

Sobre Soranz, Gustavo Gonçalves. *Território imaginado – Imagens da Amazônia no cinema*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012. 166 pp. ISBN 978-85-99122-32-7.

por Bruno Braga Rangel Villela*



A obra de Gustavo Soranz, *Território imaginado – Imagens da Amazônia no cinema*, opera diferentemente de outras pesquisas que debatem o olhar exotizante, fetichista e etnocêntrico do cinema europeu e estadunidense em relação às minorias ou às sociedades ditas “não modernas”. Soranz alia o debate dos regimes representativos da Amazônia produzidos pelo cinema “externo” ao cinema de fato produzido na Amazônia –destacando, em especial, a descontínua trajetória amazonense.

Tendo em vista a excelente síntese da obra realizada pelo próprio autor nas suas “Considerações Finais”, pretendemos, neste texto, levantar algumas reflexões que não só nos encontram com a obra de Soranz, como também prosseguem, ainda que timidamente, em alguns caminhos trilhados por ele na pesquisa.

Existem duas grandes oposições categoriais espelhadas na análise de Soranz, embora não explicitadas diretamente no seu texto: natureza-cultura e descontinuidade-fluxo. Ambas caracterizam e enredam de forma elíptica a sua análise do cinema sobre a Amazônia e, propriamente, o cinema “amazônico”.

A descontinuidade como marca principal no cinema latino-americano, já levantada por José Carlos Avellar (1995), tenha talvez um ponto máximo ilustrado na descontinuidade do cinema amazonense. A obra de Soranz destaca um hiato profundo entre os espetaculares Silvino Santos e Luiz Thomas Reis, pioneiros do cinema e do documentário no Brasil, e um cinema experimental produzido nos anos 1960 e 1970, com destaque para a série *Documentos da Amazônia* (produzida pela TV Educativa do Amazonas), com pouca circulação e negativos extintos. A descontinuidade referida contrasta com o fluxo massivo de obras estrangeiras e nacionais (de outros estados) sobre a Amazônia, frequentemente dominadas por olhares exotizantes e desprovidos de uma perspectiva histórico-cultural.

A oposição natureza-cultura sustenta a análise de um movimento de autoconsciência e identidade crítica em relação ao olhar sobre a Amazônia, que caminha do mais estrangeiro ao mais interno, o que de certa forma articula bem os dois anseios pretensiosos buscados por Gustavo Soranz: debater as imagens da Amazônia pelo cinema “de fora” e pelo produzido “de dentro”.

Bruno Latour (1994) sugere que a separação entre natureza e cultura foi forjada pela modernidade e, no fim, nunca concretizada. A distinção entre os poderes naturais e os políticos –e os humanos e os não humanos– é impossível, o que denota a inexistência do mundo moderno. A reconciliação da natureza com a cultura, umas das tarefas centrais da Antropologia hoje, vê nos povos indígenas amazônicos, tidos como “pré-modernos”, um assentamento eficaz: nunca houve separação clara entre os seres humanos e os não humanos no mundo indígena (como também se mostra turva para alguns povos a separação entre realidade e imagem cinematográfica). A supressão da perspectiva histórico-cultural pelo cinema estrangeiro, com todos os seres humanos e não humanos da Amazônia reduzidos à “natureza” selvagem e intocável, denota não só uma exotização e fetichização inscrita no projeto

colonial civilizatório, mas uma autoexotização da razão “ocidental” que se coloca oposta à natureza.

Dessa forma, embora Soranz não arrisque essa afirmação, podemos dizer que nunca houve nenhum cinema na Amazônia que tenha “autoconsciência” da inviabilidade da separação entre natureza e cultura: do filme mais exotizante ao mais autorrepresentativo e engajado.

Soranz esforça-se por descrever os distintos movimentos de representação da Amazônia pelo cinema, criando percursos interessantes que reforçam o quanto esse território se converte como síntese do projeto colonizador e do Novo Mundo. O autor ressalta uma predominância de filmes estrangeiros de ficção (apesar de lembrar dos inúmeros documentários expositivos e etnográficos realizados na Amazônia) e de filmes brasileiros documentais –justificada pela dificuldade de mobilizar recursos para uma obra de ficção na região, devido às questões econômicas e logísticas. Dentro dos percursos levantados por Soranz, podemos destacar:

1 - Cinema estrangeiro de ficção: dos exotizantes “filmes de monstros” aos filmes históricos autorais, como os de Herzog –que reinventa e se apropria dos fatos históricos e de uma apreensão detida da realidade sensível para depois realterá-la por meio de visões pessoais.

2 - Cinema brasileiro documental, marcado por cinco momentos principais:

a) Início do século XX – Pioneiros do documentário Silvino Santos e Luiz Thomas Reis, associados respectivamente ao cinema de propaganda e ao institucional, mas apontados como cineastas pela estética e até mesmo pelo engajamento das suas obras que, no início do século XX, de fato se aproximaram mais da realidade amazônica que quase todo o cinema estrangeiro.

b) Anos 1960 e início da ditadura militar – Documentários de propaganda estatal, de cunho desenvolvimentista e integracionista.

c) Anos 1960 – Documentários educativos e etnográficos realizados pelo INCE, responsáveis por se aproximar das populações indígenas, mas dominados por um discurso expositivo. Podemos destacar Heinz Forthman, importante documentarista etnográfico da região com suas obras *Kuarup* (1962), com parceria de Roberto Cardoso e *Jornada Kamaiurá* (1965), com parceria do antropólogo Roque Laraiá.

d) Início de 1970 – Obras críticas que procuram adentrar a realidade amazônica em contraponto ao ufanismo militar. Destaque aos documentários de Jorge Bodanzky e a seu emblemático *Iracema – uma transa amazônica*, um híbrido entre a ficção e o documentário, dialogando com o cinema verdade de Rouch e o filme de performance. Soranz oferece um breve, mas intenso olhar sobre a obra de Bodanzky, iluminando pontos interessantes de análise futuras, como o diálogo entre o personagem performático do documentário *Terceiro milênio* (1980) e os personagens reais da “ficção” *Iracema – uma transa amazônica* (1974-1981).

e) Anos 1990 em diante – Vídeo nos Aldeias (VNA). Soranz destaca o paradigmático trabalho do projeto de formação de cineastas indígenas, criado pelos documentaristas Vincent Carelli e Mari Corrêa. A produção do VNA realizada coletivamente entre os indígenas e a equipe do projeto não só atualiza as representações da Amazônia, agora com um olhar, de fato, mais interno das questões políticas, sociais e culturais, como também acompanha as mudanças recentes da etnografia visual ao propor uma etnografia compartilhada.

3 - Cinema amazonense, marcado por dois momentos: o início do século XX e os anos 1960 e 1970, convencionando-se um imenso hiato entre eles. No

primeiro momento, há o pioneiro do cinema nacional Silvino Santos, que era português, mas vivia na região e se utilizou da sua cadeia produtiva. No segundo momento, há uma produção engajada dos anos 1960 e 1970 por parte de cineclubistas, artistas e intelectuais amazonenses como o dramaturgo e escritor Márcio Souza, Renan Freitas Pinto, Cosme Alves Neto, Roberto Evangelista e Roberto Kahané. Entre algumas obras curtas de ficção e experimentais, criadas a partir da segunda metade dos anos 1960, o destaque aos documentários fica por conta da série *Documentos da Amazônia*, produzida pela TV Educativa do Amazonas no final dos anos 1970, tendo como mentor Renan Freitas Pinto, importante nome do pensamento social na Amazônia, sociólogo, cineclubista e Diretor de Radiodifusão da TV Educativa na época.

O que confere a essas distintas experiências cinematográficas um caráter de percurso é o diálogo, de um lado, entre o discurso exotizante externo e autoexotizante interno na busca da imagem da Amazônia como Novo Mundo; e de outro, o discurso histórico-cultural que procura revelar a Amazônia de dentro, problematizando os estereótipos e as ideologias. A história dos destacados trabalhos em âmbito nacional sobre a Amazônia composto por Silvino Santos, Luiz Thomas Reis, Jorge Bodanzky e o próprio Vídeio nas Aldeias ganha um capítulo a parte com a inscrição da série *Documentos da Amazônia* no grupo (o autor reserva o último capítulo do seu livro para analisá-la). Tal inscrição encerraria o percurso por ser de fato a tão buscada “emergência de um discurso próprio”.

Soranz recorre à Boaventura Sousa Santos para trabalhar os conceitos por trás das representações exotizantes da Amazônia pelo cinema. O sociólogo português elabora três categorias explicativas fundamentais para entender o projeto colonial europeu: a categoria do *Oriente*, da *Natureza* e do *Selvagem*. “Ao observarmos as representações do cinema à 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” (51).

O *Oriente* expressa o desconhecido e o misterioso. A Amazônia é vista como um lugar mítico e referido sempre de maneira geral pelo estrangeiro sem identificar o estado ou país referido. A *Natureza* expressa a imagem da Amazônia atrelada aos recursos naturais e completamente separada da cultura humana. Tal categoria explica os planos clichês da Amazônia sob câmeras aéreas que captam um imenso tapete verde destituído de vida humana. A categoria *Selvagem* sintetiza o estranhamento do europeu em relação a uma alteridade recém-descoberta e a uma justificativa civilizatória de dominação dos povos americanos. Podemos ver não só as representações dos monstros dos filmes de horror produzidos sobre a Amazônia, mas também a identificação dos povos amazônicos como bárbaros e selvagens, desprovidos de razão.

O rompimento com essa visão da Amazônia como selvagem, misteriosa e mágica, por um cinema mais crítico e interno, sobretudo o da série *Documentos da Amazônia*, não afasta, contudo, a permanência de distanciamentos entre o sujeito-realizador e o outro, bem como tampouco assinala uma perspectiva de viabilidade e continuidade do cinema na região. Essa consciência do distanciamento, própria de documentários atuais performáticos que reelaboram as fronteiras entre a ilusão do recuo no cinema direto e a ilusão do encontro no cinema verdade, já tinha alguns exemplos embrionários na série *Documentos da Amazônia*. A análise inédita de Gustavo Soranz de um material esquecido, mas valioso, reencontra obras como *Mater Dolorosa II - in memoriam* (Roberto Evangelista, 1978).

A obra mais interessante da série, *Mater Dolorosa II - in memoriam* é um dos grandes filmes ensaio produzidos no país. “Em apenas 12 minutos de filme, Roberto Evangelista elabora um tratado sobre a lógica, os mitos e a tradição

dos povos indígenas da Amazônia, através de um texto poético e uma estrutura narrativa muito original, sem nunca recorrer a meras descrições, exposições e ilustrações no uso da imagem em sua relação com o som” (144). Em defesa dos povos indígenas, mesmo que ainda relativamente distante do pensamento deles, Evangelista inova ao aparecer nos quadros, integrado aos moradores da comunidade e à proposta do filme. Soranz ressalta que a presença de Evangelista em quadro não se dá por algum exercício de “autorreflexividade” próprio dos documentários contemporâneos “onde geralmente os olhares voltam-se para o próprio umbigo do diretor ou para linguagem e a forma do documentário em si” (148). A presença do diretor nos quadros é para ressaltar que ele, ao contrário dos outros cineastas, está integrado a tudo. Evangelista não é um personagem e tampouco há identificações no decorrer do filme de que aquele homem é o diretor. O que se vê, de fato, é Evangelista participando da realidade (como se estivesse descolado da *mise en scène*): no quadro onde compartilha a tapioca com os moradores da vila, e em outro onde sua cabeça aparece no rio entre as cabaças.

Mater dolorosa II – in memoriam é um exemplo de cinema que extrapolou não só os limites entre a ficção e o documentário, mas entre a televisão e o cinema, já que, produzido pela TV Educativa, roda até hoje festivais e galerias de arte. Soranz conclui citando Michael Renov, quando este diz que o filme ensaio embaraça o sujeito na história, ao questionar igualmente a enunciação e o objeto referencial.

A profícua análise de Soranz traz também para dentro desse território os muitos brasileiros que só conhecem a Amazônia pelos filmes, seja por *Anaconda* (Luis Llosa, 1997) ou *Iracema*. Se, de fato, a razão ocidental, mesmo ao considerar as perspectivas históricas e culturais de uma região, ainda vê natureza e cultura separadas, talvez o cinema, invenção e inventor da modernidade ainda esteja distante da representação da Amazônia, um território onde, de fato, os tempos e espaços são muitos e se entrelaçam.

Bibliografia

Avellar, José Carlos (1995). *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Alea*. São Paulo: Edusp.

Latour, Bruno (1994). *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Renov, Michael (2004). "The subject of documentary" en *Visible Evidence*, v.16. Minneapolis: University of Minnesota Press.

* Bruno Braga Rangel Villela é pesquisador CNPq do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (NAVI-UFAM). Mestre em Ciências da Integração da América Latina (ênfase em Comunicação e Cultura) pelo PROLAM-USP (Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina). Possui Bacharelado (2006) e Licenciatura (2008) em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Também é roteirista da TV Cultura-Amazonas e professor contratado do curso de Tecnologia em Produção Audiovisual da Universidade do Estado do Amazonas.