um lugar selvagem e intocado, exótico e exuberante. Idéias que permeiam até hoje o imaginário acerca da região amazônica, lugar representativo por excelência do mito do novo mundo. Essas idéias podem ser notadas no argumento de uma série de filmes produzidos ainda hoje, a exemplo do filme *Anaconda*, dirigido por Luiz Llosa em 1997. A maioria dessas produções sequer pisou em solo amazônico para a realização do filme.

Algumas produções investem pesadamente nos aspectos do desconhecido, explorando a violência e o grotesco como elementos de uma sociedade primitiva e bestial, onde encontram-se povos canibais, doenças desconhecidas e animais pré-históricos.

¹⁸ *Ibid.*

Exemplo de filme que investe nesse tipo de história, *Canibal Holocausto*, produzido em 1980 por Ruggero Deodato, tem como premissa a viagem de um grupo de jovens até a floresta amazônica, em busca de rolos de filmes perdidos de uma equipe que para lá teria se dirigido, a fim de produzir um *shockmentary* (subgênero de documentário feito para chocar). Os rolos são revelados e mostram cenas de extrema violência, estupros e canibalismo, promovidos pelos nativos em retaliação à exploração dos cineastas.

Entretanto a modernização trouxe também a desmistificação dos aspectos mitológicos acerca da percepção da região amazônica, o que existe hoje é em grande parte uma revisão dos estereótipos sobre a região. Uma atualização para novas categorias, que agora procuram diminuir a percepção acerca da região amazônica enquanto lugar desconhecido, criando o mito de um lugar que deve ser preservado, um paraíso natural. Renan Freitas Pinto diz que

“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.”¹⁹

¹⁹ PINTO, Renan Freitas. *A viagem das idéias*. In Estudos avançados 19. p. 99.

Alguns cineastas vão desenvolver uma visão idílica da região. Filmando frequentemente em solo amazônico acabam desenvolvendo trabalhos marcados pela presença dos habitantes e das comunidades, dando lugar à construção de uma etnografia do lugar, ainda através de olhos estrangeiros. Entre cineastas estrangeiros que filmaram frequentemente na Amazônia podemos citar o austríaco Herbert Brodl. Entretanto, infelizmente, os filmes desse cineasta não foram distribuídos comercialmente no Brasil e são de difícil acesso ao público.

5 Cinema digital no Amazonas

O suporte videográfico é responsável por elevar a produção de imagens a um nível antes nunca visto, segundo Arlindo Machado “a cada novo dia, multiplicam-se em progressão geométrica as telas de vídeo ao nosso redor”²⁰, num fenômeno bastante caótico de registros que vão desde as câmeras de vigilância até a produção de conteúdo para cinema, Machado diz ainda que “o fenômeno da imagem eletrônica é múltiplo, variável, instável, complexo e ocorre numa diversidade infinita de manifestações.”²¹

O início do século XXI marca no Amazonas uma nova fase na produção audiovisual, com o surgimento de um movimento em torno da produção de vídeos, realizados em sua maior parte por pequenas câmeras digitais, numa produção grandiosa em número de realizações, ainda que bastante modesta na qualidade estética. É uma produção que, apesar de realizada em suporte eletrônico, se

²⁰ MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. p. 45.

²¹ *Ibid.* p. 45.

autodenomina cinematográfica, e está desligada da produção televisiva que se estabeleceu aqui durante as últimas décadas.

O grande número de suportes de registro de imagem acaba por causar uma grande confusão no que tange a diferenciação e especificidade técnica, ignorando assim aspectos formais e estéticos, diluídos em formulações mal conceituadas sobre as manifestações de linguagem audiovisual. A hibridização dos formatos e o processo fragmentário de produção acabam por definir a linguagens contemporâneas.

Alguns frutos já surgiram desse movimento que surgiu por volta de 2001. Hoje a cidade de Manaus tem realizado regularmente festivais de cinema voltados a produções em curta metragem, e já se esboçam iniciativas voltadas ao financiamento das produções, através de concursos promovidos por secretarias do estado e da prefeitura, que é certo precisam amadurecer e serem ampliadas.

Após o final da segunda guerra, o mundo experimenta um fascinante processo de avanço no campo das tecnologias da informação. Os processos industriais de produção, os aparatos técnicos de reprodução e a natureza sistêmica da produção acabam por criar um ritmo bastante intenso de produção de imagens, segundo Paul Virilio “*desde a década de 1960, as descobertas se encaixam no domínio da percepção visual*”²². Entramos portanto na era da informação, da negociação dos bens simbólicos, na era das imagens, que podem ser provenientes de estímulos visuais ou estímulos sonoros.

Nos interessa nessa análise a noção de olhar enquanto um fenômeno formativo,

²² VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. p. 47.

simbólico. Para Alfredo Bosi, segundo o qual “*o homem de hoje é um ser predominantemente visual*”²³, “*o ato de olhar significa um dirigir a mente para um “ato de intencionalidade”, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos.*”²⁴

O olhar marca a percepção do mundo exterior, define nossa relação simbólica com o universo dos homens e das coisas, define nosso imaginário. Ainda segundo Virilio:

“Nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema.”²⁵

Entretanto o olhar sobre nossa própria essência nos foge ao controle. A história das civilizações ocidentais demonstra que a versão oficial dos fatos sempre foi orientada pelo olhar do dominador, do conquistador, conforme assinalou Nelson Brissac Peixoto:

“Situando o olhar, histórica ou psicanaliticamente, é descrever não só os seus limites, as suas determinações objetivas, mas também sondar a qualidade complexa da sua intencionalidade.”²⁶

Hoje, como nunca, a Amazônia é tema de documentários para TV a cabo estrangeiras, locação para filmes comerciais de produtos

²³ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In *O olhar*. p. 65.

²⁴ *Ibid.* p. 79.

²⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac, O olhar estrangeiro. In *O OLHAR*. p. 361.

²⁶ PEIXOTO, Nelson Brissac, O olhar estrangeiro. In *O OLHAR*. p. 361.

importados e set de filmagem para produções de grandes estúdios cinematográficos. Trabalhos audiovisuais que raramente estão acessíveis aos amazônidas. Não retornam para essa audiência sequer para uma possível reflexão sobre a sua representação nos produtos audiovisuais.

O desafio do atual cinema produzido no Amazonas é o de pensar o local sob sua própria percepção, revelando suas cores e formas, realizando assim uma auto-etnografia a partir da experiência local.

6 Referências bibliográficas

- ALEIXO, Marcos Frederico Kruger. *A Amazônia na visão dos viajantes*. In: Congresso Brasileiro de Tropicologia, 1, 1986, Recife. *Anais...* Recife: Fundaj, Massangana, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.
- CARVALHO, Edgard de Assis. *Estrangeiras imagens*. In: CASTRO, Gustavo de (org.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- COSTA, Selda Vale da e LOBO, Narciso Júlio Freire. *No rastro de Silvino Santos*. Manaus: SCA/Edições governo do ESTADO, 1987.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- PINTO, Renan Freitas. *Viagem das idéias*. Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus, 2006.
- TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. Objetiva, 2000.