

Projetando a Amazônia:
desenvolvimentismo
e ecologia no cinema
experimental brasileiro dos
anos 1970

Projecting Amazonia:
developmentalism and
ecology in Brazilian
experimental cinema of the
1970s

Marina Bedran¹



Resumo: Com as políticas nacional-desenvolvimentistas do pós-guerra e, sobretudo, depois do golpe militar de 1964, vieram os projetos grandiosos de ocupação e colonização da Amazônia. Vários dos cinejornais produzidos pela Agência Nacional apresentaram os planos do governo para desenvolver e “integrar a região à nação”, pregando o desmatamento em grande escala e promovendo um apagamento das histórias indígenas. Este artigo analisa três filmes brasileiros do período que se debruçaram sobre a Amazônia, incluindo o curta-metragem documental de Glauber Rocha *Amazonas, Amazonas* (1965), o “documentário-ficção” de Jorge Bodanzky e Orlando Senna *Iracema, uma transa amazônica* (1974) e o documentário média-metragem *Jari* (1979), de Bodanzky e Wolf Gauer. Enquanto o filme de Glauber contribuiu para reforçar a imagem da Amazônia como um lugar vazio e subdesenvolvido, calcada num discurso teleológico, os filmes experimentais de Bodanzky dos anos 1970 contestaram o consenso desenvolvimentista e criaram outras formas de pensar a região, projetando a Amazônia não apenas no Brasil, mas em escala global. **Palavras-chave:** Amazônia; Ecologia; Desenvolvimentismo; Jorge Bodanzky; Glauber Rocha

Abstract: With the post-war national-developmental policies and, above all, after the 1964 military coup, came the grandiose projects to occupy and colonize Amazonia. The newsreels produced by the Agência Nacional presented the government’s plans to develop and “integrate the region into the nation”, preaching large-scale deforestation and promoting the erasure of indigenous histories. This article analyzes three Brazilian films of the period that focused on the Amazon, including Glauber Rocha’s documentary short *Amazonas, Amazonas* (1965), the “documentary-fiction” by Jorge Bodanzky and Orlando Senna *Iracema, uma transa amazônica* (1974) and the medium-length documentary *Jari* (1979), by Bodanzky and



Wolf Gauer. While Glauber's film contributed to reinforce the image of the Amazon as an empty and underdeveloped place, based on a teleological discourse, Bodanzky's experimental films from the 1970s contested the developmentalist consensus and created other ways of thinking about the region, projecting the Amazon not only in Brazil, but on a global scale.

Keywords: Amazon; Ecology; Developmentalism; Jorge Bodanzky; Glauber Rocha.

Marina Bedran
Projetando a Amazônia: desenvolvimentismo e ecologia
no cinema experimental brasileiro dos anos 1970



Introdução

Desde o início do século 20, a Amazônia passou a ser central para os projetos de desenvolvimento do Brasil, apoiados nos ideais positivistas da República. Acreditava-se que a tecnologia poderia ajudar a domar a floresta e modernizar a região. A construção do Brasil como uma nação moderna dependeu em grande parte do cinema e da fotografia. Apenas entre 1907 e 1930, a Comissão Rondon produziu 1,800 fotos e realizou 9 filmes que ajudaram a fixar a imagem da Amazônia como um lugar pronto para ser desenvolvido (CONDE, 2018, 138). O cinema, em particular, como tecnologia de prospecção visual, serviu a projetos e fantasias de dominação visual na Amazônia (CONDE, 2018, 162).

Com as políticas nacional-desenvolvimentistas do pós-guerra e, sobretudo, depois do golpe militar de 1964, vieram os projetos grandiosos de ocupação e colonização da região. Estes projetos envolviam a criação em larga escala de materiais audiovisuais como os cinejornais produzidos pela Agência Nacional. Os cinejornais apresentavam os planos do governo para desenvolver a Amazônia e “integrar a região à nação”, com edições especiais nos anos 1970 dedicadas à rodovia Transamazônica, o plano mais ambicioso do regime. Exibidos em cinemas de todo o país, pregavam o desmatamento em grande escala e promoviam um apagamento das histórias indígenas enquanto as políticas públicas do governo incluíam a violência direta contra essas populações. Desse modo, ajudaram a reforçar a imagem da Amazônia como um lugar vazio e subdesenvolvido, calcada num discurso teleológico e uma filosofia do progresso.²

Dado o investimento do governo na produção de materiais visuais sobre a Amazônia, é curioso que a maioria da produção cinematográfica do período, incluindo a que discutia questões ligadas ao desenvolvimento e ao subdesenvolvimento, tenha focado em outros espaços, como os centros urbanos do Sudeste ou as zonas rurais do Nordeste. No entanto, como sugiro neste artigo, é também o cinema, sobretudo o experimental, que interrompeu a lógica desenvolvimentista e criou outras formas de pensar a região, projetando a Amazônia não apenas no Brasil, mas em escala global.

Primeiro, discuto um curta documental de Glauber Rocha que, a despeito de seu projeto estético e político revolucionário, reproduz e reforça a visão oficial da Amazônia. Passo então a *Iracema, uma transa amazônica* (1974), “documentário-ficção” de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, mostrando como o filme, hoje considerado um clássico do cinema brasileiro, foi um divisor de



águas na produção cinematográfica sobre a Amazônia. Finalmente, concluo com *Jari* (1979), de Bodanzky e Wolf Gauer, um documentário média-metragem sobre o projeto de Daniel K. Ludwig na Amazônia que incluía uma fazenda de árvores e uma fábrica de celulose. Enquanto *Iracema* registra o discurso do desenvolvimento de forma a torná-lo estranho, *Jari* coloca em primeiro plano um argumento ecológico contra o que o ambientalista brasileiro José Lutzenberger chamou de “religião do progresso” (LUTZENBERGER, 1977, 16). Analisando também a recepção de *Iracema* e *Jari*, eu sugiro que esses filmes oferecem um contraponto à euforia desenvolvimentista numa época em que os movimentos ambientais eram ainda incipientes no Brasil, mostrando como contribuíram para estes movimentos.

Amazonas, Amazônia: “a magia do desenvolvimento”

Amazonas, Amazonas, de 1965, é um curta-metragem de Glauber Rocha que destoa de sua filmografia tipicamente associada ao sertão. É seu primeiro filme a cores e também o primeiro documentário, e foi feito por encomenda do historiador conservador Arthur César Ferreira Reis, à época governador do Amazonas escolhido pelo governo militar. Luiz Maximino de Miranda Corrêa, diretor do Departamento de Turismo e Promoção (DEPRO), queria promover o estado como destino turístico e terra de oportunidades econômicas, e havia sugerido o nome de Glauber na esperança de que seu prestígio levasse o filme a circular na Europa e Estados Unidos, já que seu filme anterior, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), fora indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes.

Deus e o diabo na terra do sol aborda temas centrais à sua obra como a miséria, a religiosidade popular, a violência, a insurreição e o cangaço em seu cenário icônico, o Nordeste. Para Glauber, o verdadeiro cinema nacional não deveria ser feito apenas nos centros urbanos do Brasil e o Nordeste era uma espécie de “matéria-prima bruta de nacionalidade que se buscava expressar esteticamente” (VENTURA, 2000, 115). *Deus e o diabo* faz uso da linguagem alegórica e estética revolucionária características dos filmes de Glauber. Como notou Ismail Xavier, o Cinema Novo combina experimentação estética ao esforço pedagógico de representar a sociedade brasileira, e os setores mais pobres da sociedade são emblemas do subdesenvolvimento (XAVIER, 1997, 4). Glauber, como muitos intelectuais de esquerda, achava que o subdesenvolvimento poderia ser superado com o despertar do povo e entendia o cinema como uma arma política. Que o cineasta que redigiu o manifesto do Cinema Novo estivesse



a serviço de políticos alinhados ao regime militar é paradoxal.³

É verdade que Glauber estava tentando levantar dinheiro para seu próximo filme (*Terra em transe*) e quitar as dívidas do anterior (MENDONÇA, 2018, 85). Mas suas visões sobre a Amazônia não diferem tanto da visão de Reis. Meses antes de ter sido convidado para realizar o documentário, ele felicitou Reis por sua campanha contra a criação do Centro do Trópico Úmido na Amazônia, uma iniciativa de pesquisa e treinamento dos Estados Unidos, que ambos viam como parte de um projeto imperialista de internacionalização da Amazônia. No fim dos anos 1950, Reis havia publicado um livro que alertava contra a cobiça internacional pela Amazônia desde o século 17 (REIS, 2021). O anti-imperialismo de Reis deve ser entendido na longa história de disputa pelos produtos amazônicos e diferentes tentativas de colonizar a região. Ademais, boa parte do pensamento de esquerda e do cinema latino-americano da época partilhava do sentimento anti-imperialista. No entanto, o discurso militar sobre a internacionalização da Amazônia era calcado em meias-verdades e paranoia, e escondia o fato de que o próprio governo tinha um projeto de colonização da região em colaboração com o capital transnacional (GUZMÁN, 2013; HOCHSTETLER e KECK, 2007). Os projetos de Reis para o desenvolvimento da Amazônia tampouco eram estranhos ao desenvolvimentismo abraçado por Glauber, que, a despeito de ter sido crítico da repressão política e ter vivido no exílio entre 1969 e 1976, viria a apoiar o regime militar.

A sequência inicial do filme apresenta a Amazônia a partir de vistas aéreas da floresta, mostrando o encontro dos rios Negro e Solimões em Manaus, ponto a partir do qual recebe o nome de rio Amazonas. A voz over celebra “o grande rio que descobri em 1542 em missão do reino espanhol”. Trata-se da narração em primeira pessoa do explorador espanhol Francisco de Orellana, que comandou a primeira expedição europeia que atravessou o rio Amazonas em toda sua extensão.⁴ Orellana conta em tom heroico como enfrentou “o desconhecido” e deu “combate aos índios de longos cabelos que lembravam mulheres guerreiras de outras lendas. Vencidos os perigos, batizei a conquista. Amazonas, Amazonas”. As vistas aéreas da floresta são sobrepostas com o poema sinfônico “Uirapuru”, de Heitor Villa-Lobos, compondo o tom épico que persistirá por todo o filme. É sabido que o relato da viagem não foi feito pelo próprio Orellana, mas pelo dominicano Frei Gaspar de Carvajal, que acompanhou Orellana e outros cinquenta e sete homens na expedição. Portanto, Glauber tomou liberdade poética para compor o texto que reforça o gesto colonial.

A voz over então passa a um narrador não identificado (uma “voz de Deus”)



que contesta essa imagem “clássica” e contraditória da Amazônia como inferno verde ou paraíso verde que foram cunhadas no relato de Carvajal e exaustivamente repetidas desde então (HOLANDA, 2010; SLATER, 2001). Este “mundo exótico criado pelos primeiros viajantes”, diz a voz over, onde há “cobras gigantes” e “peixes mágicos”, é coisa do passado. O Amazonas de hoje é o “maior estado do Brasil, onde o homem já fixou suas raízes e luta para desenvolver sua civilização. Onde o homem, transformando árvores em casa, busca uma cultura a partir das condições especiais do meio”. Há uma sequência que mostra a precariedade do trabalho e da vida dos migrantes nordestinos que foram assentados na Amazônia. Glauber aparece em cena entrevistando um deles, que trabalha na roça, e logo em seguida, após um grito de “corta!” que causa algum estranhamento, vemos outro migrante trabalhando na seringa. Neste ponto a voz over assume brevemente o seu ponto de vista, e então passa a contar a história do clico da borracha, justapondo imagens da seringa a outras do processamento industrial da borracha. Vemos também imagens do interior do luxuoso Teatro Amazonas, em Manaus, e a fachada deteriorada deste e dos prédios vizinhos. O contraste visual traduz a narrativa do apogeu e crise do ciclo econômico da borracha.

Não há crítica ao extrativismo ou ao processo civilizatório. Ao contrário, a voz over diz: “Manaus que espera que o Amazonas seja incorporado ao Brasil. Não como uma peça acessória, mas como agente do nosso processo econômico.” Essa “Amazônia do presente”, ilustrada com imagens do centro de Manaus e um vibrante comércio – mercados, trabalhadores e commodities como a banana ou a juta – depende, todavia, de “um estilo de trabalho do passado”. Aqui, Reis é citado nominalmente. Segundo ele, o descompasso entre o modo de vida do presente e o potencial econômico da Amazônia é a causa de seu subdesenvolvimento. A voz over sugere que os brasileiros deveriam exportar tudo o que o solo Amazônico ainda contém: manganês, carvão, ouro, petróleo e minerais atômicos, para que a Amazônia se torne “canto e símbolo de um novo mundo”. Esta visão teleológica termina com uma vista aérea da Refinaria Isaac Sabbá, localizada às margens do rio Negro, e uma estrada cortando a floresta, provavelmente a Manaus-Itacoatiara, inaugurada em setembro de 1965.

É possível reconhecer neste filme algo do estilo de câmera e da montagem que são características da filmografia de Glauber, como os *travellings* e os *jump cuts*, que ele usa a serviço de criar algum estranhamento ou distância crítica em relação à imagem da “Amazônia clássica”, quer dizer, um lugar exótico e parado no tempo, representação que, aliás, ainda não desapareceu totalmente.



Em entrevista a Michel Ciment para a *Positif* (1967), ele diz ter descoberto, quando ali chegou, que a “Amazônia lendária e mítica, a Amazônia dos crocodilos, tigres, índios etc. não existia” (ROCHA, 2017, 59). Neste sentido ele segue intelectuais Amazônicos que propunham que a região fosse considerada realisticamente (MENDONÇA, 2018, 101). Mas esse realismo escondia uma ideologia desenvolvimentista calcada numa visão teleológica em que a civilização tomaria o lugar da natureza, em oposição a ela.

Ainda que o filme propusesse uma ruptura com o ponto de vista do colonizador europeu para adotar uma visão local, ele reforça a ideia da Amazônia como locomotiva do Brasil que ganhou força a partir do pós-guerra e, principalmente, durante a ditadura civil-militar de 1964–85, que reproduz discursos coloniais. O filme praticamente ignora os povos indígenas da Amazônia. A não ser pela breve menção no início aos “índios de longos cabelos” atacados pela trupe de Orellana, a narração apenas volta ao assunto no final do filme:

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. 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.

Nessa passagem, o narrador celebra a “forja da nova raça”, quer dizer a brasilidade, através da miscigenação forçada. Assim, estabelece uma continuidade entre o colonialismo ibérico e as políticas modernas de colonização da Amazônia. Ao fazê-lo, endossa as teorias de Reis sobre o caráter civilizatório da colonização Portuguesa (MENDONÇA, 2018). A correspondência de Rocha sugere que ele tinha problemas com alguns pontos dessas teorias, e que a ausência de indígenas em seu filme o preocupava em particular. Em uma carta ao seu produtor Luís Augusto Mendes, ele disse: “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, 264). Em outra carta do mesmo



período endereçada a sua filha, ele conta que teve contato com indígenas enquanto estava no Amazonas: “E tem índio que sempre vem falar com papai. ‘Índio quer ver menina Paloma.’ Tem índio Mauê, Waupe, Manao, tudo nu, de pena na cabeça, arco e flecha” (ROCHA, 1997, 265). Mas fica a questão: se tivesse liberdade absoluta para filmar (o que ele ademais diz que teve), que cara teria a Amazônia de Glauber? Seria um lugar atrasado e vazio, à espera do desenvolvimento? Qual seria o lugar dos indígenas na Amazônia do futuro ou mesmo do presente? Outra passagem da carta a Mendes sugere que, apesar de um ou outro pormenor, as ideias que vemos no filme são suas:

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 viu: mostrar um pouco do Amazonas selvagem e lendário e um pouco do Amazonas de hoje (ROCHA, 1997, 264).

Amazonas, Amazonas é um filme marginal na obra de Glauber. É, afinal, um filme propagandístico, feito sob encomenda. No entanto, ele não destoa de seu projeto estético, que toma o subdesenvolvimento como tema de seus filmes e sustentáculo de uma nova linguagem. As décadas de 1960 e 1970 foram tumultuadas politicamente. A esquerda propôs várias alternativas ao modelo de modernização conservadora do regime militar, mas, de modo geral, não se contestou as premissas da modernidade. Como vemos no documentário, o desenvolvimentismo e o nacionalismo são partes do projeto revolucionário de Rocha.

Não por acaso, a linguagem dos materiais audiovisuais produzidos e financiados pelo regime se assemelha à do filme de Glauber. Em ambos, abundam as vistas aéreas da floresta, panorâmicas e *travellings* – sequências em que o olhar não consegue se fixar na paisagem ou nas pessoas – associados a uma trilha sonora heroica e ao uso pedagógico da voz over. Há um foco nos trabalhadores migrantes que suprime os indígenas. Em *Transamazônica: O caminho do homem*, de 1971, o narrador celebra os trabalhos de construção da estrada e saúda a inauguração de uma “nova história” enquanto assistimos ao desmatamento de grandes árvores:



A revolução chega à selva. Cada árvore que tomba escreve uma história bem diferente das que povoavam a terra dos saci-pererês, iaras e cobras-grandes. Na arrancada do trator, apaga-se a lenda que some, envolta numa outra magia, a magia do desenvolvimento. É a nova Amazônia que surge, fazendo nascer de seu ventre verde a Transamazônica.⁵

Aqui, a voz over propõe abertamente o desmatamento da floresta – apenas implícito em *Amazonas, Amazonas* – como meio de produzir uma nova história. Há algumas figuras-chave das cosmologias indígenas, sem menção aos povos indígenas, cujas terras o governo reivindicava para colonizar a Amazônia. É revelador que o narrador se mova tão abruptamente do “pensamento mágico” indígena para a “mágica do desenvolvimento”, traíndo o que Max Weber chama de uma das pedras de toque da modernidade: o desencantamento do mundo (WEBER, 1959, 133). Em outra passagem do mesmo cinejornal, a ligação entre religião e progresso é explicitada. Crianças e freiras lotam uma igreja na Amazônia onde um padre reza a missa, enquanto uma voz over afirma: “A imensidão amazônica induz o homem a pensar no seu grande destino. A estrada que leva ao céu deve ser uma imensa e vasta Transamazônica, rasgada por Deus no coração dos homens que sabem sacrificar-se pelo progresso da humanidade. Deus está no coração da Amazônia.” Não é à toa que a expansão econômica daqueles anos foi chamada de “milagre brasileiro”.

Numa carta de 1973, pouco antes de sua polêmica declaração de apoio aos militares, Glauber escreveu: “agora, já que os cus estão livres, vamos curtir um pouco os oficiais bandeirantes da Transamazônica etc. PS → Prefiro um belo soldado paranaense a um playboy do litoral...” (ROCHA, 1997, 463).⁶ É chocante que a admiração pelos militares venha contraposta à liberação dos corpos e da sexualidade, e também a menção leviana aos “bandeirantes da Transamazônica”, que os vincula aos massacres de indígenas em séculos anteriores. Isso mostra como, quase uma década após a realização de *Amazonas, Amazonas*, um filme que é cúmplice do projeto desenvolvimentista do governo, Glauber ainda tinha dificuldades de compreender a complexidade da Amazônia.

Filme de/a estrada

O filme *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, inaugura uma nova forma de filmar a Amazônia e pensar sobre a região.



Bodanzky conta que decidiu fazer o filme em 1968, após passar uns dias na região da rodovia Belém-Brasília em função de um trabalho para a revista *Realidade*. A revista vinha publicando uma série de reportagens sobre a Amazônia que contribuíram para a mudança da imagem da região no imaginário brasileiro.⁷ Bodanzky viu uma quantidade imensa de caminhoneiros acompanhados de meninas de doze ou treze anos e decidiu fazer um filme que retratasse essa situação (MATTOS, 2006, 159), quer dizer, mostrasse as consequências dos projetos desenvolvimentistas para a região, incluindo a precariedade da infraestrutura, a desigualdade social e a prostituição.

Bodanzky e seu produtor Wolf Gauer levaram seis anos para levantar dinheiro para o projeto e, quando estavam prontos para filmar, em 1974, a construção da Transamazônica havia começado.⁸ Portanto, cada vez que foi à Amazônia, Bodanzky pode repensar o projeto e presenciar as transformações da região, que foram incorporadas em seu filme. *Iracema* foi uma tentativa deliberada de criar um contraponto à narrativa oficial sobre a ocupação da Amazônia, rara à época (MATTOS, 2006, 162). Não é que não houvesse visões alternativas; a própria *Realidade* se dedicou a entender e divulgar as complexidades da Amazônia, e obviamente os povos indígenas da região apresentavam outras versões sobre a floresta e suas cosmologias.⁹ Mas tais iniciativas, na política como nas artes, destoavam do consenso desenvolvimentista da época, urdido principalmente nas metrópoles, que via a região como um obstáculo ao progresso nacional (BEDRAN, 2020a).

Um enredo solto dá o fio do “documentário-ficção.”¹⁰ A jovem Iracema deixa sua comunidade ribeirinha rumo a Belém do Pará e, durante as celebrações do Círio do Nazaré, conhece o caminhoneiro gaúcho Tião. Os dois seguem viagem pela Transamazônica, parando em postos de gasolina, bordéis, comunidades da beira da estrada e locais de extração ilegal de madeira. Eventualmente, Tião abandona Iracema num bordel, e ela continua sua jornada sozinha, de forma cada vez mais precária. O enredo, segundo Bodanzky, era apenas uma desculpa para mostrar, de forma realista, as consequências do projeto estatal de integração e desenvolvimento da Amazônia (MATTOS, 2006, 160). Realismo, para Bodanzky, significava encontrar um registro que pudesse mostrar, com distanciamento crítico, a falsidade do discurso oficial. As tomadas documentais são costuradas pelo uso de cenas ficcionais.

Apesar da insistência no realismo, o enredo e o título trazem à mente o romance de José de Alencar: *Iracema: lenda do Ceará* (1865). Como o subtítulo aponta, a obra apela a elementos mitológicos e maravilhosos para narrar, de



forma alegórica, a formação da nação brasileira. Ela conta a história de amor entre uma indígena Tabajara e o português Martim Soares Moreno. Juntos, têm um filho, Moacir, cujo nome Tupi significa “filho do sofrimento” e, pouco depois, Iracema morre. Este clássico da literatura brasileira foi interpretado como uma ficção de fundação, quer dizer, um texto que apela a ideais românticos de nação e é lido e ensinado de forma tão abrangente que passa a representar uma ideia de nacionalidade (SOMMER, 1991). Prova de seu lugar no imaginário brasileiro, *Iracema* foi adaptado inúmeras vezes para o cinema, cordel, teatro e até quadrinhos. Ainda que não seja propriamente uma adaptação do livro, o filme de Bodanzky também explora o encontro entre um homem branco e uma mulher indígena, que termina em desgraça para ela. Curiosamente, Bodanzky diz que não nomeou seu personagem por causa do romance de Alencar nem porque o nome é um anagrama de América, mas porque era um nome comum na Amazônia (MATTOS, 2006, 160).¹¹ Esse fato mostra o alcance das ficções de fundação; inúmeras crianças nascidas no Brasil receberam os nomes dos “índios artificiais” de Alencar (SOMMER, 1991, 141).

É quase consensual a interpretação do filme como alegoria da nação brasileira sob a ditadura. Ismail Xavier, autor da leitura seminal sobre a obra, argumenta que enquanto o romance de Alencar mitifica e celebra a construção da nação, o filme de Bodanzky é uma alegoria de sua crise (XAVIER, 1997, 235–60). A discussão situa o filme no cinema político dos anos 1960 e 1970, uma produção que, segundo ele engaja, com diferentes sentidos da alegoria, e os transforma. À época, a importância da questão nacional nos debates culturais fazia da alegoria uma forma ideal para as tentativas de totalização – de dar sentido às grandes narrativas. Os cineastas do período, e Glauber Rocha em particular, propõem e problematizam leituras alegóricas da nação. Não se trata aqui de contestar esta leitura, mas de propor outras formas de pensar o filme que foram menos discutidas.

Iracema difere do cinema de Glauber e também dos cinejornais pelo uso de técnicas comuns tanto ao cinema direto quanto ao *cinéma vérité*, ou seja, estratégias documentais de abordar o real desenvolvidas a princípio nos Estados Unidos e na França nos anos 1960, a partir da observação direta ou da intervenção e improviso do cineasta para catapultar a revelação de uma outra camada da realidade sem que fosse necessário recorrer à narração em voz over. Como disse José Carlos Avellar, a linguagem do cinema direto, com seu foco no cotidiano e nos detalhes mundanos, contrasta com a monumentalidade que caracteriza tanto a linguagem audiovisual dos cinejornais quando a linguagem alegórica



característica de muitos filmes do Cinema Novo que ficaram associadas ao imaginário do Nordeste brasileiro (AVELLAR, 1995, 334).¹² Bodanzky combina muitas tomadas de observação com outras mais participativas. Isso não se dá apenas pela presença sentida de sua câmera, mas também – e principalmente – pela atuação de Paulo Cesar Pereiro como Tião.

Assim, para dar conta da “magia do desenvolvimento”, Bodanzky apela a uma forma híbrida. O enredo ficcional retoma a alegoria de Alencar, revelando seu teor colonial, e o desconstrói a partir de um duplo movimento. Por um lado, a atuação de Pereiro, baseada na noção de distanciamento proposta pela teoria do teatro de Brecht, gera uma contradição interna no discurso oficial sobre a Amazônia, que a personagem Tião encarna. Por outro, esta perspectiva é submetida a diferentes vozes que vêm do encontro documental.

Tião Brasil Grande, como seu apelido sugere, é um personagem identificado com discursos nacionalistas e desenvolvimentistas. Pereiro vocaliza slogans e jingles das propagandas oficiais, que também vemos nos adesivos colados em seu caminhão: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “do destino ninguém foge” e “do jeito que as coisas vão, nem as matas são virgens”. Como se pode inferir pelas palavras de ordem, a visão do regime autoritário é determinista, teleológica e sexista. A trilha sonora, selecionada de fitas cassetes e discos que Bodanzky comprou durante a filmagem na Amazônia, também ecoa o discurso oficial. A canção “Transamazônica”, interpretada por Divando e Divanito, reitera a crença que a ocupação da Amazônia traria prosperidade.¹³

Quero conhecer a Transamazônica, a grande tônica da evolução
Quero enxergar a grande floresta, transformada em festa para o meu irmão
Alô, brasileiro de todo quadrante, chegou o instante da grande arrancada
Vamos desbravar, cultivando a terra
Quem canta não erra
A hora é chegada
Brasil mais Brasil para os brasileiros, povo ordeiro que aplaude de pé
A grande selva que era problema, hoje é o emblema de amor e fé
Brasil de Floriano, Rondon e Getúlio, tu és o orgulho de um povo feliz
Transamazônica é raça e bravura, pois ninguém segura o grande país

A canção endossa a ideia da rodovia como caminho para o progresso (“a grande tônica da evolução”), reforçando a lógica temporal do desenvolvimentismo



e combinando desenvolvimento (“a grande arrancada”) com religiosidade (“emblema de amor e fé”). A repetição do discurso oficial e sua duplicação em canções, adesivos, etc., além da reiteração nos diálogos de Pereio, que chama atenção para sua própria teatralidade, acaba esvaziando seu significado.

Por outro lado, ele também provoca as pessoas com as quais interage. Quando encontra os madeireiros na estrada, Pereio passa um bom tempo bebendo e jogando conversa fora com eles, até que se abram sobre questões como desmatamento, grilagem de terra e trabalho escravo.¹⁴ Assim, o enredo ficcional incorpora as vozes dos amazônidas que estavam experimentando na própria pele os efeitos do progresso, complicando os discursos desenvolvimentistas repetidos à exaustão. Como sugere Ana Paula Pacheco, o filme é uma crítica documental ao mito do desenvolvimento, revelando a ficção ideológica que sustenta o discurso de progresso do governo (PACHECO, 2016, 153).

Boa parte do filme gira em torno da estrada e, quero sugerir, joga com as convenções do *road movie*, ou filme de estrada, para criticar o consenso desenvolvimentista de modo geral e as políticas da ditadura para a Amazônia em particular. A partir dos anos 1950, a construção de estradas tornou-se o alicerce das políticas desenvolvimentistas, e a indústria automobilística passou a ter papel fundamental neste processo (ALEXANDER, 1991). Estas políticas vieram na esteira da nacionalização da exploração do petróleo decretada por Getúlio Vargas em 1953. Desde então, a questão da soberania nacional esteve intimamente relacionada à indústria petroleira em governos que ocupavam lugares diferentes do espectro político, o que mostra como o desenvolvimentismo depende, em larga medida, das infraestruturas do petróleo (LEMENAGER, 2014). Portanto, nenhum gênero poderia ser mais adequado para discutir o complexo de combustíveis fósseis do que o *road movie*.

O gênero se desenvolveu de forma diferente em muitas regiões, mas é geralmente associado à rebeldia e à crítica social, elementos que já estavam presentes no romance *On the road* (1957) de Jack Kerouac, do qual os filmes são tributários. Stephanie LeMenager mostrou como o *road novel*, ou romance de estrada, contribuiu tanto para a romantização da cultura do carro quanto para contracultura branca americana que abraçou a ecologia no fim dos anos 1960, de forma que resulta difícil imaginar mundos alternativos que não passem pela cultura do petróleo (LEMENAGER, 2014, 91–92). Na modernidade, segundo LeMenager (2014, 68), o petróleo se tornou “sinônimo do mundo”.¹⁵

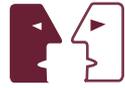
Dois movimentos diferentes, mas relacionados, estruturam *Iracema*. Para Tião, a estrada é sinônimo de oportunidade, pois ele pode enriquecer com



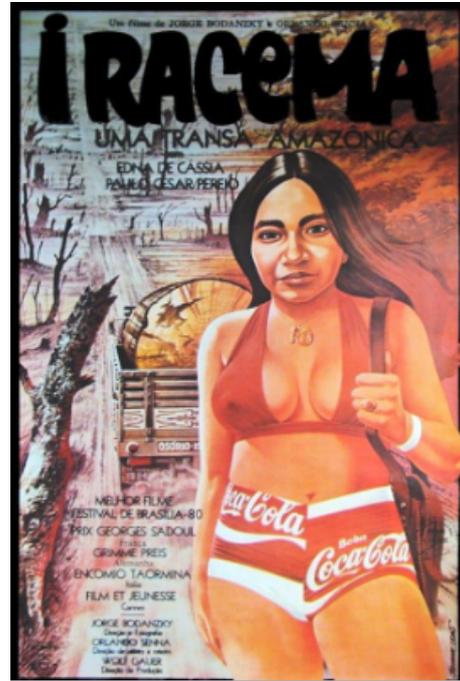
a exploração ilegal de recursos naturais. Essa liberdade de fazer o que bem entende não é, porém, uma ruptura com o status quo, como costuma acontecer nos *road movies*. Ao contrário, é, por um lado, uma reprodução da ideologia desenvolvimentista propagada pelo Estado e, por outro, uma forma de “tirar proveito” da negligência do governo. A ascensão social de Tião ao longo do filme é clara: ele começa como madeireiro e termina como dono de um caminhão de transporte de gado, que exige menos mão de obra e rende mais lucro. No final do filme, ele volta de sua viagem pela Amazônia com um caminhão carregado rumo ao Sul. Assim, a jornada de Tião coincide com a “grande arrancada” da música discutida acima. Para Iracema, porém, o caminho não leva a lugar nenhum. Planejando chegar a São Paulo, ela pede a Tião que a leve para a estrada, mas é abandonada por ele num bordel. Não está claro quanto ela percorreu da estrada quando o filme termina. Ela nunca chega ao sul do Brasil como queria, nem volta para Belém ou sua comunidade. Ela parece à deriva.

Iracema se recusa a “sossegar” quando uma senhora mais velha lhe oferece um trabalho “decente” como costureira, afirmando que seu “destino é correr mundo”. Sua declaração ecoa a avaliação de Jean Baudrillard sobre a cultura automobilística moderna, na qual “somente o movimento é a base de uma certa felicidade” (citado em LEMENAGER, 2014, 83), mas essa felicidade nunca chega para Iracema. Se os *road movies* costumam apontar para a promessa de mobilidade sem limites, exploração sensual de paisagens e encontros fortuitos, neste filme a abertura às contingências da vida leva Iracema a uma situação cada vez mais precária. E para além das adversidades do enredo ficcional, essa abertura às contingências que é fundamental para a forma do filme revela um tipo semelhante de precariedade decorrente do “desenvolvimentismo selvagem”. Ao passo que em *road movies* e *road novels* clássicos as beiras da estrada são lugares de afetos (LEMENAGER, 2014, 70), em *Iracema* são locais de desmatamento, incêndios florestais e trabalho precário.

A trajetória de Iracema também nos lembra que a liberdade de fluxo está ligada sobretudo à circulação de mercadorias. Como aponta Xavier, a própria Iracema torna-se uma mercadoria como a madeira ou o gado: como o gado, ela é transportada pelo caminhão de Tião e circula até que seu valor se esgote (XAVIER, 1981, 11). Essa leitura é reforçada pelo fato de Iracema usar um short com o logo da Coca-Cola durante boa parte do filme. Assim, o filme ao mesmo tempo revela a precariedade do capitalismo e abre espaço para a crítica ambiental.



Figuras 1 e 2 - Still de *Iracema* (esquerda) e poster (direita)



Fonte: Acervo Jorge Bodanzky / Instituto Moreira Salles

Ecologia política

Jari continua a investigação de Bodanzky sobre as consequências do desenvolvimentismo e dos planos do governo de integrar a Amazônia. Mas apresenta argumentos ecológicos explícitos como contraponto à celebração acrítica do desenvolvimento. Codirigido e coproduzido com Wolf Gauer em 1979, o filme é uma extensa reportagem sobre o “império” secreto do empresário e bilionário americano Daniel K. Ludwig na Amazônia. Em 1967, Ludwig comprou e posteriormente desmatou 1,6 milhão de acres de terra na Amazônia para a produção de celulose. A fazenda de Ludwig ficava às margens do rio Jari, onde os estados do Pará e Amapá se encontram, ocupando um território equivalente à metade do da Holanda. O império de Ludwig, chamado Monte Dourado, incluía uma fábrica feita no Japão e transportada pelos oceanos e rios até a Amazônia, um assentamento para os trabalhadores e uma rede de estradas e ferrovias. A escala do projeto, além dos rígidos controles de acesso, levantou dúvidas sobre as intenções de Ludwig na Amazônia e preocupações sobre possíveis violações da soberania nacional. A esquerda alertava contra a tomada estrangeira da Amazônia, mas o pensamento ecológico era raro entre os políticos e a esquerda de modo geral, ainda que os militares apresentassem a proteção ambiental como

Marina Bedran
Projetando a Amazônia: desenvolvimentismo e ecologia
no cinema experimental brasileiro dos anos 1970



inimiga do progresso e a sociedade brasileira mostrasse interesse crescente em questões ecológicas.¹⁶ Glauber Rocha, por exemplo, teria acusado Bodanzky de ser um agente do imperialismo alemão e do Instituto Goethe.¹⁷

Figura 3 - Still de *Jari*



Fonte: Acervo Jorge Bodanzky / Instituto Moreira Salles

Em 1979, o parlamento iniciou procedimentos para investigar a devastação da floresta amazônica e suas implicações ecológicas e sociais. A CPI da Amazônia era presidida por Evandro Carreira, um excêntrico senador do estado do Amazonas. Ele e um grupo de políticos iriam ao Jari para fiscalizar o projeto, e Bodanzky e Gauer se propuseram a fazer um filme sobre a viagem. Eles viam em Ludwig uma espécie de Fitzcarraldo industrial (MATTOS, 2006, 217), o barão da borracha peruano do século 19 que, explorando a mão de obra indígena, desmontou e transportou um navio por uma montanha na Bacia Amazônica e, décadas depois, tornou-se o protagonista lunático de *Fitzcarraldo* (1982) do diretor alemão Werner Herzog. Carreira também era um personagem hiperbólico: loquaz e apaixonado tanto pela Amazônia quanto por suas próprias ideias controversas. Ele entrou em contato com Bodanzky porque tinha visto *Iracema* e estava interessado em mostrar algumas imagens do filme numa entrevista que daria à televisão Bandeirantes (MATTOS, 2006, 215). Seus pontos de vista sobre a Amazônia pareceram a Bodanzky utópicos, mas corajosos, e diferentes dos planos convencionais e oficiais para a região na época. Carreira era contra grandes empreendimentos multinacionais como

Marina Bedran
Projetando a Amazônia: desenvolvimentismo e ecologia
no cinema experimental brasileiro dos anos 1970



o Jari, mas também se opunha a qualquer megaprojeto brasileiro na região que não levasse em consideração sua biodiversidade.¹⁸

O documentário entrelaça imagens das audiências parlamentares, documentação do projeto Jari e diversas entrevistas com executivos e trabalhadores do Jari, políticos e o ambientalista José Lutzenberger. Nas audiências, os executivos apresentam o Jari como um projeto impecável e vantajoso para a economia brasileira. Um deles, entrevistado por Bodanzky, afirma que a tecnologia de criação de florestas homogêneas implementada pela empresa poderia ser usada em toda a Amazônia e que essas florestas são melhores para o meio ambiente do que as florestas nativas virgens porque seu solo seria mais rico e produziria mais oxigênio. Ele, claro, não mostra nenhuma evidência para apoiar suas afirmações. Aborda o tema da ecologia, mas apenas para afirmar que “não há conflito entre economia e ecologia no Projeto Jari”.

Alguns políticos ecoam o otimismo dos executivos em relação ao projeto, minimizando as preocupações com o desmatamento na Amazônia porque Jari estava desmatando menos do que o permitido por lei. Modesto da Silveira, advogado e deputado carioca, sintetiza o ponto de vista da esquerda nacionalista: criticou o projeto, alertando para os perigos da internacionalização da Amazônia, mas sua oposição desapareceria se fosse o capital nacional (de fato, como mostra um epílogo de 1982 ao filme, portanto após a venda do Jari para um consórcio de empresas brasileiras, Silveira suaviza suas críticas ao projeto, mas ainda tinha ressalvas quanto aos vínculos dessas empresas brasileiras com grupos multinacionais).

Por outro lado, tanto Lutzenberger quanto Carreira abraçaram o tipo de visão ecológica que era incomum à direita e à esquerda da época, mas que se tornaria cada vez mais importante na compreensão da Amazônia. Ambos destacam os problemas da monocultura em larga escala: como diz Carreira, “a floresta tem uma vocação heterogênea”. Lutzenberger critica como a tecnologia moderna se impõe à natureza em vez de tentar se adaptar a ela. Ele alerta para a destruição de um ecossistema cuja complexidade e “cibernética” ainda eram desconhecidas. Lutzenberger baseou-se em ideias do campo da economia ecológica e, em particular, no trabalho do norte-americano Herman Daly e do britânico Ernest Schumacher. Ele era um ambientalista respeitado e visionário, que Daly apresentou como a “Rachel Carson do Brasil” (PEREIRA, 2016, 11), mas sua obra não era muito conhecida no Brasil na época: a passagem de Bodanzky pela Alemanha voltou sua atenção para o ambientalismo e para Lutzenberger.¹⁹ Bodanzky diz que editou os filmes para que as visões de



Lutzenberger funcionassem como o fio narrativo.

Lutzenberger defende a preservação da Amazônia para os amazônidas, que viveram na região por séculos sem destruí-la, destacando a importância da maior floresta tropical do mundo para as gerações futuras “que necessariamente terão uma consciência ambiental”. Os comentários de Lutzenberger são importantes não apenas porque mostram uma posição que hoje é quase senso comum, mas também porque vão contra a ideia da Amazônia como um deserto verde, enfatizando a ocupação humana da região e levando em consideração as populações indígenas e caboclas, estas responsáveis pela maioria da mão de obra no Jari. Os trabalhadores entrevistados para o filme reclamam do salário, da alimentação, de doenças como malária e de castigos físicos, e dizem que os que se manifestaram foram mortos. Lutzenberger reforça a denúncia das condições de trabalho no Jari e compara os barracões a campos de concentração. Naquela época, havia poucas imagens do Jari disponíveis ao público, pois o acesso à usina era altamente controlado, e Ludwig raramente dava entrevistas, o que confere ao filme um caráter de denúncia. Este modo de abordar a questão ecológica prioriza questões que são importantes para o campo da justiça ambiental, que tem ganhado cada vez mais importância nos estudos sobre o meio-ambiente, sobretudo no Sul Global.

Jari não é um filme híbrido como *Iracema*, mas também experimenta com a linguagem cinematográfica. A edição justapõe argumentos diferentes e contraditórios sobre a Amazônia e o desenvolvimentismo, sem uma voz over para guiar o espectador. A trilha sonora foi feita por Marlui Miranda, compositora e cantora experimental que há décadas estuda a música indígena. Lutzenberger e Carreira são catalisadores de reflexões sobre a complexidade da Amazônia e, no caso do último, também de toda sorte de experimentação. Carreira se tornaria o protagonista do filme seguinte de Bodanzky e Gauer, *Terceiro Milênio* (1980), que, apesar de ser um documentário no sentido mais tradicional do termo, beira o registro ficcional porque cede espaço à imaginação de seu personagem. Ao mesmo tempo, o filme não deixa de apontar os limites de soluções mirabolantes para a Amazônia sem que se confronte as heranças do patriarcado e do messianismo (BEDRAN, 2020b).

Por serem nuançados e abertos, tanto *Iracema* quanto *Jari* tiveram uma recepção variada e muitas vezes contraditória. Assim como *Iracema*, *Jari* expõe relatos fabulares de desenvolvimento a um confronto com diferentes pontos de vista. Fica claro que o governo estava alinhado com o projeto do Jari e, portanto, com o capital estrangeiro, apesar de seu discurso nacionalista.

Surpreendentemente, a avaliação do censor concluiu que o filme era recomendado a “todos os brasileiros, no intuito de tomada de conscientização para um maior patriotismo contra as sornateiras investidas do capital estrangeiro”. Foi considerado pedagógico e apto para ser ministrado nas aulas de Estudos dos Problemas Brasileiros (EPB).²⁰ No entanto, um telegrama do mesmo período revela que funcionários do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) participaram de uma exibição do filme em Manaus e sabiam que ele poderia gerar debates acalorados, mas desaconselharam a apreensão do filme para evitar a cobertura da imprensa.²¹

Jari circulou principalmente nos circuitos alternativos. Seu formato – um documentário de média duração e baixo orçamento filmado em 16 mm – não era adequado para exibição teatral e tampouco para a televisão. Enquanto o filme anterior de Bodanzky e Gauer, o longa de ficção *Os Mucker* (1978), fora distribuído pela Embrafilme, estatal criada em 1969 para produzir e distribuir filmes brasileiros, *Jari* ficara a cargo da distribuidora independente Dinafilm e fora exibido principalmente em cineclubes, universidades, sindicatos, e reuniões do Movimento de Defesa da Amazônia. Nesses locais, gerou debates sobre diversos temas, como exploração de recursos naturais e mão de obra, questões indígenas, industrialização e internacionalização da Amazônia. Também foi exibido no Senado e na Escola Superior de Guerra, e tanto Evandro Carreira quanto Modesto da Silveira usaram o filme em suas campanhas políticas. Para Bodanzky, o filme era “uma arma política”, então quanto mais circulasse melhor. Pelos seus cálculos, cerca de duzentas mil pessoas assistiram *Jari* numa época em que a TV “ignorava a realidade brasileira” (MATTOS, 2006, 221).

Figuras 4 e 5 - Posters



Fonte: Acervo Jorge Bodanzky / Instituto Moreira Salles



No caso de *Iracema*, foi inicialmente sua forma, mais do que a temática, que interessou aos produtores.²² O filme estreou na Alemanha em fevereiro de 1975, transmitido pela ZDF, e começou a circular amplamente na Europa, onde o público estava cada vez mais engajado com as questões ambientais, ganhando vários prêmios.²³ Um órgão do governo alemão comprou cem cópias do filme para distribuir nas escolas, e cada exibição gerava debates acalorados sobre desmatamento, queimadas e o avanço da agropecuária na Amazônia (MATTOS, 2006, 189). No Brasil, os censores tentaram proibir o filme, que foi exibido primeiro na clandestinidade, depois em circuitos alternativos. Somente em 1980 ele pode ser exibido legalmente no país por ocasião do Festival de Brasília, onde ganhou diversos prêmios. No ano seguinte foi lançado no circuito comercial. Os censores escreveram análises surpreendentemente cuidadosas do filme, mostrando preocupação com seu potencial de prejudicar a imagem da ditadura.²⁴

Se os estudos sobre *Iracema* se concentraram principalmente em sua linguagem experimental (XAVIER, 1981, 1990, 1997; AVELLAR, 1995; FURTADO, 2013), gostaria de enfatizar que essa forma inovadora deve ser considerada em relação a uma forma igualmente nova de abordar questões ecológicas. É revelador que o filme atinja o público como um retrato do momento atual, quando há recorde de desmatamento na Amazônia, resultado em grande parte do governo de Jair Bolsonaro e à luz da crise climática global.²⁵

Os pulmões em chamas do planeta: a viralização da ecologia

Segundo depoimentos de Bodanzky, as imagens de uma queimada na floresta, filmadas quase por acaso, foram as que mais chamaram a atenção do público. Ele conta que viu tantas queimadas na região que quase não atinou por filmá-las. Fora dali, no entanto, a imagem da floresta em chamas não era familiar como se tornou hoje. Um dia, um pouco intuitivamente, quando seguia com a equipe pela Rodovia Belém-Brasília rumo a Marabá, onde começa a Transamazônica, resolveu sentar-se na porta do caminhão e ligar a câmera. A sequência de aproximadamente um minuto (00:42:07-00:43:00) quase não entrou no corte final, mas acabou sendo o momento de maior impacto do filme nas audiências da Europa. As cenas do fogo foram incluídas em inúmeros programas de televisão para ilustrar notícias sobre degradação ambiental, e Bodanzky perdeu a conta de quantos pedidos para usar suas imagens ele recebeu. A imagem da floresta em chamas viralizou, por assim dizer.²⁶



Figura 6 - Stills de *Iracema* (sequência da queimada)



Marina Bedran
Projetando a Amazônia: desenvolvimentismo e ecologia
no cinema experimental brasileiro dos anos 1970

Em 1974, no mesmo ano em que *Iracema* foi rodado, a Volkswagen do Brasil divulgava o desmatamento da floresta amazônica como sinal de progresso e vitória humana sobre a natureza. O comitê de imprensa da VWB anunciou que a empresa havia queimado 4.000 hectares da floresta amazônica em poucos meses, “um recorde nunca igualado” até aquele momento (ACKER, 2017, 116). Inicialmente, o chefe da Secretaria do Meio Ambiente, Paulo Nogueira Neto, desconsiderou a magnitude do incêndio provocado pela VW na mata.²⁷ No entanto, cinco meses depois, o satélite Skylab da NASA detectou no sudeste da Amazônia “uma malfetoria de intensidade e extensão semelhantes às de um vulcão em erupção” (ACKER, 2017, 121–22).

Mais tarde, descobriu-se que o incêndio se estendera por uma área de cerca de 25.000 quilômetros quadrados entre várias fazendas de gado, dos quais 9.383 hectares estavam situados na propriedade da VW. A notícia se espalhou, e escalou no caminho: em 1976, o geneticista Warwick Estevão Kerr, presidente honorário da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência) e diretor do INPA (Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia), acusou a VW de ter queimado um milhão de hectares de floresta. O paisagista Burle Marx repetiu essa informação distorcida em seu depoimento ao Senado Federal em junho de 1976, afirmando com exagero que a VW havia produzido “o maior incêndio da história do planeta”, ao mesmo tempo em que chamava a atenção para o uso crescente do agente laranja nos ranchos da Amazônia (ACKER, 2017, 122).

Em 1976, uma CPI foi instalada para investigar o incêndio da Volkswagen. O acontecimento infame foi usado em diversas campanhas em defesa da



Amazônia, e acabou se tornando uma referência para o movimento ambientalista brasileiro. Ele politizou o debate sobre o manejo florestal no Brasil e gerou ampla cobertura na mídia, o que contribuiu para a conscientização sobre o desmatamento. Em última análise, ele transformou o próprio discurso do governo sobre a colonização da Amazônia e o consenso desenvolvimentista (ACKER, 2017, 149). O caso também teve forte repercussão internacional. Entre 1979 e 1980, foi abordado no Bundestag alemão e no Parlamento Europeu, bem como em publicações na Inglaterra e no Japão (ACKER, 2017, 148). Como mostra Antoine Acker, outro escândalo envolvendo a VWB em 1983, desta vez revelando que a empresa fazia uso de trabalho escravo, despertou protestos transnacionais, condenações e intervenções em defesa das populações da floresta e do meio ambiente. Naqueles anos, com a mudança global de um consenso desenvolvimentista para uma consciência socioambiental, a imagem da Amazônia também mudou – ela deixou de ser o “celeiro do mundo”, uma imagem calcada nas atividades extrativistas e potencial de lucro construída por governos e empresas multinacionais sobretudo a partir do pós-guerra, para se tornar seus “pulmões em chamas” (ACKER, 2017, 4).²⁸ *Iracema* e os filmes seguintes de Bodanzky são certamente resultado dessa mudança global e da importância crescente da ecologia, mas, quero sugerir, também contribuíram para ela. A sequência da queimada no filme é um exemplo. Ela “viralizou” antes mesmo de a imagem da Amazônia como os “pulmões em chamas do mundo” se tornar parte do discurso dominante.²⁹

Vista hoje, a sequência do fogo adquire outro peso, pois nos parece demasiadamente familiar. Com a mudança climática, os incêndios florestais são cada vez mais frequentes, da Amazônia à Califórnia, da Grécia a Portugal. Tornaram-se um símbolo do que muitos estudiosos afirmam definir uma nova era geológica, o Antropoceno, termo cunhado pelo químico atmosférico Paul Crutzen e pelo ecologista Eugene Stoermer em 2000. Nas florestas tropicais, porém, os incêndios florestais são raros devido à alta umidade e copas densas das árvores. Na Amazônia brasileira, as queimadas são quase sempre antrópicas e aumentaram significativamente desde a década de 1970, com o uso do fogo para limpar a terra para agricultura ou pecuária. Com a fragmentação das florestas na região, secas cada vez mais frequentes e temperaturas mais altas decorrentes das mudanças climáticas globais, a Amazônia está se tornando cada vez mais suscetível ao fogo. Segundo cientistas, a Amazônia poderia se adaptar às mudanças climáticas se as áreas desabitadas fossem preservadas (COCHRANE e BARBER, 2009). Ao contrário, enquanto o desmatamento



caiu significativamente entre 2004 e 2014, desde 2016 voltou a aumentar exponencialmente.³⁰ Em uma reviravolta um tanto surreal, em agosto de 2019, ano em que os incêndios florestais atingiram o pico de nove anos, proprietários de terras e pecuaristas na cidade amazônica ironicamente chamada de Novo Progresso planejaram um “Dia do Fogo”. Encorajados pelas opiniões do então presidente Jair Bolsonaro, proprietários de terras, pecuaristas e madeireiros em toda a Amazônia iniciaram incêndios na floresta. Chamas maciças e fumaça viraram notícia em todo o mundo e as políticas ambientais do governo, ou a falta delas, foram amplamente condenadas.

No filme de Bodanzky, a floresta em chamas é índice e metonímia da história recente da ocupação da Amazônia e os diversos projetos de desenvolvimento da região. Embora a sequência do incêndio seja coerente com os propósitos documentais do filme, não há muito contexto ou explicação para ela. Quando Tião e Iracema se aproximam da Transamazônica, uma nuvem de gás carbônico se desprende, a ponto de quase engolir o caminhão. Em alguns pontos, podemos ver chamas queimando a vegetação. Após um minuto, a nuvem e as chamas ficam mais pesadas, e então desaparecem e o filme continua, sem nenhuma referência a essa sequência. Um pouco mais tarde (1:10:05–1:10:20) a queimada volta a aparecer, apenas por um breve momento, numa sequência em uma fazenda de gado. Desta vez, as chamas são mais intensas e a cena está fora da diegese.

Figura 7 - Stills de Iracema



A súbita irrupção e repetição da cena do incêndio interrompe a diegese e cria uma sensação de estranheza (*uncanny*). O termo *uncanny* tem sido empregado por autores que discutem questões estéticas à luz da crise climática, como, por exemplo, Amitav Ghosh e Timothy Morton. Segundo eles, com a mudança climática, fenômenos “extremamente familiares” do mundo natural como incêndios, manchas de óleo ou tornados adquirem um tom de “ameaça e incerteza” (George Marshall citado em GHOSH, 2016, 30). Como argumenta Ghosh, tais encontros com o *uncanny* nos fazem reconhecer a presença e a proximidade do mundo natural do qual a humanidade se afastou; eles levam a uma atenção renovada ao mundo natural, levantando questões sobre ontologia



e agência. Na irrupção repentina do fogo, é como se a natureza de repente ganhasse vida, lembrando-nos de sua presença onipresente e alto grau de improbabilidade ou excepcionalidade que contraria não apenas o senso comum, mas também a ciência moderna, que se baseia na noção de estabilidade.³¹ A sequência da queimada em *Iracema* nos parece *uncanny* porque é ao mesmo tempo familiar e ameaçadora. Ela é *estranhamente familiar* para quem está a par das discussões estéticas sobre o antropoceno ou assiste aos “dias do fogo”. Não se trata, no entanto, de ver ali um presságio da crise climática contemporânea, mas sim a história dos modos de usar e pensar a Amazônia que nos permite (re) avaliar nosso presente.

Referências

ACKER, Antoine. *Volkswagen in the Amazon: The Tragedy of Global Development in Modern Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

ALEXANDER, Robert J. *Juscelino Kubitschek and the Development of Brazil*. Athens: Ohio University Center for International Studies, 1991.

AVELLAR, José Carlos. “Seeing, Hearing, Filming: Notes on the Brazilian Documentary.” In: JOHNSON, Randal e STAM, Robert (orgs.). *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

BEDRAN, Marina. “Iracema 1865/1974.” “Ecologia e (In)Giustizia in Brasile”, *Letterature d’America*, no. 170, 2018, pp. 21–42.

BEDRAN, Marina. *A Turn to Amazonia: Experimental Art, Indigeneity, and the Rise of Political Ecology in Brazil*. 2020. Tese (Doutorado em Espanhol e Português) –Universidade de Princeton, Princeton, NJ, 2020a.

BEDRAN, Marina. “Terceiro milênio: o recado amazônico de Jorge Bodanzky”, *Revista Rosa*, v. 2, no. 2, 2020b.

BRANDELLERO, Sara, ed. *Brazilian Road Movie: Journeys of (Self) Discovery*. Cardiff: University of Wales Press, 2013.

CARVAJAL, Gaspar de, ROJAS, Alonso de, e ACUÑA, Cristóbal de. *Descobrimientos do Rio Amazonas*. São Paulo–Rio de Janeiro–Recife–Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1941.



CONDE, Maite. *Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil*. Oakland: University of California Press, 2018.

COCHRANE, Mark A., e BARBER Christopher P. "Climate Change, Human Land Use and Future Fires in the Amazon." *Global Change Biology* 15 (2009): 601–12.

FURTADO, Gustavo Procopio. "The Borders of Sense: Revisiting Iracema, Uma Transa Amazônica (1974)." *Journal of Latin American Cultural Studies* 22, no. 4 (2013): 399–415. <https://doi.org/10.1080/13569325.2013.840276>.

GHOSH, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

GREEN, James N., LANGLAND, Victoria, e SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs). *The Brazil Reader: History, Culture, Politics*. Durham, NC: Duke University Press, 2019

GUZMÁN, Tracy Devine. *Native and National in Brazil: Indigeneity after Independence*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013.

HOCHSTETLER, Kathryn, e KECK, Margaret E. *Greening Brazil: Environmental Activism in State and Society*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LEMENAGER, Stephanie. *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*. New York: Oxford University Press, 2014.

LUTZENBERGER, José A. *Fim do futuro? Manifesto ecológico brasileiro*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky: O Homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MENDONÇA, Rosiel do Nascimento. *Amazônia de Glauber Rocha: Uma análise do documentário 'Amazonas, Amazonas.'* 2018. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

PACHECO, Ana Paula. "Iracema, uma transa amazônica: road movie de um ex-país interrompido." *Peixe-Elétrico*, no. 5, 2016.

PEREIRA, Elenita Malta. "A Economia como um capítulo da Ecologia: A Economia ecológica no pensamento do ambientalista José Lutzenberger." *Diálogos*



Latinoamericanos 25 (2016): 5–18.

REIS, Arthur César Ferreira. *A Amazônia brasileira e a cobiça internacional*. Manaus: Reggo/Academia Amazonense de Letras, 2021.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, (org.) Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *On Cinema*, (org.) Ismail Xavier. Londres: I.B. Tauris, 2017.

SLATER, Candace. *Entangled Edens: Visions of the Amazon*. Berkeley: University of California Press, 2002.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Funarte, 2000.

WEBER, Max. “Science as Vocation.” *Daedalus*, Science and the Modern World View, 87, no. 1 (1958): 111–34.

XAVIER, Ismail. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

———. “Iracema: Transcending Cinéma Vérité.” In: BURTON, Julianne (org.) *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, 361–71.

———. “O Cinema Verdade Vai Ao Teatro. Palco: Transamazônica.” BODANZKY, Jorge e Orlando Senna. *Iracema, uma transa amazônica*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015, DVD.

Notas

¹Doutorado em Espanhol e Português pela Universidade de Princeton. Professora da Universidade de Johns Hopkins. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6590-2043>.

²Ver, por exemplo, *A Transamazônica* (1970), *Transamazônica: O caminho do homem* (1971), *A integração da Amazônia* (1974) e *A Transamazônica* (1978). Os cinejornais consultados fazem parte do acervo da Agência Nacional sediado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Parte deste material foi digitalizado e pode ser acessado no portal Zappiens.br.

³Glauber tinha uma relação conturbada com os militares. *Deus e o diabo* estreou poucos meses depois do golpe militar e foi banido. Depois do sucesso em Cannes, foi lançado



com restrições. Glauber foi preso em novembro de 1965 e passou quinze dias na prisão por participar de uma manifestação contra o governo no Rio de Janeiro. Foi para Manaus em 14 de dezembro de 1965. Para uma história detalhada da política de Glauber, ver VENTURA, 2000.

⁴A viagem foi iniciada na nascente peruana do rio em 1541 e terminou no Atlântico 8 meses depois. Para mais detalhes, ver CARVAJAL, 1941.

⁵Disponível em <http://www.zappiens.br:80/videos/cgiF267Fu38fYV5X8zsY07YVhRq3Byb0WUuqmLT-Z6FzHQ.FLV>.

⁶A carta foi enviada de Roma para João Carlos Rodrigues. A polêmica declaração de apoio à ditadura foi publicada na revista *Visão*, v. 44, n. 5, em 11 de março de 1974, disponível em <https://www.acervovladimirherzog.org.br/documento.php?cod=64278&t=&r=69,206>.

⁷*Realidade* foi publicada pela Editora Abril de 1966 a 1976. Em outubro de 1971, dedicou um número inteiro à Amazônia, ganhando o prêmio Esso de melhor contribuição à imprensa.

⁸Cada vez que Bodanzky foi à Amazônia entre 1968 e 1974, pode repensar o projeto e presenciar as transformações da região, que foram incorporadas em seu filme.

⁹Apesar de ceder espaço aos militares e outros que defendiam os planos de integração da Amazônia, várias matérias ressaltavam a importância do bioma amazônico e sua biodiversidade, além dos riscos causados pelo desmatamento e a ocupação do território com monocultura e gado. Apenas onze páginas foram dedicadas aos povos indígenas da Amazônia, já que a questão era altamente sensível durante a ditadura. A reportagem “A última chance dos últimos guerreiros” chama a atenção para a história da violência contra os indígenas desde os tempos coloniais, discutindo também o Relatório Figueiredo de 1968, o fechamento do SPI e a criação da FUNAI. Traz também fotos de Claudia Andujar dos Yanomami do alto rio Negro, onde logo começaria a construção da Rodovia Perimetral Norte (BR-210).

¹⁰O termo foi utilizado desde o início por Bodanzky e Hermano Penna, seu colaborador no primeiro rascunho do projeto (MATTOS, 2006, 159). Mais tarde, Orlando Senna foi convidado para escrever o roteiro, tornando-se codiretor.

¹¹O médico, político e homem de letras Afrânio Peixoto foi o primeiro a notar que “Iracema” é um anagrama de “América”. Para uma leitura do filme em relação ao romance de Alencar, ver BEDRAN, 2018.

¹²Como argumenta Ismail Xavier, a alegoria é uma forma conveniente para driblar a censura, mas seria redutor terminar a análise do uso amplo da alegoria do período como reação à ditadura civil-militar. Segundo ele, é preciso também entendê-la como uma escolha estética que se enquadra em um determinado *zeitgeist* (XAVIER, 1997).

¹³“Transamazônica” foi composta por João de Deus e Divanito lançada no álbum *Facão do Cristiano*, de 1975, e reunida em *Vozes e violas do sertão*, de 1976.

¹⁴Ver o testemunho de Bodanzky no bônus do DVD.

¹⁵Entre 1973 e 1976, Bodanzky também filmou o complexo industrial do ABC paulista, a região que mais rápido se industrializava no mundo, para o Institut für Film und Bild in



Wissenschaft und Unterricht, braço pedagógico do governo alemão. *Industriearbeiter in Deutschland – Industriearbeiter in Brasilien* (1974), codirigido com P. Braune e Wolf Gauer, acompanha dois trabalhadores da Volkswagen, um em Wolfsburg, Alemanha (onde a VW foi fundada), e outro em São Bernardo do Campo, no ABC. *Progresso ou Desenvolvimento?* (1975) aborda a relação entre a Alemanha e o Brasil e os investimentos estrangeiros no Terceiro Mundo. Na época, a enorme fazenda de gado da própria VW na Amazônia teve consequências ambientais e sociais significativas na região. Embora o filme não abordasse esse projeto em particular, Bodanzky estava interessado em documentar as consequências do desenvolvimento na Amazônia, como mostra *Iracema*. Na verdade, algumas das mesmas filmagens foram usadas tanto em *Progresso ou Desenvolvimento?* quanto em *Iracema*.

¹⁶Na primeira Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, realizada em Estocolmo em 1972, os delegados brasileiros argumentaram que “políticas ambientais não devem desacelerar a marcha dos países em desenvolvimento em direção à industrialização” (ACKER, 2017, 114). Quando o vigésimo sétimo Congresso de Ciência ocorreu em Belo Horizonte em 1975, houve uma ampla cobertura da mídia, prova de uma “virada ambiental global” (ACKER, 2017, 117). No entanto, como Hochstetler e Keck (2007, 89) mostraram, a esquerda brasileira era muito conservadora em termos de ideias ecológicas, feminismo etc., mesmo durante a transição para a democracia.

¹⁷Entrevista a Antônio Abujamra no programa *Provocações*, TV Cultura, 21 de agosto de 2016.

¹⁸Em seu livro *O Recado amazônico* (1975), Carreira propõe uma forma de desenvolvimento mais adequada à floresta, como o cultivo e extração de castanha-do-pará, piscicultura e energia solar ao invés de fazendas de gado, grandes plantações de monoculturas e hidrelétricas.

¹⁹Comunicação pessoal, 2020.

²⁰Parecer 5690/80, Brasília, 27 de novembro, 1980. Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas, Serviço Nacional de Informação (SNI). BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.27884.

²¹Serviço Nacional de Informação (SNI). BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.27884.

²²*Iracema* foi produzido pelo Kleine Fernsehspiel, programa da ZDF dirigido por Eckart Stein que acomodava projetos experimentais. Vários cineastas ligados ao chamado Novo Cinema alemão, como Werner Herzog e Wim Wenders, iniciaram suas carreiras no Kleine Fernsehspiel. Numa viagem preliminar à região de Marabá, Bodanzky fez algumas fotografias e filmou em Super 8. Esse material interessou a ZDF, que concordou em produzir o filme (MATTOS, 2006, 164–5).

²³Entre outros, a categoria Prata do Adolf Grimme Award na Alemanha e o Georges Sadoul in France (MATTOS, 2006, 189).

²⁴A versão oficial para banir o filme era que ele foi produzido na Alemanha e, portanto, não poderia ser classificado como filme nacional. Os filmes nacionais precisavam ter um certificado de “produto brasileiro”, caso contrário não poderiam ser exibidos. Os arquivos do Serviço Nacional de Informação de Brasília contêm muitos pedidos dos diretores e produtores para liberar *Iracema*, e outras tantas negativas (comunicação pessoal, 2020).



²⁵Segundo Bodanzky, é principalmente o público jovem que se impressiona com a atualidade de *Iracema* (Comunicação pessoal, 2020).

²⁶Na Europa, o filme foi distribuído às vezes sem o conhecimento do diretor e do produtor e, sobretudo no leste europeu, circularam muitas cópias piratas do filme (MATTOS, 2006, 190). Mais recentemente, a sequência também foi incluída em longas-metragens brasileiros, como *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, *Cinema Novo* (2016) e *Edna* (2021) de Eryk Rocha.

²⁷A Secretaria do Meio Ambiente (SEMA) fora criada em 1973 para contrabalançar a posição intransigente do Brasil na Conferência de Estocolmo. O naturalista Paulo Nogueira Neto foi um dos fundadores da FBCN (Fundação Brasileira para a Conservação da Natureza) e era amigo do CEO da VWB, Wolfgang Sauer. Ele definiu seus esforços para regular a poluição da água e do ar como uma discreta “guerrilha ambiental” (ACKER, 2017, 121).

²⁸Apesar de sabermos hoje que essa visão da Amazônia como o pulmão do mundo é falsa, ela ainda é muito frequente em discursos ambientais e principalmente na condenação ao desmatamento.

²⁹Em 1984, Adrian Cowell dirigiu um episódio sobre incêndios florestais na Amazônia para sua série *Decade of Destruction*. Narrado por Lutzenberger, o filme teve grande impacto no público de todo o mundo.

³⁰Para os números mais recentes sobre o desmatamento na Amazônia e sua evolução histórica, ver <https://amazon.org.br/>.

³¹Como Ghosh observou, tanto a arte quanto a ciência moderna se baseavam na noção de que a natureza é estável e uniforme e toda mudança é gradual. As ciências naturais vitorianas (a geologia de Charles Lyell, por exemplo) dependiam de um princípio de uniformidade e tinham, por sua vez, afinidades com a economia política clássica, que supõe um mundo natural fundamentalmente estável e benigno. Essa idealização do ambiente, sugere Ghosh, é consequência da pequena variabilidade de temperatura e dióxido de carbono durante o Holoceno (GHOSH, 2016, 21–22).