

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA  
AMAZÔNIA

AMAZÔNIA DE GLAUBER ROCHA:  
Uma análise do documentário “Amazonas, Amazonas”

ROSIEL DO NASCIMENTO MENDONÇA

MANAUS

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA  
AMAZÔNIA

ROSIEL DO NASCIMENTO MENDONÇA

AMAZÔNIA DE GLAUBER ROCHA:

Uma análise do documentário “Amazonas, Amazonas”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, Linha 1 - Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga

MANAUS

2018

### Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M539a Mendonca, Rosiel do Nascimento  
Amazônia de Glauber Rocha : Uma análise do documentário  
"Amazonas, Amazonas" / Rosiel do Nascimento Mendonca. 2018  
166 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Sérgio Ivan Gil Braga  
Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -  
Universidade Federal do Amazonas.

1. cinema. 2. discurso. 3. Amazônia. 4. Glauber Rocha. 5. Cinema  
Novo. I. Braga, Sérgio Ivan Gil II. Universidade Federal do  
Amazonas III. Título

ROSIEL DO NASCIMENTO MENDONÇA

AMAZÔNIA DE GLAUBER ROCHA:

Uma análise do documentário “Amazonas, Amazonas”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, Linha 1 - Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga  
(Presidente)

Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira  
(Membro externo – Unicap/PE)

Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro  
(Membro)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Selda Vale da Costa  
(Suplente)

Prof. Dr. Marcelo Bastos Seráfico de Assis Carvalho  
(Suplente)

## RESUMO

A presente dissertação faz uma análise do discurso fílmico do documentário de curta-metragem “Amazonas, Amazonas”, dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha entre os anos de 1965 e 1966. A obra é fruto de uma encomenda do Departamento de Turismo e Promoção, órgão do governo estadual que desejava divulgar as potencialidades turísticas e econômicas do Amazonas num contexto de profunda mudança política em âmbito nacional. Para isso, recorreremos a fontes documentais e bibliográficas no intuito de reconstituir a experiência do diretor na região e as condições sociais de produção do referido filme. Levando em conta o contexto de efervescência cultural e política da época, buscamos identificar que representações o filme faz do Amazonas e da região amazônica num sentido mais amplo.

**Palavras-chave:** Cinema, discurso, Amazônia, Amazonas, Cinema Novo, Glauber Rocha.

## **ABSTRACT**

The present dissertation makes an analysis of the filmic discourse of the short documentary “Amazonas, Amazonas”, directed by Glauber Rocha between the years 1965 and 1966. The film is the result of an order from the Department of Tourism and Promotion, an agency of the state government that wanted to spread the tourist and economic potential of Amazonas in a context of profound political change at the national level. For this, we used documentary and bibliographical sources in order to reconstitute the experience of the director in the region and the social conditions of production of said film. Taking into account the context of cultural and political effervescence of the time, we try to identify wich representations does the film make of Amazonas and the Amazon region.

**Keywords:** Cinema, discourse, Amazônia, Amazonas, Cinema Novo, Glauber Rocha.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Glauber Rocha e Fernando Duarte durante gravações em Manaus .....	62
Figura 2 - Glauber concede entrevista a José Gaspar, do Jornal A Crítica .....	63
Figura 3 - Glauber no barco que transportou a equipe de filmagem pelo interior .....	68
Figura 4 – Sessão de estreia de “Amazonas, Amazonas” em Manaus. Na primeira fileira, pode-se ver Luiz Maximino e o governador Arthur Reis (primeiro e terceiro, da esquerda para a direita, respectivamente).....	69
Figuras 5 e 6 – Imagens aéreas mostram grandiosidade da paisagem amazônica: à esquerda, uma porção da floresta; à direita, o Encontro da Águas .....	99
Figuras 7 e 8 – Panorâmicas e planos abertos revelam a paisagem: à esquerda, Cachoeira do Tatumã (?); à direita, uma visão de dentro da floresta .....	100
Figuras 9 e 10 – Elemento humano é mostrado pela primeira vez no filme: à esquerda, câmera acompanha a passagem de uma canoa a distância; à direita, plano mais fechado mostra outra canoa e um flutuante ao fundo.....	102
Figura 11 – Tapiri: espaço de trabalho e moradia .....	103
Figuras 12 e 13 – À esquerda, Glauber Rocha entrevista o migrante; à direita, detalhe da placa “Vinhas do Senhor” .....	104
Figuras 14, 15, 16 e 17 – Cenas de trabalho (esq. para dir.): com machados nos ombros, homens caminham em direção a clareira na floresta; plano aberto da clareira mostra os homens golpeando uma árvore que permanece de pé; detalhes de uma serraria artesanal à beira do rio.....	105
Figuras 18, 19, 20 e 21 – Cultivo em área de várzea: homem usa plantadeira de grãos manual; voz do diretor ordena corte no terceiro quadro.....	107
Figuras 22 e 23 – A saga da borracha contada por um “seringueiro”: à esquerda, processo de corte da seringueira; à direita, seiva escorre pelas fissuras no tronco da árvore .....	108
Figuras 24, 25, 26 e 27 – Cenas de trabalho: nos três primeiros quadros, preparação do látex para coagulação (?); no último quadro, temos um close no rosto de dois trabalhadores que posaram para a câmera .....	109
Figuras 28 e 29 – Trabalhador da Companhia Nacional da Borracha insere um crepe de borracha na máquina de laminação e lavagem .....	110
Figuras 30, 31, 32 e 33 – Imagens internas Teatro Amazonas expressam o fausto de uma “selvagem nobreza dos trópicos” .....	111
Figuras 34, 35, 36 e 37 – Cidade em crise se reflete na arquitetura da Belle Époque; no terceiro quadro, o Palácio da Justiça .....	112

Figuras 38 e 39 – Visão da “Manaus de hoje”: à esquerda, imagem aérea do Centro da cidade; à direita, placa turística localizada em frente ao Porto .....	114
Figuras 40, 41, 42 e 43 – Cenas da vida urbana (esq. para dir.): fluxo de ônibus e desembarque de passageiros no início da Av. Eduardo Ribeiro; carroça estacionada em algum bairro de Manaus .....	115
Figuras 44 e 45 – Flânerie pelas ruas de Manaus: perspectiva do automóvel substitui o olhar do pedestre.....	116
Figuras 46 e 47 – Transporte de carregamentos de juta no Porto de Manaus.....	117
Figuras 48, 49, 50 e 51 – Feira a céu aberto em Manaus ilustra o “subdesenvolvimento” citado pelo narrador (esq. para dir.): carregadores de banana; banca de verduras; no último quadro, construções da Cidade Futuante (?).....	119
Figuras 52 e 53 – O retorno à “viagem” se dá a partir do rio: habitações em região de várzea, possivelmente na cidade de Parintins .....	123
Figuras 54 e 55 – “Gentes prisioneiras”: à esquerda, pessoas tomam banho e lavam roupa na margem do rio; à direita, família reunida embaixo de uma árvore.....	124
Figuras 56, 57, 58 e 59 – Últimas cenas do filme transitam da paisagem rural para a urbana .....	127
Figuras 60 e 61 – “Vários ouros”: à esquerda, caboclo descansa na rede; à direita, imagem aérea da Refinaria Isaac Sabbá, uma alusão ao petróleo .....	129
Figura 62 – Estrada Manaus-Itacoatiara: símbolo do “progresso” e da integração regional..	130
Figura 63 – Último plano do filme volta a mostrar imagem aérea que destaca o que parece ser o trecho inicial de uma estrada .....	131



## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo I – Amazônia, Amazonas: imaginário, região e nação .....</b>	<b>14</b>
1. Imaginários sobre a Amazônia .....	14
2. O sentido do atraso regional .....	18
2.1 O homem e o meio.....	19
2.2 Estagnação econômica.....	23
3. A ideia de progresso e modernização no Amazonas .....	26
3.1 A fase dos planejamentos .....	31
4. Região e nação.....	37
5. A crise da modernização na Amazônia .....	46
6. Cinema e imagens da Amazônia .....	49
<b>Capítulo II – “Amazonas, Amazonas”: um filme de Glauber Rocha .....</b>	<b>53</b>
1. Cinema a serviço do Estado.....	53
2. Um baiano descobre o Amazonas .....	60
3. Ideias do cineasta.....	72
4. Ambivalências do artista .....	80
<b>Capítulo III – Análise do discurso fílmico.....</b>	<b>89</b>
1. Como e por que analisar .....	89
2. Cinema e discurso.....	93
3. Decompondo o documentário “Amazonas, Amazonas” .....	97
3.1 Conquista da ‘clássica Amazônia’ (Bloco I) .....	98
3.2 O homem e o meio (Bloco II).....	101
3.3 Fausto e cidade em crise (Bloco III).....	108
3.4 Integração e (sub)desenvolvimento (Bloco IV).....	113
3.5 Gente em crise (Bloco V) .....	122
3.6 Exaltação do ‘Amazonas real’ (Bloco VI) .....	127
4. O filme sob perspectiva .....	131
<b>Considerações finais .....</b>	<b>140</b>
<b>Referências .....</b>	<b>143</b>
<b>Apêndice .....</b>	<b>152</b>

## Introdução

O cinema nem sempre ocupou posição de destaque entre as artes. Inicialmente considerada uma atração pitoresca e divertimento de feira, a invenção atribuída aos irmãos Lumière demorou a ser reconhecida como linguagem e expressão criativa, o que só veio a acontecer com o desenvolvimento de uma estrutura narrativa propriamente fílmica. Ainda assim, seu valor como fonte documental foi negligenciado pelo menos até meados do século XX. Até então, as fontes históricas eram extremamente hierarquizadas, cabendo somente aos documentos oficiais escritos autenticidade e confiabilidade suficientes para a reconstituição do fato histórico. O filme, portanto, estava em dupla desvantagem diante desse modo de proceder positivista: por exigir um esquema de interpretação mais complexo, que levasse em conta imagem e discurso verbal, e por ser fruto de um processo de edição e montagem, o que poderia sugerir manipulação e falseamento da realidade (NÓVOA, 2012).

O cenário só viria a mudar a partir dos anos 60, quando novas concepções e paradigmas ganharam espaço no campo das Ciências Sociais, com reflexos também na História. As imagens do cinema deixaram de ser vistas como meramente ilustrativas, ligadas unicamente à estética ou ao entretenimento, e começaram a ser valorizadas pelos “rastros” que poderiam fornecer sobre a sociedade e o tempo em que foram produzidas. Termos como cinema-história, cunhado por Marc Ferro nesse período, apareceram com o intuito de dar ao cinema o devido valor tanto como fonte de conhecimento histórico quanto como agente transformador dessa mesma História.

É sob essa perspectiva interdisciplinar que nos propusemos a analisar o documentário “Amazonas, Amazonas”, dirigido por Glauber Rocha em 1965 e lançado no ano seguinte. Com cerca de 15 minutos de duração, o curta-metragem foi uma encomenda do governo estadual, que, por meio do Departamento de Turismo e Promoção (Depro), desejava divulgar os potenciais do Amazonas para o restante do País.

Na ocasião de sua viagem ao Amazonas, Glauber tinha 26 anos e já era reconhecido dentro e fora do Brasil pelo filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, que foi indicado ao prêmio principal do Festival de Cannes de 1964. Em Manaus, o diretor fez não só o seu primeiro filme a cores e primeiro documentário, mas também uma de suas únicas obras institucionais para fins de propaganda, na contramão do cinema autoral e revolucionário que defendia como um dos articuladores do movimento do Cinema Novo. Somem-se a isso as circunstâncias pessoais em que Glauber filmou “Amazonas, Amazonas”, pois havia acabado

de sair da prisão depois de se envolver num protesto contra a ditadura militar no Rio de Janeiro.

Nosso interesse por essa obra advém menos da curiosidade de um cinéfilo – categoria na qual resistimos em nos encaixar – do que de uma afeição particular pelas questões da memória, da arte e da cultura, segmentos que têm sido o foco de nosso trabalho acadêmico e jornalístico já há alguns anos. Chamou a atenção, por exemplo, o fato de o documentário “Amazonas, Amazonas” e a história por trás dessa produção ainda serem um episódio praticamente desconhecido e pouco estudado da trajetória de Glauber, que é considerado por muitos como o mais importante cineasta brasileiro.

Em contrapartida, na biografia que João Carlos Teixeira Gomes (1997) escreveu sobre o amigo e conterrâneo, encontramos a sugestão de que a experiência no Amazonas teria sido equivalente às andanças que Glauber empreendeu pelo Nordeste, no início dos anos 1960, e que acabaram inspirando a concepção de “Deus e o Diabo”. Segundo o autor, o cineasta encarava essas viagens como uma oportunidade de ampliar sua visão sobre o País: “A tudo enfrentava com obstinação, levado pelo desejo de conhecer, em sua diversificação humana, social e econômica, a realidade do Brasil” (GOMES, 1997, p. 427). Reservadamente, porém, o diretor admitiu sua completa ignorância sobre a realidade que deveria documentar no Amazonas, como ficou explícito em uma das cartas que ele escreveu ao produtor do filme, Luiz Augusto Mendes (ROCHA, 1997).

Diante disso, buscamos nos aprofundar nas questões latentes que cercam “Amazonas, Amazonas” na tentativa de responder às seguintes interrogações: em sua condição de leigo no assunto, quais esquemas interpretativos Glauber acionou no processo de autoria do documentário? Com que “discursos socialmente disponíveis” (STAM, 2013, p. 211) o filme dialoga, tendo em vista o interesse que a Amazônia sempre despertou em homens da ciência e das letras? Que discursos o filme reelabora? Que ideia ele faz da região e da sua população?

A opção metodológica que adotamos nessa análise é guiada tanto por Pierre Bourdieu (1996), que propõe a interpretação de obras culturais a partir do microcosmo social em que são produzidas, quanto por José D’Assunção Barros (2012), que defende uma análise fílmica multidisciplinar, capaz de abarcar a complexidade discursiva das obras, bem como seus elementos intencionais e não intencionais. Afinal, entendemos não ser possível ignorar o contexto de produção da referida obra durante esse processo, pois “não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica ou pura invenção, sempre estará sendo

produzido dentro da história e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem dela” (BARROS, 2012, p. 71).

Além do próprio filme, a presente análise leva em consideração um conjunto de fontes primárias (em sua maioria inéditas), como cartas, relatórios, publicações governamentais e conteúdo veiculado na imprensa da época, material que coletamos em livros e nos acervos da Biblioteca Nacional, Biblioteca Pública do Amazonas e Biblioteca Arthur Reis. Também nos debruçamos sobre a literatura referente aos anos 60 no intuito de nos aprofundarmos no contexto sociopolítico e cultural em que “Amazonas, Amazonas” surgiu.

No primeiro capítulo passamos em revista essa conjuntura histórica, destacando os diferentes “sentidos” e representações sociais elaborados em torno da região amazônica: ora como lugar de fascínio e atraso, ora como espaço propício à expansão capitalista e aos projetos desenvolvimentistas estatais. Ainda no capítulo inicial, buscamos apontar alguns elementos indicativos da crise do projeto de modernização conservadora na Amazônia, procurando relacioná-lo às discussões travadas acerca do binômio região-nação.

Iniciamos o Capítulo II com uma abordagem sobre as relações historicamente estabelecidas entre o cinema e as esferas de poder, com destaque para algumas produções amazonenses e para a obra de Silvino Santos. Na sequência, realizamos a reconstituição das condições sociais de produção do documentário “Amazonas, Amazonas” e da viagem de Glauber Rocha à região.

Com o auxílio das fontes documentais elencadas acima, lançamos luz sobre a ideia que o diretor tinha para o filme, bem como sobre os percalços enfrentados durante a sua realização. De modo complementar, julgamos necessário realizar uma rápida digressão a respeito do pensamento glauberiano (estético, social e político) e do seu atrelamento ao Cinema Novo e ao contexto da época, sem descuidar das ambivalências e contradições que cercaram a sua atuação em todas essas frentes, o que nos ajudou a entender a trajetória do cineasta para além da mistificação.

O Capítulo III é a razão de ser da nossa pesquisa. Ele contém a tentativa de uma interpretação mais dedicada ao filme “Amazonas, Amazonas”, levando em consideração, num primeiro momento, o que outros autores já haviam inferido sobre a obra e o seu significado. Como ponto de partida, problematizamos a importância da análise fílmica e dos seus procedimentos teórico-práticos, o que nos permitiu compreender a obra cinematográfica, enquanto produção simbólica, como um discurso em movimento e imerso em relações de poder.

Por fim, procedemos à análise do filme, que foi desmembrado em seis sequências, ou blocos, de acordo com a lógica narrativa e a temporalidade que apresentam: “Conquista da ‘clássica Amazônia’”, “O homem e o meio”, “Fausto e cidade em crise”, “Integração e (sub)desenvolvimento”, “Gente em crise” e “Exaltação do ‘Amazonas real’”. Ao fim do percurso, esperamos poder ampliar o rol de informações disponíveis sobre “Amazonas, Amazonas”, uma obra ainda negligenciada quando se considera a filmografia glauberiana, ao mesmo tempo em que pretendemos oferecer ao campo cinematográfico uma visão crítica a respeito de filme tão peculiar.

# Capítulo I – Amazônia, Amazonas: imaginário, região e nação

## 1. Imaginários sobre a Amazônia

Falar sobre a Amazônia também é compreender que as ideias sobre essa região foram forjadas ao longo dos séculos, desde o seu “descobrimento” e colonização, por meio de um jogo intrincado de representações, muitas das quais permanecem em uso nos dias correntes sob a forma de clichês e preconceitos de diferentes gradações. Surge daí a consciência de que a região é fruto de uma construção social que conjuga imaginários dentro e fora de suas fronteiras. Como bem pontuou Neide Gondim (2007), a Amazônia foi “inventada” a partir de referenciais exógenos acerca do homem e da natureza, obtidos principalmente no contato do europeu com a Índia e o Oriente, estes também representados a seu modo na historiografia greco-romana e nos relatos de missionários, viajantes e comerciantes.

Serge Moscovici (2002) explica que representação social é um conceito interdisciplinar com origens na Sociologia e na Antropologia, tendo sido decisivo para o surgimento das teorias da religião, do pensamento mítico, da ideologia e da linguagem – campos que sugerem uma tensão constante entre experiências individuais e coletivas. Pelo fato de poderem ser apreendidas como “imagens construídas sobre o real”, as representações sociais também são um material importante no estudo tanto da História quanto das diferentes correntes do pensamento social.

Representações Sociais é um termo filosófico que significa a reprodução de uma percepção retida na lembrança ou do conteúdo do pensamento. Nas Ciências Sociais são definidas como categorias de pensamento que expressam a realidade, explicam-na, justificando-a ou questionando-a (MINAYO, 2002, p. 89).

De acordo com a autora que acabamos de citar, essas representações nem sempre surgem de modo consciente, como fruto de uma elaboração ideológica determinada, pois geralmente se infiltram na sociedade ou em grupos sociais como um elemento “anterior e habitual”, reproduzido no interior das estruturas ou das categorias de pensamento dessa mesma coletividade. Daí decorre a presença, nessas representações, de ideias sobrepostas de dominação/resistência e contradições/conformismo.

Na apreensão desse conceito, a linguagem assume um papel de destaque, uma vez que, como forma de expressão, ela é igualmente social e fonte de representações. Assim, em sua relação com o mundo, o sujeito age duplamente na construção desse mesmo mundo e de si próprio: “os processos que engendram representações sociais estão embebidos na

comunicação e nas práticas sociais: diálogo, discursos, rituais, padrões de trabalho e produção, arte, em suma, cultura” (JOVCHELOVITCH, 2002, p. 79). Ou seja,

as Representações Sociais se manifestam em palavras, sentimentos e condutas e se institucionalizam, portanto, podem e devem ser analisadas a partir da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais. Sua mediação privilegiada, porém, é a linguagem, tomada como forma de conhecimento e de interação social. Mesmo sabendo que ela traduz um pensamento fragmentário e se limita a certos aspectos da experiência existencial, frequentemente contraditória, possui graus diversos de clareza e de nitidez em relação à realidade (MINAYO, 2002, p. 108).

Durante muito tempo, os relatos dos viajantes, aventureiros e naturalistas foram as principais fontes de produção e reprodução de representações sobre a Amazônia, embora muitos desses escritos tenham conservado uma tênue separação entre o seu objetivo informativo e o pendor ficcional de seus autores. Auricléia Oliveira das Neves (2011), quando se dedica a estudar os relatos dos exploradores que percorreram a região nos séculos XVI e XVII, considera que “Descobrimento do rio de Orellana”, escrito pelo frei Gaspar de Carvajal, e “Novo descobrimento do grande rio das Amazonas”, de autoria do padre Cristóbal de Acuña, são os textos fundadores desse tipo de literatura em sua vertente amazônica, servindo inclusive de modelo para publicações posteriores, como a “Viagem Filosófica” de Alexandre Rodrigues Ferreira, e “Tesouro descoberto no Rio Amazonas”, do padre João Daniel.

Confrontamos os discursos de Carvajal e Acuña e salvaguardando as condições históricas de quase um século entre os dois escritos e as características individuais de cada autor, concluímos que os dois cronistas convergem seus textos para o documental, com o uso reiterado da primeira pessoa do discurso, com emprego de certos verbos, “ver”, “testemunhar”, “dar fê”, e com maneira clara e objetiva na exposição de fatos. Apesar disso, há aspectos de essência literária nos dois textos percebidos por meio do frequente emprego de figuras de linguagem, na expressão das ideias; da subjetividade na interpretação de dados e da presença do maravilhoso, que mescla a ficção com a realidade (NEVES, 2011, p. 146-147).

Nesse sentido, o historiador Auxiliomar Silva Ugarte (2009) atenta para os mecanismos verbais e operações cognitivas de que esses cronistas lançaram mão com o objetivo de transmitir suas mensagens. Ele diz que o caráter testemunhal das crônicas, redigidas a partir de testemunhos de “vista” ou de “ouvido”, era usado como argumento para garantir a veracidade dessas narrativas e, conseqüentemente, conferir credibilidade a esses relatos junto aos potenciais leitores de além-mar. Ao mesmo tempo, tais obras eram expressão de uma verbalidade, isto é, da tentativa de registrar “a realidade tal qual ela é, [...] em seu realismo sensível. A verbalidade nos ajuda a esclarecer que o viajante-escritor tem necessidade de fixar o acontecimento/objeto novo nas malhas do que é conhecido” (UGARTE, 2009, p. 162).

As diferenças linguísticas foram uma das barreiras que os primeiros cronistas tiveram de superar. Para comunicar com verossimilhança o seu estranhamento diante das formas naturais e sociais encontradas no Novo Mundo, os viajantes tiveram de recorrer a um conjunto de palavras e imagens já (re)conhecidas, o que certamente limitou a apreensão da “novidade” em sua complexidade: “eles não tinham outro modo de classificar a novidade se não fosse por meio de um sistema conceitual elaborado durante séculos em um meio distinto e em uma cultura distinta” (UGARTE, 2009, p. 163). Por isso é que, para Ana Pizarro (2012), espanhóis e portugueses não chegaram à região de mãos vazias, “mas com uma ‘mochila’ carregada de figuras provenientes de diversos momentos históricos da Antiguidade greco-latina” (p. 21). Um exemplo foi o nome com o qual Orellana batizou o grande rio encontrado na região – Amazonas – após um suposto embate entre a expedição espanhola e índias que traziam à lembrança a figura das mulheres guerreiras da mitologia europeia.

O desafio de assimilar uma realidade diferente e apresentá-la à curiosidade do público europeu, cujo imaginário mesclava tanto um obscurantismo medieval quanto uma mítica renascentista, levou o viajante ou cronista a acionar esquemas de analogias e comparações com forte viés utilitarista. Como expõe Pizarro (2012), mesmo a alteridade do estrangeiro em relação à Amazônia foi “sempre funcional aos interesses europeus coloniais, à sua necessidade de poder político, civil ou eclesiástico, de riqueza, de autoafirmação, de luta pelos mercados” (p. 33).

É que para descreverem o elemento novo, os cronistas falavam de suas similaridades e diferenças com a realidade conhecida. E na aplicação desses esquemas mentais de comparação, as realidades novas eram, irremediavelmente, postas numa escala de valores, sendo encaradas de forma positiva ou negativa (UGARTE, 2009, p. 163-164).

Conforme Gondim explica, as representações iniciais da região também possuíam uma forte conotação idílica, em que se misturavam narrativas fantásticas de origem pagã e cristã: “Pressionados por adversidades comuns à época, os homens sonham encontrar o Paraíso e a fonte da eterna juventude. [...] Esse local foi encontrado pelos expedicionários de Orellana e se localizava na região amazônica” (GONDIM, 2007, p. 13-14). Por outro lado, as peculiaridades do meio, muitas vezes hostil aos adventícios, fomentaram a imagem da Amazônia como um “inferno verde”, onde o progresso se dá a muitas custas, pondo à prova a própria habitabilidade do território.

De uma forma quase sempre parecida, o deslumbramento inicial ante a pujança da natureza é seguido por um como que de descontentamento pela não comprovação de, talvez, uma imagem idílica ou paradisíaca – figura arquetípica – de um mundo natural que não recebe o viajante, o navegador, com as comodidades que ele gostaria



que acontecessem. O estrangeiro é sufocado pela natureza que o martiriza com sua fauna e flora aérea e rasteira (GONDIM, 2007, p. 51).

A partir do século XVIII, os discursos sobre a Amazônia passaram por sutis modificações, especialmente devido à visão moderna dos naturalistas que percorreram a região a fim de estudá-la. Não estava mais em jogo a necessidade de expressar o desconhecido com certo grau de inteligibilidade, mas sim de inventariar o ambiente por meio do conhecimento científico descritivo e classificador. Charles Marie de La Condamine e Alexander von Humboldt foram dois representantes dessa nova geração de viajantes.

Se, de um lado, Gondim considera a Amazônia como um paradigma “inventado”, Pizarro (2012) aborda a região como uma “construção discursiva”. Assim, ela “é a história dos discursos que a foram erigindo, em diferentes momentos históricos, dos quais recebemos apenas uma versão parcial, a do dominador” (p. 33). Para Ugarte (2009), esse processo social ajuda a entender como as imagens construídas pelo imaginário europeu desde 1500 vêm se perpetuando ao longo dos séculos, colando-se à maneira como nos referimos à Amazônia ainda hoje. De acordo com ele, o deslumbramento inicial com as características ambientais da região, por exemplo, contribuiu para erigir uma “falsa imagem” da Amazônia como reduto de recursos naturais inesgotáveis, desde então alimentando um comportamento predatório.

A esse propósito, Araújo Lima (2001) criticou tanto as exaltações otimistas quanto o pessimismo fulminador de “observadores longínquos e desavisados” que deixaram seus relatos se contaminarem com visões ora paradisíacas, ora infernistas, sobre a Amazônia: “Nem inferno, nem paraíso”, rechaça o autor. Para ele, por conta do deslumbramento superlativo, a região acabou sendo mal vista e pouco conhecida em seus aspectos naturais e humanos:

[...] a natureza primitiva da planície amazônica, pelo encanto lendário das suas selvas e aparato oceânico de suas águas fluviais, tem sido motivo estético fartamente explorado pelos versadores da apressada e infiel literatura de viagens. É uma divindade ante cujo altar todos os turbulários reverentes se inclinam, unguídos de contrição quase religiosa. O homem do Amazonas traz o estigma aviltador que o obscurece na qualificação etnológica brasileira. É um anatematizado: indigno da grandeza da terra que lhe coube (LIMA, 2001, p. 54).

Nessa mesma linha de pensamento, o professor Renan Freitas Pinto (2008) afirma que a categoria do exótico, sendo uma construção eurocêntrica que relega o “outro” e o “diferente” a um lugar de excentricidade, está diretamente relacionada às representações clássicas da Amazônia. Embora a gênese da noção de exotismo remonte à Antiguidade e à Idade Média, fruto do contato com paisagens distantes e povos “bárbaros” (não cristãos, incivilizados ou inferiores), as “geografias do exótico” são essencialmente modernas e

decorrem de um acelerado processo de ocidentalização do mundo e da delimitação das fronteiras entre Ocidente-Oriente.

Em outras palavras, o exótico se configura como sistema de representação imaginado e produzido para demarcar diferenças e oposições entre primitivo e civilizado, centro e periferia, mas também é um vetor de destaque no processo de incorporação e diferenciação cultural, inclusive sob a forma de autoexotização.

Mesmo que não seja nossa, a ideia de exótico termina por ser assumida em nosso processo de construção de identidade e isso fica claro quando vamos rever as diferentes interpretações do Brasil, isto é, as diferentes interpretações do Brasil como formação. Aí se torna evidente que a cultura brasileira é um complexo processamento e reprocessamento desses componentes de exotismo (PINTO, 2008, p. 84).

## **2. O sentido do atraso regional**

Nascida no Pará, a escritora Roberta Camila Salgado é mais conhecida pela autoria dos poemas que o artista plástico Hélio Oiticica incorporou à sua instalação “Tropicália”, exibida em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 2009, Roberta lançou o livro “Manaus 1965 – Da floresta e das águas”, no qual registra suas memórias do tempo em que foi funcionária da gestão do então governador do Amazonas, o historiador Arthur Cezar Ferreira Reis, ao lado do marido César Oiticica. Chegando a Manaus, ela foi integrada à equipe do Departamento de Turismo e Promoção (Depro), onde passou a exercer a função de agente de promoção.

Apesar da parcialidade e excessiva deferência com que aborda o governo Reis, “Manaus 1965” oferece ao leitor um olhar sobre as características da capital amazonense naqueles anos, até mesmo em seus quesitos de sociabilidade, sobre os quais a dinâmica da Zona Franca mais tarde viria a influir. Para a autora, era latente a impressão que Manaus estava isolada do resto do País – as passagens aéreas eram caras, os meios de transporte limitados e as comunicações deficientes. As ligações interurbanas, por sua vez, só podiam ser feitas na cabine da Companhia Rádio Internacional do Brasil (Radional) depois de um agendamento prévio.

A falta de maior e frequente informação, de imediata mobilidade espacial, criavam o caos. A minha sensação era muito estranha. Eu sentia o Brasil longe, tão longe que me parecia estar atada a ele por um imenso e fortíssimo elástico, que a distância havia esticado e a falta de contato ameaçava romper (SALGADO, 2009, p. 122).

A sensação de isolamento, conjugada ao problema da incomunicabilidade, era apenas um aspecto do descompasso socioeconômico que pesava sobre o Amazonas, e a região

amazônica de um modo geral, que àquela altura ainda enfrentavam os efeitos da derrocada da economia da borracha. Antes de encararmos as estratégias que a ordem política pós-64 empreendeu na tentativa de mudar esse quadro, cabe recapitularmos como a ideia do atraso se construiu historicamente no contexto amazonense.

## 2.1 O homem e o meio

O clima local e a suposta indolência do homem amazônico estão entre os fatores mais evocados na tentativa de explicar o atraso dessa região em relação ao restante do Brasil. No primeiro caso, estão inseridos comentários como os do capitão espanhol Altamirano, um dos cronistas da expedição Ursúa-Aguirre, de 1560. Segundo Ugarte (2009), “Altamirano falou que a terra era inabitável por apresentar um clima muito quente, além de ser alagadiça” (p. 235). Para outros autores, como o naturalista francês Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon, a indolência do amazônida estava diretamente relacionada a esse clima “hostil”:

Buffon atribui a robustez menor do nativo do Amazonas e da Guiana, em relação ao europeu, a causas locais e particulares que vêm a ser os seis meses de verão e a forte e contínua transpiração dele decorrente. A lividez da pele, a lassidão no falar são motivados pelo calor que afrouxa as fibras (GONDIM, 2007, p. 166).

Gondim, entretanto, aponta que a caracterização do nativo do Novo Mundo como preguiçoso remonta à “Lettera” de Américo Vespúcio, do início do século XVI, vindo a constituir um dos pressupostos das teorias do determinismo geográfico e racial surgidas posteriormente. Segundo a pesquisadora, “a preguiça será também usada como uma das justificativas da empresa colonialista em terras brasileiras, amazônicas, vista como um dos entraves de transformação regional” (GONDIM, 2007, p. 71). Por trás dessa assertiva estava um claro juízo de fundo mercantilista e eurocêntrico a respeito da organização social indígena. Por uma incapacidade de compreender diferentes formas de ser e estar no mundo, o estrangeiro atribuía à preguiça o fato de os nativos não “cobiçarem” as riquezas que a Europa tanto valorizava; e se os “bárbaros” não trabalhavam para tê-las, tampouco eram dignos das dádivas naturais de que a terra dispunha. Esse estigma se cristalizou nas representações do homem amazônico ao longo do tempo, voltando a aparecer inclusive nos relatos de viajantes do século XIX como Von Martius, Bates e Wallace.

Já no alvorecer do século XX, o jornalista Euclides da Cunha (2011) registrou uma imagem nada positiva da região amazônica, que considerou “uma página inédita e contemporânea do Gênese”, embora sua população vagasse há 300 anos à margem da História, em paralisia completa e “numa agitação tumultuária e estéril” (p. 15). Para o

escritor, a Amazônia pareceu, acima de tudo, incompleta em sua formação natural e humana, remetendo o viajante a “remotas idades” e impressões “paleozoicas”:

[...] o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem... Os mesmos rios ainda não se firmaram em seus leitos; parecem tatear uma situação de equilíbrio derivando, divagantes, em meandros instáveis (CUNHA, 2011, p. 17).

Pode-se classificar a visão de Euclides<sup>1</sup> como fatalista, pois nela a natureza surge sempre como adversária do homem. Nessa chave interpretativa, ele cuida em resgatar as descrições pregressas sobre a indolência do amazônida, mais para reafirmá-las como um “tirocínio histórico” e secular do que para rejeitá-las. Para ele, o abandono da região podia ser constatado na situação calamitosa de rios como o “enjeitado” Purus, no qual se observava o fenômeno das terras caídas, prejudicando a navegação pelo acúmulo de raízes e troncos de árvores em seu percurso. Por conta disso, o autor chama os governos à responsabilidade, citando casos de sucesso da hidráulica fluvial em que foi possível promover melhorias no leito de rios estrangeiros.

Em Euclides, o clima (quente e úmido) é igualmente “caluniado”, sendo as “moléstias imanentes” do território creditadas a causas meteorológicas ou telúricas: “salvam-se os que melhor balanceiam os fatores do clima e os atributos pessoais” (CUNHA, 2011, p. 53). A partir dessa concepção determinista, em que o homem aparece como produto do meio, o autor atribui ao clima amazônico uma “função superior” de seleção, sob o qual sucumbiam aqueles que não se enquadram nos “requisitos de robustez, energia e abstinência”. O meio, portanto, “policiou, saneou, moralizou. Elegeu e elege para a vida os mais dignos. Eliminou e elimina os incapazes, pela fuga ou pela morte” (CUNHA, 2011, p. 58).

Essa visão determinista, imbuída de certo darwinismo social, vai encontrar um ponto de ruptura e contestação em Araújo Lima (2001), que Leandro Tocantins considerou como o primeiro cientista social da Amazônia. A obra mais conhecida do político e sanitarista paraense, que se radicou no Amazonas, é “Amazônia, a terra e o homem”, lançada em 1932, tendo alcançado leitores do conceito de Gilberto Freyre, que listou o livro entre as referências de “Casa Grande e Senzala” (1933). O grande mérito da obra de Araújo Lima reside na sua oposição às noções fatalistas de meio e raça que até então haviam imperado nas interpretações da Amazônia.

---

<sup>1</sup> No ensaio “Letras da Amazônia”, de 1938, Djalma Batista destaca o nome de Euclides como o primeiro de uma linhagem de reveladores/intérpretes da Amazônia, ou “amazonólogos”, que se sucederam à geração de cronistas, exploradores, naturalistas e folcloristas (BATISTA, 2006).

Para isso, ele inicia sua argumentação traçando uma genealogia do uso do “meio” como categoria de abordagem de uma suposta evolução biológica-histórica – e conclui que “o meio físico ou cósmico não se age diretamente, não age exteriormente, mas sim por intermédio do meio interno, fisiológico ou psicológico” (LIMA, 2001, p. 8). Numa época em que doenças e outras moléstias ainda eram atribuídas ao ar, ao clima ou a emanções do solo, o autor recorre a novas teses científicas para reabilitar a Amazônia nesse aspecto. Graças aos avanços em patologia e etiologia, explica Lima, era possível afirmar que os estados mórbidos outrora atribuídos ao clima eram, na verdade, provocados por agentes naturais que encontram no homem um hospedeiro: vírus, vermes e bactérias. Nada que não fosse sanável por meio de ações de educação, saneamento e profilaxia, como campanhas de vacinação.

Lima defende que indivíduo e meio não se opõem, mas se inter-relacionam, isto é, o autor busca valorizar a ação do homem sobre o meio no sentido de modificá-lo a seu favor com recursos da ciência e da técnica: “A ação humana é tudo na obra saneadora da terra, que depende muito mais dos elementos materiais, sociais e econômicos dos homens, guiados pela sua cultura, do que de influências atmosféricas” (LIMA, 2001, p. 15). Nisso, ele faz críticas explícitas a Euclides da Cunha, a quem acusa de ter tido uma visão preconceituosa e errática a respeito dos efeitos do clima sobre o meio amazônico: “A salubridade é uma conquista da cultura dos homens, que podem [...] regenerar uma região temida e condenada” (LIMA, 2001, p. 133).

Araújo Lima também rejeita a suposta pureza racial como determinante dos estados de civilização e progresso nas sociedades, pois, para ele, o estudo do homem tinha de ser essencialmente sociológico. Dessa forma, o caboclo amazônico não podia ser tachado de inferior por sua “indolência lendária”, pecha que remetia aos escritos dos primeiros europeus que conheceram a região. Segundo o autor, a “indolência” não era inerente nem à raça nem ao meio, mas fruto de um déficit nutritivo, decorrente de uma dieta relativamente pobre, e das patologias citadas anteriormente.

Não estão em causa seres antropológicamente inferiores e incapazes. Trata-se, em realidade de um fato histórico, de um estágio inferior de cultura física e intelectual, de um recuo, na marcha civilizadora, de uma sociedade humana (LIMA, 2001, p. 84).

Posteriormente, esses argumentos foram retomados por outros estudiosos da região, a exemplo do também médico Djalma Batista (2006), que publicou em 1965 o artigo “Da habitabilidade da Amazônia”, no qual enfocava o problema do seu vazio demográfico – de acordo com ele, em 1940 a maior parte dessa porção do País tinha menos de um habitante por

quilômetro quadrado. Mais uma vez as condições de povoamento da Amazônia eram postas à prova, desta vez não mais pelo filtro da observação empírica dos primeiros viajantes, mas à luz da ciência moderna.

Batista defendia que o rarefeito povoamento da região decorria da má distribuição da sua população, além da falta de sistematização dos fluxos migratórios ao longo do tempo. Como Araújo Lima, o médico também descartava os fatores raciais e climáticos, mas reconhecia que as epidemias (malária, etc.) ainda eram um entrave à adaptação do homem, embora a vacinação tenha erradicado certas moléstias, como a febre amarela.

Quanto ao clima, o estudioso dizia que esse fator não era de todo um impeditivo à adaptação, mas podia levar o organismo à fadiga precoce por conta da sudorese, efeito passível de ser minimizado a partir da racionalização de alguns hábitos do cotidiano, como a mudança nos horários de trabalho e adaptações nas residências e vestuário: “As pessoas originárias de países frios ou temperados têm de se convencer de que o verdadeiro fardo do homem branco nos trópicos é pretender transplantar para cá a sua própria civilização” (BATISTA, 2007, p. 90).

Mesmo notórios “antitropicalistas” como o geógrafo francês Pierre Gourou – autor do livro “Os países tropicais: Princípios de geografia humana e econômica” (1947), no qual pinta um quadro negativo da Amazônia – permitiram-se mudar de posição diante do avanço das pesquisas sobre o tema. Uma conferência realizada por ocasião de um encontro realizado em Lima, no Peru, sobre a agricultura nos trópicos úmidos, demarca a virada no pensamento do geógrafo. O texto, inclusive, chamou a atenção do governador Arthur Reis, que determinou a sua publicação pelo selo Edições Governo do Estado sob o nome “O futuro dos trópicos úmidos” (1966).

Em sua conferência, Gourou nega que o clima tropical quente e úmido seja o causador dos baixos índices populacionais, das difíceis condições da agricultura e do conseqüente atraso econômico da região. “É preciso desconfiar de toda racionalização que queira explicar uma unidade complexa (a geografia humana do mundo tropical) pela ação direta de outra unidade não menos complexa (o clima tropical)” (GOUROU, 1966, pp. 14-15). Para ele, o problema não estava no clima, mas no mau emprego da técnica, no atraso no campo da pesquisa e num sistema de valores (oriundo de civilizações não tropicais) incompatível com a realidade regional.

Mas o diagnóstico do atraso amazônico também poderia se estender ao campo da intelectualidade. Foi o que Djalma Batista pretendeu demonstrar no ensaio “Cultura

amazônica”, publicado originalmente em 1955, em que ele traça um panorama do desenvolvimento artístico e cultural da região do ponto de vista das gerações que antecederam e sucederam o fim do Ciclo da Borracha. Na visão do autor, a crise foi acompanhada por um “down” na criação artística, o que conduziu a Amazônia a um “nível muito baixo de cultura”: “A tragédia econômica, conseqüente à transladação da seringueira para o Oriente, trouxe consigo a desvalorização da inteligência” (BATISTA, 2006, p. 77).

Batista aponta quatro fatores principais que contribuíram para esse cenário: 1) o êxodo de inteligências (“moços promissores” que migravam para o exterior ou para o Sudeste do Brasil); 2) a instabilidade populacional decorrente da “mentalidade de acampamento” daqueles que faziam sua riqueza na Amazônia para abandoná-la em seguida; 3) o isolamento geográfico (“não participamos em realidade do que se faz e do que se pensa no mundo”); 4) a falta de estímulo traduzida na “necessidade imperiosa de ganhar a vida”, que fazia do serviço público um sorvedouro de inteligências; 5) a precarização da educação em todos os níveis do ensino, tendo como caso exemplar o desmantelamento da Universidade de Manaus. No horizonte, ele enxergava a necessidade de um trabalho de valorização da Amazônia a ser realizado por uma “verdadeira elite” local – esta, no entanto, ainda precisava ser formada:

Temos de convir que estamos no limiar da civilização na Amazônia: até agora houve apenas ameaça... Mas essa civilização só pode surgir de um movimento de cima para baixo, isto é, dos homens de estudo para a massa, e com a elevação gradual desta, através de uma sistemática e eficiente divulgação do saber. Em suma, é obra a ser empreendida pela elite (BATISTA, 2006, p. 90).

## 2.2 Estagnação econômica

*“E ninguém dirá que não é necessidade pública impedir o desastre, o retrocesso, o desânimo e a ruína de uma das mais vastas e das mais prometedoras regiões do Paiz, ameaçada de uma tremenda crise artificial, preparada com cálculo por uma pura especulação mercantil”.*

*(Hannibal Porto, “Em defesa da Amazônia”, 1915)*

Em seus escritos sobre a Amazônia, Euclides da Cunha também explanou sobre as estruturas da economia da borracha e externou sua crítica ao que considerou uma organização do trabalho vil e imperfeita, na qual o homem trabalhava para ser escravo e não era levado a estabelecer laços com a terra. Diante da situação que pôde constatar durante suas andanças pela região, o jornalista reclamava a atenção do poder público, capaz de erigir “uma lei do trabalho que nobilite o esforço do homem; uma justiça austera que lhe cerceie os desmandos;

e uma forma qualquer de *homestead* que o consorcie definitivamente à terra” (CUNHA, 2011, p. 31).

Em meados da década de 1880, por ocasião do lançamento de “Le Pays des Amazonas” na França, o barão de Santa-Anna Nery (1979) já apontava para os riscos de uma economia fincada no extrativismo, embora fosse inegável a prosperidade crescente do Estado do Amazonas, com suas exportações e receitas em ascensão. A borracha estava entrando no seu auge, mas, a despeito disso, o barão denunciava o abandono em que outros setores produtivos se encontravam. Para ele, o Amazonas desperdiçava suas abundantes riquezas ictiológicas, ao contrário de muitos países da Europa: “apesar de todas essas vantagens, nenhuma companhia de pesca foi organizada no estado, e, dizemos com pesar, o mercado de Manaus se vê, por vezes, bem mal provido de peixe” (NERY, 1979, p. 118). Enquanto a mão-de-obra era empregada nas florestas, a pesca e a caça ficavam à deriva na ausência de um projeto industrial que as explorasse lucrativa e sistematicamente. O mesmo se aplicava à agricultura, que o intelectual considerava, naquele momento, menos adiantada que no século XVIII.

Os problemas apontados tanto por Euclides quanto por Santa-Anna Nery se tornaram a tônica das críticas feitas à organização do sistema produtivo amazônico entre os séculos XIX e XX, servindo de base para explicar a fragilidade da economia da borracha. Esses argumentos foram retomados posteriormente por autores como Araújo Lima, que na década de 1930 denunciou que a decadência da região decorria de uma economia que não havia se racionalizado, ao contrário das experiências com o cultivo da seringueira no Ceilão e Cingapura após o contrabando de sementes amazônicas para os Jardins Botânicos de Kew, em Londres: “A inteligência e a ação do homem proporcionaram à hévea, em país estranho, todos os elementos que lhe escassearam na terra de origem” (LIMA, 2001, p. 93).

Ainda segundo ele, a borracha era produto de um “sistema de trabalho defeituoso e falho, dos alicerces ao vértice”, a começar pelos métodos primitivos de extração da goma, que contribuíam para o acelerado esgotamento dos seringais e de sua capacidade produtiva. Além disso, havia a posição vulnerável do seringueiro nesse sistema, uma vez que o trabalhador era exposto a uma rotina insana e escravizadora, além de ser impedido de cultivar a terra. Lima também criticava a precária estrutura financeira e comercial dessa economia, que punha os entes da cadeia (seringueiros, seringalistas e aviadores) em franco desequilíbrio. O crédito era a base dos negócios, incorrendo num excesso de confiança e desperdício: a prosperidade de um seringalista era mensurada por sua capacidade de dever na praça.



Iniciada a decadência da borracha, o saldo devedor continuava a crescer, adiantando-se aos anteriores, mas já nessa época de modo sensível, porque o volume de negócios, traduzido nas cifras de vendas, era bastante menor (LIMA, 2001, p. 106).

Mesmo medidas emergenciais destinadas a salvar a Amazônia da derrocada completa se revelaram infrutíferas, como anotam Feitosa e Saes (2013) ao resgatarem a elaboração do Plano de Defesa da Borracha. Desde os anos iniciais da crise, a economia gomífera foi alvo de discussões na Câmara dos Deputados, mas foi somente com a queda vertiginosa do volume de exportações, a partir de 1910, que intervenções mais enérgicas passaram a ser aventadas. Isso culminou num conjunto de ações – inspiradas no Plano de Valorização do Café, mas sem o mesmo sucesso deste – decretado em 1912 no governo do presidente Hermes da Fonseca.

No diagnóstico que Feitosa e Saes fazem da época, ainda no intuito explicar a debacle, os autores constatarem que os lucros com o comércio da borracha costumavam ir para os grandes sindicatos internacionais, especialmente as casas importadoras de Nova York e Liverpool, o que deixava a economia local vulnerável.

Grande parte do excedente gerado pela economia foi quase na sua totalidade desviado para outras regiões, fossem elas internas ou externas ao mercado nacional, ou mesmo “empregado em consumo suntuário”. O pouco que sobrava para a economia local investir foi consumido em obras de modernização e demais serviços urbanos, não criando outras formas de investimentos produtivos (FEITOSA; SAES, 2013, p. 147-149).

Estudiosos como Warren Dean (1989), que é citado pelos autores acima referidos, também ressaltam que a burguesia amazônica, “estúpida e incompetente”, não teve capacidade de agir diante da crise para retomar o crescimento econômico. O próprio Araújo Lima já ressaltara isso. Segundo ele, o fausto proporcionado pelo ciclo da borracha havia criado uma sociedade de muitos vícios e poucas virtudes, além de uma elite de novos ricos que não passava de “aristocracia bastarda”: “Não se haviam apurado atributos de estirpe ou predicados de capacidade. A classe alta, plebeia de origem, era produto do arrivismo, da aventura, da conquista, dos caprichos, da sorte, enfim” (LIMA, 2001, p. 109).

Por outro lado, reclamações quanto à falta de apoio do governo federal na resolução da crise foram incorporados ao discurso regional a partir daí. Criticava-se, sobretudo, a inoperância do Estado diante dos problemas da Amazônia, que em seu auge havia proporcionado um sexto da renda nacional, enquanto o governo investia 600 mil vezes menos do que arrecadava na região (FEITOSA; SAES, 2013). Esse desencanto aparece em algumas publicações do período, como num artigo do presidente honorário da Associação Comercial do Amazonas, Hannibal Porto, publicado em 1914 pelo jornal O Imparcial:

Não há dúvida que, se o Poder Público se resolvesse a, sinceramente, ajudar a corrente que se inclina a trabalhar no sentido de melhorar as condições da região, criando-lhe facilidades, para mais depressa atingirem ao fim colimado, dentro de pouco tempo teríamos melhorado a nossa precária situação econômica de agora e criaríamos uma outra estável e feliz. Mas a verdade é que, quase na totalidade dos casos, qualquer movimento que tenha interesse público, encontra sérios obstáculos na politicagem de campanário, sempre de alcateia para adulterar as boas ideias (PORTO, 1915, p. 76).

Em todos os aspectos, a situação era bastante desfavorável ao soergimento da economia amazônica. Nesse contexto, mesmo o Plano de Defesa da Borracha se tornou inviável, até por conta da grandeza das suas propostas, como destacam Feitosa e Saes. De acordo com eles, o decreto federal acabou se tornando um verdadeiro plano de desenvolvimento para a região, prevendo não apenas a recuperação dos preços da borracha silvestre, mas investimentos em diversas áreas da precária infraestrutura local: transporte, construção de ferrovias, saneamento, redução dos impostos de exportação e dos fretes, imigração, melhoramentos na produção e comercialização da borracha, formação de mão-de-obra e criação de estações experimentais para a cultura da seringueira não só na Amazônia, mas também na Bahia e Piauí.

Às vésperas da Primeira Guerra Mundial e com as finanças abaladas, a União não teve como arcar com os custos para a concretização dessas medidas ambiciosas. Fadado ao fracasso, o plano também não propôs nenhuma mudança na estrutura social erigida em torno da economia gomífera, o que não resolvia de todo as suas falhas orgânicas. Por isso,

A crise dos estados do Amazonas e Pará, mais do que uma crise de um setor econômico da região, materializava-se num modelo de produção extrativista e exportador, cuja vulnerabilidade era intrínseca. Os discursos parlamentares, os projetos, os relatórios e o próprio regulamento que instituiu a Superintendência da Defesa da Borracha não contestavam essa limitação. [...] A defesa da borracha tornava-se, portanto, um Plano de Desenvolvimento Regional para sustentação das elites econômicas locais (FEITOSA; SAES, 2013, p. 165).

A culpabilização das velhas elites amazônicas pelo atraso regional voltaria a aparecer no discurso político nacionalista disseminado pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, que inaugurou nova fase no histórico de planejamentos direcionados à Amazônia no intuito de promover seu desenvolvimento econômico e social.

### **3. A ideia de progresso e modernização no Amazonas**

As origens da ideologia econômica do desenvolvimentismo se situam, segundo Ricardo Bielschowsky (2000), entre a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, e o fim do regime do Estado Novo, em 1945, período em que foram criadas agências e órgãos oficiais destinados a administrar os problemas de interesse nacional. Por desenvolvimentismo, o autor

entende uma ideologia de “transformação da sociedade brasileira” baseada na industrialização integral como via de superação do subdesenvolvimento, processo que deveria ser conduzido de modo eficiente e racional por meio do planejamento do Estado, ente capaz de ordenar a expansão dos setores econômicos, inclusive com investimentos diretos.

Para o sociólogo Octavio Ianni (1977), sob o comando de Vargas, o governo federal experimentou uma marcante centralização do poder, de modo a minar a influência das oligarquias regionais e fortalecer a ideia de Brasil-nação. A partir de diretrizes abertamente nacionalistas e intervencionistas, o governo passou a incentivar o debate sobre os problemas do País, dando abertura para uma nova fase nas relações entre o Estado brasileiro e o sistema político-econômico. No campo econômico,

tratava-se de estudar, coordenar, proteger, disciplinar, reorientar e incentivar as atividades produtivas em geral. Ou seja, tratava-se de formalizar, em novos níveis, as condições de intercâmbio e funcionamento das forças produtivas no mercado brasileiro (IANNI, 1977, p. 22).

Em “O complexo da Amazônia”, Djalma Batista (2007) lembra que, apesar de a década de 1930 ter representado o início do desenvolvimento brasileiro, o processo de industrialização do País não se refletiu na Amazônia, que permaneceu numa etapa pré-capitalista e “no mesmo abandono, no mesmo atraso e na mesma falta de perspectiva” (p. 35), suscetível à desagregação regional e sem condições de sobrevivência econômica. Somente a partir de 1940 a região passou a ganhar mais atenção do governo central, obrigado a levar em conta a questão da segurança nacional devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Mas, já há algum tempo, a Amazônia vinha sendo alvo do pensamento geopolítico militar brasileiro, que a encarava como “área problema” repleta de desafios a serem superados para o efetivo exercício da soberania nacional sobre esse território. Dentre os que trataram do tema está o capitão Mário Travassos. Em 1933, ele publicou o livro “Projeção continental do Brasil”, onde fez uma abordagem sobre a crescente influência dos Estados Unidos no continente americano e a “disputa” entre Brasil e Argentina pela hegemonia na América do Sul. Nesse contexto, de acordo com o autor, a bacia amazônica era estratégica para garantir a projeção do poder brasileiro através do altiplano boliviano e, conseqüentemente, por todo o subcontinente. O capitão “identificava na Amazônia um potencial centrípeto, já que a região possuía como base fluvial natural capaz de ligar o Brasil aos demais países amazônicos” (CURADO, 2011, p. 6). Dessa forma,

Travassos não problematiza a região amazônica em seus aspectos internos, assumindo ali um local de livre acesso à penetração do poder público do Estado contanto que haja vontade política. O papel da Amazônia é assim definido por

condicionantes exógenos a ela, que indiretamente implicam no imperativo de ocupar e desenvolver a região com a viabilização de transporte sob o aproveitamento dos canais fluviais (CURADO, 2011, p. 6-7).

Pode-se dizer que a ação empreendida pelo Estado Novo na Amazônia foi um misto de condicionantes internas e externas. Ao mesmo tempo em que a região suscitava preocupações geopolíticas acirradas pelo contexto da guerra, quando se temia uma possível invasão do território através dos pontos em que a presença brasileira era mais escassa, a Amazônia despontava como fronteira ainda a ser civilizada e integrada ao processo de desenvolvimento do País. Era necessário ocupar essas “fronteiras” dando a elas uma destinação econômica. O discurso que Getúlio Vargas proferiu em agosto de 1940, em Goiânia, expressa a orientação que passou a vigorar no governo: “O Brasil, sob o novo regime, deixou de ter áreas mortas e territórios de reserva” (VARGAS, 1941, p. 25).

Uma vez centralizado o poder, o desejo era de também promover a unificação física, cultural e política do País. Esse era um dos pilares ideológicos do regime varguista, que sobrepuja a Nação às regiões. O governo central se tornava representante dos interesses de todas as partes do País, fazendo as vezes de mediador na manutenção de um justo equilíbrio entre elas.

O ataque nacionalista ao regionalismo tornou-se necessário em virtude da extrema fragmentação social do Brasil, resultante do próprio tamanho do País, dos padrões históricos de sua colonização, de sua pronunciada diversidade geográfica, da predominância da sociedade rural e da falta de um único foco centralizador (LAUERHASS JR., 1986, p. 25).

Nesse caso, a unificação física e econômica do País passaria pelo necessário incremento dos sistemas de transporte e comunicação, além de ações efetivas de promoção do desenvolvimento de regiões “isoladas” e estagnadas, como o Nordeste e a Amazônia. Vargas, mais uma vez, dava o tom ao discurso oficial:

Mas se politicamente o Brasil é uma unidade, não o é economicamente. Sob este aspecto, assemelha-se a um arquipélago formado por algumas ilhas, entremeadas de espaços vazios. As ilhas já atingiram um alto grau de desenvolvimento econômico e industrial e as suas fronteiras políticas coincidem com as fronteiras econômicas. Continuam, entretanto, os vastos espaços despovoados, que não atingiram o necessário clima renovador, pela falta de densidade da população e pela ausência de toda uma série de medidas elementares, [...] destacando-se, dentre elas, o saneamento, a educação e os transportes. No dia em que dispuserem todos esses elementos, os espaços vazios se povoarão. Teremos densidade demográfica e desenvolvimento industrial. [...] Eis o nosso imperialismo. Não ambicionamos um palmo de território que não seja nosso, mas temos um expansionismo, que é o de crescermos dentro das nossas próprias fronteiras (VARGAS, 1941, p. 31-32).

As diretrizes para a ação estavam traçadas: tornar mais efetiva a presença do Estado brasileiro naquelas porções do território até então desassistidas pelas administrações

anteriores. Esse era o cerne do programa “Marcha para o Oeste”, lançado em 1938 com o objetivo de estimular a colonização de áreas longínquas e pouco povoadas, a exemplo do Centro-Oeste e da própria Amazônia, considerados verdadeiros vazios demográficos. Com isso, o novo regime revelava seu “sentido bandeirante” e desbravador, eivado de um sentimento patriótico.

Na tentativa de reforçar esse compromisso, Getúlio viajou por alguns Estados amazônicos no ano de 1940, passando por Manaus no mês de outubro, quando proferiu o famoso “Discurso do Rio Amazonas”, no Ideal Clube. Na ocasião, ele afirmou que o espaço imenso e despovoado era o grande inimigo do progresso amazonense, cabendo ao governo transformar sua força cega e fertilidade em energia disciplinada. Segundo dados do censo realizado naquele mesmo ano, para uma área de mais de 1,8 milhão de quilômetros quadrados, o Amazonas tinha cerca de 400 mil habitantes<sup>2</sup>. Diante dessa realidade, o mandatário afirmava:

Passou a época em que substituíamos pelo fácil deslumbramento, repleto de imagens ricas e metáforas preciosas, o estudo objetivo da realidade. Ao homem moderno, está interdita a contemplação, o esforço sem finalidade. E a nós, povo jovem, impõe-se a enorme responsabilidade de civilizar e povoar milhões de quilômetros quadrados. Aqui, na extremidade setentrional do território pátrio, sentindo essa riqueza potencial imensa, que atrai cobiças e desperta apetites de absorção, cresce a impressão dessa responsabilidade a que não é possível fugir nem iludir (VARGAS, 1941, p. 81).

O plano do Estado Novo para induzir o ingresso da Amazônia no “corpo econômico da Nação” resumia-se basicamente ao binômio saneamento-colonização. Em 1933, como vimos anteriormente, Araújo Lima elegera esses fatores como os principais entraves ao desenvolvimento da região, que ele definiu como uma “terra deserta, por ser povoada”. Para o sanitarista, não havia “uma agressividade real, específica e característica da terra: o homem é que se torna muito vulnerável pela insuficiência numérica. Não está em causa a qualidade da terra, mas a quantidade de gente” (LIMA, 2001, p. 56). Essa mesma compreensão reaparece no discurso oficial estadonovista, que rejeitava as antigas visões antagônicas (paraíso/inferno) da Amazônia. Para Vargas, a região não era naturalmente insalubre e imprópria à civilização, precisava apenas ser saneada:

Prova-o o fato de encontrarmos, a cada passo, famílias numerosas e uma grande população infantil. O crescimento demográfico é evidente. E bastará cuidar dessas gerações, defendendo-as contra as moléstias, preparando-as física e culturalmente, dando-lhes educação moral e cívica para transformá-las em valiosos fatores do povoamento da região (VARGAS, 1941, p. 88).

---

<sup>2</sup> Cf. IBGE. Recenseamento geral do Brasil (1º de setembro de 1940). Vol. 2. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1950.

Com vistas a promover esse saneamento, foi criado em 1942 o Serviço Especial de Saúde Pública (SESP), agência bilateral mantida pelo Ministério de Educação e Saúde brasileiro e pelo Instituto de Assuntos Interamericanos, ligado ao governo dos Estados Unidos. Entre os objetivos do órgão estavam ações de combate à malária e a outras endemias nas áreas de extração da borracha, na Amazônia, construção de hospitais e escolas de enfermagem para formação e aperfeiçoamento de profissionais da saúde, além da criação de sistemas de água e esgoto<sup>3</sup>.

Quanto à política de colonização, o governo defendia que ela deveria ser realizada exclusivamente com grupos de nacionais, em particular de migrantes nordestinos. A ação estatal também previa a distribuição de terras devolutas e a criação de núcleos agrícolas equipados com escolas rurais. Por sua vez, o Instituto Agrônomo do Norte, fundado em 1939 em Belém (PA), teria a missão de assistir os agricultores e intensificar o plantio da seringueira e a cultura da castanha, do timbó e outras espécies.

O fluxo migratório que se tentou estimular ganhou mais intensidade a partir de 1942, quando a Amazônia entrou no foco dos Acordos de Washington, assinados entre o Brasil e os Estados Unidos no intuito de fortalecer a cooperação entre esses países durante o combate ao Eixo. Nessa época, como lembra Gilberto Marques (2013), um número significativo de nordestinos<sup>4</sup> foi recrutado pelo governo federal e encaminhado à Amazônia como parte do esforço de guerra. Aqui, esses “soldados” foram chamados à missão de colaborar com o País na chamada Batalha da Borracha, que reativou os velhos seringais da região com o objetivo de abastecer a indústria norte-americana com a goma elástica, uma vez que os centros fornecedores asiáticos estavam sob o domínio japonês. Mas a experiência deixou um legado inócuo, pois logo em seguida o setor extrativista voltou a perder fôlego.

Apesar do discurso que tentou atribuir à ação do Estado Novo o reencontro da Amazônia com seu “destino histórico”, Rômulo de Paula Andrade (2010) pondera que ações como as propostas pela “Marcha para o Oeste” não passaram do caráter simbólico, pois não resultaram em grandes ocupações sistemáticas, até pela carência de recursos de que o governo dispunha para isso. A aproximação iniciada por Vargas serviu mais ao objetivo de tornar o discurso governista presente nessas regiões, combatendo a velha estrutura do coronelismo e consolidando o poder centralizador.

---

<sup>3</sup> Cf. CASA DE OSWALDO CRUZ. Fundação Serviços de Saúde Pública. Disponível em: <http://arch.coc.fiocruz.br>. Acesso em: 21 mai. 2017.

<sup>4</sup> Cerca de 100 mil entre 1942 e 1945, segundo dados coletados por Samuel Benchimol. Cf. BENCHIMOL, Samuel. Romanceiro da Batalha da Borracha. Manaus: Imprensa Oficial, 1992.

### 3.1 A fase dos planejamentos

Mesmo que durante a guerra o Estado Novo tenha dotado a região de uma estrutura institucional mínima com capacidade de intervenção na economia, a exemplo do Banco de Crédito da Borracha (atual Banco da Amazônia – Basa), de alcance limitado ao setor do extrativismo, o fim dos Acordos de Washington veio acompanhado do receio de uma nova fase de profunda crise e instabilidade na Amazônia. O envolvimento do Brasil no conflito mundial havia ensinado, contudo, que o planejamento era o meio técnico mais adequado para a racionalização da ação estatal. Foi então que essa ferramenta passou a se consolidar, no âmbito do governo, como meio de organizar informações, analisar problemas, tomar decisões e controlar a execução de programas (IANNI, 1977).

A nova Constituição promulgada em 1946, após a deposição de Getúlio Vargas e o fim do regime ditatorial, cedeu à pressão dos interesses nortistas e incorporou um dispositivo (Art. 199) que obrigava a União a investir o mínimo de 3% da renda tributária nacional num plano de valorização da região amazônica. Mas foi somente sete anos depois dessa garantia constitucional, em 1953, que as condições políticas possibilitaram a aprovação de uma lei<sup>5</sup> que criava uma superintendência para elaborar e gerir o referido plano: nascia a SPVEA (Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia), tendo como seu primeiro chefe o historiador amazonense Arthur Reis<sup>6</sup>, que desde 1951 vinha colaborando com os estudos preliminares à regulamentação do Art. 199. De acordo com Marques,

apesar de algumas políticas já existentes em algumas áreas brasileiras, como era o caso da política contra as secas nordestinas, a SPVEA foi uma inovação no planejamento brasileiro: uma instituição regional responsável por elaborar políticas de desenvolvimento de uma região envolvendo diversas unidades federativas, níveis de governo e setores da economia (MARQUES, 2013, p. 170).

A lei que criou a superintendência, cuja sede foi instalada em Belém (PA), definiu 14 objetivos específicos para a valorização da Amazônia nas áreas social, industrial, agrícola, de energia e viação, além de três objetivos gerais, a saber:

1) assegurar a ocupação da Amazônia em um sentido brasileiro; 2) construir na Amazônia uma sociedade economicamente estável e progressista, capaz de, com seus próprios recursos, prover a execução de suas tarefas sociais; 3) desenvolver a Amazônia num sentido paralelo e complementar ao da economia brasileira (MARQUES, 2013, p. 171).

Na visão do autor que citamos, a SPVEA representou uma ruptura com as concepções de valorização da Amazônia até então predominantes. Para começar, pela primeira vez a

---

<sup>5</sup> Lei Ordinária 1806/1953, de autoria do deputado Pereira da Silva (PSD/AM).

<sup>6</sup> Foi superintendente de 1º de agosto de 1953 a 12 de dezembro de 1955.

legislação determinava a elaboração de um planejamento amplo a ser executado num período de cinco anos, superando um histórico de medidas isoladas e com efeitos projetados para o curto prazo. Dessa vez, a ação do Estado deveria se dar por meio de um “estudo sereno, realizado em bases técnicas e com a visão do futuro”<sup>7</sup>. Por outro lado, na elaboração tanto do Programa de Emergência quanto do I Plano Quinquenal (1955-1959) do órgão, a agricultura (com foco na autossuficiência local e no abastecimento interno) e a industrialização das matérias-primas florestais e minerais assumiram importância central em detrimento da tentativa de reanimar o extrativismo, visto como defasado e incapaz de sustentar a economia regional.

A questão do atraso técnico e científico da agricultura na Amazônia, ainda dominada por modos de cultivo considerados arcaicos, como as queimadas para preparo do solo, era levantada por estudiosos como Pierre Gourou, para quem esse setor da economia era explorado de forma ineficiente na região, embora esta fosse o “futuro agrícola da humanidade”:

O mundo tropical poderia ser, pois, o celeiro do mundo, se fosse valorizado por meio de uma agricultura moderna. As técnicas de produção e de saneamento se encontram prontas para uma tal tarefa, mas as populações locais possuem, raramente, os conhecimentos e os meios que lhes permitem aplicá-los (GOUROU, 1966, p. 27).

De acordo com Djalma Batista, nos anos 50 a Amazônia mal produzia os gêneros perecíveis necessários para o abastecimento das suas capitais: “Só com a imigração japonesa pudemos introduzir uma cultura em larga escala, que é a da juta, assim mesmo uma ‘cultura de párias’, exigindo esforço sobre-humano do plantador, que na hora H não encontra mercado” (BATISTA, 2006, p. 75). Porém, o fato de a técnica moderna poder levar a agricultura a outro patamar não significava que ela deveria ser imposta às comunidades amazônicas, ideia combatida pelo antropólogo estadunidense Charles Wagley (1988), que somou o elemento cultural às tradicionais interpretações sobre o subdesenvolvimento regional. Para ele, as inovações precisavam ser aceitas e assimiladas pelos agricultores: “O que a tarefa requer é a modificação de uma cultura – de um modo de vida – e o reajustamento das relações de um povo com o ambiente que o cerca. [...] Uma vez aceitas por um povo, as inovações tornam-se parte de sua cultura e por ela são modificadas” (WAGLEY, 1988, p. 40-41).

---

<sup>7</sup> SPVEA. Perspectiva do primeiro Plano Quinquenal. Belém, 1954, p. 4.



Quanto ao extrativismo florestal, a pesca e a coleta de peles obtidas na natureza, Reis (1972) argumenta no livro “O impacto amazônico na civilização brasileira” que estes não poderiam mais ser o fundamento dos negócios da região, embora não pudessem ser desprezados por completo. Ao contrário, precisavam ser dotados de novos procedimentos que proporcionassem maior rendimento, e não simplesmente um “assalto à floresta” nos padrões de uma economia destrutiva.

Além desses pontos, os planos da SPVEA também tocavam em velhas questões, como a demanda por melhorias nos transportes (fluvial, terrestre e aéreo), comunicações e energia; investimentos em saneamento, com a construção de redes de esgoto e abastecimento de água, construção de hospitais, campanhas de prevenção de doenças e educação sanitária; melhoria da educação nos diferentes níveis de ensino, com foco na formação de técnicos.

Ainda que o I Plano Quinquenal apresentasse o “espaço vazio” e a segurança nacional como questões de fundo para legitimar a existência da SPVEA, sua aprovação foi sucessivamente postergada pelas autoridades, resultando no abandono do projeto ao longo da década de 1950. Durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), a despeito do forte incentivo à industrialização do País, a Amazônia também acabou secundarizada. Do que fora traçado no Plano de Metas, coube à região apenas um incremento viário com a construção da rodovia Belém-Brasília, inaugurada em 1960, cuja execução ficou vinculada à superintendência. A obra, que acabou semeando conflitos de terra na região,

[...] se enquadrava nos objetivos gerais do plano, particularmente nos investimentos de transporte, e na tentativa de fazer a integração da região ao restante do país – o que ocorreu, mas como consumidora dos produtos da região dinâmica na acumulação de capital (Sudeste) (MARQUES, 2013, p. 180).

Com o golpe civil-militar de 1964, inaugurou-se nova fase nas tentativas de dinamização da economia amazônica, inclusive com a extinção da SPVEA e a criação da Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam). De modo geral, Ianni (1977) explica que os governos militares do período entre 1964 e 1970 adotaram a interferência direta em todos os setores da economia, privilegiando a expansão da empresa privada nacional e estrangeira, o estímulo controlado do mercado de capitais, o incentivo à exportação de produtos agrícolas e minerais, dentre outras diretrizes que introduziram o Brasil no subsistema capitalista. Segundo o autor, ao rearticularem a economia nacional, os militares a transformaram num enclave do imperialismo norte-americano, alemão e japonês:

Desde o começo, os governos militares foram levados a comprometer profundamente o aparelho estatal com os interesses do capital monopolista estrangeiro e nacional. Trataram de privilegiar o caráter dependente da economia

brasileira e reduzir ao mínimo, ou mesmo anular, o elemento de autonomia que também estava presente no conjunto do sistema econômico do País (IANNI, 1986, p. 17).

A Amazônia não ficou de fora desse rearranjo das políticas públicas, sendo logo integrada ao modelo de capitalismo dependente/associado adotado pelo regime. Durante o governo do marechal Castelo Branco, que “tratou de desenvolver ainda mais a tecnoestrutura que deveria regular e dinamizar o funcionamento das forças produtivas e das relações de produção no País” (IANNI, 1977, p. 236), a região foi incorporada ao plano de ação federal no bojo das diretrizes que procuravam atenuar os desníveis econômicos regionais. Na prática, teve início aí um processo de desenvolvimento extensivo do capitalismo na Amazônia, com reflexos, sobretudo, no setor agrícola, na política de ocupação da região, e na intensificação das contradições sociais, como a luta pela terra envolvendo índios, posseiros, grileiros, latifundiários, fazendeiros e empresários:

A rigor, a criação e a expansão da empresa de extrativismo, agropecuária e mineração, da mesma forma que a política de demarcação e titulação das terras devolutas, tribais e ocupadas, ao lado da colonização dirigida, tudo isso expressa o processo mais ou menos amplo e intenso de expansão das relações capitalistas na região (IANNI, 1986, p. 55).

Dentre o conjunto de reformas institucionais levadas a cabo pelo governo, a partir de 1965, esteve a chamada “Operação Amazônia”, série de medidas legais voltadas para a transformação da economia local, cuja elaboração ficou a cargo do Ministério do Planejamento e do Ministério Extraordinário para a Coordenação dos Organismos Regionais. No relatório preliminar elaborado por este último órgão, identificou-se, dentre outros problemas, um descompasso na legislação existente, além da omissão da máquina pública e a descontinuidade dos programas federais na Amazônia.

Em decorrência disso, a questão da segurança nacional aparece com mais ênfase nesse documento, que faz uma rápida análise das “tensões futuras” que as fronteiras despovoadas na região poderiam gerar para o País: “Não é possível por conseguinte tratar e planejar a segurança da área, sem atentar para as alternativas de progresso material e social”<sup>8</sup>. O relatório também propunha como medidas no curto prazo a atualização das leis destinadas a promover o desenvolvimento da Amazônia, com destaque para uma nova política de caráter subsidiário com enfoque em incentivos fiscais para apoiar e incentivar empreendimentos industriais e agrícolas na região, estimulando o seu povoamento.

---

<sup>8</sup> MECOR. Relatório da Operação Amazônia. Brasília, 1966, p. 138.

Os efeitos da “Operação Amazônia” começaram a ser vistos a partir de 1966: em outubro daquele ano, Castelo Branco criou o Fundo para Investimentos Privados no Desenvolvimento da Amazônia (Fidam); extinguiu a SPVEA e a substituiu pela Sudam<sup>9</sup>, inspirada na experiência da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) e munida de outros mecanismos para agilizar sua atuação. O governo também editou novo marco regulatório<sup>10</sup> para a concessão dos incentivos fiscais em favor da região amazônica e transformou<sup>11</sup> o antigo Banco de Crédito da Amazônia em Banco da Amazônia, o atual Basa.

O histórico dos estímulos tributários na Amazônia teve início em 1963, ainda durante o governo João Goulart, que sancionou e regulamentou uma lei<sup>12</sup> que estendia à Amazônia Legal os incentivos fiscais concedidos ao Nordeste desde 1961. Em dezembro de 1965, esse benefício ganhou maior peso legal ao ser incluído na Constituição federal pela emenda nº 18. A respeito dos incentivos concedidos a partir da “Operação Amazônia”, Luís Viana Filho pontuou:

Isentara-se de impostos e taxas a importação de máquinas que proporcionasse uma tecnologia estrangeira adaptável à tecnologia local. E as deduções tributárias, adotadas com base na experiência da Sudene, eram entretanto mais liberais do que as vigentes para o Nordeste (VIANA FILHO, 1975, p. 257).

A nova política do governo federal enfatizava sobremaneira o papel da iniciativa privada no desenvolvimento da região, como ficou patente durante a I Reunião de Incentivo ao Desenvolvimento Econômico da Amazônia, que reuniu investidores e empresários do Sul e Sudeste numa viagem de Manaus a Belém a bordo do navio Rosa da Fonseca, em dezembro de 1966. Por ocasião da abertura do evento na capital amazonense, Castelo Branco discursou:

Homens de negócios, vitoriosos em outras partes do Brasil, estais preocupados em bem utilizar as facilidades concretas, que se oferece à iniciativa privada, para aqui repetir as vitórias obtidas em outras regiões através de empreendimentos agrícolas ou industriais modelares. Estais, outrossim, como brasileiros, motivados pelo dever de criar riquezas numa região que hoje representa para todos nós um desafio de proporções colossais (CASTELO BRANCO, 1967, p. 23).

Por fim, em 1967 o governo remodelou a Zona Franca de Manaus (ZFM), que havia sido criada dez anos antes como um porto franco destinado a receber mercadorias de origem estrangeira para consumo interno ou para exportação<sup>13</sup>. Com o Decreto-lei nº 288 assinado por Castelo Branco como parte dos esforços da “Operação Amazônia”, a ZFM passou a ser

---

<sup>9</sup> Lei nº 5.173, de 27 de outubro de 1966.

<sup>10</sup> Lei nº 5.174, de 27 de outubro de 1966.

<sup>11</sup> Lei nº 5.122, de 28 de setembro de 1966.

<sup>12</sup> Lei 4216/63, de autoria do deputado Wilson Calmon (PSP/AM).

<sup>13</sup> A Zona Franca de Manaus é fruto de um projeto de porto franco apresentado em 1951 pelo deputado Pereira da Silva. O projeto virou a Lei nº 3.173, aprovada em junho de 1957 e regulamentada apenas em 1960.

uma área de livre comércio de importação e exportação combinada a incentivos fiscais especiais. Naquele momento, a intenção era fomentar o progresso do interior da Amazônia em três frentes: por meio da indústria, do comércio e da agropecuária. A reestruturação do modelo atendia, assim, a antigas reivindicações por maior comprometimento do governo federal em fazer a zona franca dar certo. Então governador do Amazonas, Arthur Reis se expressou nesse sentido em relatório apresentado ao presidente durante sua visita a Manaus, em meados de 1965:

Sumariando a situação, verifica-se que a Zona Franca de Manaus compreende um depósito alugado da Manaus Harbour Limited, um escritório alugado, no centro da cidade, vários compromissos, por pagar. Diante desse quadro, o órgão debate-se em crises sucessivas, sem, todavia, encontrar uma solução para se transformar numa instituição atuante.<sup>14</sup>

O novo surto econômico percebido com o advento da Zona Franca veio acompanhado de um notável crescimento rumo à floresta, alterando inclusive a paisagem e a dinâmica social da cidade de Manaus, até então uma espécie de “civilização fluvial” em que os igarapés eram componentes importantes do processo de interação homem-natureza. Em Narciso Lobo (1994) e Browder e Godfrey (2006), por exemplo, encontramos referências de que os anos 60 significaram uma virada para a Amazônia e para a capital amazonense no quesito demográfico. 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.

Partindo da obra “A expressão amazonense”, de Márcio Souza (2010), é possível visualizar como esse processo se deu em Manaus. De acordo com ele, a cidade começou a inchar ainda na década de 50, quando políticas populistas promoveram o “favorecimento desordenado” da classe média local e o gradativo esvaziamento do interior do Estado por conta do êxodo rural. Com a Zona Franca, o problema se intensificou:

A cidade dos barões da borracha não foi construída para atender o proletariado industrial, nem o maciço êxodo do interior. Ela queria se parecer com uma miniatura de Paris, onde os bairros proletários foram exilados para a periferia distante e o centro, com sua elegância, suas lojas e restaurantes, serviriam para um rarefeito trânsito de bondes e carros de tração animal. Um centro preparado para a *promenade* do ócio e das compras. [...] Com o advento da Zona Franca, a cidade vazou para todos os lados. Os administradores, mesmo reconhecendo o problema, não encontraram meios de evitar os estilhaços (SOUZA, 2010, p. 185).

---

<sup>14</sup> CODEAMA. Reivindicações ao presidente Castelo Branco. Manaus: Setor de publicações, 1965a.

Sem condições de se estabelecer dignamente na capital, e na ausência de políticas públicas de amparo ao novo fluxo populacional, os migrantes do interior foram se instalando ao longo dos anos nas “bordas” da cidade. Foi numa dessas bordas que surgiu a chamada Cidade Flutuante, desmantelada durante o governo Arthur Reis, conjunto intrincado de cerca de 2.500 casas e estabelecimentos comerciais flutuantes construídos na zona portuária de Manaus. Era o progresso mostrando suas contradições.

#### **4. Região e nação**

Até aqui, por diversas vezes os termos “região” e “regional” foram usados para se referir à Amazônia e às discussões inerentes a ela. Mas o que o uso dessas categorias significa? A princípio, entendemos que por trás delas há uma intenção ao mesmo tempo explicativa e demarcatória – não apenas no sentido geográfico, de fronteiras, mas de uma relação estabelecida entre o que é regional/local e o que é nacional/global.

É nesse sentido que Bourdieu (1989) faz, em seu livro “O poder simbólico”, uma reflexão epistemológica sobre a ideia de região, que ele considera uma das categorias de pensamento mais comuns nas Ciências Sociais. Para isso, o sociólogo alicerça sua crítica na história social da gênese e utilização desse conceito.

Em primeiro lugar, o autor aponta que o monopólio da definição legítima do que é região é alvo recorrente de “disputa” entre geógrafos, historiadores, etnólogos, economistas e sociólogos. A partir disso, ele propõe que a “região” seja encarada como representação simbólica do poder de divisão do mundo social, processo imerso em lutas (individuais ou coletivas, dispersas ou organizadas) pelo poder de classificação, de reconhecimento e de composição e decomposição de grupos humanos.

Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo (BOURDIEU, 1989, p. 113).

Como fruto de um poder simbólico de divisão, ou seja, de um ato de vontade, a região também se refere a algo que, originalmente, não tem existência palpável na realidade. Segundo Bourdieu, a própria etimologia da palavra (regio) está ligada ao ato mágico ou religioso de promover discontinuidades (traçar fronteiras) na continuidade natural das coisas, não só no espaço geográfico (o que define o que é nacional e estrangeiro, por exemplo), mas entre idades, sexos, sagrado e profano, etc.

A fronteira nunca é mais do que o produto de uma divisão a que se atribuirá maior ou menor fundamento na “realidade” segundo os elementos que ela reúne... a “realidade”, neste caso, é social de parte a parte e as classificações mais “naturais” apoiam-se em características que nada têm, de natural e que são, em grande parte, produto de uma imposição arbitrária (BOURDIEU, 1989, p. 114-115).

O ponto principal da reflexão do sociólogo francês em torno da região está na crítica ao estigma que esse processo de divisão e dominação produz, pois o que está em jogo é a conservação ou a transformação das relações de forças simbólicas e das vantagens correlativas, tanto econômicas como simbólicas. Assim, podemos dizer que o estigma que pesava sobre a Amazônia no período histórico em estudo (década de 1960) era o de uma região atrasada e ainda não integrada ao “todo” nacional. De acordo com Bourdieu, é de processos como esses que surgem os regionalismos, cujas reivindicações tentam ser uma resposta à estigmatização da qual o território é produto.

E, de facto, se a região não existisse como espaço estigmatizado, como “província” definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao “centro”, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência: é porque existe como unidade negativamente definida pela dominação simbólica e econômica que alguns dos que nela participam podem ser levados a lutar para alterarem a sua definição, para inverterem o sentido e o valor das características estigmatizadas (BOURDIEU, 1989, p. 126-127).

No caso brasileiro, de acordo com Ruben Oliven (1992), foi durante a República Velha (1889-1930), marcada pela descentralização política e administrativa, que começou a despontar a tendência de pensar a organização da sociedade e do Estado, discussão na qual se inseriam as questões em torno da nacionalidade e das regiões no País. Autor de “O problema nacional brasileiro” e “A organização nacional”, Alberto Torres foi um dos expoentes intelectuais desse período.

Para ele, o maior impedimento ao progresso do Brasil era a falta de integração nacional: por conta das origens coloniais, a população ainda compunha uma frouxa aglomeração de famílias, grupos profissionais, raças, nacionalidades e religiões, não havendo de fato uma “consciência nacional” unificada. “O Brasil, como os outros países novos, teria de criar artificialmente a sua própria nacionalidade. [...] somente conseguiria progredir como um povo unido, compreendendo os seus interesses comuns e se apoiando em uma sólida base política” (LAUERHASS JR., 1986, p. 41-44).

Essa tarefa exigia, contudo, que se assegurasse a soberania de um governo central capaz de harmonizar os vários interesses (individuais, coletivos, regionais, estrangeiros, etc.) na direção de uma legítima comunidade regida pela supremacia dos interesses nacionais. De acordo com Lauerhass Jr., esse é um ponto de vista segundo o qual o Estado-nação constitui o

grupo mais elevado na ordem social e, como tal, deve ser o foco primordial da lealdade do cidadão e ter o poder de tomar as decisões finais na direção dos negócios humanos.

No plano internacional, os seus objetivos principais se resumem, em via de regra, na independência e fortalecimento da nação com relação aos países estrangeiros, e, no plano interno, na integração e no desenvolvimento. (...) O governo nacional auto-determinado independente é considerado como a única forma legítima de organização política, uma vez que devem coincidir a nação cultural e o Estado político (LAUERHASS JR., 1986, p. 17).

Como sugerimos anteriormente, a questão regional subentende uma relação com a dimensão nacional. Mas, afinal, o que é uma nação? Para Benedict Anderson, trata-se de uma comunidade política imaginada e, ao mesmo tempo, limitada e soberana: “Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32). Portanto, diz o autor, qualquer comunidade maior que a aldeia, em que o contato primordial se dá face a face, é imaginada.

Ele também propõe que o nacionalismo, por nós entendido como uma forma de pensamento e ação, seja entendido não a partir de ideologias políticas, mas dos grandes sistemas culturais que o precederam e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los. Dentre esses sistemas, Anderson destaca as comunidades religiosas, “imaginadas” pelo uso de uma língua e uma escrita sagradas (como o latim), e os reinos dinásticos fundados na “graça divina”. Em suas épocas, esses dois sistemas propiciavam relativa coesão social e estavam ligados a modos de pensamento religioso que começaram a entrar em declínio no século XVIII, na Europa Ocidental, sob o impacto das transformações econômicas, do expansionismo marítimo, das descobertas científicas e do desenvolvimento dos meios de comunicação. É quando os Estados passam a se reorganizar em Estados-nação modernos, nos quais a unidade política é congruente com a unidade étnico-cultural, formando um povo com consciência de pertencer a uma mesma nacionalidade.

A Primeira Guerra Mundial trouxe o fim da era das grandes dinastias. Em 1922, Os Habsburgo, os Hohenzollern, os Romanov e os Otomanos tinham acabado. No lugar do Congresso de Berlim, surgiu a Liga das Nações... A partir daí a norma internacional legítima era o Estado nacional... Depois do cataclismo da Segunda Guerra Mundial, a maré do Estado nacional atingiu o seu auge (ANDERSON, 2008, p. 163).

Por outro lado, Eric Hobsbawn (2013) diz que nação é um modo de classificar grupos de seres humanos, sendo um conceito recente na história da humanidade, não mais antigo que o século XVIII. Ou seja, trata-se de um fenômeno eminentemente moderno.

As tentativas de se estabelecerem critérios objetivos sobre a existência de nacionalidade, ou de explicar por que certos grupos se tornaram “nações” e outros não, frequentemente foram feitas com base em critérios simples como a língua ou a etnia ou em uma combinação de critérios como a língua, o território comum, a história comum, os traços culturais comuns e outros mais. [...] Todas as definições objetivas falharam pela óbvia razão de que [...] sempre é possível descobrir exceções (HOBSBAWAN, 2013, p. 14).

O estudioso não considera a nação como uma entidade social originária e imutável, constituindo-se, antes de tudo, como resultado de uma “engenharia social”: “[...] o nacionalismo vem antes das nações. As nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto” (HOBSBAWAN, 2013, p. 19). Por fim, ele diz que a questão nacional está situada na intersecção entre a política, a tecnologia e a transformação social, fatores que fazem com que as nações e seus fenômenos devam ser analisados à luz das condições econômicas, administrativas, técnicas e políticas nas quais estão inseridos.

Por essa razão as nações são, do meu ponto de vista, fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns (HOBSBAWAN, 2013, p. 19).

Voltando à realidade brasileira, podemos notar que, com o surgimento do Estado Novo, ganhou força um modelo de nacionalidade centralizado no Estado, como Alberto Torres preconizara. É quando passa a predominar a ideia de que os problemas brasileiros careciam de soluções nacionalistas, na contramão do pensamento liberal oitocentista até então disseminado na política: “Se politicamente o Brasil é uma unidade, não o é economicamente”, dizia Getúlio Vargas, reposicionando a ação estatal no processo de desenvolvimento dos espaços vazios do País. Assim foi possível ao Estado Novo eleger a região amazônica como “problema da nacionalidade”.

Desse período em diante, teve papel de destaque o pensamento do historiador Arthur Reis, que ocupou diversos cargos na administração pública – de superintendente da SPVEA a diretor do Inpa e governador do Amazonas. Com isso, não queremos dizer que suas ideias e escritos possuíam uma originalidade essencial. Como pondera Odenei Ribeiro (2015), as preocupações que vinham sendo expressas desde Araújo Lima estavam presentes, de modo geral, no conjunto das frações médias e da burguesia extrativista em declínio, lugar de origem de grande parte dos intelectuais locais, incluindo Reis. O que muda nas ideias de um estudioso para o outro é o cenário histórico e o respectivo arranjo de poder em que cada um deles pôde atuar.



A ruptura oligárquica de 1930, por exemplo, representou o fim do ciclo de Araújo Lima como político e intelectual de ação, enquanto que para Arthur, logo escolhido como chefe de Gabinete da Junta Governativa Revolucionária do Amazonas, o novo cenário político lhe foi favorável. Com isso, o historiador passou a ocupar um papel de liderança do grupo de intelectuais da região que mais tarde aderiu ao projeto de modernização conservadora imposto pela ditadura militar. Ele próprio vinha contribuindo, pelo menos desde a década de 50, com as “conspirações” e “preparativos” que culminaram com a “solução revolucionária” de 1964, como recordou na obra “Como governei o Amazonas” (1967). Portanto,

o seu bom trânsito entre os setores nacional desenvolvimentistas, de feição trabalhista de Getúlio Vargas, e do nacionalismo-conservador [...] lhe conferiu prerrogativas capazes de transformá-lo em personagem-chave no processo de mudanças estruturais à qual a Amazônia fora submetida após o golpe militar de 1964. [...] Suas aspirações e disposições tecidas em meio às frações dominantes de viés conservador, da região, estão na base de sua adesão às posições políticas autoritárias. Na verdade, conduziram-no em direção às forças sociais que postulavam uma intervenção autoritária capaz de solucionar os impasses e as incertezas dos conflitos sociais vividos pela Nação (RIBEIRO, 2015, p. 80-81).

Um dos elementos mais presentes ao longo da obra de Arthur Reis é a interpretação que o historiador dá à ocupação portuguesa da Amazônia, iniciada com a fundação do Forte do Presépio, em 1616, no local que viria a ser a cidade de Belém. Como sugere Hélio Dantas (2014), ao sistematizar uma narrativa da colonização na região, Reis buscava inscrever a contribuição da Amazônia nas páginas da construção da nacionalidade e da unidade brasileiras, ora ameaçadas pelos espanhóis e franceses, ora pelos holandeses e ingleses. Sob esse ponto de vista, ele exaltava o “esforço português” que manteve a região amazônica sob sua posse, garantindo a integridade da futura nação.

Na competição de soberania, Portugal triunfou. Deu um admirável exemplo de capacidade, de resistência, de decisão. Afirmou-se como nação capaz de vencer os trópicos. [...] O Brasil beneficiou-se desse esforço. Quando adquiriu a condição de país soberano, a Amazônia estava integrada na sua base física (REIS, 2001, p. 39).

Com isso, o historiador também procurava se inserir na disputa pelas representações da identidade regional, para a qual era premente estabelecer um panteão de heróis, ancestrais fundadores, monumentos, uma paisagem e uma espacialidade – em resumo, uma “memória histórica positiva” investida de características “cívico-pedagógicas” (DANTAS, 2014, pp. 52-53). Os primeiros livros de Reis, embora não somente eles, estão especialmente imbuídos desse teor: “História do Amazonas” (1939), “A política de Portugal no vale amazônico” (1940) e “Lobo D’Almada, um estadista colonial” (1940).

Pacheco (2012) identifica ainda outro sentido por trás da representação que Reis faz da colonização portuguesa. Para ele, o intelectual encontrava no passado colonial, e em figuras como o Marquês de Pombal e o Visconde de Mauá, importantes lições de determinação e planejamento a serem aplicadas pelo Estado brasileiro na integração da região no presente. Vem daí o esforço que Reis empreendeu em rememorar as investidas para o reconhecimento geográfico e para garantir a soberania portuguesa sobre essa porção do território, como a expedição de Pedro Teixeira, o trabalho de missionários e sertanistas e a incorporação do Acre.

Os portugueses, nesse sentido, não teriam fechado o território apenas para explorar as riquezas de forma aleatória, improvisada, sem preocupações que denotassem interesses menos materiais. Ao contrário e no intuito de demonstrar Portugal como exemplo para os propósitos de intervenção do Estado em sua contemporaneidade, Arthur Reis procurou valorizar os inquéritos sobre as riquezas naturais realizados pelo que chamou de “pessoal de alta qualificação científica” (PACHECO, 2012, p. 98).

Tais elementos são indicativos, naturalmente, da posição de Arthur Reis no campo científico ao qual ele pertencia. Atribuindo um papel civilizador, heroico, disciplinador e nacionalista ao elemento português, o historiador escreve a história do Amazonas do ponto de vista do conquistador cristão ocidental, que ele considera a verdadeira matriz fundadora da civilização tropical. Nesse processo, indígenas, caboclos, negros e a própria natureza se tornam residuais, coadjuvantes e instrumentais, pois a influência cultural maior foi de origem lusitana (DANTAS, 2014).

A integração da Amazônia ao “organismo nacional” e aos “melhores padrões da civilização brasileira” constitui, contudo, elemento central no pensamento de Arthur Reis e na sua atuação política junto a instituições regionais e federais de alto e médio escalão. Como nos diz Ribeiro (2015), “sua proposta é a de que a Amazônia deve ser interpretada como uma articulação necessária de um novo modo de conceber a unidade nacional brasileira” (p. 73).

Com esse intuito, o historiador procura reforçar, em especial a partir da década de 1960, a crença na contribuição amazônica para um esforço de consolidar o Brasil como potência econômica mundial. Na região, os capitais nacionais poderiam encontrar um novo campo de expansão e garantia em diversas frentes: na exploração dos recursos naturais, vegetais e minerais necessários aos parques industriais, nas possibilidades para o criatório de gado e para as lavouras de sustentação, além do campo aberto à pesquisa para criação e aperfeiçoamento de novos padrões de tecnologia agrícola.

Mas, assumindo a posição de quem tem o dever de advertir a nação para a sua ausência na resolução dos problemas estruturais da Amazônia, Reis chama a atenção para que

se crie uma “consciência realista e objetiva” que resguarde a soberania do País sobre a região e suas riquezas.

Uma nação adquire a altura de uma maturidade quando realmente pode enfrentar os problemas de sua vida interior e lhes deu a devida solução, isto é, aquela compatível com a sua dignidade, os seus foros de cultura, visando à satisfação do bem-estar de suas populações... A maturidade do Brasil [...] há de ser uma realidade. Quando, porém, tiver dominado a Amazônia, tirando-a de condição de página de geografia e transformando-a num vigoroso capital de civilização onde, em vez do rio e da floresta comandando, esse comando esteja nas mãos dos homens (REIS, 2001, p. 94-95).

No livro “A Amazônia e a cobiça internacional”, com primeira edição publicada em 1960, Arthur Reis também desenvolve ideias em torno da “pressão dos interesses universais” que vinham rondando a região desde o período colonial. Ao rememorar fatos históricos que por diversas vezes ameaçaram a soberania e a integridade do Brasil-amazônico, ele pretendia justificar uma ação mais consistente do governo central nessa área. Ao mesmo tempo, ele atualiza a discussão ao destacar novos dados e realidades que atestariam como a cobiça internacional pela Amazônia continuava operante ainda na contemporaneidade, isto é, em meados do século XX (REIS, 1965).

Com esse propósito, Arthur relembra o caso do Instituto Internacional da Hileia Amazônica, órgão cuja criação passou a ser discutida na Unesco a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. A instituição deveria congrega pesquisadores de diversos países, em especial da Amazônia Internacional, num esforço comum de promover, a princípio, o desenvolvimento técnico-científico da região. Embora apresentado por um brasileiro, o professor Paulo Berredo Carneiro, o projeto logo se tornou alvo de especulações no Brasil, pois se temia que a instituição acabasse sendo instrumentalizada a partir das polaridades da Guerra Fria.

O debate contrário à criação do Instituto ganhou força na voz do ex-presidente da República Artur Bernardes, um “nacionalista exaltado”, nos dizeres de Arthur Reis. O historiador amazonense, inclusive, atribui a essa campanha de descrédito uma das causas para que as discussões sobre o projeto não tenham avançado no Congresso, mesmo após o Estado Maior das Forças Armadas sugerir alterações formais no projeto original. Além disso, Reis sugere que, se a Câmara dos Deputados

decidiu sustar qualquer decisão é que ela considerava o assunto na gravidade por que ele era proposto, certamente sabendo de alguma coisa que não circulou mas que devia ter parecido ponderável. Realmente parece que assim foi. Na Europa, o Convênio fora recebido como uma oportunidade para expansão de capitais e de populações. É essa a informação que temos. Não se leu lá o diploma nos termos

simples, nas objetivas científicas por que fora elaborado, mas nas entrelinhas, no que pudesse permitir a interpretação liberal [...] (REIS, 1965, p. 182).

Como se percebe a partir desse episódio, desde então era latente a discussão em torno da chamada “internacionalização” de áreas com disponibilidade de terras (como a Amazônia), tese segundo a qual os interesses da humanidade deveriam estar acima das soberanias nacionais, ainda mais quando estas se demonstrassem inoperantes ou vulneráveis. Para Arthur Reis, por ser um “empório de matérias-primas”, a região amazônica era alvo natural do interesse das grandes potências e de estudiosos e instituições que aventavam soluções para o problema do acelerado crescimento da população mundial.

O chamado imperialismo das nações fortes não é uma página de lirismo. Existe, e não encerrou o seu ciclo de vitalidade. Não pode nem deve ser desmerecido. Pior que ele, no entanto, é a tendência à internacionalização de trechos do mundo, que já se pretende seja operação necessária, uma solução para agasalhar aqueles que não têm onde viver ou reclamam contra a fome que os atormenta (REIS, 1965, p. 11).

No período em que exerceu o cargo de governador do Amazonas, Arthur Reis assumiu o protagonismo de outro debate público de igual teor nacionalista. Em maio de 1965 – sete meses antes da viagem de Glauber Rocha ao Amazonas – o intelectual foi à imprensa denunciar o que considerava uma nova ameaça à Amazônia, uma espécie de reedição do Instituto da Hileia, representada pela proposta de criação de Centros Tropicais de Pesquisa e Treinamento na Amazônia (trópico úmido) e no Nordeste (trópico seco). O plano, que receberia financiamento da Aliança para o Progresso, foi apresentado pela Academia Nacional de Ciências dos Estados Unidos e contou, inicialmente, com o aval do Ministério da Agricultura e do Conselho Nacional de Pesquisas em reunião da qual Reis participou.

O ponto problemático e alarmante, segundo o então governador expôs, era que o projeto dos centros de pesquisa estabelecia que a sua direção deveria ficar a cargo dos organismos norte-americanos, em detrimento das instituições científicas e dos profissionais já existentes no Brasil, como os ligados ao Inpa. Para Arthur Reis, embora os objetivos declarados fossem científicos e humanitários, não se justificava a exclusão dos brasileiros na empreitada, o que por si só era motivo para desconfianças. Negando a pecha de xenófobo, o historiador se defendia e procurava marcar posição como alguém que não negava a cooperação técnica e financeira vinda do exterior:

Nem por isso, entretanto, estamos dispostos a bater palmas a qualquer projeto que possa conduzir à perda de soberania ou à vinculação de nossa terra, pela ação de cientistas ou homens de negócios, a interesses que não sejam os do Brasil (REIS, 1965, p. 8).

O amazonense levou o caso ao conhecimento do presidente Castelo Branco, apelando à experiência que o marechal tivera como Comandante Militar da Amazônia, entre 1958 e 1960, no sentido de que ele barrasse a iniciativa norte-americana, que contava com o apoio de “falsos brasileiros”<sup>15</sup>. No início de junho, o governador já considerava afastada a ameaça, sinalizando que o presidente atendera às suas reivindicações, como noticiou o jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro:

Dizendo que Getúlio Vargas foi o maior brasileiro que já conheceu, e que o presidente Castelo Branco declarou: “cooperação – sim; dominação – não”, o governador do Amazonas, sr. Artur Reis, apresentou-se ontem à noite na Faculdade Nacional de Direito, onde conferenciou sobre A Amazônia e a Cobiça Internacional. [...] Disse também que ao comunicar os fatos ao presidente Castelo Branco, este reafirmou despacho exarado em janeiro do corrente ano, onde diz que “as pesquisas na Amazônia devem ser feitas por Institutos brasileiros, técnicos brasileiros e recursos brasileiros”<sup>16</sup>.

No espaço que dedicou ao assunto em seu balanço de um ano de governo, Arthur Reis ressaltou a repercussão da polêmica, um indicativo de que a Amazônia já poderia contar com o “espírito cívico de todo o país” (CODEAMA, 1965b). Imbuído desse sentimento nacionalista que tendia à centralização, o historiador reivindicava, inclusive, a criação de um Ministério da Amazônia, que seria capaz de atender a curto e longo prazo a solução dos problemas peculiares à região. Como órgão de cúpula do poder central, a pasta poderia transpor as barreiras políticas e administrativas que até então vinham retardando o cumprimento das metas de integração propostas por outros órgãos de hierarquia inferior.

Por ser a “grande operação geopolítica do futuro”, ele também defendia que a integração da região fosse do tipo militar, “planejada com serenidade e executada sem limitações e com intensidade, profundidade e velocidade” (REIS, 1972, p. 118). Aqui, observamos como a questão regional pode se articular com a nacional e, conseqüentemente, com a global. Na obra “O impacto amazônico na civilização brasileira”, lançada em 1972, Reis expõe sua compreensão acerca dos desafios de articulação numa Amazônia continental, isto é, levando em consideração as possibilidades de cooperação entre os países que compartilham entre si o mesmo bioma. Para o estudioso,

...não se pode promover, em certos casos, a política isolada, limitada, de uma só soberania, quando há interesses múltiplos, multinacionais diríamos melhor, que não podem ser enfrentados com os recursos técnicos e financeiros de um só. A conjugação de esforços é o caminho certo. Por que não adotá-lo, também, na solução da problemática amazônica? (REIS, 1972, p. 48).

---

<sup>15</sup> REIS, Arthur César Ferreira. [Carta] 17 mai. 1965, Rio de Janeiro [para] CASTELO BRANCO, Humberto, [s/l]. 8 f. Expõe posicionamento contrário à criação do Centro do Trópico Úmido.

<sup>16</sup> CORREIO DA MANHÃ. “Governador não quer dominação”. Rio de Janeiro, 4 jun. 1965, p. 3.

Mais tarde, Djalma Batista abordaria o tema a partir do conceito de Pan-Amazônia, apresentado por Armando Mendes em artigo de 1971. Segundo ele, era necessário estimular uma visão multinacional da área, promovendo maior aproximação diplomática e intensificando o intercâmbio econômico e cultural entre Brasil, Peru, Equador, Bolívia, etc. O Brasil, por ter dois terços do território da Pan-Amazônia sob sua soberania, haveria de ter um papel central nessa conjuntura. Dentre as propostas de Batista estavam:

- 1) aproximar, da melhor maneira, os povos amazônicos;
- 2) criar uma política de fronteiras que supere o problema da transferência de produtos brasileiros para os países vizinhos, e vice-versa...;
- 3) estudar questões em comum especialmente de medicina e ecologia...;
- 4) estabelecer nos diversos países mercado livre para os produtos próprios das várias Amazôniaas...;
- 5) apoio à navegação fluvial e aérea, uma vez que embarcações e aviões [...] são elemento decisivo de aproximação e entendimento;
- 6) atrair estudantes dos países vizinhos para as Universidade do Pará, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso e Acre, e mandando a Iquitos estudantes brasileiros à universidade local... (BATISTA, 2007, p. 50-51).

Ao resgatar um sentido de cooperação que já era aventado desde o período varguista, o intelectual esperava incentivar uma política que conduzisse à formação de uma verdadeira “consciência amazônica” que pudesse ser veículo da resolução de problemas comuns.

## **5. A crise da modernização na Amazônia**

Como vimos, a ideia de região pressupõe um processo de construção simbólica que justapõe e localiza uma “parte” em um “todo”, ensejando discursos de integração dessas duas instâncias a partir de estigmas e tendências autoritárias e centralizadoras. Foi esse tipo de pensamento que legitimou a ação dos governos militares na região amazônica na segunda metade da década de 60, quando a ideologia do “integrar para não entregar” deu origem a uma série de projetos de intervenção e grandes obras nesse espaço, ocasionando um ataque tanto ao ecossistema quanto aos direitos mais elementares dos povos tradicionais e das populações rural e urbana. Essas são, basicamente, as facetas da crise do projeto de modernização da Amazônia, que serve de base para os debates contemporâneos em torno do desenvolvimento sustentável.

Para o geógrafo José Aldemir de Oliveira (2003), os militares consideravam a região apenas como fronteira de recursos e nova zona de povoamento, e por isso o território precisava se tornar produtivo a todo custo. A ocupação do “vazio”, portanto, não representou melhoria das condições de vida existentes, e sim promoveu tipos de relação que excluía os antigos modos de vida. “No caso específico de Manaus, não foram criadas alternativas que

dessem conta de garantir as mínimas condições de vida do grande contingente de população que migrou para Manaus após a implantação da Zona Franca” (OLIVEIRA, 2003, p. 67).

O geógrafo Carlos Walter Porto Gonçalves (2001) acrescenta que a urbanização nesse período se deu, de um lado, como resultado de um determinado modelo agrário e, de outro, por um modelo industrial que não abarcava a população regional e aquela oriunda dos fluxos migratórios do Nordeste e Centro-Sul do País.

A população urbana regional será vista, frequentemente, como invasora quando busca afirmar necessidades elementares de sobrevivência como, por exemplo, ter um pedaço de chão, muitas vezes de água, numa palafita, para morar (GONÇALVES, 2001, p. 111).

De acordo com Ianni (1986), o desenvolvimento *extensivo* do capitalismo na agricultura amazônica foi o quadro em que se deu a política oficial de ocupação e colonização da região durante a ditadura. Onde já havia uma agricultura capitalista, como no setor da cana-de-açúcar, as políticas governamentais induziram a concentração e centralização do capital industrial, junto com a maquinização e quimificação do processo produtivo. Nas atividades agrícolas do Centro-Sul, ao contrário, o Estado favoreceu o desenvolvimento *intensivo* do capitalismo, mas em ambos os casos a ação do Estado se deu de modo agressivo e repressivo dos pontos de vista econômico e político, com reformas institucionais que não se limitaram a aspectos técnicos de crédito e tarifas, mas também com a instauração de atos como o AI-5. Em decorrência desse quadro, nota-se na Amazônia uma intensificação das contradições sociais, traduzidas especialmente na luta pela terra envolvendo índios, posseiros, grileiros, latifundiários, fazendeiros e empresários.

O autor ressalta ainda a forma criminosa como o Estado ditatorial atuou contra as comunidades indígenas, interferindo em sua economia, sociabilidade e cultura. A criação da Fundação Nacional do Índio (Funai), em 1967, como um órgão do Ministério do Interior, pasta responsável pela abertura de estradas e pela política desenvolvimentista em geral, é um reflexo de como a questão indígena era tratada como problema de política econômica. Isto é, o índio não poderia ser obstáculo ao avanço modernizante.

E as invasões e expropriações das comunidades indígenas aparecem como males necessários do “progresso”, “desenvolvimento”, “modernização” e outros signos da ideologia capitalista dos governantes. Dessa maneira, o Estado e a sua tecnocracia são levados a sempre dar a impressão – à opinião pública nacional e estrangeira – de que a expropriação das comunidades tribais não está sendo realizada pelo capital monopolista e em seu único benefício (IANNI, 1986, p. 190).

O relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014), inclusive, dedicou um capítulo à denúncia da violação de direitos humanos dos povos indígenas durante os anos de 1946 e

1988, quando a Amazônia foi alvo de políticas de pacificação de “grupos arredios” com vistas à colonização orientada ou a obras de infraestrutura (estradas e hidrelétricas) e exploração econômica (mineração).

Não são esporádicas nem acidentais essas violações [nesse período]: elas são sistêmicas, na medida em que resultam diretamente de políticas estruturais de Estado, que respondem por elas, tanto por suas ações diretas quanto pelas suas omissões (CNV, 2014, p. 204).

Na esteira do Plano de Integração Nacional (1970), o protagonismo da União nas graves violações de direitos dos indígenas fica patente, sem que omissões letais, particularmente na área de saúde e no controle da corrupção, deixem de existir. A construção da Transamazônica a partir de 1969, por exemplo, afetou diretamente 29 etnias, dentre elas 11 grupos que viviam em completo isolamento, acarretando em remoções forçadas. Promovidas por meio de convênios entre órgãos nacionais e locais, como a Funai e a Sudam, as expropriações eram realizadas por meio de uma bem delineada política de contato, atração e remoção de índios de seus territórios.

Esse foi um período atroz para muitos povos indígenas amazônidas. Atrações e contatos com povos isolados feitos sem as devidas precauções e vacinas levaram a quedas populacionais que chegaram, entre os Panará, no Mato Grosso e Pará, por exemplo, a quase dois terços da população. Mortandades, remoções forçadas, transferências para junto de inimigos tradicionais, foram moeda corrente nessa época (CNV, 2014, p. 209).

A faceta ambiental da crise da modernização, por sua vez, pode ser entendida a partir dos impactos que os projetos desenvolvimentistas tiveram no ecossistema, a exemplo do Programa Grande Carajás, voltado à exploração mineral, e da Hidrelétrica de Tucuruí, com foco na ampliação da matriz energética. Para Gonçalves (2001), esses projetos foram marcos de transição entre dois padrões de organização do espaço amazônico: do rio-várzea-floresta para a estrada-terra firme-subsolo.

Até a década de 1960 foi em torno dos rios que se organizou a vida das populações amazônicas. A partir de então, e por decisões tomadas fora da região, os interesses se deslocam para o subsolo, para suas riquezas minerais, por uma decisão política de integrar o espaço amazônico ao resto do país (GONÇALVES, 2001, p. 79).

O autor escreve que a opção de integrar a região via estradas e pela terra firme gerou consequências ecológicas de enormes proporções, particularmente com relação aos desmatamentos e queimadas decorrentes do avanço da pecuária e das empresas madeireiras. A estes problemas acrescentamos a poluição de rios e igarapés em decorrência da atividade garimpeira e a extinção de espécies da fauna e da flora. Com isso, Gonçalves diz que não foi a partir das condições culturais e ecológicas que a Amazônia foi incorporada à dinâmica de um



capitalismo cada vez mais internacionalizado: ao contrário, ela foi novamente apropriada material e simbolicamente pelos valores de agentes externos, que não compreendiam a dinâmica local.

[...] os diferentes agentes que atuam na região, ou por ela se interessam, tentam propor/impor a *sua* visão do que seja a verdade da região como sendo *a* verdade da região. Esse jogo de verdade é parte do jogo de poder que se trava na e sobre ela (GONÇALVES, 2001, p. 17).

Essa realidade em conflito, influenciada em grande parte por forças exógenas, enseja a pergunta já elaborada pela pesquisadora Bertha Becker: “...quem expressa a região hoje na Amazônia? São as populações indígenas? São os nascidos há X anos aqui na Amazônia? São os migrantes, pequenos produtores?” (BECKER, 2009, p. 106).

## **6. Cinema e imagens da Amazônia**

Retornando ao tema das representações sociais e de sua relação intrínseca com as “geografias do exótico”, Freitas Pinto (2008) atribui às novas tecnologias de imagem surgidas no século XIX uma função renovadora nos processos de construção simbólica sobre a Amazônia:

A fotografia e o cinema tiveram um papel indiscutível na revelação da diversidade de geografias do exótico, pois à medida que ajudavam a reduzir as distâncias reais e imaginárias, tornaram-se familiares a todos os povos, o que implica em reconhecer que introduziram em seus sistemas de representações determinados padrões que, por suas características técnicas, de equipamentos, formatos, etc., implicam em clara redefinição dessas representações (PINTO, 2008, p. 85).

Dessa forma, já nas primeiras décadas do século XX, um novo tipo de linguagem passaria a rivalizar com a literatura nas representações com foco na Amazônia: a emergente técnica cinematográfica, em especial o cinema de não-ficção ou documentário. Radicado em Manaus desde a primeira década do século XX, o luso-brasileiro Silvino Santos (“No Paiz das Amazonas”, 1922) foi um dos pioneiros desse gênero na região, mas ainda podemos citar os filmes de Roquette-Pinto (“Rondônia”, 1917) e do major Thomaz Reis (“Rituales e festas Bororo”, 1917) como produtos dessa fase.

Antes de se debruçar sobre a análise da série “Documentos da Amazônia”, levada ao ar pela TV Educativa do Amazonas no final dos anos 1970, Gustavo Soranz Gonçalves (2009) também traça um panorama a respeito das representações da região no cinema. Para ele, essas imagens costumam reiterar discursos históricos problemáticos, embora o contexto contemporâneo venha se revelando mais aberto a outras estratégias de representação, a

exemplo do projeto Vídeo nas Aldeias, que promove a formação de realizadores audiovisuais indígenas. Ainda assim,

o cinema assume o papel de ser um dos mais importantes veículos de consolidação das imagens estereotípicas sobre a Amazônia, difundindo um imaginário sobre a região que foi construído a priori, sem revelar o mundo histórico e a realidade empírica da região (GONÇALVES, 2009, p. 16).

Em dado momento, o autor analisa a questão a partir das categorias empregadas pelo pensador português Boaventura de Sousa Santos (2006) na crítica ao projeto de colonização europeia nas Américas, a saber: o Oriente, signo que reúne tudo aquilo que a racionalidade eurocêntrica considera distante, desconhecido ou misterioso; o Selvagem, em referência a uma alteridade que se choca com o modo de ser e existir do nativo do Novo Mundo; e a Natureza, responsável pela clássica imagem da Amazônia como uma reserva verde intocada, com seus traços humanos e culturais apagados.

De acordo com Gonçalves (2009), filmes estrangeiros como “Anaconda” (1997) frequentemente recorrem a essas três categorias no retrato que fazem da região, apresentada de modo genérico em seus aspectos geográficos, civilizatórios e históricos. Em decorrência disso,

em geral não há abertura para que aquilo que a princípio é desconhecido se revele em sua complexidade, em sua essência... Em suma, na representação da Amazônia pelo cinema estrangeiro, principalmente americano e europeu, temos a busca por algo pré-definido, pré-elaborado, presente no imaginário desde os tempos da expansão marítima do século XVI (GONÇALVES, 2009, p. 46).

Quando se trata da representação da região no cinema brasileiro, o autor destaca duas situações particulares: na primeira, estão incluídos os filmes que abordam a Amazônia de passagem, de modo superficial, não raro evocando suas características exóticas de destino de aventura, numa chave já reforçada pelo cinema estrangeiro; do outro lado, há os filmes comprometidos com posições políticas e sociais mais críticas, como “Bye Bye Brasil” (1979), de Cacá Diegues, sobre uma trupe de artistas mambembes que cruza a Transamazônica revelando o impacto da televisão e da cultura estrangeira na cultura popular. Mais recentemente, produções como a série de filmes “Tainá” (2000) atualizam as referências à região a partir de um discurso ambientalista.

Por sua vez, Fernanda Bizarria (2008) pontua que a farta produção de documentários na Amazônia contribuiu sobremaneira para a construção e projeção das identidades dos povos da região. E nem sempre esse foi um processo com resultados favoráveis a essa população, tornando-se necessária, inclusive, a revisão de muitas dessas representações na atualidade,

uma vez que foram distorcidas pelo “poder de verdade” geralmente associado a esse gênero cinematográfico.

Ao serem vistas pelo público e mesmo pelos produtores como “verdadeiras”, as construções empreendidas pelo cinema documentário acabaram produzindo “efeitos reais”, criando, reforçando ou reelaborando as identidades dos sujeitos a quem sua lente se direcionou. Muito do que se pensou e se afirmou a respeito dos povos amazônicos desde o surgimento do cinema está relacionado à forma como o documentário os representou (BIZARRIA, 2008, p. 14).

Assim, a autora destaca que os povos indígenas foram o foco maior do cinema de não-ficção produzido na Amazônia no início do século XX, impedindo que esse gênero se aprofundasse em outros grupos que viviam na região: “São pessoas que o cinema de não-ficção dessa época presume já conhecer e que, por isso mesmo, não passam de meros figurantes das filmagens” (BIZARRIA, 2008, p. 44). Mas, enquanto estes eram representados nos filmes como parte do ambiente e sempre em associação com as atividades econômicas, como os seringueiros e os garimpeiros, os indígenas “deveriam ser documentados para que pudéssemos conhecer e preservar seus corpos, seus rostos e seus hábitos, já que eles eram definidos como um ‘tipo’ que não sobreviveria ao ‘progresso’” (BIZARRIA, 2008, p. 44).

Nos idos de 1960, no âmbito das suas “Notas sobre o cinema amazônico”, Márcio Souza também refletiu sobre o modo como a arte cinematográfica, mais especificamente o gênero documental, capturava as imagens da região e representava o seu elemento humano. Dizia ele que

o cinema brasileiro não conhece a Amazônia, a grande região permanece esquecida, ou, quando muito, olhada com certo espírito de mistério e encantamento, perdurando esse encantamento mentiroso de raízes românticas, os problemas verdadeiros permanecem soterrados (SOUZA, 1967, p. 151).

Para o escritor, mesmo filmes como o curta-metragem “Vila da Barca” (1964), em que o realizador paraense Renato Tapajós documenta a favela construída sobre palafitas em Belém do Pará, não permitiam que o exotismo da paisagem regional absorvesse o “social”, de modo que esse último componente pudesse se tornar o fundamento da própria obra. No entendimento de Souza àquela época, a Amazônia era sim lugar de sol brilhante e selva esplêndida, mas igualmente “esplêndida” era a sua miséria, e somente o exercício dessa consciência seria capaz de fazer do cinema veículo do “despertar” do homem amazônico para seus problemas.

A partir do que acabamos de pontuar, reunimos parâmetros que nos permitem entender, inicialmente, como o produto cinematográfico pode articular discursos e representações sociais de muitos matizes. No caso da Amazônia, tais representações remetem

até mesmo a esquemas mentais tributários de um tipo de pensamento colonialista e redutor que não deve escapar ao escrutínio da crítica. O documentário “Amazonas, Amazonas”, de Glauber Rocha, carrega variações em torno dessas representações, mas também é fruto de sua época e de um contexto social específico, quando se buscava atrair as atenções da Nação para os problemas da região, confrontada com um país e um mundo em transformação.

## Capítulo II – “Amazonas, Amazonas”: um filme de Glauber Rocha

### 1. Cinema a serviço do Estado

Com o declínio do Ciclo da Borracha, a partir da primeira década do século XX, o Amazonas passou a amargar uma renitente sensação de abandono econômico e isolamento cultural em relação ao restante do Brasil. Isso porque, de acordo com Djalma Batista, a goma elástica significou não só um marco da história amazônica, mas de sua psicologia, como uma “neurose obsessiva”. O espírito pós-derrocada se distinguiu, portanto, por um mal-estar contagiante que repercutiu em todas as esferas sociais: “a Amazônia inteira foi tomada de uma estranha inquietação, entre esperanças indefinidas e desesperos profundos [...] resultado da perda de horizonte” (BATISTA, 2007, p. 34).

Nos anos 1960, período em que Lobo (1994) situa a sua obra “A tônica da descontinuidade”, o marasmo e o provincianismo ainda reinavam em Manaus, capital que em pouco tempo se convertera de “Paris equatorial” em “Port-au-Prince ridícula” e “porto de lenha” (SOUZA, 2010). Depois de décadas arcando com as consequências da crise do sistema extrativista, e de sucessivas tentativas e planos de reerguimento econômico, a capital estava prestes a testemunhar o início de um novo ciclo de desenvolvimento. A partir de 1967, a implementação da Zona Franca de Manaus, que representou a efetiva penetração do capital industrial na capital amazonense, passou a acenar com promissoras perspectivas econômicas. Para Lobo, Manaus vivia então um processo de ruptura com certa “mitologia” dos tempos da borracha, expressa na difundida anedota de que os seringalistas e barões de outrora acendiam seus charutos com notas de cem mil réis.

O papo de “ouro negro” já era: os arrivistas mais espertos já haviam abandonado a região apressadamente. Ficaram os que não puderam sair e mais aqueles que optaram por ficar. Manaus, nestes anos sessenta, até meados da década, foi uma cidade morna e provinciana, esquecida no coração da floresta (LOBO, 1994, p. 11).

Foi em meio a esse cenário que o cineasta baiano Glauber Rocha, um dos expoentes do movimento do Cinema Novo, chegou a Manaus, no dia 14 de dezembro de 1965. Ele vinha do Rio de Janeiro na companhia do fotógrafo Fernando Duarte e do assistente de direção Rubens Azevedo, e tinha como missão gravar um curta-metragem promocional encomendado pelo governo do Estado. Mais tarde batizado de “Amazonas, Amazonas”<sup>17</sup>, o filme se tornaria o primeiro documentário e a primeira produção em cores do cineasta, já reconhecido

---

<sup>17</sup> Uma referência ao filme “America, America” (Terra de um sonho distante), de Elia Kazan, lançado em 1963. O drama aborda a história de um homem grego que emigra para os Estados Unidos.

internacionalmente por “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, que fora indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1964. Quem intermediou oficialmente a contratação do artista foi o diretor do Departamento de Turismo e Promoção (Depro), Luiz Maximino de Miranda Corrêa Neto, que havia sugerido em carta ao governador Arthur Reis, em setembro daquele ano, a realização de um documentário com o objetivo de divulgar os “aspectos turísticos e econômicos” do Amazonas. Para ele, o investimento se justificava porque o cinema possuía um poder de divulgação e penetração maior que qualquer outra ferramenta de propaganda disponível, podendo sensibilizar com mais rapidez plateias de todo o mundo para as belezas e potenciais do Estado<sup>18</sup>.

Criado por uma lei de junho de 1965 que reorganizou a administração pública estadual, o Depro substituiu o antigo Departamento de Imprensa, Turismo e Propaganda (DITPEA). Tudo leva a crer que Arthur Reis, historiador alçado ao posto de governador após o golpe militar, apostava alto no novo departamento, subordinado à também recém-criada Comissão de Desenvolvimento Econômico do Amazonas (Codeama). Ele sinalizou nesse sentido quando, no segundo ano de governo, passou a destinar a alguns fundos considerados estratégicos parte da taxa recolhida sobre as mercadorias que entravam nos portos do Estado. Dentre eles estava o Fundo de Turismo e Propaganda, obrigado por lei a investir metade dos seus recursos no Depro<sup>19</sup>. O Plano de Desenvolvimento Econômico e Social para o biênio 1965/1967 também foi claro ao destacar o turismo como um dos setores preferenciais para receber investimentos: para o ano de 1965, o governo estimava a aplicação de mais de 400 milhões de cruzeiros nesse setor (CODEAMA, 1965c). Dentre as finalidades do Depro, elencadas no artigo 2º do seu regimento interno, estavam:

I – Promover a divulgação dos recursos naturais do Estado e das possibilidades de seu aproveitamento econômico, especialmente no tocante à sua industrialização;

II – Divulgar as possibilidades da agricultura e da indústria, visando a atrair imigrantes e novos investidores;

III – Difundir, no país e no exterior, a história, o folclore e os costumes do Amazonas;

IV – Divulgar as belezas naturais do Estado, e o potencial de sua flora e da sua fauna, como instrumentos de esporte e recreação; [...]

XI – Encomendar filmes que possam divulgar, nos centros de maior importância do país ou do exterior, as possibilidades econômicas e turísticas do Estado, bem como

---

<sup>18</sup> CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 08 set. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

<sup>19</sup> ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Decreto nº 296. Manaus, 21 de setembro de 1965, p. 1.

colaborar com os produtores de cinema que se disponham a rodar suas películas em território amazonense, dando-lhes assistência e assessoria.<sup>20</sup>

Em sua função de “embaixador” do Amazonas, Luiz Maximino viajava com frequência pelas capitais do Sul e Sudeste, como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, e algumas vezes também para o exterior. Nessas viagens de trabalho, ele costumava se reunir com executivos de companhias aéreas e turísticas estrangeiras (Lufthansa, American Express, Wagons-Lits Travel), representantes de redes hoteleiras e quem mais se interessasse em estreitar relações com o Amazonas. “Tenho que conseguir um grande hotel de turismo para Manaus”<sup>21</sup>, comentou ele, depois de se reunir com empresários do grupo Tjurs, proprietário do Hotel Nacional, e um representante da cadeia Hilton no Brasil.

Luiz reconhecia que essa não era uma missão das mais fáceis. Dentre as dificuldades que o diretor do Depro tinha de contornar durante essas negociações estavam a parca oferta hoteleira em Manaus, a inexistência de roteiros turísticos prontos e a falta de material de propaganda sobre o Amazonas disponível em outras cidades. Certa vez, em uma das viagens ao Rio, ele justificou ao governador Arthur Reis a iniciativa de mandar imprimir folhetos e vários cartazes turísticos e de “promoção econômica”:

Perdoe a liberdade, mas achei necessário. [...] Espero que parte desse programa possa ser realizado. O turismo pode trazer muito dinheiro para o nosso Estado, e canalizar alguns bilhões em investimentos.<sup>22</sup>

Até o fim do governo Arthur Reis, em 1967, o Depro planejou e executou uma série de ações destinadas a promover a imagem do Amazonas como novo destino de turismo, cultura e negócios. Dentre essas ações, estava a atuação junto a embaixadas estrangeiras e postos diplomáticos do Brasil no exterior, além das federações de indústria e comércio e agências de viagens. O departamento também articulou a publicação de matérias nos principais jornais, canais de televisão e revistas da época, com destaque para um número especial da revista “Arquitetura”, do Instituto de Arquitetos do Brasil, que dedicou quase uma edição inteira aos traços urbanos e arquitetônicos de Manaus.

Em contrapartida, o governo se propôs a dar atenção especial a turistas, agentes de viagem, diplomatas e equipes de imprensa em visita ao Amazonas. Para isso, o Depro organizou um serviço de guias que prestava apoio tanto ao governo quanto às empresas de turismo locais. Ainda nos dois primeiros meses à frente da pasta, Luiz Maximino apresentou a

---

<sup>20</sup> ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Decreto nº 359. Manaus, 6 de novembro de 1965, pp. 1-4.

<sup>21</sup> CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 18 nov. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

<sup>22</sup> CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 02 nov. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

ideia da construção de um hotel “efetivamente no meio da selva, mas não muito longe da cidade”. A intenção era engajar grupos hoteleiros na construção e administração do empreendimento. O ponto escolhido para receber a obra foi a região da Ponta das Lajes, na zona leste de Manaus, no encontro dos rios Negro e Solimões.

O projeto previa 150 apartamentos com ar-condicionado, bar, boate, piscina e ancoradouro<sup>23</sup>: “em São Paulo encontrei-me com agentes de turismo, e eles foram unânimes em afirmar que, com material de propaganda e apartamentos refrigerados, poderão organizar excursões de industriais paulistas até o Amazonas”<sup>24</sup>. Representantes do Grupo Meinberg, de São Paulo, chegaram a viajar a Manaus para fazer um estudo in loco, mas os planos não foram adiante. O Amazonas só ganharia seu primeiro hotel de selva, o Ariaú Amazon Towers, na década de 1980, por iniciativa do empresário Francisco Ritta Bernardino.

Outro destaque da gestão de Luiz Maximino foi o programa “Manaus, capital das férias”, que atraiu para o Amazonas cerca de 500 universitários de outros Estados no período de recesso, segundo os dados oficiais. Enquanto isso, o Depro fomentava a cena cultural da capital com patrocínio a uma série de atividades artísticas. Em 1966, Manaus assistiu à montagem do espetáculo “Morte e vida severina”, do recém-fundado Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), que acabaria se tornando centro de resistência à ditadura. Atento a uma das linguagens artísticas que mais reunia público naqueles tempos, o departamento ainda promoveu pequenos festivais de cinema e exposições de filmes na cidade.

A realização de um documentário de divulgação do Amazonas estava em consonância com as diretrizes do Depro no sentido de conferir uma imagem dinâmica ao Estado, então sob o domínio de um governo “revolucionário”, patrocinador de uma ideologia de modernização conservadora do Brasil, como veremos mais adiante. A linguagem cinematográfica, aliás, vinha sendo utilizada na região com esse mesmo intuito promocional desde os primeiros anos do século XX. De acordo com a pesquisadora Selda Vale da Costa (1996), “a propaganda da região, seus rios, florestas, flora e fauna foram o objetivo das primeiras filmagens” (p. 113). Em 1907, a empresa local Fontenelle & Cia. já produzia e exibia pequenos filmes com “vistas” de Manaus, mostrando o dia a dia da cidade, como uma procissão de Nossa Senhora da Conceição e cenas do matadouro municipal. Nesse período, a mão-de-obra ainda era recrutada fora do País:

---

<sup>23</sup> DEPRO. Relatório de atividades. Manaus, 28 jan. 1967. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

<sup>24</sup> CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 02 nov. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.



nos primeiros anos do *cinematographo*, os caçadores de imagens foram, na sua maioria, estrangeiros – operadores dos laboratórios dos irmãos Lumière, da fábrica Pathé Films e de outras empresas europeias. [...] Estrangeiros foram os primeiros operadores e para o estrangeiro eram também destinadas as primeiras imagens: “as cenas da vida amazonense e de outros Estados serão depois enviadas ao estrangeiro para uma propaganda do Brasil”, afirmava a Empresa Fontenelle & Cia, responsável pelas primeiras tomadas cinematográficas (COSTA, 1996, p. 112).

Com o advento da crise da borracha, e na tentativa de atrair novamente olhares e investimentos para a região estagnada, os empresários e políticos locais ensaiaram alianças e passaram a apostar no cinema como ferramenta de divulgação, especialmente pelo efeito realístico que os chamados filmes “naturais” apresentavam. Data dessa época, mais especificamente do ano de 1917, a produção de um curta-metragem silencioso sobre o Horto Florestal de Manaus, uma encomenda do governador Pedro de Alcântara Bacellar ao fotógrafo luso-brasileiro Silvino Santos. Conforme registrou o jornal A Capital, este seria o primeiro filme de “uma grande série que será preparada, de acordo com o governo, para a propaganda do Amazonas no Sul e no Estrangeiro” (COSTA, 1996).

Em parceria com a Associação Comercial do Amazonas, o mesmo Alcântara Bacellar incentivou a criação da primeira produtora cinematográfica amazonense, a Amazônia Cine-Film, da qual Silvino se tornou parte. Com a iniciativa, o governador pretendia organizar “um vantajoso serviço que compreenda a exposição permanente dos produtos do Estado e indústrias anexas e sua propaganda no País e no estrangeiro, por todos os meios de sucesso, inclusive a cinematografia” (COSTA, 1996, p. 116).

A propaganda foi o maior alvo do olhar cinematográfico amazonense ao ponto de praticamente impedir a realização de filmes de ficção. Mas estes existiram! Pouco expressivos e, ironicamente, também para propaganda ou “reclame” das produtoras cinematográficas, pois pretendiam mostrar a qualidade das imagens de suas máquinas e a habilidade técnica de seus operadores (COSTA, 1996, p. 117).

Segundo a autora citada, o documentário foi o gênero que melhor se saiu diante dos múltiplos interesses do Amazonas à época, levando em conta que Manaus não possuía tradição teatral ou literária, considerada elemento chave para o florescimento da ficção. Nesse afã propagandista, a firma Ansensi & Cia contratou o major Thomaz Reis, cinegrafista do marechal Rondon, para registrar as propriedades da empresa no rio Madeira. Outro caso exemplar foi o do pioneiro Silvino Santos, que produziu uma série de filmes para o empresário J. G. Araújo. Desse contato entre os dois nasceu o documentário “No Paiz das Amazonas” (1922), levado à Exposição Internacional do Centenário da Independência, realizada no Rio de Janeiro.

Primeiro longa-metragem rodado inteiramente no Estado, o filme de Silvino viria a desfrutar de boa recepção nacional e internacional pelo menos até 1930, sendo frequentemente exibido em Manaus por ocasião de solenidades oficiais ou visitas de embaixadores e ministros. Márcio Souza ressalta que a película foi um produto típico do ciclo da borracha, quando os coronéis de barranco se faziam representar em feiras e exposições dentro e fora do Brasil:

Preparavam suntuosos pavilhões e encomendavam aos seus intelectuais de gabinete publicações de reclame. Luxuosos álbuns ilustrados, impressos na França ou nos Estados Unidos, pretendiam marcar a presença dessa sociedade cercada pela floresta e tocada pelo exótico (SOUZA, 2007, p. 82).

Em “No Paiz das Amazonas”, que tinha o intuito de destacar e valorizar os meios de produção e as qualidades econômicas do Amazonas, podem ser vistas fábricas, barcos, escritórios, seringais e criações de gado do próprio J. G. de Araújo. Conforme aponta Costa (1996), o filme articulava por meio de legendas e imagens jogos de sedução e persuasão:

Reafirmando a modernidade de Manaus, a mensagem do filme é clara, precisa e destinada a um público que desconhece a região. A crise é um fato, mas a cidade e a região possuem as condições modernas aos capitais sulistas: porto modernamente aparelhado, estradas rasgando as florestas, eletricidade, fábricas e máquinas modernas, mão-de-obra disponível e especializada no manejo dos rios, dos animais e dos produtos das matas (COSTA, 1996, p. 220).

O filme foi recebido com entusiasmo: segundo os registros da época, “No Paiz das Amazonas” deixava os corações “fremindo de amor pelo Brasil e de admiração pela obra de J. G. Araújo” – enquanto as imagens retratavam a pujança do império do comendador, o cenário econômico geral espelhava a mais profunda crise:

Enquanto o Amazonas preocupava-se em mostrar suas potencialidades econômicas e culturais, acentuando a visão regionalista, o Brasil inteiro ufanava-se em possuir o Amazonas em seu território. O filme serviu a todos os interesses, casando a necessidade regional de integração à nação com o despertar brasileiro do sentido de unidade nacional (COSTA, 1996, p. 207).

Nos anos 60, portanto, não se tratava de uma excepcionalidade a encomenda de um filme com objetivo semelhante a Glauber Rocha. No mesmo período em que o diretor esteve em Manaus, o Departamento de Estradas de Rodagem (DERam) também fechou dois contratos com a empresa J. Borges Filmes Ltda., dos sócios José de Carvalho Borges Filho e Helena Frazão, que tinham um histórico de trabalhos realizados para ministérios e outros governos estaduais. Eles haviam acabado de entregar um curta-metragem sobre as obras da avenida Torquato Tapajós e, no ano anterior, haviam filmado “Manaus, capital do Norte”. Agora, por cerca de 38 milhões de cruzeiros, a produtora deveria rodar mais dois documentários, em 35mm

e com dez minutos de duração, sobre outras obras que estavam sendo tocadas pela gestão Arthur Reis<sup>25</sup>.

De acordo com Lobo (1994), foi a partir do governo Reis que o cinema passou a ser efetivamente encampado pelo Estado como divulgador das realizações governamentais e das paisagens turísticas. A partir daí, as encomendas selaram o relacionamento formal entre o poder estatal e a produção cinematográfica. Até então, as gestões estaduais vinham se limitando a proporcionar facilidades logísticas a equipes de cinema em passagem pelo Amazonas, cedendo equipamentos e lanchas, mas sem poder de interferência direta no que era produzido. Foi o caso da Wandrick Films Ltda., de São Paulo, que desembarcou em Manaus, em 1963, para realizar um documentário. Lobo aponta que, muitas vezes, esses filmes nem chegavam a ser exibidos na região, ao contrário da fase imediatamente posterior, quando o próprio Estado passa a produzir e a arcar com os custos de alguns projetos. Evidentemente que a natureza dessa nova relação supunha certo controle sobre as representações sociais levadas a cabo por essas produções, uma vez que elas deveriam estar alinhadas ao discurso oficial em vigor.

Mas à iniciativa privada também interessava uma aproximação com o governo do Amazonas. A já citada J. Borges Filmes chegou a externar o desejo de realizar filmes promocionais sobre o turismo e a economia locais<sup>26</sup>, interesses que se traduziram nos recursos que a empresa destinou à realização do primeiro Festival de Cinema Amador do Amazonas, em 1966. Três anos depois, foi a vez do Depro (agora sob direção de Joaquim Marinho) promover o I Festival Norte do Cinema Brasileiro, atraindo a Manaus importantes nomes do cinema nacional, como Rogério Sganzerla e Joaquim Pedro de Andrade. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Marinho dizia que o governo estava aberto a garantir as “condições ideais” a produções que tivessem o Amazonas como foco, revelando ainda um forte apelo às possibilidades de propaganda:

O I Festival Norte do Cinema Brasileiro acaba de abrir um novo ciclo do cinema no Brasil, criando aqui, no Amazonas, as condições de realização com apoio da natureza e do Estado. [...] A problemática da Amazônia, as lendas e a história da sua ocupação constituem um manancial para os cineastas, que podem aproveitar os episódios da sua colonização, a belle époque na fase áurea da borracha e até este tema novo que é a Zona Franca. Cada empreendimento que se localize no Amazonas terá a certeza de apoio do Governo do Estado, que está empenhado em fazer através

---

<sup>25</sup> ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Contrato de aquisição de filmes documentários. Manaus, 23 de novembro de 1965, p. 5; ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Contrato de aquisição de filmes documentários. Manaus, 20 de dezembro de 1965, p. 10.

<sup>26</sup> A CRÍTICA. “J. Borges Filmes voltou para documentar avanço de terra”, Manaus, 30 dez. 1965, p. 7.

do cinema uma divulgação da região com uma linguagem viril, de difusão e conscientização.<sup>27</sup>

## 2. Um baiano descobre o Amazonas

Quando Luiz Maximino sugeriu a produção de um documentário sob a responsabilidade do Departamento de Turismo e Promoção, o nome do cineasta que assinaria a produção já estava incluído na proposta: “Conversei com Glauber Rocha, o laureado diretor de ‘O Diabo na Terra do Sol’ (sic) e ‘Barravento’, e ele está disposto a dirigir tal documentário”, comunicou ele, em missiva ao governador, ao que acrescentou:

Custaria ao Estado 40 milhões [de cruzeiros] e seria distribuído em circuitos comerciais em todo o país. Por intermédio do Itamaraty, por causa do nome do diretor, seria apresentado na Europa e Estados Unidos, inclusive em festivais internacionais de cinema. Em Manaus conversarei com o sr. e já levarei a proposta por escrito.<sup>28</sup>

A encomenda foi formalizada em contrato assinado entre o governo do Amazonas e a empresa Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, que também havia cuidado da produção de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Como produtor, Mendes iria gerenciar os recursos destinados ao trabalho, as requisições de equipamento, mão-de-obra e outras necessidades de ordem técnica e operacional, bem como acompanhar as etapas de criação e finalização do filme. O contrato<sup>29</sup>, datado de outubro de 1965, dispensava o processo de concorrência pública em vista da “especialidade do serviço” e do “reconhecimento da competência e idoneidade” da empresa de Luiz Augusto Mendes e designava “obrigatoriamente” Glauber como diretor. Além disso, o contrato especificava que o filme deveria ser rodado em cinemascope (ou lente similar) e em cores; já a elaboração do roteiro ficaria a cargo da equipe do Depro com o “consentimento final” de Glauber.

Outro termo obrigava a produtora a arcar com todas as despesas de deslocamento do material e da equipe entre a Guanabara e o Amazonas, além de exibir o documentário em cadeia nacional de cinema e facilitar as exhibições no exterior. Quanto ao orçamento para execução do filme, ficou estabelecida a cifra de 40 milhões de cruzeiros, conforme Luiz Maximino havia adiantado ao governador em correspondência do mês de setembro. O recurso, oriundo do Fundo de Turismo e Propaganda, seria repassado à produtora em três parcelas: 24 milhões antes da produção, 8 milhões no fim das filmagens e mais 8 milhões na entrega da primeira cópia do documentário. Para fins de comparação, o salário mínimo em

---

<sup>27</sup> JORNAL DO BRASIL. “Novos cineastas no Amazonas”, Caderno B, Rio de Janeiro, dez. 1969, p. 5.

<sup>28</sup> CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 08 set. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

<sup>29</sup> ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Termo de contrato de locação de serviços. Manaus, 28 de outubro de 1965, p 6-7.

1965 estava no patamar dos 66 mil cruzeiros, ou seja, o governo desembolsou mais de 600 vezes esse valor por “Amazonas, Amazonas”. O valor pago pelo filme foi inclusive questionado pelo deputado de oposição Francisco Guedes de Queiroz, que articulou a abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Assembleia Legislativa, em junho de 1966, para apurar indícios de malversação do dinheiro público pelo governo Arthur Reis. As acusações, porém, acabaram arquivadas<sup>30</sup>. Em relação ao documentário, apurou-se que a quantia cobrada estava dentro dos valores de mercado.

A contar da assinatura do contrato, Glauber passou a ter 60 dias para concluir o filme, que deveria ser entregue até meados de dezembro. De início, houve um atraso no cronograma: embora Luiz Maximino esperasse receber o diretor em Manaus ainda na primeira semana de novembro, a viagem teve de ser postergada ao menos três vezes. A terceira delas foi motivada por um notório caso de polícia: a prisão de Glauber e outros intelectuais no episódio conhecido como os “Oito do Glória”, durante um protesto contra a ditadura no Rio de Janeiro.

Quando desembarcou em Manaus no dia 14 de dezembro, já livre do problema com a polícia, Glauber foi anunciado como o “mais afamado diretor cinematográfico brasileiro”, elogio em muito devido à repercussão que “Deus e o Diabo na Terra do Sol” alcançou no exterior<sup>31</sup>. Segundo o *Jornal do Commercio*, o “astro cinematográfico” vinha “filmar aspectos pitorescos do Amazonas e também do nosso desenvolvimento”<sup>32</sup>. Uma vez na capital, o cineasta logo se integrou à vida social e cultural da cidade, tendo se aproximado em especial do Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC). Coincidência ou não, no dia da chegada de Glauber, o GEC realizou uma sessão no auditório do Sesc-Senac, no Centro da cidade, para exhibir os filmes vencedores do Festival de Curta-Metragem, realizado no início daquele ano, em Salvador. Dentre eles estavam “A velha a fiar”, de Humberto Mauro, e “A paixão de Aleijadinho”, de Alberto Salvá.

---

<sup>30</sup> Cf. ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial, Atos do Poder Legislativo. Manaus, 31 dez. 1966.

<sup>31</sup> A CRÍTICA. “Glauber Rocha em Manaus”. Manaus, 15 de dezembro de 1965, p. 1.

<sup>32</sup> JORNAL DO COMMERCIO. “Astro cinematográfico vem a Manaus”. Manaus, 2 nov. 1965.

Figura 1 - Glauber Rocha e Fernando Duarte durante gravações no Largo São Sebastião, em Manaus



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira (<http://www.bcc.org.br>)

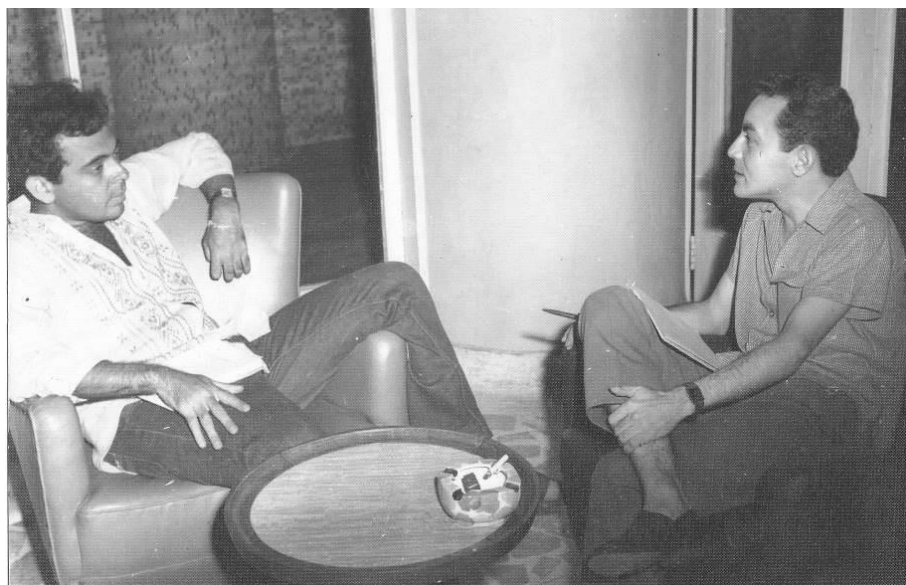
Atraiu atenção especial a participação de Glauber numa outra sessão que o grupo promoveu na semana seguinte, no mesmo auditório. Convidado a realizar uma palestra sobre o cinema brasileiro moderno e os principais problemas que emperravam o seu desenvolvimento, Glauber resumiu o assunto no hiperbólico título “A importância do cinema como linguagem na comunicação entre os povos, a formação do cinema brasileiro, sua necessidade como expressão fundamental da nossa cultura e os êxitos alcançados pelo Cinema Novo” (MICHILES, 2011).

Enquanto esteve em Manaus, Glauber concedeu sua única entrevista ao repórter e crítico José Gaspar, do jornal *A Crítica*, responsável pela coluna “Cinéfilo”. O material ganhou espaço na contracapa da edição do dia 20 de dezembro com o título “Cansaço de valores e conflito moral-ciência”. À publicação, ele comentou sobre a produção que estava rodando para o governo do Amazonas, garantindo que tinha total liberdade de ação para filmar “A Conquista do Amazonas”, como inicialmente se referia ao documentário: “Nada me foi imposto. Posso, portanto, procurar captar à vontade aquilo que de mais autêntico refletir o estado da região e as promessas que se possam antever para a formação de um novo mundo e uma nova civilização”<sup>33</sup>. Presume-se, contudo, que tal liberdade tenha sido apenas relativa, tendo em vista a natureza do trabalho: um filme de propaganda encomendado pelo governo estadual. Além disso, o fato de Glauber estar a serviço do Estado do Amazonas não passou

<sup>33</sup> A CRÍTICA. “Cansaço de valores e conflito moral-ciência”. Manaus, 20 dez. 1965, p. 8.

incólume a questionamentos e conjecturas: “muita gente [de Manaus], entendedora do quadro político do momento, estranhou a aceitação de Glauber trabalhar para um governo ‘revolucionário’” (LOBO, 1996, p. 122). Teria ele sido cooptado pelo regime?

Figura 2 - Glauber concede entrevista a José Gaspar, do Jornal A Crítica



Fonte: Acervo pessoal de José Gaspar

Cabe frisar que o cineasta já havia expressado o “velho sonho” de fazer um documentário sobre o Amazonas numa carta enviada ao escritor amazonense Márcio Souza, com quem compartilhava o gosto pelo cineclubismo. Era maio de 1965 e, naquele momento, Glauber se dizia estimulado pela “campanha” do governador Arthur Reis contra a criação de um Centro do Trópico Úmido na Amazônia<sup>34</sup> a ser gerido por cientistas dos EUA, iniciativa que o historiador considerava uma ameaça à soberania brasileira na região. Mais adiante retornaremos a esse tópico.

As cartas que Glauber escreveu durante as filmagens de “Amazonas, Amazonas”, em especial as endereçadas ao produtor Luiz Augusto Mendes, também são documentos relevantes nesse processo de investigação à medida que nos permitem assimilar detalhes do processo de autoria do documentário. Nelas, o diretor revela suas intenções, relata os problemas de produção enfrentados e nos põe em contato com uma visão pessoal e repleta de cumplicidade de um autor em relação à sua obra.

---

<sup>34</sup> Tereza Ventura (2000) erroneamente atribui esse apoio de Glauber como sendo à campanha de Reis ao governo do Estado. Na realidade, não houve campanha política desse tipo, pois o historiador chegou ao cargo por eleição indireta na Assembleia Legislativa, à qual foi devidamente recomendado pelo presidente Castelo Branco.

Quem se preocupa com a intencionalidade autoral como um meio de interpretação é o historiador Quentin Skinner, defensor do método do contextualismo linguístico. Segundo ele, os objetivos dos autores de quaisquer textos, bem como os sentidos e significados que eles intencionavam comunicar, devem ser acessados por meio da análise dos contextos e do “vocabulário” em que foram produzidos, pois são respostas a questões postas na sociedade (NAPPI, 2011).

Segundo Skinner, não basta estudar somente o texto clássico em si para compreendê-lo. Será necessário, ainda, o estudo de muitos outros aspectos, como os demais textos do próprio autor, entre outras questões relativas à realidade em que viveu (NAPPI, 2001, p. 156).

Concordamos que esses sentidos devem ser buscados não somente nos textos em si, mas nas produções secundárias relacionadas a eles, como cartas, relatórios, entre outros tipos de documentos considerados relevantes. No aproveitamento dessas fontes, o que vale igualmente para as bibliográficas, também se leva em consideração as observações feitas por Carlo Ginzburg ao se debruçar sobre o papel dos documentos na escrita da História. Numa abordagem de como a consciência textual passou a ser valorizada pela Antropologia, o historiador italiano ligado à corrente da micro-história nega as noções de neutralidade e objetividade como constitutivas das produções documentais. Por isso, diz ele, “não há textos neutros”:

Eles devem ser lidos como o produto de uma inter-relação peculiar, claramente desequilibrada. No sentido de decifrá-los, devemos aprender a captar, por baixo da superfície uniforme do texto, uma interação sutil de ameaças e temores, de ataques e recuos. Devemos aprender a desenredar os diferentes fios que formam o tecido factual desses diálogos (GINZBURG, 1991, p. 15).

Com isso em mente, encontramos na carta que Glauber remeteu a Luiz Augusto Mendes, em 30 de dezembro de 1965, uma demonstração de como se deu o envolvimento inicial do diretor com o que futuramente viria a ser “Amazonas, Amazonas”: “Chego a Manaus e sou recebido com todas as honras. Fui investido aqui de uma responsabilidade maior do que você pode pensar. Eu, sem conhecer porra nenhuma aqui, tenho que fazer um grande filme sobre o Amazonas” (ROCHA, 1997, p. 36). Glauber tomava consciência de que a sua viagem estava envolta em expectativas, fruto principalmente do seu prestígio como cineasta reconhecido internacionalmente, de quem não se esperava nada menos que uma grande obra. Ao mesmo tempo, ele admitia sua completa ignorância a respeito da realidade que deveria retratar, o que de certa forma deve ter limitado não só a sua compreensão do contexto amazônico, num curto prazo, como deve ter sido determinante para as escolhas discursivas incorporadas no documentário.



A seguir, em carta escrita em janeiro de 1966, o cineasta oferece uma visão geral de como estava concebendo o filme. Percebe-se a preocupação em justificar ao produtor mudanças na narrativa do curta, o que acabaria interferindo no conteúdo das imagens e no objetivo original da película: ser uma peça de divulgação dos “aspectos turísticos e econômicos” do Amazonas.

Quero lhe esclarecer um detalhe: não houve transformação de documentário turístico em sócio-econômico. Houve um quebra-galho porque aqui não há muito o que filmar de turismo. Aqui chegando havia dois problemas: ou fazer uma série de vistas falsificadas para uma propaganda de turismo ou fazer um documentário com o mínimo de intenção que justificasse a onda da qual o mesmo aqui estava cercado com fofocas no governo e etc. O roteirinho que fiz não é complicado como o Roberto<sup>35</sup> viu: *mostrar um pouco do Amazonas selvagem e lendário e um pouco do Amazonas de hoje*. Assim haveria um contraste, despertaria algum interesse. Mesmo porque, sobre o tal “turismo”, o J. Borges fez aqui o Manaus, para o Itamaraty, de dez minutos, que vi, e esgotava o assunto (ROCHA, 1997, p. 264, grifo nosso).

O curioso é que a mudança de rumo do documentário, num primeiro momento, só poderia ser justificada por um desconhecimento de Glauber a respeito dos referidos “potenciais turísticos” locais ou por uma indisposição do diretor e roteirista em seguir à risca as linhas mestras da encomenda. Acreditamos ser possível descartar a primeira hipótese, tendo em vista que o Departamento de Turismo e Promoção (Depro), responsável pela contratação de Glauber, já possuía um planejamento consolidado para o fomento do turismo amazonense. Desde então, entendia-se que os esforços deveriam se voltar especialmente para a divulgação do Amazonas como destino de turismo natural, valorizando roteiros com banhos, igarapés, pescaria, gastronomia regional e “turismo de rio”. Explorando certo imaginário de exotismo, também estava entre os planos do departamento a construção de um hotel de selva e pousadas no “hinterland”, “a fim de atender, inclusive à curiosidade, o desejo de aventura e maior contato com a natureza”<sup>36</sup>. As ações esbarravam, contudo, em problemas de infraestrutura, como a carência de alojamentos nos padrões dos grandes centros e a inexistência de ligações aéreas entre Manaus e destinos internacionais.

Por outro lado, tinha boa aceitação no governo a proposta de um “turismo dirigido”, que não estivesse a serviço apenas do divertimento e da possibilidade de contato com áreas desconhecidas e pitorescas. Esse espírito animou a implementação do projeto “Manaus, capital das férias”, que promoveu, por meio do Depro e da empresa carioca Paulina Kaz Promoções, excursões de universitários do Sul e Sudeste ao Amazonas, a partir de julho de 1966. Aqui, além de participar de passeios e outras atividades de lazer, os estudantes

---

<sup>35</sup> Glauber estava se referindo, possivelmente, ao diretor de produção e montador do filme, o baiano Roberto Pires.

<sup>36</sup> DEPRO. Relatório de atividades do Departamento de Turismo e Promoção do Amazonas. Manaus, 28 jan. 1967. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

assistiram a palestras, visitaram museus e conheceram mais sobre a realidade histórica e socioeconômica local, fazendo da experiência uma espécie de curso de extensão. Para o governo, o objetivo da ação – ao mesmo tempo educativa e promocional – era tornar o Estado conhecido em sua “verdade inteira e despida de fantasias”.

No livreto que escreveu sobre o projeto, lançado pelo selo Edições Governo do Estado e prefaciado por Arthur Reis, Paulina Kaz desenvolve a ideia de que o Brasil necessitava de um turismo preocupado em estimular a compreensão do país pelos próprios brasileiros: “O conhecimento do País gera, naturalmente, uma capacidade mais perfeita de ver os seus problemas – e isso é fundamental na hora em que se procura formar lideranças entre a juventude” (KAZ, 1966, p. 24). A autora ainda reforça que

...o Turismo não serve somente para mostrar lugares pitorescos ou ambientes agradáveis de repouso. Essa função é, de fato, uma função positiva do Turismo; mas não é a totalidade de sua função. Para países como o Brasil, com sua enorme extensão territorial e dificuldades de intercomunicação, o Turismo representa, desde logo, um trabalho de reconhecimento nacional, útil à própria consolidação do espírito e da unidade que deverá definir um povo. Depois, há o resultado paralelo do alargamento do campo de interesse cultural capaz, por si mesmo, de gerar consequências inclusive no que diz respeito aos itens mais imediatos da economia como um todo e dos negócios em particular (KAZ, 1966, p. 9-10).

Voltando ao filme “Amazonas, Amazonas”, a recusa em conduzir a obra na direção de uma divulgação turística, como tantos fizeram antes dele, tende a ser um indicativo de certa rebeldia da parte de Glauber, que não gostaria de ver o curta-metragem assumir um tom de propaganda estéril, pois o diretor estava mais interessado em fazer um filme com o “mínimo de intenção” e que despertasse “algum interesse”. Ainda na carta ao produtor, Glauber ressalta a importância do uso de imagens de interiores e aborda outros detalhes:

Os interiores são importantes por vários motivos: o orgulho da terra aqui é o teatro, no teatro se pode fazer alguma coisa de original. Depois *a entrevista com o Governador isenta o documentário de outras falhas inevitáveis e adiantou muito o trabalho, pois fiz transformações de muitas coisas*. Agora você veja: sem índio, sem onça, sem cobra, sem vitória-régia, sem pescaria, sem seringueiro – não é um filme do Amazonas. Muita coisa já foi cortada. Estou vendo o problema dos índios, mas acho indispensável (ROCHA, 1997, p. 264, grifo nosso).

A partir daí, é possível perceber (embora isso não fique explícito no filme) a imagem socialmente construída em torno do Teatro Amazonas, prédio erguido nos tempos áureos da borracha, monumento urbano e atração turística por excelência, capaz de representar tanto a história do Estado e de sua capital quanto um legado artístico e arquitetônico de influência europeia. O trecho destacado também deixa entrever que o encontro do cineasta com o governador Arthur Reis ajudou a livrar o documentário de “outras falhas inevitáveis” – ao

evocar essas falhas, Glauber provavelmente se remetia à sua propalada ignorância no quesito Amazônia/Amazonas. Isto é, o diretor parece ter encontrado junto ao “amazonólogo” algumas referências que atuariam como guias do discurso construído por ele em “Amazonas, Amazonas”.

Glauber encerra esse trecho da carta elencando uma série de elementos que remetem a diferentes representações construídas em torno da região amazônica. Da forma como ele expõe, um filme não poderia ser considerado do Amazonas se não trouxesse imagens de “índio, onça, cobra, vitória-régia, pescaria e seringueiro”. Ao mesmo tempo, a ausência dessas imagens no corte final do documentário enseja alguns questionamentos: é possível fazer um filme sobre o Amazonas, por exemplo, sem dar espaço aos indígenas? Que contexto sociopolítico legitimaria essa opção?

A carta de janeiro de 1966 ainda é usada por Glauber para pontuar os problemas enfrentados pela equipe durante a produção do documentário. Por meio dela, ficamos sabendo que as chuvas constantes, características do clima amazonense no início do ano, foram o principal entrave às filmagens:

Como você está vendo pelo relatório que Roberto lhe manda, o tempo está feio. Somente hoje, por azar, abriu um pouco, e mesmo assim com chuvas, quando estávamos fazendo os interiores.

[...] Por outro lado, agora lhe falo de cabeça fria, sei que você não gosta de serviço malfeito. O roteiro seria feito em oito ou dez dias. A chuva fudeu tudo.

[...] Sinto que tenhas gasto mais dinheiro do que o previsto. Não foi contudo irresponsabilidade minha. Te asseguro que qualquer outro gastaria mais. Não tive culpa do tempo aqui ser calculado fora de época. Este documentário, azarado desde suas origens, foi um lamentável ponto de desentendimento entre nós que, espero, com a troca de cartas tenha sido sanado. Eu da minha parte lhe asseguro que não faço mais outro nem para você nem para ninguém, pois enche o saco.

Lamento todo o ocorrido. Confesso-lhe, inclusive, que temo pela qualidade deste filme, não que seja porcaria, mas que não seja o que poderia ser. Acho que se houvesse um orçamento prévio, um estudo de produção antecipado e outras coisas, muitos males seriam evitados.

Farei o possível para terminá-lo bem, o melhor possível e no mínimo de tempo (ROCHA, 1997, p. 264-265).

Pela ênfase contrariada empregada na carta, é possível depreender que “Amazonas, Amazonas” significou, em alguma medida, uma experiência malfadada para o seu autor, que passou a considerá-lo “azarado desde as suas origens”, sendo motivo para Glauber prometer não fazer outro nem para Luiz Augusto Mendes “nem para ninguém”<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Logo em seguida, contudo, Glauber foi para o Maranhão, onde foi incumbido de registrar a posse do governador recém-eleito, José Sarney. O trabalho resultou na curta-metragem “Maranhão 66”, mais conhecido e citado que “Amazonas, Amazonas”.

Some-se a isso o fato de o cineasta, em sua passagem pelos municípios do interior do Amazonas, ter enfrentado atoleiros, “viajando em cima de caminhões, comendo uma comida de quinta classe, entrando no mato cheio de cobras, viajando pelo rio e pela floresta altas horas da noite e outras coisas desagradáveis” (ROCHA apud GOMES, 1997, p. 427).

Figura 3 - Glauber no barco que transportou a equipe de filmagem pelo interior



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira (<http://www.bcc.org.br>)

Na carta de despedida que escreveu ao governador Arthur Reis, ocasião em que comunica o término das filmagens e ambigualmente se põe à disposição para futuros trabalhos, Glauber fugiu às queixas encontradas nas correspondências anteriores e adotou um tom elogioso ao mandatário:

Tendo concluído os trabalhos de filmagem neste Estado, quero aproveitar a oportunidade para expressar a V. Excia. meus agradecimentos, e em nome da minha equipe, pela atenção que nos foi dispensada.

[...] O meu trabalho no Amazonas foram impressões de um viajante que se deslumbrou diante do mundo descoberto. Procedi sem sensacionalismo e atento, sobretudo, à realidade. Espero ter feito um filme que possa contribuir para uma consciência mais profunda do Amazonas, fora destas fronteiras.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> ROCHA, Glauber. [Carta] 11 jan. 1966, Manaus [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Despede-se do governador ao término das filmagens de “Amazonas, Amazonas”. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

Figura 4 – Sessão de estreia de “Amazonas, Amazonas” em Manaus. Na primeira fileira, pode-se ver Luiz Maximino e o governador Arthur Reis (primeiro e terceiro, da esquerda para a direita, respectivamente).



Fonte: Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas

A recepção a “Amazonas, Amazonas” foi o que se pode chamar de tímida e, ao contrário do que fora previsto inicialmente, a produtora de Luiz Augusto Mendes pouco contribuiu para a distribuição e exibição do filme após a sua conclusão. Em parceria com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, foi o Depro quem realizou a pré-estreia do documentário no dia 11 de abril de 1966, no auditório da Maison de France, no Rio de Janeiro. Promovida pelo governo do Estado, juntamente com o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), a estreia em Manaus aconteceu na noite do dia 17 de maio, no Cine Avenida, em *avant-première* para autoridades, intelectuais, artistas e “grande número” de convidados. Assim o Jornal A Crítica registrou o lançamento do filme: “‘Amazonas, Amazonas’, pelos ângulos que focaliza e pela chancela que traz, constitui-se no primeiro grande acontecimento promocional deste ano”<sup>39</sup>.

A película, em linhas gerais, é um grito ao Brasil, do que se faz, do que se produz e se industrializa no Amazonas, e mostra, por outro lado, o aspecto sócio-econômico que o Estado atualmente experimenta, a luta do homem pela sobrevivência do solo.

“Amazonas-Amazonas” é o retrato fiel do esforço empreendido no Estado, na produção e na industrialização das nossas riquezas. É um documentário firme daquilo que aqui se faz em matéria de trabalho...<sup>40</sup>

<sup>39</sup> A CRÍTICA. “Amazonas-Amazonas de Glauber Rocha será exibido terça-feira”. Manaus, 12 mai. 1966, p. 1.

<sup>40</sup> A CRÍTICA. “Amazonas Amazonas hoje em avant-première no Avenida”. Manaus, 17 mai. 1966, p. 1.

O mesmo veículo havia noticiado, semanas antes, a respeito das tratativas que o Depro iniciara com o Ministério das Relações Exteriores no intuito de promover a distribuição do filme na Europa e nos Estados Unidos: “Nessas conversações, ficou acertado que o Itamaraty adquirirá cópias do filme, para dublagens em inglês, francês, italiano, espanhol e alemão”<sup>41</sup>. O documentário ainda circulou por universidades, teatros e cineclubes de outras capitais, como Rio de Janeiro e Porto Alegre, com destaque para a exibição realizada no cinema particular do Palácio Guanabara, com a presença dos governadores Arthur Reis e Negrão de Lima, e outra no antigo Carré Thorigny, em Paris<sup>42</sup>. Ao que tudo indica, depois dessas exibições iniciais o documentário caiu em relativo esquecimento, reaparecendo ocasionalmente em mostras retrospectivas sobre Glauber Rocha<sup>43</sup>.

Em seu livro de estreia, “O mostrador de sombras: notas sobre a arte do cinema”, de 1967, Márcio Souza dedicou alguns comentários críticos a “Amazonas, Amazonas”. Em um dos textos da obra, Márcio lançou as bases do que considerava que devia ser um “cinema amazônico”: partindo da constatação de que o “homem amazônico é um esquecido, sua vida é miserável, seu trabalho improdutivo e insignificante”, o autor rejeitava a estética de “tênue caridade do neo-realismo italiano”, que deveria ser substituída pela crueldade de um cinema direto, capaz de perscrutar a “vida íntima do fato sociológico” em sua relação com o processo histórico.

Para ele, essa fórmula teria um traço de cientificidade, pois aliaria o conhecimento histórico ao conhecimento artístico, numa clara orientação transformadora da realidade: “O cinema amazônico deve erguer o véu mistificador que cobre a grande região dos olhos do Brasil. O cinema deve agir como importante fator de integração nacional pela transformação” (SOUZA, 1967, p. 150). É a partir desse ponto de vista que, mesmo após tecer elogios à fotografia e ao lirismo das imagens de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, Souza não poupa o documentário que Glauber realizara no Amazonas:

o desejo excessivamente vivo de apanhar a região em sua verdade, mostra claramente de como não se fazer cinema na Amazônia. Neste filme [“Amazonas, Amazonas”], o homem ou os assuntos enfocados correm excitados na profusão de imagens belas e insignificantes. Uma narração superficial discute animadamente a propósito de coisas cuja importância o esclarecimento da região nada acrescenta. A região amazônica não foi tirada de seu sossego milenar, frustrando o jovem cineasta. É claro que as imagens belas são importantes; mas a sua importância objetiva só

---

<sup>41</sup> A CRÍTICA. “Documentário Amazonas, Amazonas vai ser exibido no exterior”. Manaus, 27 abr. 1966, p. 1.

<sup>42</sup> DEPRO. Relatório de atividades. Manaus, 28 jan. 1967. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

<sup>43</sup> Em 2008, a escola de samba Aparecida foi a campeã do Carnaval de Manaus com o enredo “Luz, câmera, ação! – O Cine Aparecida apresenta: Uma história de paixão”, cujo samba-enredo citava o documentário de Glauber: “Seu lanterninha, por favor/ Me leva onde está meu amor/ Hoje tem Glauber Rocha/ Amazonas, Amazonas/ Quero extravasar”. Fonte: A CRÍTICA. Suplemento do Carnaval. Manaus, 2 fev. 2008, p. 4.

pode adquirir vida cinematográfica, só pode esclarecer e convencer o espectador, desde que se relacione com o entreccho representado estruturalmente (SOUZA, 1967, p. 150-151).

O autor dá a entender que o filme se perde em descrições historiográficas, resumindo os problemas da Amazônia à “posse final da natureza” e à “simples incrementação industrial da região”. Para ele, “na Amazônia existe a exploração, o latifúndio, a miséria, o subdesenvolvimento, gerando, como gera no resto do nosso Brasil, toda a sorte de monstruosidades sociais” (SOUZA, 1967, p. 151) – imagens e temas que, de uma maneira ou de outra, passam ao largo do documentário.

Posteriormente, o próprio Glauber fez poucas referências à sua experiência no Amazonas. A mais significativa talvez seja a publicada numa edição da revista francesa *Positif*, em janeiro de 1968. Na entrevista concedida ao periódico, ele falou ao crítico de cinema Michel Ciment sobre os curtas-metragens que havia produzido até então. 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.”<sup>44</sup>.

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. O autor do clássico “Os Sertões” pontuou que

ao revés da admiração ou do entusiasmo, o que sobressalteia geralmente, diante do Amazonas, [...] é antes um desapontamento. A massa de águas é, certo, sem par, capaz daquele terror a que se refere Wallace; mas como todos nós desde mui cedo gizamos um Amazonas ideal, mercê das páginas singularmente líricas dos não sei quantos viajantes que desde Humboldt até hoje contemplaram a *Hylae* prodigiosa, com um espanto quase religioso – sucede um caso vulgar de psicologia: ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada (CUNHA, 2011, p. 17).

No caso de Glauber, é curiosa a exclusão da palavra “fracasso” na tradução brasileira da entrevista à *Positif*, publicada no livro “Revolução do Cinema Novo” (ROCHA, 2004), pouco antes da morte do cineasta. Nessa coletânea de textos autorais e entrevistas, que ajudam a dar à obra um caráter autobiográfico e de acerto de contas com o Cinema Novo, Glauber de fato suprimiu certos trechos que “outrora atendiam a objetivos agora superados pelo tempo”, como esclareceu Carlos Augusto Calil, coordenador da primeira edição do livro. Enquanto

---

<sup>44</sup> POSITIF 91. “Entretien avec Glauber Rocha”. Paris, janeiro de 1968, p. 20.

fazia revisões radicais nos textos a serem publicados, o cineasta teria se arrependido da declaração pouco elogiosa a “Amazonas, Amazonas”?

Fato é que a vivência de Glauber no Estado, além de ter ajudado o cineasta a desconstruir seu próprio imaginário sobre a região, como ele sugeriu à Positif, influenciou outros projetos dele ao longo dos anos 1960 e 1970. Um exemplo pode ser encontrado nas correspondências que ele trocou com o produtor francês Claude-Antoine, pouco mais de um ano depois da estreia de “Amazonas, Amazonas”. Nelas, Glauber tentava negociar a produção de uma série de TV baseada no personagem Antônio das Mortes, protagonista de “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969). Dentre outros assuntos, o diretor também apresentou a ideia de um roteiro que gostaria de oferecer a um produtor europeu ou americano:

É um roteiro de aventuras de espionagem no meio exótico da Amazônia. Estive na Amazônia e tenho um material fabuloso que poderia, REALMENTE, ser mais fascinante que James Bond. Se você acha que isso pode funcionar escreverei imediatamente o roteiro com os diálogos. Não quero a direção, não quero nem assinar o roteiro. Quero *vender*, porque tenho necessidade de dinheiro, por isso te dou uma boa comissão a estabelecer. Escreva-me sobre o assunto (ROCHA, 1997, p. 313).

Aqui, o que sobressai é certa ambivalência que sempre marcou as posições do artista nos campos da política e da estética. Se, em determinado momento, ele foi capaz de externar uma autocrítica quanto às suas ideias preconcebidas acerca da Amazônia, em outra ocasião ele se mostra disposto a explorar esse mesmo imaginário num projeto de interesses puramente comerciais e repleto de velhos clichês.

### **3. Ideias do cineasta**

Mesmo que “Amazonas, Amazonas” não figure ao lado das obras-primas de Glauber Rocha, Sylvie Pierre (1996, p. 250) identificou no documentário elementos típicos do estilo do cineasta, como “o arrebatamento lírico das tomadas e a insistência bem característica sobre as preocupações nacionalistas e progressistas do diretor”. Mas de que natureza seriam essas preocupações, e de que modo elas influenciaram o fazer artístico do diretor ao longo dos seus anos de atuação? Neste ponto, faz-se necessária uma breve digressão com vistas a situar a produção glauberiana no tempo histórico, buscando no contexto social dos anos 1950 e 1960 os elementos estruturantes do seu pensamento estético e político.

No quadro da arte brasileira, Glauber é frequentemente identificado como mito, gênio e agitador, com espírito de liderança para catalisar e organizar anseios comuns, seja por meio de seus filmes, suas articulações nos bastidores ou de seus ensaios teóricos. Por essa



perspectiva, segundo Frederico Lima (2015), foi atribuída ao artista baiano nascido em Vitória da Conquista, em 1939, a responsabilidade pelo discurso fundador do moderno cinema brasileiro na medida em que ele lançou as bases do movimento do Cinema Novo, que propôs uma releitura da realidade brasileira a partir da Sétima Arte. O autor diz ainda que a receptividade do pensamento de Glauber junto aos seus críticos e teóricos – Ismail Xavier e Paulo Emílio Sales entre eles – garantiu a inserção das narrativas dele como as mais emblemáticas no rol das ideias sobre o cinema nacional.

Lúcia Nagib (2006) é outra autora que toma a obra de Glauber como marco de referência da arte cinematográfica no País. Para ela, a filmografia do cineasta baiano é nada menos que uma “matriz dialética de utopia e antiutopia” do cinema brasileiro – matriz que ganhou suas representações máximas nos filmes “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) e “Terra em transe” (1967), respectivamente. Sendo assim, a utopia mais famosa do nosso cinema até hoje é a profecia contida em “Deus e o Diabo”, onde se ouve – da boca de um de seus personagens – que “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão: “O sertão-mar mítico de Glauber é o sentimento dilacerante desse país utópico que poderia ter sido, mas fadado a não se realizar desde o descobrimento” (NAGIB, 2006, p. 35).

Contudo, o próprio Frederico Lima critica as distorções que esse tipo de “canonização” tende a provocar. De acordo com ele, esse processo distorce a historiografia pois tende a apagar ou minimizar a contribuição que outros cineastas, produções e eixos de discussão deram à formação do cinema brasileiro moderno. Em última análise, o fascínio em torno de determinados sujeitos e movimentos representaria uma limitação na diversidade de vozes – ou um “desperdício de experiências”, para lembrar Boaventura de Sousa Santos – contribuindo para a instauração de uma discursividade única e vencedora.

Esta provocação, portanto, não parte do interesse de desmerecer as suas obras [de Glauber], mas, ao contrário, de percebê-las como dotadas de uma importância tão grande que foram responsáveis por apagar ou minimizar o valor de outras tantas realizações que marcaram as ditas “produções regionais” (LIMA, 2015, p. 28).

Não se pode negar, entretanto, a força do ideário glauberiano, que de certa maneira refletia as inquietações de toda uma geração, preocupada em fazer da arte e da cultura veículos de transformação social por meio da consciência crítica. Mas seria temerária qualquer tentativa de compreender essas noções sem nos reportarmos, necessariamente, ao ambiente de efervescência política e cultural que marcou os anos 1960.

A vasta literatura disponível sobre esse período informa que aquela foi uma geração irrequieta, com vontade de contribuir para a mudança da sociedade. Leituras de Marx, Jung,

Camus e Sartre se misturavam com as teses anticolonialistas de Frantz Fanon, promovendo o encontro de diferentes correntes de consciência crítica aos valores vigentes, como a contracultura e o surrealismo. Conforme relata Luiz Carlos Maciel, que viveu intensamente aqueles dias, a sua geração foi marcada pela política: “Achávamos que tínhamos a missão sagrada de libertar nosso país da dominação, nosso povo da exploração, nossas vidas da neurose e nosso planeta da catástrofe” (MACIEL, 1996, p. 25).

Tais ambições juvenis carregavam consigo certo romantismo, conceito usado por Marcelo Ridenti (2014) para desvelar as aproximações e afinidades entre alguns grupos de esquerda e a produção cultural brasileira no período de 1960 a 1980. No caso estudado pelo autor, essa postura romântica diante da realidade adquiriu tons revolucionários e utópicos, que valorizavam “acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara” (p. 8-9).

A utopia que ganhava corações e mentes na década de 1960 era a revolução (não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois), tanto que o próprio movimento de 1964 designou-se como revolução. As propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram o debate político e estético. [...] Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais (RIDENTI, 2014, p. 29).

Segundo Michael Löwy e Robert Sayre, de quem Ridenti empresta a noção de romantismo revolucionário, o Maio de 68 francês e os movimentos terceiro-mundistas da época estavam impregnados de dimensões românticas, conformando, em primeira instância, uma crítica à modernidade capitalista e à dominação do espírito de mercado sobre as diferentes esferas da vida. Assim, dentre os valores positivos apregoados por esse ramo do romantismo político estavam a exaltação da subjetividade do indivíduo e da liberdade do seu imaginário, além da valorização da comunidade como conjunto orgânico de um povo, em oposição ao individualismo liberal e à fragmentação da coletividade impostos pela modernidade capitalista. Os caminhos para alcançar esse ideal eram múltiplos e muitas vezes conflitantes: para uns, a experiência soviética deveria servir de modelo; para outros, a transformação deveria passar pela revolução nos costumes (RIDENTI, 2014).

Ferreira Gullar (2014) destaca ainda a influência que a Revolução Cubana de 1959 exerceu sobre as esquerdas da América Latina, que passaram a ver na resistência da ilha caribenha ao imperialismo norte-americano um exemplo a ser replicado. A tomada do poder em Cuba também causou um forte impacto em Glauber Rocha. Em sua investigação sobre a

inserção da “poética política” na vida e na obra do cineasta, Tereza Ventura (2000) registra o entusiasmo com que o cineasta via o movimento liderado por Fidel Castro, embora Glauber reconhecesse as dificuldades em repetir a experiência no Brasil: “Precisamos fazer a nossa [revolução] aqui. Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos, jovens geniais” (ROCHA apud VENTURA, 2000, p. 110).

Enquanto os movimentos de guerrilha se espalhavam por alguns países da região, em consonância com as lutas anticoloniais e de libertação nacional na Ásia e na África, o ideal revolucionário também se tornava popular no Brasil. Propostas como a das reformas de base (agrária, educacional, etc.) ganharam força no País, e o protagonismo de instituições como as Ligas Camponesas, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) começou a incomodar, inclusive despertando a reação das forças conservadoras que acabaram por articular o golpe de 64.

Renato Ortiz (1985) chega a identificar o Iseb como a fonte de um tipo de pensamento que passou a orientar a discussão cultural no Brasil a partir dos anos 60. Segundo ele, o que a *intelligentsia* ligada ao instituto fez foi remodelar o conceito de cultura sob uma perspectiva brasileira, analisando-a a partir de um quadro não mais antropológico, mas filosófico e sociológico, voltado à discussão dos problemas nacionais. O debate era pautado basicamente pelas ideias de alienação e situação colonial – ambas ligadas às correntes humanista e marxista – e seus reflexos na identidade e na formação cultural do País. Como resultado da atuação do Iseb,

...toda a uma série de conceitos políticos e filosóficos [...] se difundem pela sociedade e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira. [...] A teoria isebiana, ou pelo menos parte dela, penetra tanto as forças de esquerda marxista quanto o pensamento social católico. Um instrumento teórico que era posse exclusiva de alguns intelectuais da cultura brasileira se distribui socialmente, e gradativamente é integrado nas peças teatrais (*Auto dos 99%*, por exemplo), na música (*Trilhãozinho*), e nas cartilhas escolares (ORTIZ, 1985, p. 47-48).

Isso se refletiu, por exemplo, nas posições assumidas pelos Centros Populares de Cultura da UNE em relação à cultura popular. Ferreira Gullar, um dos principais teóricos do CPC, dissertou sobre o assunto no ensaio “Cultura posta em questão”, onde classifica a cultura popular como um “fenômeno novo na vida brasileira”, de denúncia dos conceitos culturais em voga que buscavam esconder o seu caráter de classe: “Quando se fala em cultura popular, acentua-se a necessidade de por a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses

efetivos do país” (GULLAR, 1980, p. 83). Em decorrência disso, apresentava-se ao intelectual e ao artista o desafio de assumir uma posição frente aos problemas da sociedade.

É preciso, no entanto, deixar claro que tal decisão por parte do intelectual é consequência direta de se ter esvanecido aquela figura ideal do homem de cultura como pairando acima dos problemas concretos, lidando com valores absolutos e desempenhando uma função sempre benéfica à sociedade. Para a jovem intelectualidade brasileira, o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função deles, contribui ou não para a preservação do status quo, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga (GULLAR, 1980, p. 84).

Ridenti (2014) e Ortiz (1985) apontam que esse ambiente de ebulição intelectual e política se fez notar, sobretudo, nas produções do teatro e do cinema. O que o primeiro autor chama de renovação da dramaturgia brasileira começou pelo teatro: a peça “Eles não usam black tie” (1958), com texto de Gianfrancesco Guarnieri e encenação do Teatro de Arena, foi um dos marcos da série de produções que passou a discutir a realidade nacional e popular, em especial após o desprestígio da corrente estética stalinista dentro do Partido Comunista Brasileiro. Com isso, entraram em cena o dia a dia da classe trabalhadora e das favelas e temas como a greve.

Para Glauber, a emancipação do pensamento também era uma preocupação constante, afinal, só assim era possível pensar em revolução social, cultural e política. Por isso, o “novo” é um signo sempre presente nas leituras que o cineasta fazia do mundo, como aponta Maciel. Sinal de que a atitude iconoclasta (e romântica), em seu anseio por renovação e superação das estruturas sociais obsoletas, era outra característica daquela “geração em transe”: “O jovem visionário [Glauber] pregava uma reformulação; o teatro novo, a música nova, o cinema novo. Gostava dessa palavra: novo, e a aplicava como sendo demarcatória de um novo tempo para as artes brasileiras” (MACIEL, 1996, p. 55).

Movido por esse espírito, Glauber propunha um projeto de cinema brasileiro que se distanciasse da influência industrial/estética tanto de Hollywood quanto da Europa, ainda que o Cinema Novo tenha devido muito ao Neorrealismo italiano e à Nouvelle Vague francesa. No fim das contas, os cineastas do Brasil deveriam buscar a especificidade da sua própria linguagem, na forma e no conteúdo, mas sem as amarras ideológicas do CPC, frequentemente criticado por praticar uma instrumentalização da arte, transformada em mero recurso didático da causa revolucionária junto ao povo. Por essa perspectiva, a fantasia e a potência criadora do artista, libertas do classicismo narrativo, seriam os verdadeiros veículos para a tomada de consciência. Como destaca Ventura,

o uso do popular na estética cinemanovista recusa uma inscrição folclorista na medida em que não se atém à sua expressão no cotidiano. É a dimensão metafórica que os atrai. [...] É a marca do experimentalismo, do descontínuo, da pesquisa formal, do estilo autoral, do lirismo que Glauber reclama na abordagem ao popular. Frente ao racionalismo técnico da era moderna, o cineasta recusa a indústria e o congelamento da inspiração poética (VENTURA, 2000, p. 125).

O cineasta Nelson Pereira dos Santos já havia problematizado a questão do conteúdo no cinema nacional ainda em 1952. Considerado um dos precursores do Cinema Novo com seu filme “Rio 40 graus” (1955), ele participou naquele ano de um congresso em São Paulo onde apresentou suas teses sobre “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”. Num texto que flertava abertamente com o nacionalismo, Nelson defendia que diretores e roteiristas brasileiros procurassem inspiração para seus filmes nos temas e nas grandes obras da literatura do País:

A fonte para isso é inesgotável. Basta lembrarmos que contamos com uma literatura riquíssima, um folclore com três fabulosos ramos – português, indígena e africano – e uma História empolgante, cheia de pequenos e de grandes acontecimentos. [...] Representando a cultura brasileira, nosso cinema estará, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se materialmente e atuando profundamente na vida moral e social do Brasil (SANTOS, 1952, p. 3-4).

Até então, de acordo com Paulo Emílio Sales Gomes (1996), o subdesenvolvimento cultural era a tônica do cinema feito no Brasil, onde reinava a “comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical”, isto é, as famosas e lucrativas chanchadas produzidas pela Atlântida, no Rio de Janeiro, consideradas de baixa qualidade pela crítica. Em São Paulo, teve destaque a experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que tentou transplantar para o País um modelo de produção industrial hollywoodiano, inclusive com a “importação” de alguns diretores e técnicos, mas sem obter bom retorno financeiro. O resultado disso era um cinema alienado e colonizado, como Paulo Emílio diagnosticou em seu clássico artigo “Uma situação colonial?”, publicado em 1960 no Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo.

A situação de coloniais implica em crescente alienação e no depauperamento do estímulo para empreendimentos criadores. Esses homens práticos [produtores e exibidores] não estão, na verdade, capacitados para nenhuma ação de consequências no quadro geográfico e humano brasileiro. Podem ter ideias e fazer projetos, mas sempre dentro dos limites estreitos ditados por uma situação externa diante da qual se sentem desarmados. [...] Produzem determinado gênero de fitas que eles próprios desprezam, alegando ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita. No fundo, esses homens, cuja atividade principal é, às vezes, a importação e exibição de obras estrangeiras, estão convencidos de que o público brasileiro é infenso ao cinema nacional. As películas que fabricam, aliás, não são propriamente cinema, para o público, mas o prolongamento de espetáculos que esse público admira no rádio, televisão e teatro ligeiro (GOMES, 2016, p. 48).

Por outro lado, desde essa época os interesses do comércio nacional giravam em torno do cinema importado, fazendo do mercado interno um campo aberto à saturação do produto estrangeiro, especialmente o hollywoodiano, que ditava o ritmo da programação das salas. “São obrigados os nossos filmes a enfrentar o desinteresse e conseqüente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal” (GOMES, 1996, p. 83), completa Paulo Emílio, fazendo referência às famosas “cotas de tela”, medidas protecionistas que estabeleciam a veiculação de um mínimo de obras nacionais no circuito, anualmente. Por isso, Glauber considerava a distribuição (muitas vezes controlada por empresas estrangeiras, como a Columbia Pictures, no caso dos filmes da Vera Cruz) o ponto mais pernicioso da cadeia cinematográfica e acusava os distribuidores de receberem uma comissão elevada apenas para fazer um “tráfico de contatos” entre produtores e exibidores, encarecendo todo o processo.

Diante desse estado de coisas, os intelectuais e realizadores<sup>45</sup> reunidos em torno das ideias do Cinema Novo, movimento que começou a tomar forma no Rio de Janeiro, no início da década de 1960, defendiam que era premente superar tanto as dificuldades da cadeia produtiva e mercadológica que sufocaram a Vera Cruz quanto a estética alienada da Atlântida. Para Glauber, a luta por um cinema transformador devia acontecer simultaneamente nos campos da estética, da economia e da política, e assim ele conclamava os cineastas a assumirem o papel de “artistas totais” – que fossem ao mesmo tempo produtores, distribuidores, políticos, publicistas, polemistas, etc., pois “não existe poder cultural sem poder econômico e político e a conquista de tais poderes é única e complexa” (ROCHA, 2004, p. 86).

Quanto ao binômio produto-exibição, ele acreditava que a relação entre essas duas instâncias devia ser a mais direta possível, de preferência tendo os próprios artistas à dianteira:

As organizações de distribuição devem ser controladas e postas a serviço dos *novos produtores*. [...] É necessário que o maior número possível de produção independente, com distribuição controlada pelos cineastas-produtores, invadam as grandes salas (ROCHA, 2004, p. 102).

Essa estratégia se concretizou por meio da criação de empresas como a Mapa Filmes e a Difilm, responsáveis, respectivamente, pela produção e distribuição de muitas películas do Cinema Novo. Como nos conta Gomes, era a primeira vez que um grupo numeroso de

---

<sup>45</sup> Além de Glauber e Nelson Pereira dos Santos, pode-se destacar Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto Carlos Diegues e Leon Hirszman como integrantes do núcleo inicial do Cinema Novo.

cineastas se juntava num empreendimento comercial dessa envergadura: “Cada filme gerava uma receita, obtida após uma avaliação criteriosa das condições do mercado, e que era reinvestida na produção de novos filmes – na sua profissionalização e na qualidade do seu acabamento” (GOMES, 1997, p. 175). Aqui, a palavra-chave é mercado: os produtores buscavam consolidar um mercado próprio para o cinema brasileiro, que lhe dessem condições de competir com os filmes estrangeiros. Nas palavras de Glauber:

A distribuição, diga-se de passagem, não pode fazer o milagre de fazer um mau filme agradar ao público ou de fazer um bom filme de arte ser compreendido pelo público. Mas a distribuição pode, através de uma programação hábil e persistente, através de uma fiscalização eficaz, fazer um filme circular pelo imenso território nacional e recuperar todo seu capital, com lucros (ROCHA, 2004, p. 134).

Outro pilar no qual se ancorava o Cinema Novo era o chamado “cinema de autor”, corrente que surgiu em meados da década de 1950, na França, tendo como principal meio de difusão teórica a revista de crítica “Cahiers du Cinéma”. Tal pensamento defendia que o cineasta devia se tornar o centro criativo dos filmes, que passariam a expressar seus estilos individuais, longe dos cerceamentos impostos pelo esquema clássico de produção, em que o cineasta era apenas executor de um projeto. “Tratava-se, em suma, do filme em seu ponto criativo máximo, essencialmente dependente do diretor, que não poderia ficar manietado por roteiros inflexíveis, previamente elaborados, como numa camisa-de-força” (GOMES, 1997, p. 158).

Como o movimento que se delineava estava ideologicamente alinhado com os princípios de um cinema autoral, diretores e fotógrafos buscavam conferir à técnica – apesar das condições de produção às vezes precárias – uma função igualmente contestadora e contra hegemônica em relação a um padrão estético hollywoodiano e europeu. Mas, antes de tudo, era necessário registrar criticamente e denunciar as contradições e a condição de miséria do povo brasileiro, o que não constituía interesse para as chanchadas da época. Em ensaios como “O processo cinema”, de 1961, e “O Cinema Novo”, de 1962, Glauber teve a oportunidade de discorrer sobre essas e outras questões:

A colonização cultural do nosso cinema gera a colonização cultural de nosso povo. O povo brasileiro é inconscientemente deformado pela visão moral e artística do cinema americano e por isto, inconscientemente, venera e respeita os Estados Unidos. O fenômeno é igual na América Latina. Hollywood, impondo sua civilização através do cinema, debilita psicologicamente o povo e consolida sua penetração econômica (ROCHA, 2004, p. 81).

Não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade (...) nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. (...) Queremos fazer

filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate (ROCHA, 2004, p. 52).

A técnica é *haute couture*, é fresca para burguesia se divertir. No Brasil, o cinema é uma questão de verdade e não de fotografismo (ROCHA, 2004, p. 52).

O cinema como veículo de ideias só pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa para viver: pão (ROCHA, 2004, p. 48).

A visão de cinema engajado de Glauber era compatível, portanto, com a cultura política da época, especialmente aquela formada no contexto das discussões sobre o Terceiro Mundo, quando se passou a contestar a hegemonia das potências dominantes, seja por seus passados colonialistas ou pelas novas formas de imposição de poder. Para exemplificar, no ensaio “Eztetyka da Fome” (1965), que é considerado um manifesto do Cinema Novo, o cineasta resgata a dicotomia colonizador/colonizado para abordar as disparidades internacionais no nível da produção artística:

Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (...) Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que [sic] satisfazem sua nostalgia do primitivismo; (...) Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (ROCHA, 2004, pp. 63-67).

Glauber enxergava a América Latina como parte de um mesmo bloco submetido à exploração imperialista, com problemas comuns de miséria e subdesenvolvimento, aspectos sociais geralmente ofuscados por certo cinema de vocação “digestiva”. Frente a esse cenário, o cinema latino necessitava se integrar ao processo revolucionário com a missão de promover a autonomia econômica, política e cultural da região. Mas, em sua tarefa de lançar os fundamentos para outro fazer cinematográfico, que levasse em conta a interpretação crítica de uma sociedade desigual, o baiano rejeitava igualmente a “ditadura estética e econômica” do cinema ocidental e os ditames do “cinema demagógico socialista”. Então, urgia construir uma terceira via estética para o Terceiro Mundo – era justamente essa a preocupação do movimento *Tercer Cine*, surgido em Cuba no fim dos anos 60, ao qual o Cinema Novo viria se filiar.

#### **4. Ambivalências do artista**

Em resumo, pode-se dizer que a trajetória de Glauber como cineasta foi marcada por uma ideia de cinema que valorizava os aspectos políticos e revolucionários dessa linguagem artística, ao mesmo tempo em que propunha uma estética ambiciosa e libertária, diferente



daquela imposta pela tradição dos filmes europeus e norte-americanos – um cinema *original* em oposição a um cinema de *imitação*. Ao mesmo tempo, para alcançar esse ideal, era preciso fomentar um novo modelo econômico para a produção cinematográfica nacional. De acordo com José Mário Ortiz Ramos (1983), a linha de atuação defendida pela maioria dos cineastas ligados ao Cinema Novo, incluído aí Glauber Rocha, era de enfrentamento aos interesses da indústria estrangeira seguido de uma aliança com o Estado e a burguesia nacional progressista. Estes deveriam tomar a dianteira da proteção e do desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, reconhecido por Glauber como uma cultura da “superestrutura capitalista”.

Valia a pena, portanto, recorrer à ação do Estado no sentido de estimular a indústria cinematográfica por meio de um modelo de desenvolvimento capitalista autônomo, espírito que também havia animado a campanha nacionalista “O petróleo é nosso”, que culminou com a criação da Petrobras, no início dos anos 50. O cinema confluía com um projeto de país e, por isso, fazia-se necessário que o Estado adotasse medidas protecionistas para limitar a importação de películas estrangeiras e abrir caminhos para o financiamento de filmes brasileiros, seja por meio da concessão de prêmios ou de crédito nos bancos oficiais.

Para Ramos, essa tentativa de aliança com o poder não estava imune a contradições: é aí que “surgem os traços elitistas e preconceituosos, o desejo de tutela e educação do ‘povo-massa’, na base de propostas como a de não conceder certificados à produção B e C americana, de negar o atestado de ‘boa qualidade’ às chanchadas imorais...” (RAMOS, 1983, p. 46). O mesmo autor aponta que, nesse momento, dois grupos de cineastas e intelectuais com interesses antagônicos tentavam atrair o Estado para suas propostas e lutavam para penetrar e influir no aparato estatal. O primeiro, chamado por ele de “nacionalista”, defendia uma intervenção forte em favor do cinema nacional; o outro, batizado de “universalista”, estava comprometido com o capital internacional e era mais favorável às coproduções com empresas estrangeiras. Com o golpe de 64, o segundo grupo acabou ganhando relevância por seguir e atender às expectativas do novo regime, sendo alçado ao comando do Instituto Nacional de Cinema (INC), criado em 1966 sob fortes críticas dos cinemanovistas<sup>46</sup>. “Mercado aberto” e “política liberal” passaram a ser a tônica do novo órgão.

O movimento Cinema Novo [...] via com o golpe de 64 ceifadas as duas possibilidades de aproximação. Pelo lado do Estado, a forte ênfase nacionalista do movimento e a identificação com o governo de João Goulart afastava-o

---

<sup>46</sup> Contrário às diretrizes do INC, Glauber Rocha passa a prospectar alternativas de financiamento após “Terra em Transe” (1967). Procurando aprofundar as propostas do Cinema Novo e de um cinema político terceiro-mundista, o diretor parte para o exterior em busca de recursos. Lá, surgem filmes como “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), realizado com o apoio das TVs alemã e francesa.

inexoravelmente do poder; em contrapartida, a pouca penetração comercial dos filmes e a reaglutinação dos vários setores burgueses [...] em torno da nova ordem enterraram de uma vez por todas os sonhos de uma possível “união nacional” também no cinema (RAMOS, 1983, p. 54-55).

Embora marginalizado dos centros de decisão e se apegando à ideia de um Estado “neutro”, o Cinema Novo continuou disputando o poder de influência e de comando político junto aos órgãos oficiais. Mas alguns diretores ligados ao movimento também se beneficiaram das políticas e dos recursos do INC. Mesmo um ferrenho opositor como Nelson Pereira dos Santos teve seu filme “Como era gostoso o meu francês” financiado, em 1970, com o auxílio de capitais da “retenção do imposto de remessa” e de uma coprodução com a França. Como resultado disso,

Até hoje os adversários do Cinema Novo o denunciam como um movimento contraditório, por pretender assumir uma atitude de independência, traduzida na realização de filmes de denúncia social, ao mesmo tempo em que buscava obter financiamentos e verbas para produções negociando com a ditadura (GOMES, 1997, p. 149).

Ramos (1983) nega, no entanto, a tese de cooptação dos cineastas mais politizados no confronto com a política estatal. Para ele, diante do avanço repressivo do Estado, o que houve foi uma aderência desse grupo à expansão capitalista, fora da qual o campo de ação dos realizadores seria bruscamente restringido, visto que mesmo as formas marginais de produção encontraram seus limites e um cinema autonomamente financiado só viria a surgir no final dos anos 70, ligado às lutas do ABC paulista.

A atuação de Glauber em suas relações com o poder tampouco escapou a contradições. A própria realização do documentário “Amazonas, Amazonas” reflete essa questão. Afinal, o que levou Glauber (cujas posições tendiam à esquerda nacionalista, embora não militasse em partidos) a trabalhar temporariamente para um governo conservador que representava os interesses da nova ordem nascida de um golpe de Estado?

Essa análise pode ser feita a partir de Karl Mannheim (2008), que deu contribuição significativa para a chamada Sociologia das Ideias. De acordo com o autor, a ambivalência é uma marca inerente à *intelligentsia*. Assim, ele valoriza o habitat e a origem social dos intelectuais como bases para a compreensão dos processos mentais que dão origem às suas ideias, reconhecendo que “o intelectual moderno possui uma disposição dinâmica e encontra-se perenemente preparado para rever suas opiniões e começar de novo, pois ele tem pouco atrás de si e tudo à sua frente” (MANNHEIM, 2008, p. 92). Ou seja, além de ambivalente, o intelectual também é imprevisível. Ademais, o comportamento do indivíduo só pode ser compreendido a partir de suas relações sociais, uma vez que o próprio processo de individualização também se

dá pela identificação com grupos *superpostos* e *conflitantes*. Por isso, “o que torna o indivíduo sociologicamente relevante não é seu comparativo desvinculamento da sociedade, mas seu envolvimento múltiplo” (MANNHEIM, 2008, p. 86).

Contradição, ambivalência e ambiguidade são palavras recorrentes em estudos, depoimentos e textos biográficos sobre Glauber Rocha. Verborrágico, o cineasta era afeito a debates acalorados e não se esquivava de ser uma voz ativa na imprensa, onde frequentemente era chamado a opinar não só sobre cinema, mas também a respeito de política e cultura brasileira. E para alguém que dizia formar suas ideias entre o “fluxo inconsciente” e a “razão dialética”, admitindo a possibilidade de “mudar” a qualquer momento, a contradição era antes de mais nada um princípio inerente à democracia:

Minha linguagem é a polêmica... Então eu posso libertar mil discursos, inclusive contraditórios dentro do meu ser e isso promove o meu desenvolvimento psíquico corporal, eu não aceito a repressão em nenhum nível. [...] Eu assumo o meu discurso com todas as misérias dele, misérias e virtudes, eu assumo o meu fluxo (ROCHA, 1986, pp. 114-115).

Ao tecer comentários sobre as diversas aproximações de Glauber com o poder, Ventura (2000) fala da determinação que o cineasta sempre teve em materializar suas ideias desde muito jovem: aos 17 anos, por exemplo, quando ainda morava em Salvador, ele convenceu o prefeito da capital a destinar recursos para a recém-criada produtora Iemanjá Filmes. Também viria da Prefeitura de Salvador (e do banqueiro Pamphilo de Carvalho) o parco orçamento que permitiu a Glauber realizar seu primeiro filme, o curta-metragem ficcional “Pátio” (1957), verdadeiro experimento cênico e estético. Um ano depois, desta vez por meio de verbas conseguidas com o governador baiano Juracy Magalhães, ele daria início à produção de “Barravento” pela Iglu Filmes, filme do qual Glauber acabaria se tornando diretor e que lhe renderia o prêmio de Jovem Revelação no Festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia.

O jovem sabia como retirar benefícios do poder sem qualquer compromisso ideológico. [...] Seu agudo senso de oportunidade se combinava a uma habilidade peculiar em articular objetivos com as estratégias que a realidade impunha. Glauber sabia como preservar sua independência, no sentido de conseguir recursos do sistema para atuar fora dele (VENTURA, 2000, p. 45).

Ao mesmo tempo, o desequilíbrio nas finanças figura nas biografias de Glauber como um problema sempre presente na vida do cineasta, que se via constantemente às voltas entre o chamado à criação artística e a escassez de recursos para si mesmo e a família. Por conta disso, ele costumava dizer que era “paupérrimo”, apesar de famoso: “Sempre estou em crise

financeira. Porque a única forma de você ter liberdade mental transando com o capitalismo é não reconhecer o capital” (ROCHA, 1986, p. 109).

A despeito das dificuldades, Glauber alegava resistência em realizar filmes de lucro fácil, comprometido que estava com o projeto de um cinema novo nos planos estético e político. Por conta disso, chegou a recusar algumas propostas, como o convite para dirigir a adaptação cinematográfica da peça “Society em baby-doll” – como desculpa, disse não ter habilidade com comédias e roteiros não autorais (MACIEL, 1996). E assim ele afirmava não se dobrar às concessões, como nessa declaração ao Jornal de Brasília, em 1979: “Eu tenho dignidade, nunca fiz filme comercial, nem pornochanchada, nem filme de publicidade ou de propaganda política, para ganhar dinheiro” (ROCHA, 1986, p. 118).

Entretanto, a convicção de Glauber em recusar o cinema comercial ou publicitário certamente não era de todo inabalável, especialmente diante de crises financeiras mais severas. Um sinal disso é que, em 1968, precisando de dinheiro, o cineasta chegou a fechar um contrato com o órgão de turismo de Salvador para a produção de um documentário colorido sobre a cidade. O trabalho só não foi adiante, conforme Gomes (1997) relata, porque Glauber precisou viajar aos Estados Unidos, o que o obrigou a devolver os valores adiantados pelo governo. Nessa mesma época, ele propôs que o produtor francês Claude-Antoine intermediasse a venda, na Europa ou nos EUA, de um roteiro de ficção inspirado em sua viagem ao Amazonas, realizada dois anos antes.

Chama a atenção o fato de que, mesmo antes de dirigir “Amazonas, Amazonas”, Glauber já havia demonstrado interesse em oferecer seus serviços ao governo do Estado. Como citamos anteriormente, isso aconteceu em maio de 1965, diante da repercussão nacional das críticas que o governador Arthur Reis começara a fazer contra a criação de um centro de pesquisa estrangeiro na Amazônia. Em carta ao escritor Márcio Souza, que assessorava o governo num projeto editorial e também era ligado ao cineclubismo, Glauber registrou seu apoio a Reis nessa questão e sugeriu que poderia somar forças à campanha nacionalista do governador:

[...] o meu velho sonho (desculpe a expressão...) de fazer um documentário sobre o Amazonas parece que agora tem fundamento por causa da campanha do Governador Artur Reis pela defesa da clássica Hilea. Então, quem sabe, possamos ir mais adiante?

Eu, de viva palavra, estou disposto a embrenhar-me nas selvas ditas inexploradas e retirar destes mistérios um documentário de – modéstia a parte – excelente qualidade técnica e artística. O mesmo, asseguro, terá exibição nacional e internacional, sem possibilidades de fracasso. O cujo dito, em têrmos, seria uma arma para a campanha do nosso Governador, campanha que eu, sem maiores interesses comerciais, apoio por convicções. [...]

A proposta é a seguinte:

a) Um documentário de 10, 20 minutos ou longo sobre o Amazonas. Tema central: defesa da Amazonia, sem provocações, sem sectarismo, mas crítico, direto, empolgante sem ser subversivo e, também, sem criar problemas com nossos amigos do Norte... O mesmo poderá ser feito em preto e branco ou em côres. O Estado da Amazonas paga, porque tenho ideias, mas não tenho dinheiro, aliás como todos os cineastas patricios. O preço, discutiremos, porque o meu trabalho custará o mínimo, cobrarei apenas equipe, material. O dinheiro, inclusive, pode voltar com vendas externas para o próprio Estado. [...]

Eu, meu querido Márcio, não sou o Jean Manzon. Tenho uma ideia particular sobre o filme que mostre ao mundo a potencia inexplorada do Amazonas, um filme capaz de atrair atenções até da ONU. Sou pobre por convicção, não realizo operações cinematográficas para ganhar dinheiro. A minha proposta é fundada no fato de que a Campanha do Governador Reis é de alto patriotismo, o que se alia às minhas ideias gerais sobre o mundo e a vida [sic]<sup>47</sup>.

Como se vê, Glauber fez questão de frisar que sua proposta “de custo mínimo” não visava a vantagens financeiras imediatas ou futuras que ele pudesse obter junto ao governo, visto que era “pobre por convicção” e não usava o cinema para ganhar dinheiro; a disposição em realizar o trabalho seria unicamente guiada pela concordância ideológica com o tema em questão. Ele muito menos pretendia fazer um filme provocativo “aos amigos do Norte” (Estados Unidos) ou que pudesse passar como subversivo, no que pode ser interpretado como uma concessão ao seu tom crítico mais radical. Por sua vez, Ventura (2000) viu nesse voluntarismo uma tentativa de o cineasta penetrar no esquema político do Estado e garantir algum tipo de apoio ao Cinema Novo: “A defesa do Amazonas, bem como a defesa das fronteiras nacionais eram ideias que já aproximavam Glauber do governo militar; por outro lado, essa aproximação o distanciava do ideário revolucionário e anticapitalista” (p. 227).

O próprio Glauber admitia que o autor de cinema, diferentemente do escritor, era limitado pelos meios técnicos em sua produção; ou seja, se não havia equipamento (o que subentende um custo), não havia filmes. Talvez por isso ele tenha dito, numa reflexão sobre os anos 50, que “a maioria dos cineastas buscava um documentário estatal pra ganhar a vida” (ROCHA, 2004, p. 312). E parece que foi assim que sua viagem ao Amazonas foi vista por alguns, como um colunista do jornal Diário Carioca, que registrou em nota o “documentário comercial” que Glauber faria para Luiz Augusto Mendes: “O incompreendido autor de ‘Barravento’ abraça o mundo dos negócios”<sup>48</sup>.

Em paralelo à premência de ganhar dinheiro, o cineasta vinha tentando há algum tempo, sem sucesso, levantar recursos para gravar seu próximo longa-metragem, “Terra em

---

<sup>47</sup> ROCHA, Glauber. [Carta] 31 mai. 1965, Rio de Janeiro [para] SOUZA, Márcio, Manaus. Propõe a realização de um documentário no Amazonas. Coleção Márcio Souza, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

<sup>48</sup> DIÁRIO CARIOSA. Coluna “Roteiro & Notícias”. Rio de Janeiro, 21 dez. 1965, p. 9.

Transe”. Ainda com dívidas remanescentes da produção de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, ele viu no prêmio anual concedido pela Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) da Guanabara uma chance para a realização do seu novo projeto. “Deus e o Diabo”, no entanto, acabou entre as últimas colocações do prêmio, que Glauber acusava de ser influenciado pelo governador Carlos Lacerda: “quando viu que não podia nos controlar, Lacerda partiu pro terrorismo cultural, discriminando premiações e roteiros” (ROCHA, 2004, p. 420).

A covardia era generalizada: Carlos Lacerda havia me colocado como ameaça aos financiamentos e prêmios dos produtores. Ninguém teria coragem de se arriscar num filme meu, cineasta que não agradava ao Governador (ROCHA, 1982, p. 238).

Obstinado, Glauber chegou a negar outras propostas de trabalho, como a direção de “A falecida”, que acabou nas mãos do colega Leon Hirszman. Se ninguém se dispunha a produzir “Terra em Transe”, o cineasta também se negaria a assumir outros filmes: “Fazia roteiros, armava os entendimentos, mas na hora do gesto final eu me recusava a ser um artesão de cinema, eu poderia fazer coisas melhores, a minha única saída era *Terra em Transe*” (ROCHA, 1982, p. 240). Mas, novamente, Glauber se viu frente à necessidade de fazer concessões às circunstâncias: “As propostas em volta, [...] fui para o Amazonas fazer um documentário de encomenda para sobreviver” (ROCHA, 1982, p. 240). Logo em seguida, ele também faria “Maranhão 66” para o governador recém-eleito naquele Estado, José Sarney. Foi com o dinheiro conseguido a partir dos trabalhos no Amazonas e no Maranhão, somado aos empréstimos pedidos a Sarney e ao banqueiro José Luiz Magalhães Pinto<sup>49</sup>, que Glauber enfim conseguiu iniciar a produção de “Terra em Transe” (VENTURA, 2000).

Com “Amazonas, Amazonas”, Glauber também acreditava ter aberto uma porta junto ao governo do Estado, pelo menos enquanto durasse o mandato de Arthur Reis. Isso aparece na elogiosa carta que o diretor escreveu ao governador por ocasião de sua partida de Manaus, ao fim das gravações do documentário:

Sendo um homem de geração mais jovem senti o conforto de ter encontrado em V. Excia. (homem de geração mais velha) um espírito jovem, liberal e combativo. Estas, nos dias de hoje, são virtudes que estão acima das divergências ideológicas. [...]

---

<sup>49</sup> O Banco Nacional de Minas Gerais havia sido produtor associado de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.

Deixando junto a meus agradecimentos a minha disposição de colaborar com V. Excia., caso meus serviços sejam outras vezes necessários, reafirmo minha admiração pelo político e pelo historiador<sup>50</sup>.

Na missiva, Glauber releva possíveis “divergências ideológicas” ao expor uma visão positiva sobre o governo de Reis. Em todo caso, tomado como registro da memória e sob o ponto de vista histórico, o discurso da carta representa um deliberado apagamento das arbitrariedades cometidas pelo governador, como o empastelamento de jornais de oposição e a coerção aos demais poderes constituídos (FIGUEIREDO, 2014), preferindo ressaltar o espírito “combativo” e “empreendedor” do político. Não se tem notícia, porém, se a “disposição” expressa pelo cineasta na correspondência resultou em contatos posteriores com o governo estadual ou mesmo com Arthur Reis, que continuou ocupando cargos na estrutura burocrática depois de 1967, como o de presidente do Conselho Federal de Cultura.

Chamado de oportunista em mais de uma ocasião, como quando sua defesa da abertura política pela via militar foi vista como estratégia para ele voltar do exílio sob as bênçãos das autoridades, Glauber Rocha não negava sua faceta contraditória. Suas sucessivas investidas no sentido de se aproximar e se distanciar do poder, representado pelo Estado e pela burguesia nacional, são a expressão da ambiguidade estrutural a que os intelectuais estão sujeitos, conforme argumenta Bourdieu (2007). Isso se deve tanto à sua situação de dependência material quanto à sua impotência política diante das classes dominantes. Dessa forma,

[...] os escritores e artistas constituem, pelo menos desde a época romântica, uma fração dominada da classe dominante, que, em virtude da ambiguidade estrutural de sua posição na estrutura da classe dominante, vê-se forçada a manter uma relação ambivalente tanto com as frações dominantes da classe dominante (“os burgueses”) como com as classes dominadas (“o povo”), e a compor uma imagem ambígua de sua posição na sociedade e de sua função social (BOURDIEU, 2007, p. 192).

Para Glauber, que via o cinema como parte da superestrutura capitalista, o poder era ao mesmo tempo o meio e o objetivo das diferentes lutas de artistas e intelectuais, cujo trunfo estava na posição privilegiada de que esses agentes dispunham para tensionar os limites e possibilidades do próprio sistema. Se num momento ele se negava a desempenhar o papel menor de “artesão de cinema”, no outro, Glauber reconhecia que “o intelectual não é diferente do sorveteiro como ser humano” (ROCHA *apud* VENTURA, 2000, p. 149).

Entendemos que a investigação em torno do filme “Amazonas, Amazonas” também pressupõe a apreciação das suas condições sociais de produção, que foi o que pretendemos realizar parcialmente ao longo deste capítulo a partir da reunião de documentos e outras

---

<sup>50</sup> ROCHA, Glauber. [Carta] 11 jan. 1966, Manaus [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Despede-se do governador ao término das filmagens de “Amazonas, Amazonas”. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

referências. Fatores relacionados à contratação do cineasta e à execução do documentário, bem como aos componentes ideológicos e estéticos do pensamento de Glauber Rocha, são úteis, portanto, à análise que realizaremos no capítulo seguinte, quando se questionará o que de fato diz o filme enquanto discurso sobre a realidade regional.



## Capítulo III – Análise do discurso fílmico

### 1. Como e por que analisar

Em “Introdução à teoria do cinema”, Robert Stam (2013) mostra que desde os primórdios a Sétima Arte tem sido alvo de debates e proposições no sentido de ressaltar seus elementos distintivos em relação às demais expressões artísticas; em outras palavras, havia um interesse explícito na busca da “essência” da nova invenção. Se as experiências iniciais dos irmãos Lumière com essa tecnologia pareciam limitá-la ao campo do mero “divertimento de feira” e à tentativa de reprodução do mundo real, em que pese o deslumbramento e o espanto diante das imagens em movimento<sup>51</sup>, logo o cinema ganhou estatuto próprio como produto cultural. Por volta de 1916, um manifesto ligado ao movimento futurista já defendia o cinema como uma arte autônoma que não deveria ceder à imitação das formas teatrais.

A insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem, um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética (STAM, 2013, p. 49-50).

Foi somente com o desenvolvimento das suas capacidades narrativas, segundo Aumont et al. (1995), que o cinema começou a gozar de reconhecimento e legitimidade. A atuação de precursores como Georges Méliès contribuiu para que essa arte “passasse, de certo modo, pela prova de que poderia também contar histórias ‘dignas de interesse’” (p. 91), tal qual o teatro e o romance faziam, mesmo que os filmes curtos produzidos pelo francês ainda estivessem distantes da complexidade dramática dessas outras linguagens.

A sucessiva evolução técnica e narrativa fez o cinema ser objeto de diferentes abordagens, que procuraram guiar tanto o seu estudo quanto sua produção, num esforço duplo de teorização e normatização. O esteta húngaro Béla Balázs e os teóricos soviéticos Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein e Vertov podem ser encarados como representantes dos primeiros esforços, ainda nas décadas iniciais do século XX, de reflexão sobre o cinema como linguagem específica. É aí que surgem as “gramáticas” e a semiologia (ciência geral dos signos) aplicada às películas, que dirigirão ao novo meio de expressão conceitos então em voga na linguística estrutural.

---

<sup>51</sup> Tomemos como exemplo o registro de 50 segundos conhecido como “A chegada do trem na estação”, um dos primeiros filmetes a serem exibidos em público pelos irmãos Lumière, em 1895. Consta que o público presente à sessão entrou em pânico diante da “ilusão” provocada pelo trem em movimento, como se este fosse saltar da tela.

Conforme ressaltam Aumont et al. (1995), o estudo do cinema começou, então, a visar à captação do seu lugar, das suas funções e efeitos de sentido “para situá-los dentro da história [...] das artes e até simplesmente da história” (p. 97). Os autores sistematizaram cronologicamente a evolução dos objetivos desse estudo da seguinte forma:

- Na “primeira” semiologia do cinema, o objetivo era revelar as figuras significantes propriamente cinematográficas no sentido de analisar os modos possíveis de arranjo dos planos para representar uma ação;
- Com a “segunda” semiologia, o interesse recaiu sobre as relações psíquicas entre a imagem narrativa em movimento e o espectador, valendo-se da psicologia e de conceitos da psicanálise;
- Por fim, buscou-se estudar o funcionamento social do cinema como veículo de representações coletivas e de ideias/ideologia.

Partindo dessa terceira corrente, que de certa forma tenta apreender a imagem no tempo, cabe frisar a perspectiva inaugurada pelas discussões em torno do cinema-história. Nóvoa (2012) indica que esse campo de estudo despontou numa época em que os próprios paradigmas da História começaram a ser revistos, abrindo espaço aos processos e às vozes antes silenciadas na historiografia clássica. No caso do cinema, os filmes puderam alcançar o *status* de documento de apoio à pesquisa histórica, categoria até então restrita aos “escritos”: “Quando o historiador passou a observar o filme para além de fonte de prazer estético e de divertimento, rapidamente ele o percebeu como agente transformador da história e como registro histórico” (NÓVOA, 2012, p. 33).

Com isso, os filmes (não importando se ficcionais ou documentais) foram valorizados a partir de sua importância intrínseca como fontes de conhecimento e como agentes sociais ativos. No primeiro caso, entende-se que tais obras podem ser apreendidas em seu viés informativo acerca de hábitos, costumes, hierarquias, visões de mundo e até mesmo paisagens de determinada época: “qualquer obra cinematográfica [...] é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que o produziu” (BARROS, 2012, p. 66). Já no segundo, assume-se que as películas são instrumentos massivos de formação de consciência, bem como de produção e difusão de ideologias, contribuindo ou não para a manutenção de um *status quo*. Por essa concepção,

o cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um “meio de representação”. Por meio de um filme, representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores

de um filme. Para o âmbito das relações entre cinema e história, interessa particularmente a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como meio de representação ou como veículo interpretante de realidades históricas específicas, ou, ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica (BARROS, 2012, p. 56-57).

Dando seguimento à discussão, Vanoye e Goliot-Lété (2012) afirmam que o filme “preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas” (p. 54-55). As autoras introduzem, com isso, o reconhecimento da análise fílmica como um esforço de interpretação e, ao mesmo tempo, de “trabalho” e “criação”, que supera a simples descrição ou fruição por lazer: “a análise *trabalha* o filme, no sentido em que ela o faz ‘mover-se’, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 12).

Uma vez definido *por que* analisar, pode-se enfim entender *como* analisar – e o caminho está na decomposição e recomposição dos elementos constitutivos da obra submetida à análise:

[Analisar] é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...] Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou fragmento (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14-15).

Por ser uma operação simétrica e inversa à elaboração do filme,

a análise vem relativizar as imagens “espontaneistas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos de que são produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 13).

As autoras defendem, porém, que essa tarefa de criação pelo analista não é completamente livre, devendo-se sempre, no decorrer da análise, “voltar” ao filme a fim de evitar que se construa outra obra ou se supere a original. O filme é o ponto de partida e de chegada, não podendo o analista se entregar a divagações sobre o seu conteúdo.

Nesse percurso, também nos deparamos com os diferentes modelos empregados na análise de obras cinematográficas, que em muito são devedores de metodologias anteriormente consolidadas na área dos estudos literários. Pierre Bourdieu (1996), no escopo de sua proposta para uma “ciência das obras”, relaciona a clássica divisão entre as explicações

internas e as interpretações externas das obras culturais – no caso, o teórico se atém à literatura, mas consideramos que esse quadro geral também se aplica ao cinema.

Segundo ele, as análises de ordem interna (na qual se encaixam correntes como o formalismo russo, a hermenêutica estruturalista, a semiolinguística saussuriana e o New Criticism) propõem uma leitura “pura” e essencialista, isto é, fundada na absolutização do texto. Em outras palavras: cada obra encerraria em si todos os elementos necessários à sua interpretação, não sendo razoável recorrer a explicações extralinguísticas, como determinações históricas, econômicas e sociais ou mesmo às intenções do autor. Também chamadas de imanentes, as análises internas frequentemente são alvo de críticas por seu caráter pretensamente atemporal e a-histórico. Para Bourdieu, contudo,

[...] não é possível tratar a ordem cultural, a episteme, como um sistema total autônomo: quanto mais não seja, porque assim ficamos impedidos de dar conta das mudanças que ocorrem nesse universo separado, a menos que lhe atribuamos uma propensão imanente a se transformar (BOURDIEU, 1996, p. 57).

Já o conceito de análise externa se aproxima do eixo de interpretação definido por Vanoye e Goliot-Lété (2012) como sócio-histórico, segundo o qual filmes são produtos culturais inscritos em contextos sociais determinados, independente de sua relativa autonomia artística em relação a formatos como a televisão e a imprensa. Considerando que uma película jamais se encontra isolada, pairando no espaço-tempo, “a hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é a de que o filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção)” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 51). Ou seja, o filme preenche uma função na sociedade que o produz, seja testemunhando o real, agindo nas representações e mentalidades, regulando as tensões ou fazendo com que elas sejam esquecidas.

A importância conferida à exterioridade é, inclusive, um dos traços distintivos da Análise de Discurso, que entende o sujeito como um ente linguístico-histórico. Na AD, de acordo com Eni Orlandi (2009), não se trabalha a língua fechada nela mesma, como na Linguística, e sim como um constructo de raiz histórica e social. Para isso, o analista necessariamente articula a linguagem com a sua exterioridade e “considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer” (ORLANDI, 2009, p. 16). Bourdieu, entretanto, vê como igualmente reducionistas as análises externas que limitam a obra ao seu contexto e as pesquisas de inspiração marxista que tentam relacionar as obras à visão de mundo ou aos interesses de uma classe social.

[...] pensando a relação entre o mundo social e as obras culturais na lógica do reflexo, [esse tipo de análise] vincula diretamente as obras às características sociais dos autores (à sua origem social) ou dos grupos que eram seus destinatários reais ou supostos, e cujas expectativas eles supostamente atendem (BOURDIEU, 1996, p. 58).

Mas, se a atenção centrada nas funções externas leva ao erro de ignorar a lógica interna de uma obra e sua organização estrutural como linguagem, o olhar imanente também tende a descartar a influência dos grupos que produzem esses objetos. Para escapar a essas armadilhas, o teórico francês propõe a análise de obras culturais a partir da ideia de campos/microcosmos sociais, entendidos por ele como espaços de luta simbólica. Conforme Bourdieu, é preciso encarar de modo relacional o espaço social em que os produtores agem:

O microcosmo social, no qual se produzem obras culturais [...], é um espaço de relações objetivas entre posições – a do artista consagrado e a do artista maldito, por exemplo – e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio de interesses específicos que são aí determinados (BOURDIEU, 1996, p. 60-61).

## 2. Cinema e discurso

Um dos elementos básicos na constituição de uma obra cinematográfica, a montagem comumente é definida como o processo de organização/edição dos planos<sup>52</sup> a partir de critérios de ordem e duração, levando em conta, principalmente, a narrativa que se tem em mente. Aumont et al. (1995) mostram que polêmicas sobre o lugar e o valor da montagem atravessam praticamente toda a teoria do cinema. Ao longo do tempo, diferentes teóricos se ocuparam de definir as funções que esse elemento pode desempenhar no sentido da produção de efeitos e reações sobre o espectador. Entre aqueles que atribuem a esse item um papel central no processo cinematográfico, há um consenso de que

a montagem narrativa mais “transparente”, assim como a montagem expressiva mais abstrata, visam ambas a produzir, a partir do confronto, o choque entre elementos diferentes, este ou aquele tipo de efeito; qualquer que seja a importância, às vezes considerável em certos filmes, do que está em jogo no momento da montagem [...] a montagem como princípio é, por natureza, uma técnica de produção (de significações, de emoções) (AUMONT et al., 1995, p. 66).

Desse modo, a montagem tende a exercer no filme, simultaneamente, funções sintáticas (relativas à forma, garantindo efeitos de ligação, disjunção ou alternância entre os planos/imagens), semânticas (produção de sentidos denotados ou conotados) e rítmicas

---

<sup>52</sup> Plano é uma das unidades fílmicas, constituindo-se de um trecho de filme rodado sem interrupção.

(efeitos de ritmo temporal ou plástico). Essa questão se tornou tão central na história das teorias do cinema que passou a definir as diversas abordagens ideológicas e filosóficas sobre o cinema como arte da representação e da comunicação de massa.

Ao demonstrarem essa tese, Aumont et al. (1995) ressaltam os sistemas estético-teóricos propostos pelo francês André Bazin e pelo russo Serguei Eisenstein (diretor de “O encouraçado Potemkin”, de 1925) em torno da montagem. Enquanto o primeiro tendia a reduzir a importância dela frente a certa vocação do cinema para a reprodução “transparente” e objetiva do real<sup>53</sup>, o segundo conferia à montagem um papel de intervenção social em consonância com o materialismo histórico-dialético<sup>54</sup>.

Para Eisenstein, [...] o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o “real” sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (AUMONT et al., 1995, p. 79).

Por essa perspectiva, é na montagem que o filme adquire a forma de *discurso articulado*, outra concepção importante a ser considerada. Relacionando os processos formais ao funcionamento do pensamento humano, Eisenstein via o cinema (dotado de sentidos pré-determinados no instante da junção de seus fragmentos) como meio de influenciar e “moldar” o espectador num viés eminentemente político. De acordo com Ismail Xavier (2008), devido a esses pressupostos, o cineasta e teórico russo é frequentemente considerado um precursor da semiologia/semântica na arte cinematográfica. Por meio da “cine-dialética” eisensteiniana, seria possível

compor visualmente “quadros”, privilegiando as configurações plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada. [...] Em outras palavras, à manipulação da câmera no sentido de construir a unidade dos fatos, Eisenstein opõe a manipulação dos fatos para conseguir uma unidade de pensamento. [...] longe de seguir um modelo de realidade, o filme vai seguir as modalidades do pensamento, ou seja, assumir aquilo que ele é: discurso (XAVIER, 2008, p. 132).

Encontramos no autor, portanto, a reafirmação do estatuto discursivo do cinema, cuja enunciação se manifesta por meio de sons e imagens. Além do mais, um filme é “sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2008, p. 14).

---

<sup>53</sup> Em sua defesa do “realismo”, Bazin só considerava autêntico um tipo de montagem: aquele que marcasse apenas a passagem de um plano para o seguinte. “Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana” (BAZIN apud AUMONT et al., 1995, p. 74).

<sup>54</sup> A produção de Eisenstein se situa no contexto da Revolução Russa de 1917, em que o marxismo influenciou nas diretrizes do nascente Estado soviético.

Tal assertiva também aparece na tese de doutoramento de Carolina Assunção e Alves (2011) que se apoiou na Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau e nos estudos em Análise do Discurso para abordar as dimensões argumentativas dos filmes. Conforme as reflexões que ela apresenta, o filme pode ser classificado como gênero discursivo porque, ao incorporar uma multiplicidade de elementos verbo-visuais, o produto cinematográfico se caracteriza por uma organização “transfrástica” (que vai além da estrutura da frase), um dos pré-requisitos necessários à categorização de um gênero: “assim como o discurso pode mobilizar estruturas de ordem distinta das estruturas da frase, o filme tem disponível uma série de códigos semiológicos que ultrapassam a expressão verbal” (ALVES, 2011, p. 20).

Discurso é entendido aqui na acepção de Orlandi (2009), segundo a qual esse conceito ajuda a revelar os efeitos de sentido entre locutores e os processos de mediação entre o homem, a realidade e a ideologia. Sendo palavra em movimento, isto é, prática da linguagem, “o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (ORLANDI, 2009, p. 17). Não havendo neutralidade nem no uso mais corriqueiro dos signos, o estudo do discurso propicia uma relação menos ingênua com a linguagem, desvelando seus equívocos e opacidades: “podemos dizer que o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo... As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam” (ORLANDI, 2009, p. 42).

Orlandi atenta também para a questão do dito e do não dito nos discursos – o que é ocultado ou subentendido significa tanto quanto aquilo que está posto e enunciado. Assim, há que se levar em conta as diversas formas pelas quais um discurso pode “silenciar” as palavras. Uma delas é a censura, que determina o que pode ou não ser dito numa dada conjuntura: “[...] o que não é dito, o que é silenciado constitui igualmente o sentido do que é dito. As palavras se acompanham de silêncio e são elas mesmas atravessadas de silêncio. Isso tem que fazer parte da observação do analista” (ORLANDI, 2009, p. 84-85).

Para Dominique Maingueneau (2004), o debate que culmina com o surgimento da Análise do Discurso, em meados dos anos 1960, é antes um resultado da modificação na maneira de se perceber a linguagem, que passa a ser considerada a partir de sua heterogeneidade constitutiva. Nesse sentido, Helena Brandão reconhece ser a AD uma resposta à necessidade de se compreender o fenômeno linguajero de modo não mais centrado apenas na língua (sistema ideologicamente neutro), como fazia a linguística inspirada em Ferdinand de Saussure. Com a eclosão de uma nova instância, a discursiva, tornou-se possível

operar a ligação necessária entre o nível propriamente linguístico e o extralinguístico a partir do momento em que se sentiu que o “liame que liga as ‘significações’ de um texto às condições sócio-históricas deste texto não é de forma alguma secundário, mas constitutivo das próprias significações” (Haroche et al., 1971, p. 98). O ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos é, portanto, o discurso (BRANDÃO, 2004, p. 11).

Já Maingueneau (2004) diz que “discurso”, ao designar qualquer uso restrito da língua, pode se referir tanto ao sistema que permite produzir um conjunto de textos, quanto ao próprio conjunto de textos, e o autor dá o exemplo do “discurso comunista”. Ou ainda, em alusão à perspectiva da escola francesa de AD, “[...] entenderemos por ‘discurso’ uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008, p. 15). É nessa perspectiva que podemos nos referir a um escopo de discursos disciplinares, como os discursos sociológico, antropológico, ou mesmo os discursos sobre a Amazônia a que nos referimos anteriormente.

Esse entendimento nos remete às formulações do filósofo e historiador Michel Foucault (2016) no livro “A arqueologia do saber”, publicado originalmente em 1969, no qual ele faz uma reflexão sobre o método “arqueológico” empregado em três de suas obras anteriores. Nelas, Foucault investiga a formação dos discursos sobre a loucura (“História da loucura”, de 1961), a medicina (“O nascimento da clínica”, de 1963) e sobre as próprias Ciências Humanas (“As palavras e as coisas”, de 1966) ao longo da história. Para ele, o que caracteriza essas “grandes famílias de enunciados que se impõem a nosso hábito” (p. 46) não é tanto sua aparente unidade objetual, temática, conceitual e de estilo de enunciação, e sim o seu sistema de dispersão:

Mais do que buscar a permanência dos temas, das imagens e das opiniões através do tempo, mais do que retrazar a dialética de seus conflitos para individualizar conjuntos enunciativos, não poderíamos demarcar a dispersão dos pontos de escolha e definir, antes de qualquer opção, de qualquer preferência, um campo de possibilidades estratégicas? [...] possibilidades estratégicas diversas que permitem a ativação de temas incompatíveis, ou ainda a introdução de um mesmo tema em conjuntos diferentes (FOUCAULT, 2016, p. 45-46).

O autor não nega, contudo, que haja uma *regularidade* intrínseca a esses discursos, e aí temos a função a ser desempenhada pela AD, qual seja: explicar a dinâmica das *formações discursivas* e desvendar suas regras de formação ou condições de existência, coexistência, manutenção, modificação e desaparecimento. Dessa maneira, na concepção foucaultiana, discurso é um conjunto de enunciados que remetem a uma mesma formação discursiva (BRANDÃO, 2014).

Orlandi (2009) retoma Foucault para esclarecer que é a formação discursiva que define o que pode e deve ser dito numa dada posição na conjuntura sócio-histórica. Por isso, as



palavras não têm um sentido imanente, não significam por elas mesmas, mas derivam seus sentidos das formações discursivas em que estão inscritas. Assim é que palavras iguais podem expressar ideias diferentes quando enunciadas a partir de formações distintas.

No entanto, é preciso não pensar as formações discursivas como blocos homogêneos funcionando automaticamente. Elas são constituídas pela contradição, são heterogêneas nelas mesmas e suas fronteiras são fluídas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações (ORLANDI, 2009, p. 44).

Ainda que Foucault não tenha sistematizado como a AD poderia concretizar as diretrizes acerca das regras de formação, tarefa que deixou para os linguistas, o filósofo contribuiu significativamente para o estudo da linguagem pela via discursiva. Dentre essas contribuições estão a concepção do discurso como prática que provém da formação dos saberes e a relação de proximidade entre o discurso e o poder:

[...] e) o discurso é o espaço em que saber e poder se articulam, pois quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. Esse discurso, que passa por verdadeiro, que veicula saber (o saber institucional), é gerador de poder;

f) a produção desse discurso gerador de poder é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos procedimentos que têm por função eliminar toda e qualquer ameaça à permanência desse poder (BRANDÃO, 2014, p. 37).

Dito isso, encontramos na Análise de Discurso a ferramenta conceitual mais adequada à nossa investida interpretativa sobre o documentário “Amazonas, Amazonas”, pois, ao mesmo tempo em que é fonte de uma discursividade própria, o filme se inscreve historicamente num agrupamento de outros discursos sobre a Amazônia.

### **3. Decompondo o documentário “Amazonas, Amazonas”**

No livro “Lendo as imagens do cinema”, Laurent Jullier e Michel Marie (2009) enumeram mais algumas ferramentas úteis à análise fílmica. Para eles, uma obra cinematográfica pode ser decomposta e interpretada no nível do plano, da sequência e/ou do filme, sendo que cada um deles possui elementos próprios passíveis de análise. Tendo em vista os propósitos da nossa pesquisa, julgamos ser mais promissora a análise no nível da sequência, que pode ser definida, de modo geral, como um conjunto de planos que apresenta unidade espacial, temporal, narrativa, técnica ou uma combinação destas. É no nível da sequência, portanto, que as relações entre som e imagem podem ser percebidas como instrumentos de controle da narração: “A sequência, enfim, deixa o espectador atento a uma boa distância para captar o ‘discurso oculto’ e outros efeitos de sentido figurado” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 42).

Seguindo um critério narrativo-temporal, dividimos “Amazonas, Amazonas” em seis sequências, ou blocos, sem contar os créditos iniciais e finais. Procedemos, então, à decomposição do filme em unidades menores (94 planos), processo que possibilitou a descrição do conteúdo do documentário a partir das categorias “o que se ouve” e “o que se vê”, revelando a organização verbo-visual e o encadeamento entre os diversos elementos discursivos da obra (vide Apêndice).

### **3.1 Conquista da ‘clássica Amazônia’ (Bloco I)**

Uma das cenas mais recorrentes em filmes sobre a Amazônia talvez sejam as imagens aéreas da floresta e dos rios. Esse é um código visual cuja origem é atribuída ao documentário “No Rastro do Eldorado”, do pioneiro Silvino Santos, que registrou a expedição do geógrafo norte-americano Alexander Hamilton Rice Jr. pela região do Rio Branco, atual Estado de Roraima, entre os anos de 1924 e 1925. Além da ideia de revelar a região em seu gigantismo natural, por trás desse código está a sugestão de uma paisagem amazônica primeva e homogênea, como um “tapete verde” ainda intocado pelo homem, mas que esconde riquezas vegetais e fauna exótica por baixo da floresta tropical.

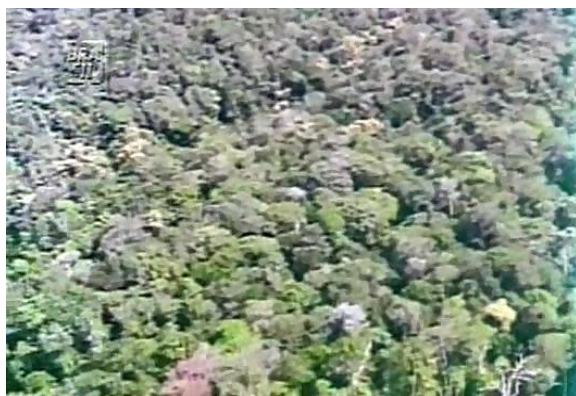
“Amazonas, Amazonas”, de Glauber Rocha, também apela a esse lugar-comum em sua sequência de abertura e dedica seus planos iniciais<sup>55</sup> a travellings aéreos sobre uma porção de mata fechada e sobre o Encontro das Águas<sup>56</sup>, um dos emblemas turísticos e naturais da cidade de Manaus. De antemão, destacamos que o filme irá recorrer com frequência a esse tipo de movimento de câmera (travellings, panorâmicas e planos abertos), sugerindo uma “varredura” da paisagem com o intuito de melhor ambientar o espectador.

---

<sup>55</sup> A cópia do filme a que tivemos acesso está disponível no Youtube, por isso a captura de alguns planos teve a sua qualidade comprometida.

<sup>56</sup> Fenômeno natural decorrente do encontro entre dois rios que não se misturam, seja por fatores geológicos, térmicos ou de acidez das águas. Acontece em algumas localidades da Amazônia, mas o mais famoso é o que está localizado na frente da cidade de Manaus, fruto do encontro entre os rios Negro e Solimões.

Figuras 5 e 6 – Imagens aéreas mostram grandiosidade da paisagem amazônica: à esquerda, uma porção da floresta; à direita, o Encontro da Águas



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Junto a essas imagens de uma Amazônia figurativamente originária tem início a narração propriamente dita, que nesse primeiro momento adota (em tom épico) a posição de uma voz performática em primeira pessoa, logo identificada como sendo a do navegador espanhol Francisco de Orellana. Aqui, voz é entendida como um conceito ligado à lógica informativa dos documentários em geral, ajudando a expressar um argumento ou perspectiva. Isso porque “os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz” (NICHOLS, 2008, p. 73).

Em “Amazonas, Amazonas”, o recurso à voz performática serve à dramatização de um relato livremente adaptado sobre o descobrimento das terras ao longo do rio Amazonas, em 1542, quando a expedição de Orellana, a serviço da coroa espanhola, teria se deparado com índias guerreiras que lembravam as míticas Amazonas do imaginário grego, inspiração para o nome dado ao curso d’água. A intervenção narrativa do “personagem” Orellana adquire contornos de licença poética, pois se sabe que o relato da expedição, a primeira a percorrer toda a extensão do grande rio, foi escrito pelo frei Gaspar de Carvajal. A trilha sonora – o poema sinfônico “Uirapuru”, de Villa-Lobos – só reforça o tom épico da sequência: “...enfrentei o desconhecido, dei combate a índios de longos cabelos... Vencidos os perigos, batizei a conquista: Amazonas, Amazonas”, diz o narrador.

Mas por que iniciar o filme com uma referência a Orellana, se a historiografia regional sempre consagrou a exaltação ao elemento português no processo de conquista da Amazônia? Acontece que a opção do diretor não estava de todo desamparada pela literatura histórica do período. Arthur Reis (1953), por exemplo, embora tenha escrito que o período espanhol da história amazônica nada deixou de memorável além de “páginas escritas num reconhecimento

incipiente” da região, reconhecia que foi Orellana, “em sua descida maravilhosa”, que revelou a Amazônia

em seu gigantismo de águas, de terras, de riqueza florestal e animal, em suas particularidades humanas, indicando-a a Carlos V como um espaço que precisava ser incorporado às suas possessões pelo aproveitamento do que aí se guardava (REIS, 1953, p. 22).

Figuras 7 e 8 – Panorâmicas e planos abertos revelam a paisagem: à esquerda, Cachoeira do Tarumã (?); à direita, uma visão de dentro da floresta



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Por outro lado, a sequência do documentário em que Orellana se vangloria dos seus feitos, ao mesmo tempo em que as imagens apresentam a Amazônia ao espectador, de certa maneira reflete a teatralidade inerente ao estilo glauberiano. Gomes (1997) inclusive fala de um senso dramático que frequentemente impelia o cineasta a um agigantamento da realidade, do cotidiano e até mesmo dos conflitos humanos: “A visão teatral do mundo nele refletia um impulso espontâneo e profundo, revelado desde a infância” (p. 395).

Vale lembrar que as primeiras experiências artísticas de Glauber aconteceram no palco, quando, ainda na Bahia, ele idealizou ao lado de amigos do ginásio o projeto teatral “As Jogralescas”, que consistia em apresentações dramatizadas de poemas. Também vem daí as suas ideias sobre o “cinema épico-didático”, diretamente inspirado pelo teatro dialético de Bertolt Brecht. Para o cineasta, a didática e a épica eram duas instâncias da cultura revolucionária e deveriam funcionar simultaneamente na obra: a didática, com sua função de informar, educar e conscientizar; a épica, enquanto prática poética, com seu papel de estimular os sentidos e provocar o impulso revolucionário (ROCHA, 2004).

Transcorrida essa primeira parte, que dura cinco planos, a voz de “Amazonas, Amazonas” muda de posição discursiva: passa do narrador-personagem ao narrador-onisciente, também chamado de “voz de Deus”. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2012), essa é

a voz do saber e do poder no cinema, pois imprime um efeito de objetividade e cientificidade ao que está sendo dito. É nesse tom que o narrador começa a abordar criticamente a “clássica Amazônia” como uma noção pertencente ao passado, quando ainda se interpretava a região por meio da dicotomia inferno/paraíso, à qual nos referimos no Capítulo I. Com isso, o filme se distancia da visão apresentada anteriormente ao reforçar que o mundo exótico “criado” pelos primeiros viajantes não passa de produto de uma imaginação que se exaltou diante das terras descobertas.

A desconstrução do imaginário calcado no exótico e amplificado pelos relatos dos primeiros viajantes e cientistas que passaram pela Amazônia também era um esforço empreendido pela intelectualidade amazonense, em especial após a derrocada da economia da borracha, momento em que se tenta dar vazão a uma nova discursividade com vistas a chamar a atenção para os problemas socioeconômicos locais. Exaltada pelos sensacionalistas e ao mesmo tempo tão marginalizada, como pontuou Arthur Reis, a região deveria enfim começar a ser encarada mais realisticamente: “A Amazônia não é, assim, fantasia geográfica. É realidade, essencial ao Brasil no seu processo de potencialidade” (REIS, 1972, p. 119).

### **3.2 O homem e o meio (Bloco II)**

A segunda sequência começa mantendo o distanciamento crítico em relação à abertura do bloco I, identificada como um discurso superado, pertencente ao colonizador. Agora, a voz do narrador se situa claramente no tempo presente como autora de comentários que levam em consideração o contexto em que o filme foi produzido, isto é, os anos 1960: “O Amazonas que conhecemos é outro. O Amazonas de hoje, maior Estado do Brasil (...)”, diz a locução.

Essa temporalidade também começa a se refletir no conjunto de imagens, que passa a mostrar signos próprios da sociedade amazônica contemporânea, além de evidenciar pela primeira vez o elemento humano, representado por duas pessoas conduzindo uma canoa. Porém, a câmera não faz questão de captar essas figuras em sua individualidade; em vez disso, elas são registradas em plano aberto, apequenadas pela grandiosidade da paisagem, cumprindo a função de modelos do habitante da região.

Figuras 9 e 10 – Elemento humano é mostrado pela primeira vez no filme: à esquerda, câmera acompanha a passagem de uma canoa a distância; à direita, plano mais fechado mostra outra canoa e um flutuante ao fundo



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Trata-se da representação do homem amazônico que, embora já tenha fixado raízes na região, ainda luta para “desenvolver a sua civilização” e “busca uma cultura a partir das condições especiais do meio”. Há, portanto, a sugestão de que a cultura/civilização local se configura como um processo inconcluso, ainda por se fazer, ao mesmo tempo em que as condições especiais do meio – num sentido mais negativo que positivo – não chegam a ser especificadas pelo narrador.

Com isso, o filme apresenta a luta do homem para domar a natureza, que nada mais é que o esforço para fazer uma cultura/civilização emergir de um meio hostil, como a síntese histórica da sociedade amazônica. Esse processo de constante adaptação é visto como algo tão penoso no tempo presente quanto na época do descobrimento – basta lembrarmos as palavras do narrador-Orellana (bloco I), que enfrentou o desconhecido, deu combate a índios e venceu os perigos em seu caminho até a conquista territorial da região.

É essa visão que vai ensejar, segundo Francisco de Oliveira (2009), o projeto de “reconquista” da Amazônia a partir da política de integração idealizada durante a ditadura militar, pois naquele momento os inimigos e os desafios eram outros: a cobiça internacional e o subdesenvolvimento. Cabia ao regime intervir nas terras ocupadas por uma “não-gente, incapaz de cuidar de si própria” e que oferecia perigo por sua vulnerabilidade, “pela sua incapacidade cultural – segundo os critérios dos brancos – de cuidar de vastas riquezas” (OLIVEIRA, 2009, p. 87).

Nesta sequência, uma cena chama a atenção por sua representatividade. Nela, um grupo de pessoas está reunido embaixo de um tapiri (construção de madeira e palha típica da região), que podia servir de moradia ou simples posto de trabalho, dedicando-se a atividades distintas. Dois homens, em particular, estão agachados amolando machados. É a primeira das

várias cenas de trabalho registradas em “Amazonas, Amazonas”, o que demonstra um esforço deliberado em representar o elemento humano não apenas como parte da paisagem natural, mas também como força produtiva. De acordo com Bizarria (2008), esse é um esquema discursivo associado ao modelo clássico do cinema documentário produzido na região desde o início do século XX, podendo ser notado inclusive em filmes como “No Paiz das Amazonas” (1922), de Silvino Santos.

Figura 11 – Tapiri: espaço de trabalho e moradia



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

A autora também ressalta que a representação do homem amazônico como trabalhador é demarcatória do seu nível de inserção na sociedade “civilizada”. Os primeiros documentários sobre a Amazônia costumavam apagar essa dimensão da vida nas aldeias, pois as populações indígenas eram retratadas apenas a partir da categoria étnico-racial, como tipos sociais primitivos e fadados a desaparecer na medida em que fossem incorporados à civilização ocidental e, conseqüentemente, à esfera laboral correspondente a ela. Assim, em filmes como “Ao redor do Brasil” (1932), do major Luiz Thomas Reis, “a atribuição étnica só é utilizada para aqueles que vivem nas aldeias. Os índios que entram no mundo do trabalho passam a ser classificados conforme sua função, tais quais os ‘garimpeiros’ e ‘expedicionários’” (BIZARRIA, 2008, p. 42).

Após o plano que mostra a primeira cena de trabalho do filme, temos outro conjunto de planos que é bastante significativo por conter a única entrevista utilizada em “Amazonas, Amazonas”. Em plano aberto, vemos o diretor Glauber Rocha, de perfil, sentado de pernas cruzadas sobre um tronco de árvore. Ele estende um microfone na direção de um homem sentado bem à sua frente, mas é a paisagem que ocupa a maior parte do quadro, em cuja parte

superior se destaca uma placa com os dizeres “Vinhas do Senhor”. É Glauber quem dá início à ação: “O senhor veio daonde?”, pergunta o diretor, já indicando a condição de migrante do seu entrevistado.

Figuras 12 e 13 – À esquerda, Glauber Rocha entrevista o migrante; à direita, detalhe da placa “Vinhas do Senhor”



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

O homem, aparentando ter meia idade, começa a contar de forma acelerada o seu périplo desde que saiu de Castanhal, no Pará, em busca de oportunidades no Amazonas – o que, segundo ele, aconteceu em 1956, ou seja, cerca de dez anos antes da entrevista ao cineasta. Nesse período, ele diz ter desempenhado diversas atividades em diferentes localidades, incluindo Estados vizinhos: a) na construção da estrada Manaus-Itacoatiara, b) na Usina Vitória (Manaus), c) em Caracaraí (Roraima), d) em Porto Velho (Rondônia), e) na extração de piaçaba (no Alto Rio Negro), f) na extração de juta (em Manacapuru), g) por fim, como empregado “aqui nesse terreno do Seo Pedro”.

Os planos referentes à entrevista duram exatos 1 minuto e 29 segundos, mas a imagem do entrevistado e do diretor permanece apenas 26 segundos em tela. Depois disso, a voz do entrevistado é inserida em off sobre imagens que retratam outras pessoas em cenas de trabalho: ora um grupo de homens com machados que se encaminha para uma clareira aberta na floresta, ora uma dupla que serra uma tora de madeira à beira do rio. Essa composição entre imagem e entrevista traduz o esquema de representação particular-geral, outro recurso bastante utilizado pelo modelo clássico de documentário, conforme aponta Bizarria (2008).



Figuras 14, 15, 16 e 17 – Cenas de trabalho (esq. para dir.): com machados nos ombros, homens caminham em direção a clareira na floresta; plano aberto da clareira mostra os homens golpeando uma árvore que permanece de pé; detalhes de uma serraria artesanal à beira do rio



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

A partir desse ponto de vista, “se apresenta uma situação específica como estratégia para construir generalizações a respeito de um grupo ou de uma situação social” (BIZARRIA, 2008, p. 65). No caso de “Amazonas, Amazonas”, elege-se o entrevistado como o representante “típico” do trabalhador da Amazônia, tanto que seu nome não é identificado nem seu rosto pode ser distinguido na imagem. Esse artifício fica mais evidente quando a voz dele, em off (fora do quadro), é sobreposta à imagem de outros trabalhadores, como se todos compartilhassem de uma história comum.

O futuro do migrante é igualmente incerto, como induz o cineasta quando pergunta (ainda em off): “Vai voltar?”. O homem diz que está no terreno do Seo Pedro mas tem vontade de voltar para Caracaraí; se desse certo lá, ele ficaria, caso contrário iria para Belém, onde resolveria os trâmites para a venda de dois terrenos que ele e os irmãos mais novos herdaram do pai. “Eles querem a minha assinatura pra vender os terreno, que os terreno não dá mais lavoura por aqui da boa, dá só se for pra adubar terra, pra plantar pimenta do reino” (sic), diz. Ao mesmo tempo em que se mostra obstinado em não permanecer onde está por

conta das adversidades, o homem deixa entrever outra de suas frustrações, talvez a maior delas, que é falta de uma terra para chamar de sua:

Aqui eu não fico porque o senhor tá vendo, dá um [?] desse, se planta uma coisa não dá, e outra que não tenho terra pra mim mesmo né. Se eu tivesse um terreno meu, assim qualquer coisa... porque eu nasci e me criei nesse serviço de roçado, plantar maniva, fazer farinha, tudo isso eu sei fazer (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

A esperança de prosperidade, portanto, estava ligada à posse da terra, problema que se agravará durante a ditadura militar, que consagrou a ideia de que “latifúndios produtivos” eram um objetivo a ser estimulado, a despeito da sua desigual distribuição. Segundo Gonçalves (2001), os conflitos ganharam contornos dramáticos sobretudo ao longo dos eixos rodoviários da região, levando os militares a se ocuparem diretamente dos órgãos relacionados à questão fundiária.

Considere-se que, em parte, essas famílias camponesas, ao desbravar a floresta e estabelecer o seu roçado, muitas vezes não faziam mais do que “amansar a terra” para algum fazendeiro que, aproveitando-se quase sempre de situações-limite vividas por essas populações abandonadas à sua própria sorte, num segundo momento, pressiona pela compra de suas terras, seja simplesmente lhes oferecendo dinheiro para comprá-las, seja ameaçando-lhes com jagunços e pistoleiros quando a sua proposta de compra não era aceita (GONÇALVES, 2001, p. 108).

A essa altura do filme, a entrevista é interrompida por uma intervenção brusca do diretor, que grita (em off) “Corta!”, ao mesmo tempo em que vemos um homem manuseando uma plantadeira num terreno descampado e com sinais de que passou pelo processo de queimada. A não continuidade da fala do entrevistado demonstra a relação desigual e autoritária estabelecida entre o cineasta e ele. Embora a aparição inicial de Glauber em frente à câmera, numa posição que sugere proximidade e receptividade, possa significar num primeiro momento uma abertura à palavra do outro, a interrupção efusiva do diretor revela quem de fato está no controle da narrativa.

Figuras 68, 19, 20 e 21 – Cultivo em área de várzea: homem usa plantadeira de grãos manual; voz do diretor ordena corte no terceiro quadro



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Mas essa interrupção também pode ser interpretada de maneira menos maniqueísta e até irônica, como uma crítica escamoteada por Glauber. Quando grita “Corta!”, ele na verdade delimita até onde o filme consegue dar espaço à voz de um homem sem terra, pois as queixas dele não poderiam ensejar ideias consideradas subversivas, como a reivindicação por uma reforma agrária. Nada garante que a fala do entrevistado fosse de fato adquirir um teor mais político, mas vendo por esse ângulo, podemos dizer que ao menos o problema da posse da terra, e a possibilidade de contextualizá-lo à realidade da Amazônia, foi relegado à superficialidade do discurso.

Com isso, o aprofundamento do tema teria sido inviabilizado em primeira instância não pelo cineasta Glauber Rocha, que era simpático à causa e chegou a abordar a questão em seu longa-metragem “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, mas por uma conjuntura política que elegeu como inimigo interno, por exemplo, o movimento das Ligas Camponesas no Nordeste. Ao mesmo tempo, tal escolha reforça a disposição do diretor em fazer concessões discursivas conforme a conveniência do momento, como ele demonstrou na carta ao escritor Márcio Souza, que destacamos anteriormente. No documento, ele propõe fazer um filme “crítico e

direto” sobre a defesa da Amazônia, mas “sem provocações, sem sectarismo, (...) empolgante sem ser subversivo e, também, sem criar problemas com nossos amigos do Norte”.

### 3.3 Fausto e cidade em crise (Bloco III)

Na terceira sequência temos o retorno da voz do narrador, que mais uma vez assume uma feição performática em primeira pessoa. Desta vez, elege-se o seringueiro como o personagem que dramatiza a saga dos retirantes nordestinos que vieram para a Amazônia durante o Ciclo da Borracha, tema central deste bloco narrativo:

Vimos de longe, do sertão do Ceará, tangidos pela seca, buscando na selva riqueza para nossa fome. A esperança estava nas árvores que os índios Cambebas haviam descoberto. Nas grandes árvores perdidas que sangravam a estranha mistura. Árvore seringa, que dava um ouro branco, ouro sonho, ouro negro, ouro elástico. Era o Ciclo da Borracha (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

Na tela vemos a representação desse tipo social e do seu trabalho característico: um homem de costas, em primeiríssimo plano, abre sulcos numa seringueira, e um plano detalhe logo em seguida mostra a seiva escorrendo pelo tronco.

Figuras 7 e 23 – A saga da borracha contada por um “seringueiro”: à esquerda, processo de corte da seringueira; à direita, seiva escorre pelas fissuras no tronco da árvore



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Após essa primeira intervenção do narrador-personagem, temos um conjunto de oito planos (do qual selecionamos quatro) com cenas de trabalho relacionadas à borracha. Um dos planos chama a atenção por mostrar, em primeiríssimo plano, o rosto de dois homens em ângulo diagonal. Sem camisa, eles posam para a câmera: um deles olha para o horizonte, enquanto o outro mira no que parece ser a direção do fotógrafo. É a primeira vez no filme em que o trabalhador ganha um “rosto”, pois em cenas anteriores eles eram sempre retratados à distância ou num ângulo que tornava impossível divisar suas feições.

Figuras 24, 25, 26 e 27 – Cenas de trabalho: nos três primeiros quadros, preparação do látex para coagulação (?); no último quadro, temos um close no rosto de dois trabalhadores que posaram para a câmera



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Mas se o discurso do narrador adquire um sentido histórico, ligado ao passado, as cenas de trabalho representam algumas das utilizações da borracha na economia do Amazonas dos anos 1960. Assim, uma das locações que conseguimos identificar é a Companhia Nacional de Borracha, localizada em Manaus. Fundada pelo empresário Cosme Ferreira Filho, que naquele momento exercia o cargo de secretário de Agricultura, Indústria e Comércio do governo Arthur Reis, a indústria fazia o beneficiamento da matéria-prima amazônica. Em um dos planos assistimos a um funcionário manuseando crepes de borracha, geralmente usados pela indústria de calçados. A essa altura, temos nova inserção do som ambiente, com ruídos mecânicos que se contrapõem ao som de pássaros do bloco I, reforçando a transição de tempo e espacialidade.

Figuras 28 e 29 – Trabalhador da Companhia Nacional da Borracha insere um crepe de borracha na máquina de laminação e lavagem



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Depois de destacar a força produtiva derivada da economia da borracha, o filme se dedica a uma abordagem histórica que vai da ascensão ao declínio dessa curta fase de prosperidade no Amazonas. Temos de volta o comentário do narrador-onisciente:

A ambição que gerou a conquista. A conquista que gerou o extrativismo onde os caudilhos fixaram suas leis homicidas. O extrativismo que gerou as súbitas fortunas de aventureiros dos quatro cantos. Era o Eldorado. O esplendor de uma selvagem nobreza dos trópicos, cujos cenários e costumes foram importados de Inglaterra, França e Itália (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

A trilha épica de Villa-Lobos adquire ainda mais dramaticidade em combinação com um segmento de imagens internas da sala de espetáculos do Teatro Amazonas, que surge (embora não citado ou identificado nominalmente) como ícone da ambição e do esplendor do extrativismo. Aqui, “conquista” pode significar tanto o monopólio da borracha amazônica no mercado mundial (o “Eldorado”) quanto a importação de “cenários e costumes” europeus pela nova elite local, que enfim poderia gozar de uma cultura e uma civilização – quando o caudilho/aventureiro se converte em “selvagem nobreza dos trópicos”.

Nos planos em que a câmera percorre os camarotes e a plateia da sala de espetáculos, o ambiente está apenas parcialmente iluminado, provocando um dramático efeito de luz e sombra, quem sabe para realçar o lado trágico do fausto econômico, expresso nas “leis homicidas” citadas pelo narrador, cujo contexto fica apenas subentendido.

Figuras 30, 31, 32 e 33 – Imagens internas Teatro Amazonas expressam o fausto de uma “selvagem nobreza dos trópicos”



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Contudo, o que se escreveu sobre o ciclo da borracha até hoje nos permite compreender melhor esse subtexto. Euclides da Cunha (2011), ainda no início do século XX, denunciou ao País as condições de vida do seringueiro, quando vigorava nos seringais da Amazônia o que ele classificou como “a mais criminosa organização do trabalho”, que produziu a anomalia do homem que trabalhava para escravizar-se.

Adicionai a isto o desastroso contrato unilateral, que lhe impõe o patrão. Os “Regulamentos” dos seringais são a este propósito dolorosamente expressivos. Lendo-os, vê-se o renascer de um feudalismo acalanhado e bronco. O patrão inflexível decreta, num emperramento gramatical estupendo, coisas assombrosas (CUNHA, 2011, p. 29)

De acordo com Gonçalves, a opressão e a exploração eram estruturais e inerentes ao próprio sistema de aviamento, que regia as relações comerciais entre os seringais e as metrópoles regionais. Os seringueiros que migravam do Nordeste chegavam à Amazônia já com a dívida dos custos da própria viagem, além de ter que pagar pelas ferramentas de trabalho e mantimentos antecipados pelo seringalista. O seringueiro também era proibido de praticar a agricultura, devendo se dedicar apenas à extração do látex. Assim, a busca incessante por saldo se tornava a obsessão deles, que eventualmente ainda eram trapaceados

pelo guarda-livro ou pelo gerente do seringal, responsáveis pelo controle das dívidas e pela pesagem das pélas de borracha.

Vários autores têm salientado que, mais do que uma fonte de lucro por parte dos “patrões”, a contabilidade cumpria um papel de manter em dívida o seringueiro, pois o “saldo” o libertaria realizando seu sonho de regressar ao Nordeste. Sendo assim, era a dívida permanente e estrutural do seringueiro que dava sustentação a todo esse sistema (GONÇALVES, 2001, p. 87).

Nos planos seguintes, o filme trata da derrocada da economia gomífera, provocada pelo início da produção de borracha nas colônias inglesas na Ásia, o que abriu uma concorrência acirrada com o produto amazônico. “Queda dos preços, do consumo, conseqüente queda da exploração, queda dos reinos, desespero das ambições, orgulho ofendido, falências”, informa o narrador. É o discurso da cidade em crise, que predominou na capital amazonense entre 1920 e 1967, de acordo com Oliveira (2003). No documentário de Glauber, essa ideia aparece representada na herança arquitetônica da Belle Époque que ainda compunha a paisagem urbana de Manaus em 1965: prédios e palacetes em estado de abandono, deterioração e calamidade.

Figuras 84, 35, 36 e 37 – Cidade em crise se reflete na arquitetura da Belle Époque; no terceiro quadro, o Palácio da Justiça



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)



Ainda segundo Oliveira (2003), a cidade do período áureo da borracha era um simulacro, fruto de um processo de espacialização que excluía os pobres e as periferias. Talvez por isso, no filme, a Manaus do fausto e da crise seja uma cidade vazia, sem pessoas:

É a Manaus das avenidas, dos cafés, do teatro, dos palacetes, de um urbanismo higienizado e organicista... Os melhoramentos da infraestrutura quase sempre excluía as periferias, produzindo uma verdadeira alienação do morador pobre em relação à cidade (OLIVEIRA, 2003, p. 134-135).

A única construção destoante nesse conjunto de imagens ligadas à crise da cidade é o Palácio da Justiça, que surge como símbolo do poder do Estado no momento em que o narrador diz que “a falta de planejamento encerrava mais um ciclo econômico do Brasil passado”. Como vimos anteriormente, o argumento de que tanto as elites locais quanto o governo central falharam na recuperação da economia amazônica era a tônica das correntes hegemônicas de análise da debacle. Conseqüentemente, do ponto de vista do público, esse discurso abre a possibilidade de comparação entre a inoperância de um “Brasil passado” e a racionalidade eficiente do novo Brasil, que, afinal, estava engendrando “Amazonas, Amazonas”.

### **3.4 Integração e (sub)desenvolvimento (Bloco IV)**

Esta é uma sequência que aborda o tempo em que o filme foi produzido. Ela começa com um travelling aéreo sobre a região do Centro de Manaus, com o Teatro Amazonas se destacando na paisagem. Aqui, a intenção não é mais realçar apenas os elementos arquitetônicos (essencialmente ligados ao passado) que reforcem o discurso da cidade em crise, mas atualizar o espectador em relação ao estado atual da capital amazonense, que passa a sintetizar a situação de todo o Estado. Vem daí a escolha por iniciar o bloco com um plano geral, que nos dá uma visão parcial e homogeneizadora das dimensões do novo espaço urbano que emergiu após a derrocada da economia da borracha. A “Manaus de hoje” mostrada no filme também é uma cidade aberta ao fluxo turístico internacional, como sugere a placa localizada na Praça da Matriz, na direção da saída do porto, com mensagem de boas vindas em francês, italiano, espanhol e inglês.

Figuras 38 e 39 – Visão da “Manaus de hoje”: à esquerda, imagem aérea do Centro da cidade; à direita, placa turística localizada em frente ao Porto



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Se a memória do “já teve” foi o que restou do fausto de outrora (“Manaus da memória da borracha”), a cidade que o filme procura mostrar a partir de agora “ressurgiu mais lenta e realista [...] à espera que o Amazonas seja incorporado ao Brasil, não como uma peça acessória, mas como agente do nosso processo econômico” (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966). Como Oliveira (2003) pontua, a espera pela ajuda nacional sempre foi uma característica da elite local, e é nesse compasso que a história na região é algo sempre por se fazer.

Neste sentido, o espaço-tempo da cidade para esse segmento é sempre inacabado, é o nunca chegar ao ponto final. Aqui se está sempre à espera das migalhas que nos são postas pelos de fora. Isso decorre de o espaço-tempo local se caracterizar pelo atraso, um processo que não se conclui, ações que não chegam ao fim (OLIVEIRA, 2003, p. 163).

Já o discurso segundo o qual o Amazonas, e a Amazônia como um todo, precisavam ser incorporados ao processo econômico brasileiro pode ser interpretado à luz da produção de Arthur Reis, um dos principais influenciadores do debate sobre essa questão no período. Como vimos, o historiador defendia o reconhecimento da Amazônia como engrenagem estruturante (não “acessória”) do desenvolvimento do País e da sua consolidação como potência mundial. Não se tratava mais de uma integração meramente territorial, ainda que necessária, mas de criar espaço a um projeto desenvolvimentista que incluísse efetivamente a Amazônia em seu horizonte imediato. Assim, ele dizia que

nossa maturidade, e isso não é frase, será justamente encontrada e proclamada no dia em que tivermos respondido, não apenas com pensamentos, mas com atos decisivos e permanentes, que revelem a existência de uma política de todos, a esse desafio. Empresa de brasileiros, a que devem dar a sua contribuição militares, civis, religiosos, homens de empresa, poder jovem, técnicos de toda espécie, a conquista da Amazônia assegurará ao Brasil a sua potencialidade (REIS, 1972, p. 66).

Esse diagnóstico converge com a análise que Narciso Lobo (1994) fez de “Amazonas, Amazonas” para o livro “A tônica da descontinuidade”. Para ele, o filme de Glauber, realizado com dinheiro público, tinha um discurso puramente oficialista e fazia

pelo menos no plano da narração, o discurso ideológico da elite local que se achava abandonada “pelo Brasil” em termos de ajudas e financiamentos. [...] É o discurso da decadência em que vive a região naquele momento pré-Sudam, pré-Zona Franca, pré-Transamazônica, pré-Funai, pré-Projeto Rondon (LOBO, 1994, p. 132).

Na sequência, vemos ainda uma sucessão de planos que apresenta diversos elementos da vida urbana, como o fluxo de veículos e pessoas na região central de Manaus. Nesse conjunto de cenas, em que não há a intervenção do narrador e o “Estudo nº 6” de Villa-Lobos domina a trilha sonora com sua melodia entrecortada, os cortes são mais rápidos se comparados ao restante do documentário, provocando a sensação de velocidade. Afinal, a “Manaus de hoje”, que também é o “porto ao Norte” e “limite d’outras Amazônias”, tem uma rotina agitada como qualquer outra grande cidade.

Figuras 90, 41, 42 e 43 – Cenas da vida urbana (esq. para dir.): fluxo de ônibus e desembarque de passageiros no início da Av. Eduardo Ribeiro; carroça estacionada em algum bairro de Manaus



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Aqui também reside o valor documental de “Amazonas, Amazonas”, que surge no século XXI como um interessante registro histórico de uma cidade que não existe mais, onde ônibus de madeira e lotações se cruzavam nas ruas do Centro enquanto carroças com tração animal disputavam a rua com a população e demais veículos em algum outro bairro. Chama a atenção, em particular, os nomes pitorescos estampados em dois dos ônibus mostrados no filme – “Calvário” e “Paraizo” poderiam muito bem definir a vida na Manaus dos anos 60, uma cidade que “tem um pouco de nada e muito de tudo, sendo concomitantemente a cidade doce e dura em excesso” (OLIVEIRA, 2003, p. 166).

Em alguns planos desse conjunto de cenas a câmera percorre ruas e avenidas em travellings de diferentes velocidades, numa derivação das primeiras “varreduras” que o filme faz para localizar o espectador em meio à floresta. No ambiente urbano, porém, esses “passeios” que o espectador é levado a fazer da perspectiva de quem trafega de carro pela cidade remetem à figura do flâneur (do verbo francês flâner, que significa passear, vagar), o “botânico do asfalto” ao qual Walter Benjamin dedicou alguns de seus textos clássicos.

Figuras 44 e 45 – Flânerie pelas ruas de Manaus: perspectiva do automóvel substitui o olhar do pedestre



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

O ensaísta foi buscar o termo na literatura de Charles Baudelaire, para quem o flâneur era uma espécie de observador e perscrutador da vida urbana na Paris do Segundo Império. Para Benjamin (1985), o flâneur é contemporâneo da chamada “literatura panorâmica” que, ao superar um gênero que se ocupava da descrição de tipos humanos (as fisiologias), passou a se interessar pela cidade enquanto organismo vivo. Assim, as ruas se metamorfoseiam em intérieu, em habitat natural do flâneur, de onde ele extrai crônicas e filosofias sobre o que observa.

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tanto bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1985, p. 35).

Com Benjamin, a atividade desses “passeadores” adquire um sentido de crítica e análise da modernidade, outro dos aspectos definidores do pensamento do alemão: “A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. [...] No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância” (BENJAMIN, 2007, pp. 461-462).

A segunda parte do quarto bloco assume um discurso de viés socioeconômico mais acentuado ao contrapor os produtos de origem vegetal (juta, madeira, guaraná e borracha), apresentados como “as principais culturas de hoje”, frente aos potenciais e riquezas que “realmente existem” no solo amazônico, como o manganês, carvão, ouro, petróleo, minerais atômicos e “outros patrimônios ameaçados de exploração estrangeira”. Paralelamente, no conjunto de imagens vemos cenas de trabalho envolvendo o transporte de um carregamento de juta dentro do porto. De certa maneira, esse discurso verbo-visual está em sintonia com as diretrizes econômicas que o governo do Amazonas buscava implementar àquela altura.

Figuras 46 e 47 – Transporte de carregamentos de juta no Porto de Manaus



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

O Plano Bienal elaborado para o período de 1965 a 1967, por exemplo, destaca alguns setores preferenciais para a política de industrialização. Dentre os grandes projetos estavam a instalação da Companhia Siderúrgica da Amazônia (Siderama), o estímulo à indústria de sal-gema e o fomento às indústrias de madeira compensada e juta, “sendo de se observar a industrialização de juta como empreendimento de implantação relativamente mais imediato e

de extraordinários resultados promocionais à Região” (CODEAMA, 1965c, p. 60). A Siderama, em particular, que seria instalada a 12 quilômetros de Manaus, era vista como empreendimento dos mais grandiosos e de elevada prioridade pelas suas “implicações a prazo mais longo no desenvolvimento de adequada infraestrutura regional”.

O reconhecimento dos recursos minerais da Região Amazônica, em particular do Estado do Amazonas, está para ser devidamente ordenado e estimulado. [...] Indícios e pesquisas preliminares têm revelado possibilidades minerais na região, porém todas carentes de maior indagação e teste sobre sua qualidade, potencialidade e real perspectiva de aproveitamento. [...] É de se crer que somente entidade federal ou recursos mais amplos permitirão lograr eficientes resultados (CODEAMA, 1965c, p. 93).

Já a referência aos “outros patrimônios ameaçados de exploração estrangeira” reflete bem o debate nacional que aflorou em 1965 em torno do malfadado projeto apresentado pela Academia Nacional de Ciências dos Estados Unidos para a criação de um centro de pesquisas na região. Como vimos, Arthur Reis assumiu a liderança do movimento contrário à implantação do instituto com a justificativa de que ele favoreceria a ingerência dos interesses internacionais na Amazônia, numa clara ameaça à soberania brasileira. A polêmica ensejou inclusive a reedição do livro “A Amazônia e a cobiça internacional”, de Reis, em maio daquele ano, mesmo mês em que Glauber escreveu a Márcio Souza sobre o seu interesse em produzir um documentário na região e sobre a conveniência de tal filme: “O cujo dito, em termos, seria uma arma para a campanha do nosso Governador [contra o Centro do Trópico Úmido], campanha que eu, sem maiores interesses comerciais, apoio por convicções”<sup>57</sup>.

Na última parte da sequência, por assim dizer, o narrador expõe mais uma vez um conflito de temporalidades, recurso dialético comumente usado ao longo de todo o filme. Fazendo referência à sua intervenção anterior, na qual abordou os potenciais econômicos do Estado, ele diz:

Mas enquanto se pensa no futuro, a realidade do presente faz pensar no mais remoto passado. Um estilo de trabalho que, no dizer do professor Arthur Reis, faz da Amazônia a região mais subdesenvolvida do País (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

Nesse ponto, nota-se um adensamento do tom crítico que permeia discretamente outras passagens do documentário. Reforçando esse discurso, vemos imagens de uma feira a céu aberto na região do porto de Manaus, onde se comercializa frutas e verduras entre o vaivém de veículos, trabalhadores, donas de casa e crianças. O som direto captado no local deixa entre ouvir ruídos de vozes que se misturam, tornando-se indistinguíveis. Para ilustrar o “estilo

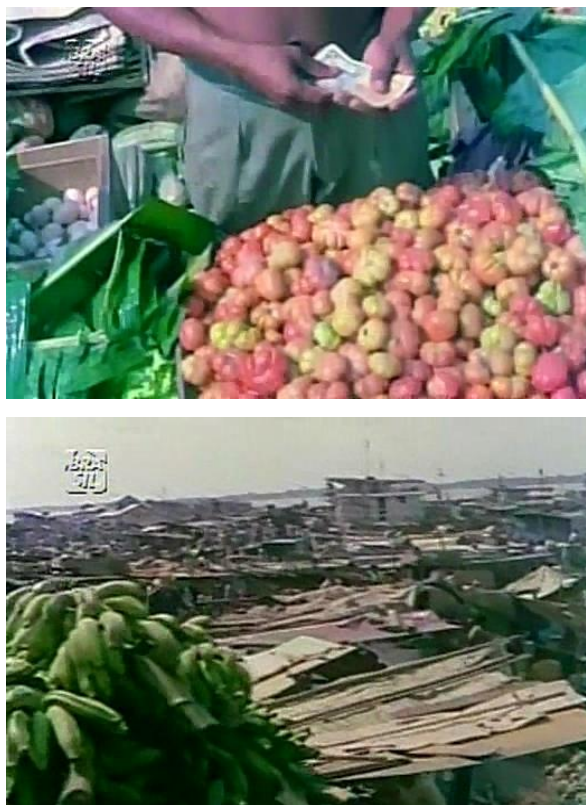
---

<sup>57</sup> ROCHA, Glauber. [Carta] 31 mai. 1965, Rio de Janeiro [para] SOUZA, Márcio, Manaus. Propõe a realização de um documentário no Amazonas. Coleção Márcio Souza, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

de trabalho” que faz pensar no mais remoto passado, a câmera acompanha, em planos sucessivos, a passagem de quatro carregadores curvados sob o peso de vários cachos de banana. Novamente, o anonimato é a condição em que se dá a representação generalizante do trabalhador no filme.

Figuras 48, 49, 50 e 51 – Feira a céu aberto em Manaus ilustra o “subdesenvolvimento” citado pelo narrador (esq. para dir.): carregadores de banana; banca de verduras; no último quadro, construções da Cidade Flutuante (?)





Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Pode-se dizer também que esse conjunto de planos que fecha o quarto bloco de “Amazonas, Amazonas” se filia à estética e à ideologia cinemanovista na medida do seu interesse em mostrar o povo na tela. A tentativa de ir em direção ao povo, no entanto, não chega a se consumir em sua potencialidade, pois não há abertura a um tratamento menos superficial da realidade mostrada, tampouco à voz daquele que é representado. A paisagem caótica que a feira sugere é tomada, em primeira instância, como símbolo do subdesenvolvimento que, segundo o filme, se abate não só sobre o Amazonas, mas sobre a Amazônia de modo geral. Todos os elementos surgem como novos sintomas de uma cidade em crise, afinal, “com a crise, veio à tona a cidade dos vencidos, das contradições e dos conflitos e surgiram os trabalhadores dos grotões” (OLIVEIRA, 2003, p. 135).

Por fim, é curiosa a menção explícita do narrador a Arthur Reis, que, munido do capital simbólico de “professor”, confere autoridade ao que está sendo dito e mostrado. Como Bourdieu (1989) ressalta, ao tratar do capital político como um crédito baseado na crença e no reconhecimento fora desse campo<sup>58</sup>, “basta que as ideias sejam professadas por *responsáveis políticos* para se tornarem em ideias-forças capazes de se imporem à crença ou mesmo em

---

<sup>58</sup> No caso de Arthur Reis, o capital político de que ele dispunha era fruto da reconversão de um “capital de notoriedade” e de “qualificações específicas” granjeados lenta e continuamente “em outros domínios” (BOURDIEU, 1989, p. 191), como nos campos cultural e científico.



palavras de ordem capazes de mobilizar ou desmobilizar” (BOURDIEU, 1989, p. 187, grifos do autor). É na citação indireta ao então governador que o filme, procurando imprimir cientificidade à locução, descortina a relação de poder implícita ao seu discurso – que já não é mais apenas seu, mas também de Arthur Reis.

Se “discurso” é efeito de sentidos entre locutores, que instauram entre si processos de subjetivação e construção da realidade (ORLANDI, 2009), tem-se que ele não é fruto de geração espontânea: é histórica e ideologicamente situado, além de estar sempre em diálogo com a memória dos discursos pré-existentes. Esses processos podem ser elucidados por meio do conceito de dialogismo (BAKHTIN, 2014), que busca dar conta do funcionamento da linguagem de modo amplo.

Da ideia de dialogismo, desenvolvida pelo filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin, que propôs uma interpretação marxista do fenômeno linguístico, provém a noção de que os sentidos não são puros ou indivisíveis, uma vez que carregam sempre a perspectiva de outras vozes sociais. Segundo essa concepção, a relação dialógica é o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso, fazendo dos componentes humanos envolvidos nesse processo de interação verbal sujeitos históricos e ideológicos (BARROS, 2003).

De certa maneira, a Análise do Discurso francesa se aproxima do interacionismo bakhtiniano à medida que encara o estudo da linguagem sem desconsiderar suas condições de produção e suas relações com a história, a sociedade e a ideologia: “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, [...], expressando a posição sócio-ideológica *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos da sua época” (BAKHTIN, 2014, p. 106, grifo do autor).

De acordo com Bakhtin, nossa fala no cotidiano contém palavras de outrem em abundância, o que também faz do dialogismo uma relação de alteridade pois se caracteriza como o diálogo com o discurso e as palavras de outrem, isto é, com os discursos alheios sobre o mesmo objeto. “Eu vivo em um mundo de palavras do outro”, diz Bakhtin, para quem cada enunciado deve ser visto como uma resposta aos enunciados precedentes dentro de um determinado campo. Mas “por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado” (BAKHTIN, 2014, p. 141).

[...] todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente

no processo de mútua-interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente (BAKHTIN, 2014, p. 86).

Percebemos ainda que o dialogismo implica um processo de elaboração da memória discursiva, como explica Orlandi (2009). Segundo ela, seria uma ilusão acharmos que somos a origem do que dizemos, uma vez que estamos sempre retomando sentidos acionados anteriormente: “Quando nascemos os discursos já estão em processo e nós é que entramos nesse processo” (ORLANDI, 2009, p. 35). Bakhtin também entende que “quando escolhemos as palavras no processo de construção de um enunciado [...] Costumamos tirá-las de outros enunciados e antes de tudo de enunciados congêneres com o nosso, isto é, pelo tema, pela composição, pelo estilo” (BAKHTIN, 2011, p. 292). Logo, a própria ideia de originalidade e autoria, de modo geral, é passível de ser questionada, visto que

o objeto do discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. *O objeto, por assim dizer, já está ressalvado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome, pela primeira vez (BAKHTIN, 2011, p. 300, grifo nosso).*

Acreditamos que, quando aplicado ao discurso fílmico, esse dispositivo teórico-analítico ajuda a desvelar algumas estratégias de produção de sentido em “Amazonas, Amazonas”. Uma delas mostra que o discurso do documentário de Glauber Rocha está ancorado, em certa medida, às correntes de pensamento hegemônicas entre a intelectualidade amazonense do período, com destaque para Arthur Reis, citado nominalmente na película em dois momentos: durante esta sequência e nos créditos finais, quando se agradece a colaboração do governador e do diretor do Depro, Luiz Maximino.

### **3.5 Gente em crise (Bloco V)**

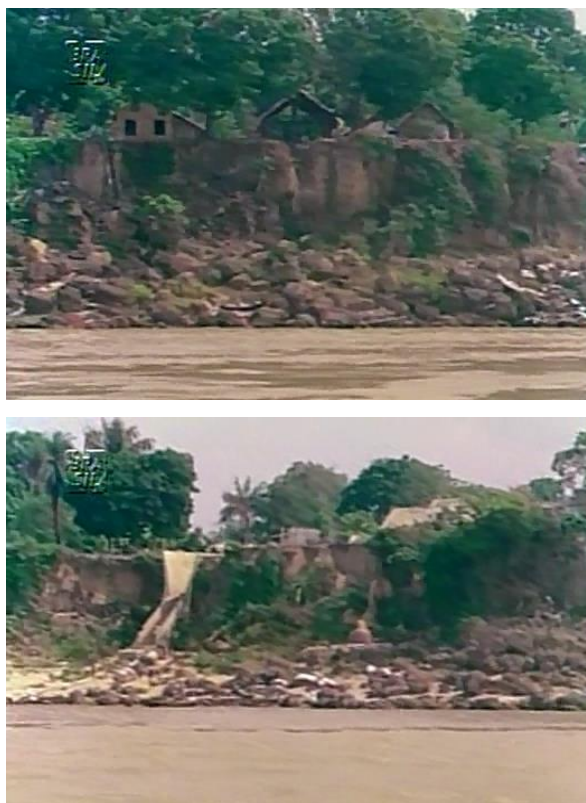
O quinto bloco é uma sequência intermediária, que sugere um encaminhamento para o desfecho do documentário:

Retornamos a viagem. Foi difícil vencer índios, fazer colonos portugueses se cruzarem com estes índios vencidos, forjar a nova raça, lutar contra o impaludismo, a verminose, conquistar os barrancos devastados pela força do rio instável (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

Nesse trecho, a voz do narrador adquire um novo grau de performatividade ao falar na primeira pessoa do plural, como quem engloba o espectador no percurso feito até aqui através da História e da problemática amazonense: narrador e público fizeram lado a lado a mesma “viagem”. No filme, isto aparece visualmente representado pelos travellings a partir do rio,

mostrando os barrancos afetados pelas “terras caídas”, o que nos remete imediatamente à descrição euclidiana do mesmo fenômeno: “...o rio, que sobre todos desafia o nosso lirismo patriótico, é o menos brasileiro dos rios. É um estranho adversário, entregue dia e noite à faina de solapar a sua própria terra” (CUNHA, 2011, p. 22).

Figuras 52 e 53 – O retorno à “viagem” se dá a partir do rio: habitações em região de várzea, possivelmente na cidade de Parintins



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

A frase seguinte, porém, deixa entrever a posição (ou posições) da qual o discurso é enunciado, personificando em uma única sentença uma multiplicidade de vozes sociais. Assim, é o conquistador quem fala o quanto foi difícil vencer índios na ocupação do território, é o estadista colonial quem conta sobre como fez o colono português se cruzar com o índio, forjando a “nova raça”, e é o burocrata moderno, imbuído da missão de sanear a Amazônia, quem comenta sobre a luta contra mazelas como o impaludismo e a verminose. Em resumo, o narrador é uma figura de poder, que em diversas épocas empreendeu uma “conquista” diferente na região. Mas, no trecho seguinte, a pessoa que fala volta a se revestir de impessoalidade:

Parintins, Itacoatiara, Manacapuru, Cacau-Pirera, estranhos nomes que abrigam gentes prisioneiras dos grandes distantes desconhecidos. Dos grandes distantes demais para apenas 800 mil pessoas que ainda vivem da mais rude agricultura, da pesca, do diluído artesanato indígena, apenas de uma vontade inconsciente de sobreviver. População que necessita de condições humanas de cultura, moradia, saúde (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

Esse é o retrato não mais de uma cidade, mas de um povo em crise, cuja representação se dá por meio de uma hipérbole: a população amazonense, especialmente a do interior, achava-se prisioneira na própria terra, vivendo precariamente. Nesse estágio de subdesenvolvimento, nem a rude agricultura e a pesca nem o diluído trabalho artesanal seriam capazes de levar essa gente a uma saída. De acordo com esse discurso, o amazonense é antes de tudo um *sobrevivente*, desassistido em suas necessidades básicas de saúde, moradia e “cultura” – este último elemento surge no filme a partir de uma concepção conservadora, que ignora as dinâmicas internas de produção simbólica, apesar de todas as carências estruturais que possam definir um modo de vida. Aqui, mais uma vez, vem à tona a possível relação dialógica com o relato de Euclides da Cunha (2011), que descreveu os habitantes dos grotões amazônicos, em especial aqueles ligados à rotina dos seringais, como uma sociedade de “caboclos titânicos” que tinha na “amplitude desafogada da terra” a sua “prisão celular”.

Figuras 54 e 55 – “Gentes prisioneiras”: à esquerda, pessoas tomam banho e lavam roupa na margem do rio; à direita, família reunida embaixo de uma árvore



Dessa forma, a quinta sequência está conceitualmente ligada aos blocos III e IV do filme, no sentido de que todos esses trechos servem para chamar a atenção para o subdesenvolvimento local e para a falta de amparo por parte do governo central, seja pela ausência de planejamento ou pelo desinteresse das autoridades em interceder pela região. Com isso, “Amazonas, Amazonas” se insere numa linha de produções realizadas entre as décadas de 50 e 60 que, longe de serem efetivamente populares como desejavam seus diretores, acabavam estabelecendo uma via de comunicação com os dirigentes do País, conforme escreveu o crítico Jean-Claude Bernardet:

Tais filmes mostram as chagas da sociedade brasileira: o povo é explorado, não tem condições mínimas de vida; se o país evolui, o povo não toma conhecimento dessa evolução. Aparentemente, são filmes feitos para o povo, mostrando-lhe sua situação e incitando-o à reação. Essa intenção era utópica: os filmes não conseguiram travar o diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se focalizavam na tela. Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país. É com estes últimos que os filmes pretendiam dialogar, sendo o povo assunto do diálogo. É aos dirigentes que se apontam as favelas e as condições sub-humanas de vida. Aqueles também são homens! Isso não pode continuar! Senhores Governantes, façam alguma coisa! (BERNARDET, 1978, p. 51-52).

Curiosamente, o autor também destaca que Glauber Rocha se opôs a essa orientação em seu livro “Revisão crítica do cinema brasileiro”: o artista baiano defendia que os filmes não deviam denunciar o povo às classes dirigentes, mas denunciar o povo ao próprio povo. Para Bernardet, no entanto, até mesmo Glauber havia fracassado nesse intento.

Por outro lado, o apelo aos poderes constituídos se tornou a tônica da produção intelectual que se ocupou de explicar e oferecer saídas para a crise amazônica após o fim do ciclo da borracha. Arthur Reis, por exemplo, sempre pontuava essa questão em seus ensaios, e como uma pessoa próxima às esferas do poder, esperava mobilizar maiores atenções em torno do problema. Nesse sentido, Ribeiro (2015) assevera que o ex-governador pertencia a uma geração de intelectuais que desempenhavam um papel diretivo/organizativo na esfera cultural e política do Amazonas ao disputarem, a partir do campo científico, pelo “poder legítimo de definir o lugar e as aspirações políticas das classes sociais da Amazônia no jogo de alianças entre os grupos locais e forças políticas em âmbito nacional” (RIBEIRO, 2015, p. 33).

Ao assumirem a função de porta-vozes da região por meio de suas obras interpretativas e inserções no debate nacional (uns mais que os outros), esses intelectuais buscavam cumprir tanto suas aspirações privadas quanto a missão pública de converter a

Amazônia em tema do processo de desenvolvimento brasileiro. Para Ribeiro (2015), tais aspirações ganharam corpo, em parte, no momento em que seus agentes puderam se integrar à cadeia institucional e às posições de comando, como no caso das indicações de Arthur Reis para o comando da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA), nos anos 1950, e do governo do Amazonas, na década seguinte.

Por último, as menções feitas ao indígena nesta sequência merecem um olhar mais crítico. Em “Amazonas, Amazonas”, o índio é retratado como a-histórico, o elemento “vencido” no processo de conquista e dominação da região. A cultura dos povos tradicionais tampouco encontra espaço no documentário, a não ser pela herança linguística identificável nos “estranhos nomes” que batizam cidades como Itacoatiara e Parintins e por um “artesanato diluído”. E, assim como o artesanato, o índio também se acha diluído no povo amazonense: quando este é mostrado ou citado, é sempre sob o viés da miscigenação, da “nova raça” forjada pelo colonizador.

Apesar da disposição inicial do diretor em incorporar o indígena ao documentário, afinal, “sem índio [...] não é um filme do Amazonas” (ROCHA, 1997, p. 264), a representação desfavorável que o curta-metragem acaba fazendo dessa população estava em sintonia com a historiografia tradicional amazônica, elaborada sempre sob a perspectiva do vencedor, nunca do vencido. Conforme Dantas (2014) explica, ao atribuir um papel civilizador, heroico, disciplinador e nacionalista ao elemento português, o próprio Arthur Reis ajudou a escrever uma História do Amazonas do ponto de vista do conquistador cristão ocidental, que ele considerava a verdadeira matriz fundadora da civilização tropical. Nesse processo, indígenas, caboclos e negros se tornam residuais, coadjuvantes e instrumentais, pois a influência cultural maior foi de origem lusitana.

No entanto, o posicionamento de Reis sobre a questão indígena chega a ser ambíguo e varia de uma obra para outra. Se, por um lado, ele não nega ao gentio o reconhecimento por sua contribuição à constituição da nacionalidade, em especial por meio de costumes e saberes compartilhados, por outro, o historiador externa uma visão favorável à aculturação, algo recorrente à época; enquanto denuncia as violências históricas sofridas por essa população, ele também sugere que ela continuará num estado cultural primitivo enquanto não for integrada à nação. A título de exemplo, destacamos este excerto do livro “Aspectos da formação brasileira”, em que ele dedica dois capítulos ao assunto:

A população indígena brasileira está a extinguir-se. É que não se lhe assegurou o tratamento que lhe devia ter sido dispensado, nem se lhe reconheceu integralmente o direito que lhe assistia como legítima senhora do espaço físico onde a foram

encontrar os europeus... Não se deseja que, nessa preservação de suas vidas e de suas maneiras de ser, haja a impossibilidade de sua integração na sociedade brasileira... Ao contrário, entendemos que uma boa política será aquela que promova essa integração, que importará em distribalização (sic), é certo, mas autorizará uma incorporação mais veloz e muito mais efetiva [...] entre as várias camadas da sociedade... (REIS, 1982, p. 54-56).

### 3.6 Exaltação do ‘Amazonas real’ (Bloco VI)

A sequência final retoma o tom épico do início, agora num registro enunciativo mais sentimental, fazendo uma espécie de exaltação de um Amazonas que tenta se reerguer acima das adversidades elencadas e mostradas anteriormente:

Porque apesar de ser chamada de região maldita, o Amazonas reage através de todos aqueles que ficaram perplexos diante deste desencontro de uma riqueza com seu tempo. De todos aqueles que aprenderam a amar este Amazonas real, sem fantasmas, Amazonas esquecido, mas vivo como a força transformadora do seu rio (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

Figuras 56, 57, 58 e 59 – Últimas cenas do filme transitam da paisagem rural para a urbana



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Entendemos que essa “reação” à qual o narrador se refere possa ser uma deferência à elite intelectual local, imbuída da missão de revelar ao Brasil um “Amazonas real, sem fantasmas”: é a essa elite que cabe a “perplexidade” capaz de mover estruturas. Essa

interpretação encontra apoio em Ribeiro (2015), que elucidou o papel que o grupo de intelectuais formado por Araújo Lima, Arthur Reis, Djalma Batista e Leandro Tocantins desempenhou no campo do pensamento social na Amazônia ainda na primeira metade do século XX. Segundo ele, ao disputarem o poder legítimo de definir e representar as aspirações das classes sociais regionais no jogo de alianças com o poder central, esses estudiosos tiveram uma função diretiva/organizativa na esfera cultural e política do Amazonas.

Em suas obras encontramos expressa de forma criativa, lúcida e distinta a tese de que os desequilíbrios regionais devem ser superados por meio de uma ação política efetiva de integração regional por parte do Estado brasileiro, ação política na qual a Amazônia ganharia projeção social, como um desafio à parte no processo de construção nacional. Ao longo de suas vidas públicas, depositaram seus esforços, políticos e intelectuais, na luta para a superação dos impasses e desafios locais, via projeto de desenvolvimento nacional, rompendo, assim, o ciclo vicioso de descompasso econômico e cultural entre a região e nação (RIBEIRO, 2015, p. 33)

A referência à “força transformadora” do rio enquanto símbolo de vitalidade nos remete ainda ao clássico livro “O rio comanda a vida”, de Leandro Tocantins (1968). Na interpretação que ele faz da Amazônia, os cursos fluviais que cortam a região possuem um caráter eminentemente social – homem e rio são os dois agentes mais ativos dessa geografia humana, que cria “tipos característicos” na vida regional, como o canoeiro, o seringueiro e o pescador. Na Amazônia, portanto, as ocorrências da vida estariam mais ligadas ao rio do que à terra:

Na planície, filha das águas, corre pelas águas, como o sangue nas veias, o impulso da civilização, o protoplasma sedimentário que vitaliza o solo, a força geradora que tece com mil aluviões a terra alteada dia a dia do nível baixo dos igapós, das várzeas, em firmes e colinas, que volve ilhas em penínsulas, que também traga, na sua função de desagregar aqui para consumir acolá, a terra frouxa solapada pela corrente (TOCANTINS, 1968, p. 303).

A carga dramática do filme chega ao seu clímax com uma última intervenção do narrador, novamente acompanhada do “Uirapuru” de Villa-Lobos:

Dos teus vários ouros, dos teus múltiplos rios, teus negros meandros na selva, pelo teu universo que o teu homem enfrenta para conquistar e dele se prover, e dele viver, e que só a teu homem deve pertencer, de tudo isto, Amazonas, te fazes canto e símbolo de um novo mundo (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

Nessa parte final da sequência, a dinâmica verbo-visual se apoia em algumas metáforas. Quando o narrador fala nos “vários ouros”, a imagem que se vê é de um caboclo que repousa numa rede com os olhos baixos. A princípio, a câmera o capta em primeiríssimo plano e vai se distanciando à medida que a narração começa. Fica subentendida a ideia de que o “homem”, representado genericamente pelo personagem anônimo que se vê na tela, é uma



das “riquezas” do Amazonas. Considerando as sequências anteriores, contudo, tem-se a impressão de que o filme valoriza esse elemento humano local mais como mão-de-obra do que por suas características socioculturais.

Figuras 60 e 61 – “Vários ouros”: à esquerda, caboclo descansa na rede; à direita, imagem aérea da Refinaria Isaac Sabbá, uma alusão ao petróleo



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

“Negros meandros na selva”, por sua vez, é uma referência alegórica ao petróleo, que vinha sendo explorado na Amazônia desde a década de 50. Para ilustrar a expectativa que havia em torno da exploração do ouro negro na região, o documentário dedica um plano da última sequência a um travelling aéreo sobre a Refinaria Isaac Sabbá, localizada às margens do Rio Negro, em Manaus. Já a referência ao “universo” que só ao homem amazonense deve pertencer significa que o filme se filia às correntes nacionalistas que, denunciando a cobiça internacional em torno das riquezas da região, a exemplo de Arthur Reis, defendiam a manutenção e o reforço da soberania brasileira sobre a Amazônia.

Em seguida, a imagem aérea de uma estrada que corta a floresta, possivelmente a Manaus-Itacoatiara, inaugurada em setembro de 1965, soma-se à representação de um meio que está em constante processo de conquista, refletindo a ideologia geopolítica do regime

militar. Em consonância com essa visão de “progresso”, que lembra o lema “Governar é abrir estradas”, do ex-presidente Washington Luís, o último quadro do filme mostra a imagem aérea do que parece ser o trecho inicial de uma estrada à margem do rio, expressando a simbiose possível entre terra e água, um tipo de integração para a qual a Amazônia estaria vocacionada.

Figura 62 – Estrada Manaus-Itacoatiara: símbolo do “progresso” e da integração regional



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

É para exaltar as múltiplas potencialidades do Amazonas, descortinando perspectivas de um futuro mais próspero que o passado e o presente, que o documentário conclui seu discurso com um vaticínio: “[...] de tudo isto, Amazonas, te fazes canto e símbolo de um novo mundo”. Com isso, Glauber tenta sintetizar o que entendia ser o devir histórico do estado e da região<sup>59</sup>, reforçando o seu interesse constante pelo novo, como ele inclusive já havia sinalizado em entrevista concedida ao *Jornal A Crítica*, logo após a sua chegada a Manaus: “Posso, portanto, procurar captar à vontade aquilo que de mais autêntico refletir o estado da região e as promessas que se possam antever para a formação de um novo mundo e uma nova civilização”<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> A imagem final só reforça essa tendência generalizadora. O travelling aéreo praticamente repete um dos primeiros planos do filme, mostrando a imensidão de terras e águas do Amazonas, com a exceção de que agora o Encontro das Águas não é mais mostrado. Ou seja, o cenário que se vê poderia estar situado em qualquer parte da Amazônia.

<sup>60</sup> A CRÍTICA. “Cansaço de valores e conflito moral-ciência”. Manaus, 20 dez. 1965, p. 8.

Figura 63 – Último plano do filme volta a mostrar imagem aérea que destaca o que parece ser o trecho inicial de uma estrada



Fonte: Amazonas, Amazonas (1966)

Arriscamos dizer que Glauber, a partir de “Amazonas, Amazonas”, procura incorporar a região à sua leitura terceiro-mundista da dinâmica global, segundo a configuração que vigorava em meados dos anos 60. Se, para ele, Cuba estava construindo uma “civilização nova no coração do capitalismo” a partir da sua experiência revolucionária (VENTURA, 2000) e a Bahia estava pronta para ser o “berço da nova cultura brasileira” (MACIEL, 1996), a Amazônia também haveria de dar sua contribuição à emergência do Terceiro Mundo como novo campo de fermentação sociopolítica. Numa época em que os velhos cânones que regiam o mundo estavam em declínio, marcando o fim de uma era e o nascimento de outra, o cineasta dizia estar convicto de que seria “das regiões ora atrofiadas que a nova civilização surgirá”<sup>61</sup>.

#### 4. O filme sob perspectiva

Diante da análise que empreendemos, acreditamos ser possível caracterizar o documentário “Amazonas, Amazonas” levando em consideração três aspectos, que englobam os diferentes elementos percebidos no filme: quanto à lógica narrativa, estilo e enfoque; quanto às representações sociais; quanto ao discurso.

No primeiro caso, o filme de Glauber Rocha se caracteriza como um típico documentário híbrido, produto do entrecruzamento de distintas correntes estéticas e ideológicas. Segundo Bizarria (2008), o documentário híbrido se aproxima do “modelo sociológico”, categoria que Bernardet (2003) usa para classificar algumas produções que surgiram entre 1964 e 1965 no Brasil, como “Viramundo”, de Geraldo Sarno, e “Maioria

<sup>61</sup> A CRÍTICA. “Cansaço de valores e conflito moral-ciência”. Manaus, 20 dez. 1965, p. 8.

Absoluta”, de Leon Hirszman. Apesar de denunciarem a injustiça social, em sintonia com a efervescente cultura política da época, essas produções ainda eram tributárias de certos elementos do modelo clássico, como o uso do esquema de interpretação particular/geral e da voz over, ou voz de Deus.

Mas, assim como esses dois filmes que citamos, “Amazonas, Amazonas” também incorpora estratégias narrativas e recursos estilísticos próprios do chamado Cinema Verdade, que começou a se difundir no Brasil a partir de 1962. Essa corrente cinematográfica surgiu no início da década de 60, na França, a partir da experiência do etnógrafo Jean Rouch com câmeras mais leves e aparelhos de captação de som direto como o Nagra. Valendo-se das propostas de Dziga Vertov (criador do termo “kino pravd”, que equivale a cinema verdade), Flaherty, do neo-realismo italiano e até da Nouvelle Vague, Rouch passou a explorar as possibilidades poéticas do documentário, os limites entre a ficção e o documental e a interação por meio de entrevistas e da presença do diretor em frente à câmera.

O Cinema Verdade também exerceu forte influência sobre o Cinema Novo, a ponto de Glauber Rocha ter afirmado que o documentário no Brasil nasceu efetivamente com “Arraial do Cabo” (1960) e “Aruanda” (1960), duas produções ligadas ao movimento e precursoras desse gênero no País. Para ele, cinema verdade era, em regra geral,

um tipo de documentário em que se usa som direto, entrevistando pessoas, personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior realismo possível... ou seja, um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade (ROCHA, 2004, p. 71).

Glauber enxergava ainda uma aproximação entre o Cinema Verdade, enquanto moderna escola de cinema, e a prática jornalística televisiva. Por tudo isso, ele via no gênero um grande potencial por sua funcionalidade e atualidade, em especial na sua aplicação à realidade brasileira:

O cinema-verdade [...] me parece muito útil do ponto de vista informativo e educativo para uma sociedade subdesenvolvida e para as sociedades em crise ou em processo de despertar político, em que a criação de uma base informativa e o levantamento de problemas gigantes que todos nós sabemos é fundamental (ROCHA, 2004, p. 74).

Do Cinema Verdade, além do som direto e da câmera tremida (esta última se destaca nos planos relativos à flânerie do bloco IV), “Amazonas, Amazonas” explora dois recursos em particular: a entrevista e o não ocultamento do diretor (ambos utilizados no bloco II), que conferem a esse estilo cinematográfico uma função interativa fruto do contato entre o autor e a realidade que ele retrata. É curioso perceber como Glauber levaria esses dois recursos a

outro patamar, anos depois, quando de suas participações no programa “Abertura”, transmitido pela TV Tupi entre 1979 e 1980. O quadro do cineasta no programa dominical tinha a marca da experimentação formal, com destaque para as entrevistas incomuns com populares ou intelectuais sobre os assuntos políticos do momento.

O caráter híbrido do documentário de Glauber também pode ser compreendido a partir da categoria de “modos de representação” proposta por Nichols (2008). Segundo o autor, um modo (ou subgênero) define as características dominantes num dado documentário, mas não dita ou determina todos os seus aspectos, havendo uma considerável margem de liberdade na sua composição. Sob esse ponto de vista, “Amazonas, Amazonas” seria resultado de uma combinação dos modos expositivo, observativo e participativo.

Fiel ao modo expositivo, o filme privilegia uma estrutura verbal mais sóbria, retórica e argumentativa do que propriamente estética e poética, ao mesmo tempo em que as imagens servem, na maior parte do tempo, para comprovar ou demonstrar o que está sendo dito, facilitando a generalização e a argumentação abrangente. Essa estratégia persuasiva se faz notar, principalmente, quando o narrador agrupa fragmentos da história amazônica nos blocos I e III e quando expõe juízos de valor nos blocos II e IV. Mas, no geral, essas modulações discursivas revelam o argumento central da obra: mostrar as perspectivas para um Amazonas pleno de riquezas, mas ainda subdesenvolvido e pouco integrado à nação. Já o comentário em voz over, próprio do modo expositivo, surge em “Amazonas, Amazonas” como artifício de uma pretensa objetividade, pois

parece literalmente ‘acima’ da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, emprenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência (NICHOLS, 2008, p. 144).

Por outro lado, o documentário herda do modo observativo os planos dedicados à observação espontânea da experiência vivida, como quando a câmera executa os travellings a partir do rio, mostrando o cotidiano de quem usa a margem do Solimões para a diversão e para a realização de atividades domésticas (bloco V), ou quando decide registrar a movimentação de trabalhadores no Porto de Manaus ou a feira a céu aberto (bloco IV). Nessas cenas, “olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida” (NICHOLS, 2008, p. 148).

Se, no modo observativo, o cineasta adota uma presença “invisível” e não intervencionista na cena, no modo participativo a proposta segue em caminho inverso. Neste subgênero, comum a documentários que abordam questões sociais, valoriza-se a inclusão do

outro, e isso se dá normalmente por meio de entrevistas, como no caso em que Glauber aparece dirigindo perguntas ao trabalhador rural no bloco II. Fazendo referência a Foucault, Nichols (2008) argumenta que essa forma de interação, contudo, se dá por meio de uma distribuição desigual de poder entre cineasta e personagem, como fica evidente no momento em que Glauber decide interromper abruptamente a entrevista.

“Amazonas, Amazonas” não está imune a isso porque, tal qual Bernardet (2003) já havia notado em “Viramundo”, no filme de Glauber a fonte de informação sobre o “real” é o narrador, e não o entrevistado, de quem só obtemos uma história individual e fragmentada. Assim, o entrevistado funciona como uma espécie de amostragem que exemplifica a fala do narrador e atesta que seu discurso sobre o “homem que busca uma cultura a partir das condições especiais do meio” é baseado no real. Como consequência, o corte imposto pelo cineasta se justifica pois

para que [a amostragem] funcione como tal, é necessário que preencha determinados pré-requisitos. O que dizem os entrevistados terá de se encaixar no universo delimitado pela fala do locutor, caso contrário nem a fala do locutor seria a interpretação do real, nem o real – via amostragem – conseguiria autenticá-la. Portanto, só determinadas perguntas serão feitas aos entrevistados, e, se as respostas extravasarem do universo em questão, elas precisarão ser limpas na montagem (BERNARDET, 2003, p. 18-19).

Por isso, as vozes sociais que ganham espaço ao longo do filme surgem como uma espécie de simulacro: se a voz do “seringueiro” no Bloco III na verdade corresponde à voz do narrador, somente através da qual a saga desse tipo social pode ser conhecida, a voz do trabalhador rural entrevistado tampouco corresponde a uma intenção de deixá-lo se expressar para além de um discurso meramente ilustrativo. É como se não houvesse interesse genuíno em conhecer e apresentar essa realidade sob a ótica de quem a vivia em suas mais diferentes gradações de adversidades, tanto que há apenas uma entrevista ao longo de todo o documentário.

“Amazonas, Amazonas” também suscita problematizações interessantes quanto às representações que faz da realidade amazônica e dos seus componentes sociais. Em primeiro lugar, o filme recorre ao anonimato como principal ferramenta de generalização das situações retratadas, como se os comentários do narrador onisciente se aplicassem à totalidade da sociedade local. Assim é que nem o homem entrevistado é nomeado, nem as feições da maioria das pessoas que aparece na tela são passíveis de identificação. Da mesma forma, tanto o discurso verbal quanto as imagens são essencialmente centradas na figura masculina, como se a mulher tivesse papel nulo na sociedade amazônica. Já a discussão em torno da questão

agrária, se não é completamente ocultada no documentário, tem a sua potencialidade crítica silenciada e reduzida no momento em que o diretor interrompe a entrevista com o trabalhador.

Em termos de discurso, como o que é silenciado significa tanto quando o que é enunciado, há que se destacar ainda a (não-)representação que “Amazonas, Amazonas” faz do indígena num Estado que tem a maior densidade dessa população. Ao longo do filme, o narrador se refere ao índio em quatro ocasiões, três delas em sentido negativo: no bloco I, ele é associado aos perigos que os primeiros conquistadores enfrentaram na região; no bloco III, os índios Cambebas são reconhecidos como os “descobridores” da seringa e dos seus usos; e no bloco V são referidos como “índios vencidos”, engrenagem para o surgimento da “nova raça”, cujo “diluído artesanato” chegou ao século XX apenas como um meio de subsistência inferior para a população local.

Em contrapartida, a sociedade amazonense que o documentário busca retratar, e que permeia todo o seu discurso verbo-visual, é aquela que surgiu do “cruzamento” entre os colonos portugueses e os “índios vencidos”. É uma sociedade miscigenada e cabocla composta por 800 mil pessoas que se espalhavam entre a capital e os “grandes distantes desconhecidos”. Porém, “Amazonas, Amazonas” faz a representação desse elemento local, sobretudo o que vive no interior e na zona rural, como alguém necessitado, porém dócil e indefeso, na mais pura “tradição da vítima” que, segundo Nichols (2008), permeia alguns documentários de cunho social ou político e não deixa de ser uma forma de preconceito de classe.

Ao aludir a essa tradição, o autor relembra a crítica de Brian Winston à maneira como os documentaristas da década de 30, na Grã-Bretanha, retratavam os temas operários. Nessas produções, o operário não aparecia como agente de mudança ativo e autodeterminado: “Em vez disso, [...] era visto como alguém que passava por uma ‘situação difícil’ a respeito da qual outros, isto é, as agências governamentais, deveriam tomar providências” (NICHOLS, 2008, p. 178). Em “Amazonas, Amazonas” também percebemos um encaminhamento nesse sentido quando a população local (o “homem”) é representada como o elo fraco de uma realidade mergulhada no subdesenvolvimento. Ainda que a função do governo central no processo de integração (sobretudo econômica) do Amazonas fique apenas subentendida no discurso fílmico, é a figura do Estado nacional que o espreita e é a ele que o apelo contido no documentário se dirige. Enquanto isso, ao povo amazonense resta a passividade de quem segue a vida guiado “apenas por uma vontade inconsciente de sobreviver”.

Mas, se o documentário de Glauber procura representar o povo, a este não cabe o poder final da enunciação. Quando ele se pronuncia, é apenas para “ilustrar” um argumento que já chega pronto até nós. Essa é, aliás, uma limitação linguística do modelo sociológico, de acordo com Bernardet (2003). Mesmo que o interesse social estivesse embutido nesse tipo de filme, ele não necessariamente conseguia abrir espaço para a plena emergência do outro, ainda que este tivesse a oportunidade de se manifestar por meio de entrevistas como a que acompanhamos em “Amazonas, Amazonas”.

Assim como Bernardet identificou em “Viramundo”, há também no filme de Glauber um embate entre a “voz da experiência” e a “voz do saber”. Enquanto o único entrevistado do filme só fala quando perguntado e somente sobre o que conhece (seu trabalho, condições de vida, etc.), o locutor tem uma voz diferenciada e nunca fala de si, mas dos outros, sendo portador de um “saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo do tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (BERNARDET, 2003, p. 17). Para o autor, essa linguagem, que pressupunha uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa e uma montagem que tendia a excluir as contradições e ambiguidades, na verdade impedia a emergência do outro. “É preciso que essa linguagem se quebre, se dissolva, estoure, não para que o outro venha a emergir, mas para que pelo menos tenha essa possibilidade” (BERNARDET, 2003, p. 214).

Aqui, chegamos a uma questão central que permeia toda a análise: se sabemos a quem o discurso de “Amazonas, Amazonas” se dirige, resta-nos inferir sobre a sua origem. Nesse processo, não só o caráter dialógico da obra ganha relevância, mas as relações de poder e micropoder nas quais o documentário esteve envolvido também vêm à tona. Tomemos como exemplo o silêncio do filme acerca da presença do indígena na sociedade regional. A despeito do interesse inicial manifestado por Glauber, o filme não se atém a essa questão e nem se preocupa em registrar a imagem desse grupo social. De alguma forma, talvez, pode ter havido um direcionamento por parte do governo ou do Depro para que o cineasta passasse ao largo da temática, quem sabe para que a obra se distanciasse do perfil etnográfico e exótico que marcou filmes anteriores produzidos na região. Afinal, a ideia que se tinha do índio naquele momento histórico era completamente integracionista, isto é, o nativo precisava ser assimilado pela sociedade e pelo mundo do trabalho. Como vimos na análise do bloco V, essa visão etnocêntrica estava presente sobretudo na historiografia clássica e no pensamento social em circulação na Amazônia ainda nos anos 60.



Ao mesmo tempo, vale destacar que Glauber chegou ao Amazonas alheio à realidade local e cheio de ideias pré-concebidas, como ele mesmo admitiu, e por isso a sua capacidade de assimilar a complexidade de um novo contexto em tão pouco tempo pode ter se tornado vulnerável às pressões externas. Por isso, “Amazonas, Amazonas” não se aventura em inovações argumentativas; ao contrário, seu discurso está histórica e sociologicamente referenciado, basta lembrarmos da citação indireta a Arthur Reis no bloco IV. Essa ancoragem epistemológica/dialógica, que se encontra diluída ao longo do filme, pressupõe a existência de um corpus de conhecimentos fora do qual o documentário não estaria legitimado. Esse dado nos faz lembrar daquilo que Foucault (2009) genericamente chama de “sistemas de sujeição do discurso”, que impõem limites à prática discursiva por meio de “regras” de funcionamento, interdição, separação e rejeição, pondo em xeque a ideia de autonomia do enunciado.

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2009, p. 8-9).

Diante disso, a entrevista que Glauber relatou ter feito com o governador Arthur Reis, embora não utilizada no corte final do filme, foi possivelmente uma forma encontrada (pelo governo?) para mediar o “acontecimento aleatório” do documentário, conjurando seus potenciais poderes e perigos. Com efeito, o diretor admitiu nessa carta ao produtor Luiz Augusto Mendes que o encontro com o governador “isenta o documentário de outras falhas inevitáveis”. Nos autos da CPI que questionou, dentre outras coisas, o valor pago ao cineasta pelo filme, o diretor do Depro, nos esclarecimentos prestados à comissão, também deixou entrever a base material que o cineasta teria tomado como ponto de partida para a produção:

O documentário “Amazonas... Amazonas” é a primeira obra séria de divulgação cinematográfica feita na região Amazônica. Nela o Amazonas se apresenta estudado sociologicamente e o autor, *Glauber Rocha*, leu, durante um mês, as principais obras escritas sobre o nosso Estado e foi obrigado a reescrever, por várias vezes, seu roteiro (grifo nosso).<sup>62</sup>

As “principais obras escritas” sobre o Amazonas surgem na fala de Luiz Maximino munidas de uma função reguladora sobre o que “podia e devia ser dito” (ORLANDI, 2009) no filme. Ainda que não seja possível atestar o nível de dedicação de Glauber a leituras sobre o Amazonas, a simples referência a essas obras sugere o reconhecimento de um escopo de conhecimentos legitimados sobre a região, sem os quais ela não poderia ser compreendida.

---

<sup>62</sup> ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO AMAZONAS. Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito: anexos sobre o Departamento de Turismo e Promoção. Manaus, 1966.

Levando em conta que, por seu caráter expositivo/argumentativo, o filme busca predispor a opinião pública a aceitar as soluções “oficiais” para os problemas apresentados, também não se pode negligenciar o peso simbólico do aparato governamental que possibilitou a produção de “Amazonas, Amazonas”. Para Nichols (2008), a existência de uma estrutura institucional por trás de um documentário acaba impondo uma maneira também institucional de ver e falar. Em outras palavras, tanto o cineasta quanto o público estão cercados por um conjunto de limites e convenções.

Quando entramos em uma estrutura institucional que patrocina essas maneiras de falar, assumimos um poder instrumental: o que dizemos e decidimos pode afetar o curso dos acontecimentos e acarretar consequências. Essas são maneiras de ver e falar que são também maneiras de fazer e atuar. O poder atravessa-as. [...] Eles são veículos de ação e intervenção, poder e conhecimento, desejo e vontade, dirigidos ao mundo que fisicamente habitamos e compartilhamos (NICHOLS, 2008, p. 68-69).

Assim é que o documentário de Glauber selou seu compromisso com uma visão hegemônica acerca da problemática amazônica. O filme apresenta determinada leitura sobre a “verdade” e a “realidade” da região, assumindo um caráter “positivo” em relação às perspectivas para o futuro, atrelado ao desenvolvimentismo e à ação estatal, numa clara contraposição aos discursos fatalistas de outrora. Apegado a uma lógica essencialmente expositiva, que é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme, “Amazonas, Amazonas” “aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento” (NICHOLS, 2008, p. 144). E nisto reside a maior ambiguidade do filme: em essência, Glauber não conseguiu ir além (por não poder ou não saber) do que ditava o discurso oficial.

Em última análise, cabe dizer que a “intenção de realidade” da qual o documentário se reveste, transferida do discurso da intelectualidade regional para o discurso fílmico, é uma construção simbólica por si própria. Como dizem Vanoye e Goliot-Lété (2012), em qualquer filme, não importando o seu objetivo, a sociedade não é propriamente mostrada, mas encenada, pois a representação é sempre uma projeção do mundo real.

[...] o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 28).

Em “Amazonas, Amazonas”, essas escolhas se refletem na seleção de cenários, fatos históricos, tipos sociológicos, na organização da temporalidade e das hierarquias sociais –

expressas, por exemplo, na contraposição que o filme estabelece entre o “português heroico” e o “índio vencido”. A obra assume, enfim, o discurso da elite intelectual e política da época, em detrimento de uma perspectiva mais crítica e emancipadora, como seria de se esperar do seu diretor.

## Considerações finais

O desenvolvimento de uma pesquisa cuja temática extrapola em muitos aspectos a área de formação do pesquisador pode se constituir num desafio instigante para quem se dispõe a rever suas próprias certezas. Isso porque, a despeito das dificuldades iniciais, é numa situação como essa que ele se vê diante da possibilidade real de exercitar a interdisciplinaridade e o intercâmbio entre saberes, ideias tão caras a programas de pós-graduação como o Sociedade e Cultura na Amazônia.

É com sensação semelhante que chegamos ao fim do nosso presente estudo, ao longo do qual fomos levados a descobrir outras formas de interpretar a sociedade e sua produção simbólica. No caso particular do cinema, passamos a compreender como a análise nos oferece um entendimento menos ingênuo acerca dos filmes, que hoje em dia podem estar a distância de um clique, não importando o grau de sua fama e reconhecimento. De fato, com uma complexidade formada pelo entrelaçamento entre palavra, som e imagem, filmes são documentos e trazem consigo vestígios da sociedade e do momento histórico em que foram produzidos. Como pudemos verificar, “Amazonas, Amazonas” não é uma exceção a essa regra.

Crítico dentro de limites impostos de modo mais ou menos explícito pela estrutura institucional que o financiou, o documentário de Glauber faz um discurso sobre a Amazônia que se associa à ideia de modernização conservadora e centralizadora adotada pelo regime militar; afinal, não se tratava de desenvolver a região a partir de seus padrões de vida e cultura, mas de “integrá-la” economicamente ao corpo da nação, o que sugere um processo centrípeto a ser realizado de cima para baixo. Retomando Foucault, diríamos que é a essa formação discursiva dominante que o filme se filia e a partir da qual ele se expressa.

Desse modo, vemos na tela uma representação de Amazônia enquanto espaço propício ao desenvolvimento, isto é, aberto à expansão capitalista a ser incentivada pelo Estado, com destaque para o potencial de exploração das riquezas do solo. Por outro lado, o filme busca ressaltar o que considera ser o drama contemporâneo da população local em sua tarefa de “sobreviver” apesar do isolamento e das adversidades impostas pelo meio. Ao operar um apagamento de possíveis conflitos estruturantes, como a questão da terra, “Amazonas, Amazonas” mantém seu foco na representação da carência da região, o que por si só justificaria os projetos de integração.

Expositivo sem ser excessivamente didático, o documentário foge às referências elogiosas a autoridades ou ao regime e evita obviedades como a apresentação de programas e

ações de governo, e por isso ele parece abordar apenas vagamente as perspectivas e soluções para os problemas citados. O próprio projeto inicial da Zona Franca, que a partir de 1967 se estruturaria como centro industrial, comercial e agropecuário, é ignorado. A “exaltação” dos minutos finais assume, então, um tom mais literário que político, embora tenhamos em mente qual o seu objetivo – acreditamos que esse possa ser um lampejo da alegada liberdade que o diretor teve na realização da obra.

Precisamos destacar ainda as relações de poder que permeiam o filme de Glauber. Elas se fazem notar, de um lado, pelas posições desiguais entre o narrador e o entrevistador (a voz do saber) e o entrevistado (a voz da experiência), mas também pela essência dialógica da narrativa. Como apontamos, “Amazonas, Amazonas” estabelece um diálogo com um conjunto de conhecimentos que vinham sendo produzidos acerca da História da região, de sua realidade, problemas e desafios, assumindo em relação a estes últimos uma posição oficialmente endossada. Levando em consideração as suas condições sociais de produção, o documentário faz o discurso *possível* sobre a Amazônia naquela conjuntura; com isso, não pretendemos relativizá-lo, mas compreendê-lo à luz das diferentes forças que o cercam.

Entendemos, por exemplo, que “Amazonas, Amazonas” é fruto de uma relação estratégica entre prestígio e conveniência. Se o governo buscava chamar a atenção para os problemas e as potencialidades regionais, e por isso contratou um diretor que, por seu reconhecimento e visão crítica, poderia “transferir” visibilidade e capital simbólico ao próprio governo e à sua causa, Glauber encarou a encomenda como uma forma de viabilizar seu próximo filme e aliviar sua condição financeira. A conveniência política também estava em jogo, afinal, o diretor havia acabado de se livrar de um embate com a ditadura, mas nem por isso nos sentimos tentados a endossar a tese de cooptação que a contratação do cineasta poderia ensejar. É certo que o filme não necessariamente expressa a visão e os ideais de Glauber, mas podemos encontrar nele algumas de suas características ideológicas, como o sentimento nacionalista e o interesse pela ideia do “novo” enquanto categoria social e política.

Mesmo que se trate de um filme encomendado por um órgão governamental, nem por isso “Amazonas, Amazonas” poderia ser posto ao lado de outras produções que fazem propaganda institucional mais direta, ao modo de verdadeiros panfletos. O documentário tem a sua peculiaridade: é como se Glauber, consciente da posição em que se encontrava, subitamente tendo que agenciar suas obrigações e seus desejos entre os campos político e artístico, tivesse tentado produzir algo nesse meio termo.

Por ter tido alcance e relevância reduzidos em comparação a outros trabalhos, não negamos que “Amazonas, Amazonas” seja uma obra menor dentro da filmografia glauberiana, estando em lugar oposto a “Di Cavalcanti” (1977), documentário do diretor que se sobressai pela inventividade no registro da morte do artista plástico, e até mesmo de “Maranhão 66” (1966), em que notamos uma estrutura narrativa pouco tradicional para o gênero. O filme desperta interesse, sobretudo, por seu viés histórico e sociológico, como registro de uma visão sobre a Amazônia que, em alguns aspectos, perdura na atualidade, especialmente no discurso de parcela da classe política. A diferença é que hoje os pensamentos divergentes também ganham visibilidade dentro desse campo, ampliando a pluralidade de vozes e discursos socialmente disponíveis. Mesmo sob ataque, movimentos como o indígena e o ecológico oferecem à sociedade novas maneiras de encarar a problemática amazônica, num apelo ao respeito pela diversidade cultural, à sustentabilidade e às diferentes formas de ser e estar na região.

Por fim, acreditamos que a presente análise de “Amazonas, Amazonas” se configurou como uma tentativa não só de reconstituir uma experiência com base nos seus “rastros”, mas de partir de um produto para decifrar a sociedade que o produziu. Curiosamente, este também é um processo essencialmente dialógico, uma vez que tivemos que nos reportar a informações históricas e outras discursividades como forma de “ler” o filme, reforçando a ideia bakhtiniana de que nossas palavras estão sempre impregnadas de palavras de outrem. Ainda assim, achamos por bem frisar que esta é apenas uma possibilidade de interpretação do filme dentre tantas outras, o que só vem a confirmar a riqueza da pesquisa interdisciplinar.

## Referências

- A CRÍTICA. “Amazonas Amazonas hoje em avant-première no Avenida”. Manaus, 17 mai. 1966, p. 1.
- A CRÍTICA. “Amazonas-Amazonas de Glauber Rocha será exibido terça-feira”. Manaus, 12 mai. 1966, p. 1.
- A CRÍTICA. “Cansaço de valores e conflito moral-ciência”. Manaus, 20 dez. 1965, p. 8.
- A CRÍTICA. “Documentário Amazonas, Amazonas vai ser exibido no exterior”. Manaus, 27 abr. 1966, p. 1.
- A CRÍTICA. “Glauber Rocha em Manaus”. Manaus, 15 de dezembro de 1965, p. 1.
- A CRÍTICA. “J. Borges Filmes voltou para documentar avanço de terra”, Manaus, 30 dez. 1965, p. 7.
- A CRÍTICA. Suplemento do Carnaval. Manaus, 2 fev. 2008, p. 4.
- ALVES, Carolina Assunção. Dimensões argumentativas do discurso fílmico: projeções retóricas na tela do cinema. Tese de doutorado em Estudos Linguísticos. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Rômulo de Paula. “Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta”: Getúlio Vargas e a revista “Cultura Política” redescobrem a Amazônia (1940-1941). Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. Hum., Belém, v. 5, n. 2, p. 453-468, 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S198181222010000200015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198181222010000200015&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15 mai. 2017.
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO AMAZONAS. Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito: anexos sobre o Departamento de Turismo e Promoção. Manaus, 1966.
- AUMONT, Jacques et al. A estética do filme. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). Dialogismo, polifonia e intertextualidade. São Paulo: Edusp, 2003, pp. 1-9.
- BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (Orgs.). Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 55-105.

- BATISTA, Djalma. *Amazônia: cultura e sociedade*. Org.: Tenório Telles. 3ª ed. Manaus: Valer, 2006.
- BATISTA, Djalma. *O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. Manaus: Valer, 2007.
- BECKER, Bertha. Estado, Nação e Região no final do século XX. In: D'INCAO, Maria Angela; SILVEIRA, Isolda Maciel da (orgs.). *A Amazônia e a crise da modernização*. 2ª ed. ICSA-UFPA/Museu Paraense Emílio Goeldi: Belém, 2009, p. 101-108.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do segundo império em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. Org.: Flavio R. Kothe. Col. *Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1985, pg. 44-122.
- BENJAMIN, Walter. O Flanêur. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo do desenvolvimentismo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BIZARRIA, Fernanda. *A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 9ª ed. Campinas: Papyrus, 1996.
- BRANDÃO, Helena. *Introdução à análise do discurso*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- BROWDER, John O.; GODFREY, Brian J. *Cidades da floresta: urbanização, desenvolvimento e globalização na Amazônia brasileira*. Manaus: Edua, 2006.
- CASTELO BRANCO, Humberto de Alencar. Discurso proferido na instalação da I Ridam. In: GOVERNO DO AMAZONAS. *Operação Amazônia e a integração nacional*. Manaus: Secretaria de Imprensa e Divulgação, 1967.
- CNV. *Relatório da Comissão Nacional da Verdade, v. 2, Textos Temáticos, Violações de Direitos Humanos dos Povos Indígenas*. Brasília: Governo Federal, 2014, p. 203-262.
- CODEAMA. *Plano de Desenvolvimento Econômico e Social (1965-1966)*. Manaus: Governo do Estado, 1965c.



CODEAMA. Reivindicações ao presidente Castelo Branco. Manaus: Setor de publicações, 1965a.

CODEAMA. Um ano de governo. Manaus: Governo do Estado, 1965b.

CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 02 nov. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 08 set. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 18 nov. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

CORREIO DA MANHÃ. “Governador não quer dominação”. Rio de Janeiro, 4 jun. 1965, p. 3.

COSTA, Selda Vale da. Eldorado das Ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus (1897/1935). Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

CUNHA, Euclides da. Amazônia: um paraíso perdido. Org.: Tenório Telles. 2ª ed. Manaus: Valer, 2011.

CURADO, Pedro Rocha Fleury. O problema amazônico no pensamento geopolítico militar brasileiro. Anais do III Simpósio de Pós-graduação em Relações Internacionais do Programa “San Tiago Dantas”, 2011. Disponível em: <[www.unesp.br/santiagodantassp](http://www.unesp.br/santiagodantassp)>. Acesso em: 15 mai. 2017.

DANTAS, Hélio. Arthur César Ferreira Reis: trajetória intelectual e escrita da história. Jundiá: Paco Editorial, 2014.

DEPRO. Relatório de atividades do Departamento de Turismo e Promoção do Amazonas. Manaus, 28 jan. 1967. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

DIÁRIO CARIOSA. Coluna “Roteiro & Notícias”. Rio de Janeiro, 21 dez. 1965, p. 9.

ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial, Atos do Poder Legislativo. Manaus, 31 de dezembro de 1966.

ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Contrato de aquisição de filmes documentários. Manaus, 23 de novembro de 1965, p. 5.

ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Contrato de aquisição de filmes documentários. Manaus, 20 de dezembro de 1965, p. 10.

ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Decreto nº 296. Manaus, 21 de setembro de 1965, p. 1.

ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Decreto nº 359. Manaus, 6 de novembro de 1965, pp. 1-4.

ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Termo de contrato de locação de serviços. Manaus, 28 de outubro de 1965, p 6-7.

FEITOSA, Orange Matos; SAES, Alexandre Macchione. O Plano de Defesa da Borracha: entre o desenvolvimentismo e a negligência política ao Norte do Brasil, 1900-1915. Am. Lat. Hist. Econ., vol.20, n.3, 2013, pp.138-168.

<[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-22532013000300006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-22532013000300006)>.

Acesso em: 15 mai. 2017.

FIGUEIREDO, Paulo. O golpe militar no Amazonas: crônicas e relatos. 3ª ed. Manaus: [s/d], 2014.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. 19ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GINZBURG, Carlo. O inquisidor como antropólogo. Revista Brasileira de História, v. 1, n. 21, São Paulo, 1991, pp. 09-20.

GOMES, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha, esse vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. Amazônia, Amazônias. São Paulo: Contexto, 2001.

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.

GONDIM, Neide. A invenção da Amazônia. 2ª ed. Manaus: Valer, 2007.

GOUROU, Pierre. O futuro dos trópicos úmidos. Manaus: Edições Governo do Estado, 1966.

GULLAR, Ferreira. Antes do golpe. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. Arte em Revista, v. 2, n. 3, março de 1980, p. 83-87. Disponível em: < <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/fgullar.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

HOBBSAWAN, Eric. Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade. São Paulo: Paz & Terra, 2013.

IANNI, Octavio. Ditadura e agricultura: O desenvolvimento do capitalismo na Amazônia (1964-1978). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

IANNI, Octavio. Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

JORNAL DO BRASIL. “Novos cineastas no Amazonas”. Caderno B. Rio de Janeiro, dez. 1969, p. 5.

JORNAL DO COMMERCIO. “Astro cinematográfico vem a Manaus”. Manaus, 2 nov. 1965.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Org.). Textos em representações sociais. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002, pp. 63-85.

JULLIER, Laurent Jullier; MARIE, Michel. Lendo as imagens do cinema. São Paulo: Senac, 2009.

KAZ, Paulina. O turismo na formação das lideranças. Manaus: Governo do Estado, 1966.

LAUERHASS JR., Ludwig. Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

LIMA, Araújo. Amazônia, a terra e o homem. Manaus: Edições Governo do Estado, 2001.

LIMA, Frederico Osanam Amorim. Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno. Curitiba: Prismas, 2015.

LOBO, Narciso J. Freire. A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1994.

MACIEL, Luiz Carlos. Geração em transe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. Análise de textos de comunicação. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. Gênese dos discursos. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. Novas tendências em Análise do Discurso. 3ª ed. Campinas: Pontes, 1997.

- MANNHEIM, Karl. Sociologia da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MARQUES, Gilberto. SPVEA: o Estado na crise do desenvolvimento regional amazônico (1953-1966). Revista Soc. Bras. Economia Política. São Paulo, n. 34, p. 163-198, fev. 2013.
- MECOR. Relatório da Operação Amazônia. Brasília, 1966, p. 138.
- MICHILES, Aurélio. Glauber Rocha: a conquista do Amazonas. 20 set. 2011. Disponível em: <<http://ceuvagemichiles.blogspot.com.br>>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da Sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Org.). Textos em representações sociais. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002, pp. 89-111.
- MOSCOVICI, Serge. Prefácio. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Org.). Textos em representações sociais. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002, pp. 7-16.
- NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- NAPPI, Thiago Rodrigo. Como interpretar os textos do passado: aspectos da visada teórica de Quentin Skinner. Revista Historiae. Rio Grande do Sul, vol. 2, n. 2, p. 153-162, 2011.
- NERY, Barão de Santa-Anna. O país das Amazonas. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1979.
- NEVES, Auricléia Oliveira das. A Amazônia na visão dos viajantes dos séculos XVI e XVII. Manaus: Valer, 2011.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2008.
- NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs.). Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 19-54.
- OLIVEIRA, Francisco de. In: D'INCAO, Maria Angela; SILVEIRA, Isolda Maciel da (orgs.). A Amazônia e a crise da modernização. 2ª ed. ICSA-UFPA/Museu Paraense Emílio Goeldi: Belém, 2009, p. 83-94.
- OLIVEIRA, José Aldemir de. Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso. Manaus: Valer/Edua/Governo do Amazonas, 2003.
- OLIVEN, Ruben. A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 1992.
- ORLANDI, Eni P. Análise de Discurso: princípios e procedimentos. 8ª ed. Campinas: Pontes, 2009.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PACHECO, Alexandre. A narrativa heroico-nacionalista de Arthur Reis na representação da defesa da Amazônia pelos portugueses e luso-brasileiros em A Amazônia e a cobiça internacional - anos de 1960. Revista História da Historiografia, n. 10, Ouro Preto, dez. 2012, p. 94-110. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/354>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha. Campinas: Papirus, 1996.

PINTO, Renan Freitas Pinto. Viagem das ideias. 2ª Ed. Manaus: Valer, 2008.

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

PORTO, Hannibal. Em defesa da Amazônia (1906-1915). Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1915.

POSITIF 91. "Entretien avec Glauber Rocha". Paris, janeiro de 1968, p. 20.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Arthur César Ferreira. [Carta] 17 mai. 1965, Rio de Janeiro [para] CASTELO BRANCO, Humberto, [s/l]. 8 f. Expõe posicionamento contrário à criação do Centro do Trópico Úmido.

REIS, Arthur César Ferreira. A Amazônia e a cobiça internacional. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Edinova, 1965.

REIS, Arthur César Ferreira. A Amazônia e a integridade do Brasil. Brasília: Senado Federal, 2001.

REIS, Arthur César Ferreira. Aspectos da formação brasileira. Brasília: José Olympio/MEC, 1982.

REIS, Arthur César Ferreira. Como governei o Amazonas. Manaus: Secretaria de Imprensa e Divulgação, 1967.

REIS, Arthur César Ferreira. O impacto amazônico na civilização brasileira. Rio de Janeiro: Paralelo/MEC, 1972.

REIS, Arthur César Ferreira. O seringal e o seringueiro. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1953.

RIBEIRO, Odenei de Souza. Tradição e modernidade no pensamento de Leandro Tocantins. Manaus: Valer/Fapeam, 2015.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

- ROCHA, Glauber. [Carta] 11 jan. 1966, Manaus [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Despede-se do governador ao término das filmagens de “Amazonas, Amazonas”. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.
- ROCHA, Glauber. [Carta] 31 mai. 1965, Rio de Janeiro [para] SOUZA, Márcio, Manaus. Propõe a realização de um documentário no Amazonas. Coleção Márcio Souza, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- ROCHA, Glauber. A destruição dos mitos (ou o paraíso perdido). In: GERBER, Raquel. O mito da civilização atlântica. Petrópolis: Vozes, 1982.
- ROCHA, Glauber. Cartas ao mundo. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. Ideário de Glauber Rocha. Organização de Sidney Rezende. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 110.
- SALGADO, Roberta Camila. Manaus 1965: da floresta e das águas. Manaus: Governo do Estado/Secretaria de Cultura, 2009.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. O problema do conteúdo no cinema brasileiro. I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, 1952, São Paulo. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br>>. Acesso em: 09 ago. 2017.
- SOUZA, Márcio. A expressão amazonense. 3ª ed. Manaus: Valer, 2010.
- SOUZA, Márcio. O mostrador de sombras: notas sobre a arte do cinema. Manaus: UBE/Editora Sérgio Cardoso, 1967.
- SOUZA, Márcio. Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha. 2ª ed. Manaus: Edua, 2007.
- SPVEA. Perspectiva do primeiro Plano Quinquenal. Belém, 1954, p. 4.
- STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. 5ª ed. Campinas: Papyrus, 2013.
- TOCANTINS, Leandro. O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia. 3ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1968.
- UGARTE, Auxiliomar Silva. Sertões de bárbaros. Manaus: Valer, 2009.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. 7ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- VARGAS, Getúlio. A nova política do Brasil. Vol. VIII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.
- VENTURA, Tereza. Poética política de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.
- VIANA FILHO, Luís. O governo Castelo Branco. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

WAGLEY, Charles. Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

## Apêndice

### Decupagem do filme “Amazonas, Amazonas”

SEQ.	TEMPO	PLANO	O QUE SE VÊ	O QUE SE OUVE
<b>Créd.</b>	01”-27”	A	Sob um fundo vermelho, lê-se em letras brancas “Uma produção de Luiz Augusto Mendes”.	TRILHA: Abertura do poema sinfônico “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		B	Sob um fundo vermelho, lê-se em letras brancas a palavra “Amazonas” repetida de forma entrecortada, preenchendo todo o enquadramento.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		C	Sob um fundo vermelho, lê-se em letras brancas os seguintes nomes, na sequência: Glauber Rocha, Fernando Duarte e Roberto Pires, Villas Lobo (sic) – em fonte maior; Rubens Azevedo, Edmilson Rosas, Reynaldo Costa, Amaury Valério, Hélio Barrozo Neto – em fonte menor.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		D	Repete o plano B.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
<b>1</b>	28”-2’16” (1’47”)	1-A	Externa, dia. Travelling aéreo sobre a floresta.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		1-B	Externa, dia. Travelling aéreo sobre o Encontro das Águas em plano aberto.	VOZ OVER: O Negro encontra o Solimões. Duas águas desembocam numa só. Grandes águas, grande rio que (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		1-C	Externa, dia. Travelling aéreo sobre o Encontro das Águas em plano mais fechado que o anterior.	VOZ OVER: (...) descobri a 22 de junho de 1542 em missão do reino espanhol. Eu, Francisco de Orellana, enfrentei o desconhecido, (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.



		1-D	Externa, dia. Cachoeira vista de dentro de uma gruta. Panorâmica vertical ascendente mostra a água batendo nas pedras, a terra firme e o topo das árvores.	VOZ OVER: (...) dei combate a índios de longos cabelos que lembravam mulheres guerreiras d'outras lendas. Vencidos os perigos, batizei (...)  TRILHA: "Uirapuru", de Villa-Lobos.  SOM AMBIENTE: Água correndo.
		1-E	Externa, dia. Panorâmica percorre uma corredeira em sentido contrário ao da água. O enquadramento transita obliquamente do plano fechado em plongée ao plano médio até vermos uma cachoeira do outro lado de uma porção de terra, raízes e pedras. A filmagem parece ter sido feita do lado de fora da gruta do plano anterior. A panorâmica segue para o plano aberto em contra-plongée até mostrar o céu e o topo das árvores localizadas no nível da queda da cachoeira. Percebe-se um leve estouro na luz no momento em que o céu entra no quadro.	VOZ OVER: (...) a conquista: Amazonas, Amazonas.  <i>(Narração pausada à medida que o campo de visão vai se ampliando, sugerindo o efeito de que a "conquista" está sendo revelada)</i>  TRILHA: "Uirapuru", de Villa-Lobos.  SOM AMBIENTE: Água correndo.
		1-F	Externa, dia. Câmera em contra-plongée mostra o topo das árvores. Contraluz sugere continuidade do plano anterior. Agora, porém, a panorâmica faz um movimento oblíquo descendente, revelando a floresta em plano médio.	TRILHA: "Uirapuru", de Villa-Lobos.
		1-G	Externa, dia. Travelling horizontal em primeiro plano mostra o tronco das árvores.	VOZ OVER: Inferno verde, paraíso verde, eis a clássica Amazônia onde se pensa no passado, nas cobras gigantes, (...)  TRILHA: "Uirapuru", de Villa-Lobos.  SOM AMBIENTE: Canto de pássaros.
		1-H	Externa, dia. Panorâmica (vertical ascendente, horizontal e depois vertical descendente) mostra mais	VOZ OVER: (...) nos peixes mágicos, no mundo exótico criado pelos primeiros viajantes, cuja

			árvores.	<p>imaginação se exaltou diante das terras descobertas pela Espanha e que mais tarde passaram a integrar o reino de Portugal.</p> <p>TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.</p> <p>SOM AMBIENTE: Canto de pássaros.</p>
		1-I	Externa, dia. Panorâmica horizontal em plano médio continua mostrando as árvores.	<p>TRILHA: “Estudo nº 4”, de Villa-Lobos.</p> <p>SOM AMBIENTE: Canto de pássaros.</p>
		1-J	Externa, dia. Plano aberto mostra um campo verde com pássaros em revoada e árvores ao fundo.	<p>TRILHA: “Estudo nº 4”, de Villa-Lobos.</p> <p>SOM AMBIENTE: Canto de pássaros.</p>
2	2'17"- 5'09" (2'52")	2-A	Externa, dia. Panorâmica vertical ascendente mostra as águas do Rio Solimões em plano fechado e segue para o plano aberto onde se vê a terra firme no horizonte. Uma canoa com duas pessoas a bordo passa e a panorâmica acompanha a embarcação na horizontal.	<p>VOZ OVER: O Amazonas que conhecemos é outro. O Amazonas de hoje, maior Estado do Brasil, onde o homem já fixou suas raízes e luta para desenvolver sua civilização. (...)</p> <p>TRILHA: “Estudo nº 4”, de Villa-Lobos.</p> <p>SOM AMBIENTE: Canto de pássaros.</p>
		2-B	Externa, dia. Plano médio mostra outra canoa, agora com um adulto e três crianças, passando em frente a um flutuante.	<p>VOZ OVER: (...) Onde o homem, transformando árvores em casas, busca uma cultura a partir das condições especiais do meio.</p> <p>TRILHA: “Estudo nº 4”, de Villa-Lobos.</p>
		2-C	Externa, dia. Panorâmica mostra uma palafita coberta com palha. Cena de trabalho. Sete pessoas estão na parte inferior da palafita. Dois homens estão agachados amolando machados.	<p>TRILHA: “Estudo nº 4”, de Villa-Lobos.</p>
		2-D	Externa, dia. Plano aberto mostra Glauber Rocha de perfil com um microfone apontado na direção de um	<p>VOZ ON (Glauber): O senhor veio daonde?</p>

		<p>homem de chapéu. Os dois estão sentados num tronco de árvore.</p> <p><i>(Logo no início do plano há entre eles um homem sem camisa, que bate palma e se agacha, saindo do quadro. O movimento das mãos cria um pico sonoro, semelhante ao da claquete, que deve ter auxiliado na sincronização entre imagem e som no momento da montagem do filme)</i></p> <p>À direita do quadro há uma placa levemente tombada em que se lê “VINHAS DO SENHOR”. Compondo a paisagem ao fundo, vemos algumas árvores com folhagem, mas também troncos e galhos secos. O cenário sugere intervenção do homem na natureza.</p>	<p>VOZ ON (Entrevistado): Do Estado do Pará, de Castanhal, estrada de ferro de Bragança<sup>63</sup>, em 1956. Vim na companhia do doutor Rui para trabalhar na estrada de Manaus-Itacoatiara. Não deu certo, eu voltei para Manaus, tive empregado na Usina Vitória, trabalhei uma porção de tempo na Usina Vitória, na refinaria, trabalhei em Caracaraí, trabalhei em Porto Velho, trabalhei em Alto Rio Negro no [?] tirando piaçaba com os [?], com doutor [?], (...)</p> <p>TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.</p>
	2-E	<p>Externa, dia. Plano detalhe da placa “VINHAS DO SENHOR”.</p>	<p>VOZ OFF (Entrevistado): (...) doutor [?] desembargador, de lá vim pra Manaus (...)</p> <p>TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.</p>
	2-F	<p>Externa, dia. De perfil, homem sem camisa e com um machado escorado no ombro aparece andando (plano médio). Panorâmica horizontal acompanha o movimento dele, quando mais dois homens, também sem camisa e portando machados, aparecem à frente do primeiro. À medida que o plano vai abrindo, vemos mais detalhes do ambiente: chão de terra, roupas do varal e habitação de palha (que pode ser a mesma do plano 3-C). Os homens estão descalços e se encaminham para uma clareira aberta na floresta.</p>	<p>VOZ OFF (Entrevistado): (...) e tornei a me empregar de novo, aí tornei a trabalhar aqui nessa estrada de Manaus-Itacoatiara até terminar, fui cortar juta em Manacapuru, (...)</p> <p>TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.</p>
	2-G	<p>Externa, dia. Plano aberto mostra grupo de quatro</p>	<p>VOZ OFF (Entrevistado): (...) tornei a vir trabalhar</p>

<sup>63</sup> A Estrada de Ferro de Bragança foi uma ferrovia que existiu no estado do Pará. Ligava a estação de São Brás na capital Belém à cidade de Bragança, numa extensão de 222 quilômetros.

		homens subindo um barranco. Ao fundo, a clareira do plano anterior; à frente, alguns tocos de pau.	nessas estrada por aqui, agora estou aqui nesse terreno do Seo Pedro.  VOZ OFF (Glauber): E vai voltar?  VOZ OFF (Entrevistado): Estou com vontade de voltar para Caracarái agora fim desse mês que nós tamos agora. (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	2-H	Externa, dia. Plano aberto mostra a dimensão da clareira, com vários troncos de árvore no chão, alguns queimados. Ao centro, ultrapassando o enquadramento, permanece um tronco de pé. Há uma movimentação quase indistinguível na base do tronco: os homens golpeiam a madeira com os machados.	VOZ OFF (Entrevistado): (...) Se der certo lá em Caracarái eu fico, e senão der eu volto e vou a Belém, porque meus irmão chegaram agora aqui e eu sou o mais velho dos homem. Nós somos nove herdeiros. (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	2-I	Externa, dia. Cena de trabalho. Plano aberto em plongée mostra dois homens serrando uma tora de madeira à beira do rio. Crianças tomam banho e dois homens saem de quadro carregando uma carga não identificada nos ombros.	VOZ OFF (Entrevistado): (...) O causo é que meu pai deixou dois terreno pra nós, e eu sou o irmão mais velho, eles querem a minha assinatura pra vender os terreno, que os terreno não dá mais lavoura por aqui da boa, (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	2-J	Externa, dia. Cena de trabalho. Plano médio em contra-plongée mostra os mesmos homens do plano anterior serrando a tora de madeira.	VOZ OFF (Entrevistado): (...) dá só se for pra adubar terra, pra plantar pimenta do reino, eles tão com vontade de vender pra um japonês lá, parece que por dois milhão, (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	2-L	Externa, dia. Plano aberto mostra homem usando uma plantadeira manual. A terra tem aparência árida após	VOZ OFF (Entrevistado): (...) por três, e querem a minha assinatura porque sem a minha assinatura eles

			ação de queimada. Do outro lado do rio, vegetação segue verde e em pé.	não vende. Aqui eu não fico porque o senhor tá vendo, dá um [?] desse, (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		2-M	Externa, dia. Plano médio mostra o mesmo trabalhador do plano anterior usando a plantadeira, agora num ângulo frontal. Seu rosto, porém, está fora de quadro. Panorâmica vertical descendente vai mostrando a terra à medida que o homem se aproxima, até os pés descalços estarem em primeiríssimo plano.	VOZ OFF (Entrevistado): (...) se planta uma coisa não dá, e outra que não tenho terra pra mim mesmo né. Se eu tivesse um terreno meu, assim qualquer coisa... porque eu nasci e me criei nesse serviço de roçado, plantar maniva, fazer farinha, tudo isso eu sei fazer.  <i>(Pés em primeiríssimo plano)</i>  VOZ OFF (Glauber): CORTA!  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		2-N	Externa, dia. Panorâmica horizontal em plano médio acompanha o mesmo homem dos dois planos anteriores, sugerindo a continuidade da ação do plano 3-M. Transição para o plano aberto revela uma criança à espera dele e uma casa pequena ao fundo.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos..
		2-O	Externa, dia. Panorâmica horizontal começa em primeiríssimo plano mostrando uma vegetação uniforme. Transição para o plano aberto revela o restante da paisagem.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		2-P	Externa, dia. Plano aberto mostra dois homens em uma canoa passando em frente a um barranco com uma casa no topo.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		2-Q	Externa, dia. Travelling a bordo de um barco mostra a floresta à margem do rio.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
<b>3</b>	5’10”- 8’20” (3’10”)	3-A	Externa, dia. Panorâmica horizontal em primeiríssimo plano destaca um fundo verde desfocado e revela um homem de costas, de chapéu. Ele abre sulcos numa	VOZ OVER: Viemos de longe, do sertão do Ceará, tangidos pela seca, buscando na selva riqueza (...)

		seringueira.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos no início do plano, fazendo a ligação dramática entre este e o plano 3-Q. Ao fim do plano volta-se a ouvir acordes de “Uirapuru”.
	3-B	Externa, dia. Plano detalhe mostra a faca do seringueiro rasgando o tronco da árvore.	VOZ OVER: (...) para nossa fome. A esperança estava nas árvores que os índios Cambebas haviam descoberto. Nas grandes árvores perdidas que (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-C	Externa, dia. Panorâmica vertical descendente mostra plano detalhe da seiva escorrendo pelos sulcos da seringueira.	VOZ OVER: (...) sangravam a estranha mistura. Árvore seringa, que dava um ouro branco, ouro sonho, ouro negro, ouro elástico. (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-D	Externa, dia. Dois homens de meia idade, sem camisa e agachados, em cena de trabalho. Enquanto um deles mexe, com o braço direito, uma substância líquida dentro de um tonel, o outro peneira algo logo acima.	VOZ OVER: (...) Era o Ciclo da Borracha.  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-E	Externa, dia. Três tonéis repousam em cima de um “fogão” a lenha improvisado.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-F	Externa, dia. Primeiríssimo plano de dois homens sem camisa no ângulo $\frac{3}{4}$ , um deles de boné. Cena posada.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-G	Externa, dia. Panorâmica horizontal em plano fechado mostra o conteúdo de dois tonéis do plano 4-E.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-H	Externa, dia. Panorâmica vertical ascendente mostra pélas de borracha amontoadas.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-I	Interna, dia. Cena de trabalho numa indústria de beneficiamento de borracha <sup>64</sup> . Panorâmica vertical ascendente mostra homem de costas, sem camisa e descalço, inserindo um crepe de borracha numa	SOM AMBIENTE: Ruídos mecânicos.

<sup>64</sup> Provavelmente a Companhia Nacional de Borracha, fundada por Cosme Ferreira Filho.

		máquina de processamento. Outras pessoas passam ao fundo.	
	3-J	Interna, dia. Panorâmica vertical ascendente mostra o mesmo trabalhador do plano anterior retirando o crepe de borracha da máquina e inserindo-o de novo.	SOM AMBIENTE: Ruídos mecânicos.
	3-L	Interna, dia. Plano fechado do trabalhador passando o crepe de borracha pela máquina.	SOM AMBIENTE: Ruídos mecânicos.
	3-M	Interna. Panorâmica em contra-plongée mostra o teto da sala de espetáculos do Teatro Amazonas.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-N	Interna. Travelling em direção à porta que dá acesso à plateia do Teatro. Vemos parte da decoração das colunas dos camarotes.	VOZ OVER: A ambição que gerou a conquista. A conquista que gerou o extrativismo (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-O	Interna. Panorâmica horizontal em plano aberto na altura do segundo pavimento da sala de espetáculos do Teatro. O local está apenas parcialmente iluminado, criando um jogo de luz e sombra.	VOZ OVER: (...) onde os caudilhos fixaram suas leis homicidas. O extrativismo que gerou as súbitas fortunas de aventureiros dos quatro cantos. Era o Eldorado. O esplendor de uma selvagem nobreza dos trópicos, cujos cenários e costumes foram importados de Inglaterra, (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-P	Interna. Travelling em plano médio feito de cima do palco do Teatro mostra as cadeiras da plateia, que está vazia.	VOZ OVER: (...) França e Itália.  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-Q	Externa, dia. Panorâmica horizontal em plano aberto e contra-plongée mostra a fachada de um prédio de dois andares com a pintura desgastada. A construção parece abandonada, pois todas as janelas estão fechadas.	VOZ OVER: A borracha do Amazonas dominou o mercado mundial no encontro do século 19 com o século 20. Os ingleses, porém, transplantando mudas (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
	3-R	Externa, dia. Panorâmica horizontal em plano médio mostra um prédio ainda mais deteriorado que o	VOZ OVER: (...) da seringa para jardins botânicos de Londres, recriaram o produto na Ásia. Começaram

			anterior.	uma concorrência fatal. Queda dos preços, do consumo, conseqüente queda da exploração, queda dos reinos, (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		3-S	Externa, dia. Panorâmica vertical ascendente em plano médio mostra fachada lateral e o telhado do Palacete Miranda Corrêa <sup>65</sup> .	VOZ OVER: (...) desespero das ambições, orgulho ofendido, falências.  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		3-T	Externa, dia. Panorâmica vertical ascendente em plano médio mostra a fachada do Palácio da Justiça, localizado na avenida Eduardo Ribeiro, Centro de Manaus.	VOZ OVER: A falta de planejamento encerrava mais um ciclo econômico do Brasil passado.  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		3-U	Externa, dia. Travelling em plano médio e contra-plongée mostra a fachada de uma edificação em completo estado de abandono. Algumas plantas crescem no telhado.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
4	8°21’-11°09’ (2°48’)	4-A	Externa, dia. Travelling aéreo sobre o Centro de Manaus. Na paisagem se destaca o Teatro Amazonas e também é possível identificar a Praça General Osório.	VOZ OVER: Manaus de hoje. Manaus da memória da borracha. Porto ao Norte. Limite d’outras (...)  TRILHA: “Estudo nº 1”, de Villa-Lobos.
		4-B	Externa, dia. Panorâmica horizontal em plongée mostra conjunto de edificações próximo à zona portuária de Manaus. É possível identificar o Mercado Municipal Adolpho Lisboa, a Igreja dos Remédios, a Rua dos Andradas e parte da avenida Floriano Peixoto <sup>66</sup> .	VOZ OVER: (...) Amazônias. Manaus que ressurgiu mais lenta e realista. Manaus à espera que o Amazonas seja incorporado ao Brasil, não como uma peça acessória, mas como (...)  TRILHA: “Estudo nº 1”, de Villa-Lobos.
		4-C	Externa, dia. Plano em contra-plongée começa mostrando uma placa da Prefeitura na Praça da Matriz	VOZ OVER: (...) agente do nosso processo econômico.

<sup>65</sup> Localizado no fim da avenida Eduardo Ribeiro, Centro de Manaus, em frente ao Ideal Clube, o prédio foi demolido no início da década de 1970.

<sup>66</sup> O local da filmagem provavelmente foi o Hotel Amazonas, onde a equipe do filme ficou hospedada.



		em que se lê “Seja bem vindo à MANAUS” (sic), seguido da tradução de boas-vindas para o francês, espanhol, inglês e italiano. A placa traz uma representação do Teatro Amazonas com vitórias-régias à frente e está voltada para a saída do Roadway. Ao fim do plano ainda se pode ver um ônibus parado e o Relógio Municipal.	TRILHA: “Estudo nº 1”, de Villa-Lobos.
	4-D	Externa, dia. Plano aberto mostra dois ônibus parados na avenida Eduardo Ribeiro, no trecho ao lado da Praça da Matriz. O Relógio Municipal também aparece. Pessoas e carros transitam.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-E	Externa, dia. Plano fechado mostra pessoas desembarcando de um ônibus com o nome “Calvário”.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-F	Externa, dia. Panorâmica acompanha o deslocamento de um ônibus chamado “S. José”.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-G	Externa, dia. Panorâmica registra a passagem do ônibus “Paraizo”.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-H	Externa, dia. Plano médio registra a passagem de um carro em que se lê “Lotação Rosa Maria”. Cortes rápidos entre os planos.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-I	Externa, dia. Movimentação de ônibus. Em primeiríssimo plano surge o ônibus “Paracuru”.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-J	Externa, dia. Travelling em ângulo lateral percorre uma rua e mostra em primeiro plano carroças com tração animal paradas.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-L	Externa, dia. Travelling em ângulo lateral desce uma ladeira no bairro do São Raimundo. Na calçada se vê um grupo de pessoas. Crianças atravessam a rua. Ao fundo é possível identificar a Fábrica de Cerveja Miranda Corrêa, ou Cervejaria Amazonense.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-M	Externa, dia. Travelling na rua em ângulo lateral mostra conjunto de casas.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.

	4-N	Externa, dia. Travelling na rua em ângulo lateral mostra conjunto de casas.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-O	Externa, dia. Travelling na rua em ângulo lateral mostra conjunto de casas.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-P	Externa, dia. Travelling na rua em ângulo lateral. O veículo de onde se fez a filmagem está em velocidade superior à dos planos anteriores.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-Q	Externa, dia. Travelling na rua em ângulo lateral continua mostrando pessoas, carros e casas.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-R	Externa, dia. Travelling na rua em ângulo lateral	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-S	Externa, dia. Travelling percorre uma avenida, agora em um ângulo quase frontal.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-T	Externa, dia. Travelling percorre outra rua em um ângulo quase frontal.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-U	Externa, dia. Panorâmica horizontal mostra o porto de Manaus e a Alfândega.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-V	Externa, dia. Panorâmica mostra um carregamento de juta seguindo para embarque no porto de Manaus.	VOZ OVER: A juta, a madeira, o guaraná, a borracha. Eis as principais culturas de hoje. A exportação, porém, é mínima diante do que realmente existe no solo amazônico. Manganês, carvão, ouro, (...)  TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-X	Externa, dia. Cena de trabalho. Plano médio mostra cinco homens descarregando fardos de juta de um caminhão.	VOZ OVER: (...) petróleo, minerais atômicos e outros patrimônios ameaçados de exploração estrangeira.  TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.
	4-Z	Externa, dia. Plongée em primeiro plano mostra as pernas de um homem que está acoplado um carregamento de juta a um pequeno trator.	TRILHA: “Estudo nº 6”, de Villa-Lobos.  SOM AMBIENTE: Ruídos de motor.
	4-ZA	Externa, dia. Plano médio mostra transporte do carregamento de juta. Durante o plano, quatro trabalhadores aparecem no quadro.	SOM AMBIENTE: Ruídos de motor.

		4-ZB	Externa, dia. Plano fechado mostra passagem do carregamento de juta.	SOM AMBIENTE: Ruídos de motor.
		4-ZC	Externa, dia. Venda de bananas em feira ao ar livre na região do porto de Manaus.	VOZ OVER: Mas enquanto se pensa no futuro, a realidade do presente faz pensar (...)  SOM AMBIENTE: Vozes e outros ruídos.
		4-ZD	Externa, dia. Cena de trabalho. Panorâmica acompanha um homem curvado sob o peso de um carregamento de bananas.	VOZ OVER: (...) no mais remoto passado. Um estilo de trabalho (...)  SOM AMBIENTE: Vozes e outros ruídos.
		4-ZE	Externa, dia. Cena de trabalho. Panorâmica acompanha outro homem carregando bananas nas costas.	VOZ OVER: que, no dizer do professor Arthur Reis,  SOM AMBIENTE: Vozes e outros ruídos.
		4-ZF	Externa, dia. Cena de trabalho. Plano fechado de outro carregador de bananas.	VOZ OVER: (...) faz da Amazônia a região mais subdesenvolvida (...)  SOM AMBIENTE: Vozes e outros ruídos.
		4-ZG	Externa, dia. Panorâmica horizontal e em plano fechado mostra uma banca de verduras e legumes, como tomate, repolho e berinjela. No início do quadro, um homem manipula cédulas de dinheiro.	VOZ OVER: (...) do País.  SOM AMBIENTE: Vozes e outros ruídos.
		4-ZH	Externa, dia. Panorâmica horizontal e em plano aberto da feira ao ar livre.	SOM AMBIENTE: Vozes e outros ruídos.
		4-ZI	Externa, dia. Travelling para trás em plongée destaca ao centro do quadro um macaquinho agachado em cima de uma caixa de madeira.	SOM AMBIENTE: Vozes e outros ruídos.
		4-ZJ	Externa, dia. Panorâmica horizontal mostra homens contemplando o rio de cima de uma mureta de pedra na região do porto. Podem-se ver também algumas embarcações atracadas e um comércio de bananas.	TRILHA: “Estudo nº 4”, de Villa-Lobos.  SOM AMBIENTE: Vozes e outros ruídos.
5	11'10"- 12'47"	5-A	Externa, dia. Travelling em plano aberto feito a partir de um barco mostra um barranco à margem do Rio	VOZ OVER: Retornamos a viagem. Foi difícil vencer índios, fazer colonos portugueses se cruzarem com

	(1'37")		Solimões. No alto é possível ver algumas casas.	estes índios vencidos, forjar a nova raça, lutar contra o impaludismo, a verminose, conquistar os barrancos devastados pela força do rio instável. Parintins, (...)  TRILHA: "Estudo nº 4", de Villa-Lobos.
		5-B	Externa, dia. Travelling a partir do barco. A locação é a mesma do plano anterior. Agora também é possível divisar uma movimentação de pessoas à margem do rio e a existência de uma escadaria que liga o alto do barranco à beira do Solimões.	VOZ OVER: (...) Itacoatiara, Manacapuru, Cacaupirera, estranhos nomes que abrigam gentes prisioneiras dos grandes distantes desconhecidos.  TRILHA: "Estudo nº 4", de Villa-Lobos.
		5-C	Externa, dia. Travelling a partir do barco. Plano mais fechado que o anterior mostra pessoas brincando, tomando banho e lavando roupa na beira do rio. No fim do plano é possível ver embarcações atracadas e os detalhes de uma escadaria que permite identificar a locação como sendo o município de Parintins.	VOZ OVER: Dos grandes distantes demais para apenas 800 mil pessoas que ainda vivem da mais rude agricultura, da pesca, do diluído artesanato indígena, apenas de uma vontade inconsciente de sobreviver.  TRILHA: "Estudo nº 4", de Villa-Lobos.
		5-D	Externa, dia. Plano aberto feito a partir do rio mostra a zona portuária de Parintins. À esquerda é possível ver os fundos do Mercado Municipal e a rampa de acesso ao lado.	VOZ OVER: População que necessita de condições humanas de cultura, moradia, saúde.  TRILHA: "Estudo nº 4", de Villa-Lobos.
		5-E	Externa, dia. Panorâmica horizontal mostra grupo de pessoas, possivelmente uma família, sentado embaixo de uma árvore, à beira de um barranco. Crianças brincam e é possível ver algumas construções de madeira.	TRILHA: "Estudo nº 4", de Villa-Lobos.
		5-F	Externa, dia. Panorâmica (em plongée, depois ângulo normal) mostra a extensão de um barranco. Embarcações paradas à margem do rio.	TRILHA: "Estudo nº 4", de Villa-Lobos.
		6	12'48"- 14'41" (1'53")	6-A
6-B	Externa, dia. Travelling em plano médio continua mostrando os bois.			TRILHA: "Uirapuru", de Villa-Lobos.

		6-C	Externa, dia. O plano inicia em plongée. Duas mulheres sobem um pequeno barranco cercado por vegetação. Panorâmica mostra a dimensão do rio à frente.	VOZ OVER: Porque apesar de ser chamada de região maldita, o Amazonas reage através de todos aqueles que ficaram perplexos diante deste desencontro de uma riqueza com seu tempo.  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		6-D	Externa, dia. Panorâmica capta detalhe de uma rede de pesca esticada. Série de palafitas entra no quadro.	VOZ OVER: De todos aqueles que aprenderam a amar este Amazonas real, sem fantasmas, Amazonas esquecido, mas vivo como a força transformadora do seu rio.  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		6-E	Externa, dia. A locação volta a ser Manaus. Cena de trabalho. Panorâmica horizontal em plano aberto mostra extração e transporte de pedra-jacaré à margem do rio. Caminhões e outros tipos de maquinário compõem o cenário. Ao fundo é possível identificar a chaminé da Cervejaria Amazonense.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		6-F	Externa, dia. Em primeiríssimo plano, homem repousa em uma rede com os olhos baixos. Câmera se move para trás.	VOZ OVER: Dos teus vários ouros, dos teus múltiplos (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		6-G	Externa, dia. Travelling aéreo em plano aberto mostra a Refinaria Isaac Sabbá, ou Refinaria de Manaus (Reman).	VOZ OVER: (...) rios, teus negros meandros na selva, pelo teu universo que o teu homem (...)  TRILHA: Crescendo “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		6-H	Externa, dia. Travelling aéreo em plano aberto segue a lateral de uma estrada que corta a floresta.	VOZ OVER: (...) enfrenta para conquistar e dele se prover, e dele viver, e que só a teu homem deve pertencer, de tudo isto, Amazonas, te fazes canto (...)  TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
		6-I	Externa, dia. Travelling aéreo em plano aberto sugere	VOZ OVER: (...) e símbolo de um novo mundo.

			a imensidão de terras e águas do Amazonas.	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.
<b>Créd.</b>	14’42”- 14’49”	A	Sob um fundo vermelho e letras brancas, lê-se “Agradecemos a colaboração do GOVERNADOR ARTUR CESAR FERREIRA REIS e do SR. LUIZ MAXIMINO MIRANDA CORREIA, diretor do Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas” (sic).	TRILHA: “Uirapuru”, de Villa-Lobos.

