



Cinema ativista de Jorge Bodanzky

O imaginário profundo de TERCEIRO MILÊNIO

Mauro Luciano Souza de Araújo / Universidade Federal de São Carlos

Manuscrita

O ADJETIVO *INDEPENDENTE*, hoje, ultrapassa as artimanhas de um cinema alternativo, marginal, um cinema de invenção, subversor de ordens, de formas, descontínuo, deformador de modelos pré-estabelecidos. A forma filmica, aliás, é um esquema fabricado não em pequenos grupos de produção, mas em uma espécie de trilha guiada pelo gênero comum que une expressões de todo o mundo, que se chama hoje de *World Movie*. Tal denominação é básica em discussões sobre o filme independente atual. Mas em indicações primárias, na elaboração junto a esquemas de produção que ultrapassavam barreiras nacionais em agrupamentos e agenciamento executivo, a independência tinha outras facetas, configurações. Este artigo tem como proposta observar algo do estilo de dois diretores, um brasileiro e outro alemão, que juntos (durante a década de 1970) produziram alguns dos filmes que entram para o rol de contundentes críticas do *status quo* da dependência econômica e da relação entre sociedade e Estado brasileiro, vista em obras da cinematografia nacional – ainda que o modo de pro-



dução dos dois estivesse fora dos padrões das leis de incentivo e patrocínio do Estado que vigorava na época.

Sobretudo, convém ressaltar, neste mesmo período, que a ordem artística fosse de uma subversão e de promoção da marginalidade de uma grande parcela do universo cultural brasileiro, e que o modelo de coprodução internacional era questionado e, por vezes, relegado a grandes produções lideradas pelos grandes nomes do Cinema Novo carioca. Este modelo oficial, estatal, legítimo da produção cinematográfica não funcionou como corte da produção mais marginal, pois, como se vê na historiografia feita posteriormente, o chamado Cinema Marginal, muito impulsionado pela pulsão artística e de experimentação, seguindo uma linha do *metiér* da *avant-garde*, avançou nesse papel contestatório.

Jorge Bodanzky e Wolf Gauer tinham um modo peculiar de inserção na atividade de cineastas no Brasil, juntos ao grupo “marginal” do cinema paulista. Conheceram-se na Alemanha, quando Bodanzky ainda estudava fotografia na Universidade de Ulm, junto a nomes como Alexander Kluge, documentarista próximo do pensamento e teoria crítica proporcionada pela escola de Frankfurt.

Bodanzky tem a ideia de criar uma produtora e produzir filmes institucionais para a conversão da renda ganha em novos equipamentos como ilha de edição, câmera, gravadores de som, etc. A ideia dá certo, e a dupla cria a *Stopfilm*, que no Brasil, mais tarde, veio a ter sua sede na Vila Madalena, em São Paulo. A produtora veio a ser um dos pontos de encontro de cineastas durante toda a década de 1970.

Porém, Bodanzky teve uma relação com a floresta brasileira ainda pouco visitada, a Amazônia. Essa relação vinha das atividades como fotógrafo pela revista *Realidade*, trabalho que lhe deu renome como artista e como repórter fotográfico. Contando com o fato do diretor do novo cinema alemão, Werner Herzog, ter realizado filmagens no Rio Amazonas em *Aguirre, a Cólera dos Deuses (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972)*¹, a floresta só havia sido palco para realidades gravadas pela comissão do General Rondon, as várias reportagens de Jean Manzon, e algumas gravações de antropólogos ainda pouco conhecidas.

A proposta de filmar a Amazônia em seu exotismo ainda era um desafio. Bom lembrar que a floresta, durante muito tempo na Europa, foi conhecida como um “inferno verde”, tanto pela leitura fantasiosa vinda dos contos canônicos de cavalaria, quando ela servia de *habitat* do desconhecido, quanto pelo distanciamento adotado pelos burgos, futuras cidades, e o meio-ambiente verde. A Amazônia ainda hoje guarda reminiscências da dimensão “alienígena” de um novo mundo, que durante a colonização servia, em toda a América Latina, como base das metrópoles que saíam da situação de agrupamentos pré-capitalistas para as cidades que hoje conhecemos. As visões do paraíso também ficaram, em boa parte, como mito da floresta para os que ficaram – amenizando, aparentemente, os conflitos culturais entre ocidente e o continente ameríndio.

1. Apesar de filmado no território brasileiro e peruano, Lúcia Nagib afirma que “Aguirre (...) é um filme muito alemão, isto é, inteligível a partir de uma mentalidade cultural muito determinada”. (NAGIB, L. *Werner Herzog: O cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991, pp. 139-240).

A antropologia surge, após sua derivação humanística da filosofia, portanto, como disciplina de estudos que põe em foco esse confronto entre velho mundo e novo mundo.

Desta maneira, qualquer imagem que fosse captada daquele ambiente, capturando ou não habitantes selvagens, fugia da mimese edificada por um conjunto de pensamentos sagrados. No cinema, a imagem profanada moderna desse aparato técnico chega com a visão curiosa dessa floresta, vista por jovens brasileiros mundializados, no modo de produção que o Cinema Novo havia proposto indiretamente.

Em meados da década de 1970, mais propriamente em 1974, Wolf e Bodanzky convidam Orlando Senna, um então jovem escritor e crítico da Bahia, para roteirizar um filme a ser gravado na Amazônia. O primeiro filme produzido por esse grupo coprodutor entre Brasil e Alemanha veio a ser *Iracema, uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974). Convidam também o ator gaúcho Paulo César Peréio para atuar no misto entre documentário e ficção pelo interior de cidades que ficavam situadas entre a maior floresta do mundo. Peréio já era conhecido pela militância na aparição em filmes como *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), e uma rápida ponta em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), além de experimentações com Augusto Boal e Antunes Filho – ele voltava no filme com nome que parodia o romantismo de José de Alencar como um herói do milagre econômico.

Bodanzky e Wolf Gauer, que foi produtor do filme, formatam o argumento feito por Senna e mandam para

a ZDF, Segunda TV alemã, para uma proposta de coprodução internacional. A verba sai, mas não a coprodução, pois o governo brasileiro decide censurar a obra integralmente, tornando-a assim clandestina no país. Ela só voltou a ser exibida publicamente, sem restrições, no festival de Brasília de 1982 – ganhando o prêmio de melhor filme. Já na Europa, o filme teve livre acesso, ganhando prêmios em festivais, e alcançando um sucesso incalculável.

Uma natureza que por muito tempo a humanidade procurou esconder de sua vida, que se via apenas em paisagens de pinturas, ou isoladas em jardins, com intervenções modernistas e o sentido primitivista veio à tona. Como o Cinema Novo deve ao modernismo não só a continuidade da linha estética que passava pelo regionalismo, ou pelo chamado segundo modernismo, mas pela temática do Brasil antigo sendo adaptado às telas, tal investida artística não poderia passar em branco pelos novos cineastas da década de 1970 – ainda que negassem sua filiação ao modo de produção independente premeditado pelos cinemanovistas, o caráter de gênero político², só como exemplo, era ainda a tonalidade geral. É bom lembrar que a Amazônia³ vem a ser filmada por Glauber Rocha, pela primeira vez em escala pancromática na produção do cineasta, uma mística tropicalidade reverberava em textos que vinham de Levi-Strauss, de uma discussão que passava

2. XAVIER, I; BERNARDET, J. C. *O Desafio do Cinema: A política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
3. Ver o documentário *Amazonas Amazonas*, realizado em 1966 como uma reportagem da situação da desigualdade da geografia da floresta, na mesma medida de *Maranhão 66*.

pela leitura de cartas da colonização do continente latino-americano, até ao nível “primitivo” das culturas que “deviam” ser estudadas como em observações arqueológicas de um pensamento que se preservou ao longo dos milênios.

O clima tropical, portanto, causava debates internacionais⁴. Tal contexto, nos debates sobre essa cultura popular no Brasil, foi assumida por uma grande parte da modernização proposta pelo tropicalismo, e diversas outras exposições e manifestações da contracultura. Algo que, mais tarde, foi identificado como uma *cultura marginal*. Com a fama de *Iracema...*, Bodanzky e Gauer decidem continuar produzindo filmes na floresta – que, em suas observações, nada tinha de encantada. Após uma rápida intervenção no modelo de documentário ativista e militante, que resultou no média-metragem *Jari*, Bodanzky e Gauer resolvem conhecer um dos políticos locais, e conversar sobre a situação de devastação e exploração ainda em proporção mercantilista por que passava a floresta Amazônica.

Esse Senador da República se postava de maneira estridente e surreal, chamava-se Evandro Carreira, e já havia publicado alguns livros sobre a “questão evolutiva” que a civilização ainda teria que passar para compreender os problemas da Amazônia. Certo de que o mito se mistura com a realidade, tal como acreditavam os antigos, o Senador surpreende os produtores da *Stopfilm*, e estes mandam à ZDF uma nova proposta

4. Ver: LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*, quando o antropólogo põe em forma de aventura sua biografia e expedição científica no novo mundo, mas também o filme francês que levanta a questão do professor Levi-Strauss – *A propósito de Tristes Trópicos*, (1990, Jorge Bodanzky, Patrick Menget, Jean-Pierre Beurenaut).

de filme de baixíssimo orçamento – sem roteiro, e com o projeto experimental de um filme que sairia no improviso. Como num *happening*, a performance da procura de votos do Senador, que agora fazia sua campanha para Governador da Amazônia, foi gravada e editada, com viés antropológico.

O PROCESSO DO FILME *TERCEIRO MILÊNIO*

Para que o projeto de um filme captasse o *acting out* do Senador Evandro (o chamado Senador Pororoca), considerado como um visionário louco, ao estilo quixotesco-caboclo, nada de profundo foi posto no papel, nem em roteiro. O objetivo seria obter uma carta branca do programa experimental da ZDF para que a equipe tivesse liberdade na movimentação e na produção do filme de 16mm a ser feito na floresta Amazônica. Com o respaldo e histórico que a dupla tinha na TV, os recursos logo foram liberados, e *Terceiro Milênio* entrava em fase de produção. Primeiro foi pensado um confronto de ideias entre um dos primeiros ecologistas do Brasil, José Lutzenberger, e o Senador, já que Evandro havia lançado sua campanha a governador e o tinha convidado para uma “exploração” dos confins da selva. Mas o que ocorreu foi diferente, pois, como afirmou Bodanzky, “era flagrante a incompreensão de Lutzenberger para com a dinâmica da Amazônia. Ele não tinha paciência com os caboclos, comunicava-se com dificuldade”⁵, explicando como a militância eco-

5. MATTOS, C. A. *Jorge Bodanzky, o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 229.

lógica se confrontava em certos hábitos alimentares dos caboclos. Ali estava posta uma distância absurda dos dois mundos – o civilizado tracejado pela ansiedade iluminista da ecologia militante, e o universo caboclo vivo, incompreendido.

No entanto, tal confronto não fez parte do filme, a não ser indiretamente, pois tal convergência entre aspectos modernos e brilhos arcaicos são, por exemplo, visíveis em posições adotadas pela equipe de filmagem na gravação das cenas. A pequena equipe, que chegou a contar apenas com duas pessoas (câmera: Eclair; e som: Nagra) permitia que a realidade atuasse por si, e não intervinha em quaisquer dos momentos – a não ser com o personagem real de Evandro.

Com o tempo, o argumento de filmagem muda para um “filme de personagem”, ou seja, Evandro era eleito como protagonista único, e daria o prazer às plateias de ouvir seus discursos que beiravam o non sense. Voltarei a esse ponto um pouco mais tarde, quando o problema equipe *versus* realidade bárbara voltar à tona.

Comporia a comitiva, junto a alguns assessores de Evandro, Lutzenberger e sua filha, e a equipe documentarista. Nesta estavam apenas Jorge Bodanzky na fotografia e direção, David Pennington no som (Nagra), e Wolf Gauer na produção e direção. Na última semana de filmagens, Wolf é picado por um inseto não identificado e adquire uma espécie de infecção – é obrigado a voltar para a capital Manaus. No barco, ao longo do Solimões, alto do Amazonas, ficam então para a gravação apenas a câmera e o som. Essa reduzida equipe consegue agilidade na captação das surpresas da viagem, e isso deixa o filme ágil em veracidade.

O tempo era curto, apenas um mês e meio para as filmagens. Para dificultar ainda mais, o barco de Evandro não funciona antes da viagem, e todos esperam por aproximadamente metade do tempo que tinham de filmagens na cidade de Tabatinga, local de saída da comitiva. “Depois que finalmente partimos, a situação com Lutzenberger foi ficando cada vez pior. Ele acabou se desentendendo com Evandro e abandonando o barco numa das primeiras paradas”⁶, deixando o Senador ainda mais livre para as intervenções em pequenas casas e famílias que viviam à beira do grande rio.

Mas o resultado mostra o inevitável, que era a caracterização absurda que o Senador demonstra em seu pragmatismo em busca de votos. Evandro, fazendo papel dele mesmo no documentário, adianta-se em um futuro milênio que estaria por vir, e poria em prática o discurso da citada “civilização potamográfica”, decifrando a “hidroesfinge”. Gauer diria:

Aquela cena fantástica dele naquela lagoa em cima de uma árvore caída, de sunga, fazendo aquele discurso, é fantástico, é uma oratória que só ele era capaz. Ele tinha problemas por causa disso no Senado. Por causa dessas cenas. Porque ele insistiu em passar o filme por lá [no Congresso].⁷

Por causa dessa militância audiovisual, Evandro não tinha força política alguma no Senado⁸. Sua tentativa

6. Ibidem, p. 230.

7. GAUER, W. Entrevista concedida ao autor (inérita).

8. Ele também escreveu alguns livros manifestos sobre a sua tese de uma civilização aquática, publicados na época, chamados *Recados Amazônicos*. Após seu mandato de Senador, interrompido por um escândalo no qual foi acusado de manter em cativeiro uma garota de 16 anos de idade, Evandro ainda conseguiu se eleger vereador.

de mostrar a “realidade Amazônica” fez com que tivesse contato com a produtora *Stopfilm*, nos nomes de Bodanzky e Gauer, mas o deixou, em muitos casos, incompreendido em atuação ridícula perante as telas. Como uma pessoa envolvida na política, Evandro tinha uma informalidade e um tempo característico de um tipo de elite coronelista, muito comum em algumas partes do Brasil onde o contexto pós-colonialista ainda é muito presente.

EQUIPE, GRAVAÇÃO E HISTÓRIA

A estratégia adotada pela equipe se resumia em captar a realidade da Amazônia de dentro para fora, no documentário *Terceiro Milênio* (1982). Como objeto de filmagem, a floresta e seus habitantes se manifestavam muito mais livremente com essa quase invisibilidade da equipe. Evandro, com sua presença estridente, direcionava os documentaristas como sendo um dos habitantes do lugar e, ao mesmo tempo, um dos componentes da comitiva, por conseguinte, da equipe de filmagem.

Esse personagem real do documentário tinha plena consciência da filmagem, e evidenciava à câmera aquilo que fosse mais proveitoso na discussão sobre o tema proposto: a situação de esquecimento, de exploração, de violência e, ao extremo oposto, de riqueza que a floresta abrigava ali no início dos anos de 1980. Não por acaso, a equipe escolhe Evandro como subterfúgio para a observação daquilo que aqui chamamos de objeto de filmagem. O problema que o filme coloca, retomando a ideia de mesclar realidade e ficção

adornada em *Iracema...*, ultrapassa o campo temático, e atinge tanto a metodologia de filmagem, abordagem, quanto o estatuto de realidade que o documentário sempre teve como sacralizado, o fator que dá credibilidade ao filme do real a incumbência de “dizer a verdade”. Muitos, em exhibições da época, questionavam os autores do filme se o Senador Evandro era uma pessoa contratada pela equipe para fazer aquele papel. Outros ficavam indignados com a atitude do político se impostar daquela maneira perante a câmera em oratórias missionárias.

Os filmes mais ativistas, tais como *Jari* e *Terceiro Milênio*, eram exibidos no âmbito de cineclubes e sindicatos, como era o normal ainda na era de autoritarismo militar nos governos – este era o circuito da Dinafilme, distribuidora independente de filmes situada em São Paulo. A plateia, em geral, era algo que hoje chamaríamos de um público alvo restrito à intelectuais, militantes, artistas e curiosos, todos estes, ainda, sob a alcunha de marginais de uma cultura opressora que se dizia oficial, e que ordenava as comunicações sob o título da “oficialidade”⁹. Bodanzky afirma em entrevista:

Muito recentemente que o documentário tem ido pra o cinema. O documentário ia pra televisão. A televisão brasileira, até hoje, ainda não exibiu o *Terceiro Milênio*. (...) A TV aqui não tem o hábito, até hoje, de exibir documentários nacionais. O documentário brasileiro nunca entrou na televisão brasileira. Entra na TV Cultura... Tem o

9. No geral, a TV brasileira alavanca seu poder de difusão pelos quatro cantos do país na época do “milagre brasileiro”, desenvolvendo de maneira conservadora o setor do audiovisual. Podemos constatar algo desse histórico em WEBER, M. H. *Comunicação e Espetáculos da Política*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000.

programa Globo Repórter, mas ele não é no formato de documentário, é de reportagem.¹⁰

Não só Jorge Bodanzky, mas Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade, entre outros nomes conhecidos que elevaram o documentário brasileiro a formatos que dialogam com o poético-artístico, com a pesquisa metodológica, com o experimental didático, com a etnografia e com a sociologia, trabalharam no Globo Repórter quando este tinha Paulo Gil Soares como diretor.

Fazíamos boas reportagens – mas não eram documentários. Eu fiz um globo repórter de dois capítulos, chamado *Amazônia*, o último eldorado, com o Paulo Gil ainda, que foi muito censurado. Passaram uma parte do que estava previsto para o programa.¹¹

Ainda que houvesse a autocensura na própria emissora, os programas iam ao ar com a pauta proposta pelos autores. Foi o caso de *Theodorico, Imperador do Sertão* (Eduardo Coutinho, 1982), que, como *Terceiro Milênio*, conseguiu retratar etnograficamente um bom manancial do gestual político coronelista, conservador, presente em partes esquecidas pela civilização no país.

Como os filmes feitos para a ZDF alemã, as primeiras grandes reportagens feitas para o Globo Repórter eram captadas em 16 mm, pois assim se preservava a qualidade fotográfica. Com a chegada do U-Matic, muito desse modo de produção teve que mudar, deixando claro que a intenção das emissoras

10. BODANZKY, J. Entrevista concedida ao autor (inédita).

11. Ibidem.

brasileiras era a rapidez e objetividade nos programas e projetos reportagens.

No Brasil o vídeo tomou conta. Não houve o 16 mm, ele não chegou a acontecer, foram produções muito esporádicas. Mas na Europa não: até hoje ainda se usa o 16 mm para a televisão. Porque aqui a qualidade não tinha grande importância. A TV era preto e branco, baixa qualidade, e o vídeo, inicialmente com o U-Matic, com aqueles sistemas todos, eram muito precários. A TV europeia não trabalhava com essa qualidade de vídeo. Eles exigiam uma qualidade melhor. Depois o vídeo foi melhorando de qualidade, e hoje praticamente é até melhor a imagem do que em filme, esse problema não existe mais. Mas na época era um problema muito sério: ou se fazia em vídeo ou em 16 mm. Se fizesse em vídeo, tinha que fazer em NTSC, que já não funcionava na Europa, a transcodificação era muito cara. Depois, filmar em U-Matic a qualidade era muito baixa. E a câmera 16 mm é pequena, era um pouco maior que essa aí¹², então, era mais prático fazer nesse suporte. Além da possibilidade de ampliar para 35 mm.

Como um documentário, *Terceiro Milênio* exagera na rapidez de composição das cenas e riqueza de cenários reais captados, qualidade que falta a produções que preferem grandes equipes e documentários em formato *standard* ao estilo National Geographic e Discovery Channel. Ele, de certa forma, preconiza algumas produções feitas em vídeo com intenções experimentais e, atualmente, alguns documentários que são feitos apenas com o autor e a câmera. A estética que juntava *direct cinema* americano e *cinema vérité* francês, ou seja, de um lado a câmera e equipe invisíveis, do outro, intervenção no modelo de Jean Rouch, fomentava a disputa

12. A entrevista foi gravada com uma Sony HD portátil.

que sempre se dá entre método e experimentalismo. No fundo, a etnografia pulsa forte, dando evidência à história que é esquecida. Wolf Gauer diria sobre *Terceiro Milênio*, diante dos outros filmes nos quais ele incorpora a equipe:

Pra mim, este filme é o que mais transmite sobre o Brasil. Mais que o Iracema..., inclusive. No final ele explica o problema de nossa cultura política. A absurda separação entre os políticos e o povo, e a diferença total de pensamento estratégico dos políticos e do ser humano. Ao mesmo tempo, ele não mostra isso somente como negativo – mostra isso de uma forma humorística, e de uma forma que até emite simpatia. Eu tenho alguma simpatia por Evandro. Com toda aquela malandragem dele, até hoje eu gosto dele de certa forma. É uma coisa difícil de explicar. Ele não é um cara repulsivo, de forma nenhuma, mesmo o jogo político dele e tudo o mais. Mas eu cheguei à conclusão de que este homem não podia ser diferente. Ele é produto de nossa sociedade, de nossas tradições, pós-coloniais, ele não poderia ser outro. E não adianta culpar ele sozinho.¹³

Maria Rita Galvão observaria, em certo momento, que o filme de Gustavo Dahl, *Uirá, um índio em busca de Deus* (1972), inaugura a imagem de um índio sob a lente da modernidade¹⁴, e fora do já conhecido nacionalismo romântico das obras literárias clássicas do início da República. O discurso desse filme engajado e antropológico certamente dá espaço para novas leituras de um anticolonialismo verificado pelo cinema que procura habitantes de terras “indígenas”. Após

13. GAUER, W. Entrevista concedida ao autor (inédita).

14. GALVÃO, M. R. E. *Uirá: Em Busca do Cinema Brasileiro*. *Revista Debate & Crítica* (São Paulo), Hucitec, n. 5, pp. 105-117, março de 1975, p. 110.

Iracema..., o documentário adquiria uma abrangência no espaço ficcional de um modo que beirava a violência e ruptura de gêneros e percepções estabelecidas. É desta maneira que outras investidas como o filme *Terceiro Milênio*, em pleno milagre brasileiro, viriam a sugerir propostas de observação das populações indígenas do alto Solimões, invocando atitudes de desbravamento ao modo de Jean Manzon, ou de Marechal Rondon – ainda que fora das criações conservadoras, aquelas que eram distantes do contato com a cultura e com os hábitos locais.

O filme documentário de Bodanzky e Gauer chega às populações e observa os costumes; como se tratam, a maneira de falar pelo sotaque embaralhado como se o Tikuna, por exemplo, fosse um habitante de outro país em pleno território nacional e, sobretudo, a religiosidade do povo misto entre tradição católica (cristã) e cultura ameríndia.

Terceiro Milênio, como filme curioso em observação etnológica, tem uma câmera que segue Evandro Carreira nos locais tidos como mais exóticos – pela fronteira com o Peru e pequenos vilarejos pouco habitados; em aldeias indígenas que pouco haviam tido de contato com a civilização, como os Maiurunas; chega à etnia tikuna, cabocla na terminologia da mistura, mas indescritível em cultura que parece viver no hibridismo, ainda que no conflito entre os costumes antepassados do índio e a sociedade civil moderna, cristã; também à seita do irmão José da Cruz, um missionário anacrônico em pleno fim de século (ou fim de milênio), que cobra dízimos dos tikunas e sobrevive em uma comunidade aparentemente ascética; no meio da selva e em

locais belíssimos, como no nicho das vitórias régias, palco de um discurso “potamográfico” do orador político; e, finalmente, em Brasília, capital da modernidade tupiniquim, “sem contradições”, tal como o filme que opta pela neutralidade repleta de ironia. Seguir este político excêntrico, no entanto, é captar sua realidade de caboclo da região, ainda que sua estratégia de militância tenha a herança tradicional do populismo e da autoridade que um membro do Estado possui em locais que são esquecidos pelo aparato do mesmo. As comunidades ribeirinhas e as paisagens registradas pela câmera criam o fundo do personagem – o *trompe l’oeil* necessário para a fenomenologia do absurdo de uma realidade captada com estranhamento.

Evandro Carreira, como personagem real e central do documentário, exagera nas falas, nos gestos, no jeito, na entonação, mas flexibiliza no trabalho que se dispõe a fazer na selva. A câmera fica no local como uma daquelas antigas, do *newsreel* do primeiro cinema, pois capta o espetáculo do desconhecido bruto, da falta de amparo à miséria. A já fincada maneira da mídia, nos formados televisivos, de observar sensacionalmente o atraso do país, é algo que também pode ser pontuado como lastro da crítica que o filme propõe. A chave de uma colonização mal resolvida, contraditória, extrema em desigualdades e exploração escravista, pode servir no olhar antropológico que toda a comitiva tem como dispositivo, mesmo na solicitação modernizante da presença tecnológica de equipamentos de última geração em meio à *eterna natureza* plena em arcaísmo.

Entre figura e fundo, portanto, a percepção militante pode se perder na *lábria* malandra do político que

procura mostrar ao mundo global o seu mundo regional, que parece ainda viver nos tempos da colônia (no tempo do Rei, como tem início uma das obras da mandragem, *Memórias de um Sargento de Milícias*). Desta forma, todos aqueles que surgem no documentário e são retratados no encontro com Evandro estranham a situação de um progresso falso trazido pela equipe. Alguns tikunas chegam a questionar a presença da comitiva que “diz querer ajudar”, mas no final “vai embora e deixa tudo como tá”. Críticas são vociferadas, combatendo uma força conservadora do representante do Estado que, num histórico não muito distante, tem sua filiação com o bandeirantismo, os jesuítas, e toda a cultura ibérica de conquista e apresamento de almas, espíritos desregrados, marginais, à civilização exploratória e mercantilista.

Neste caso de documentário, como em qualquer outro, a história é não somente objeto da narrativa, mas o fundo principal de observação. Mesmo tendo como foco o personagem real, representado pelo político Evandro Carreira, as contradições da sociedade amazônica são inevitavelmente gravadas na película, dando às plateias combatentes da modernização conservadora (na época os citados sindicatos, cineclubes, instituições semelhantes) um sintoma da *barbárie*, no entendimento comum contra a sociabilidade.

Evandro falta com a verdade em um *cinema vérité*, invertendo qualquer tipo de didática e mostrando a organismos adeptos da pedagogia da Nova Ordem mundial a riqueza da desorganização, da desordem, da vontade de progresso, da ansiedade de uma nova geração e de uma “civilização aquática”, por entre rios e

afluentes da floresta esquecida e absurda. No foco do personagem real, a comicidade se perde na crueza dessa realidade, virando o tom ao da sutileza irônica que se distancia da miséria política dos sem identidade, sem caráter, sem história. Isso é evidenciado no filme documentário, pois podemos ver a Amazônia como um lugar inexplorável, violento e sem futuro – tal como qualquer dos “confins” da América Latina.

REFERÊNCIAS

- GALVÃO, M. R. E. *Uirá: Em Busca do Cinema Brasileiro*. *Revista Debate & Crítica*, n. 5, mar. 1975, pp. 105-117.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Anhembi, 1957.
- MATTOS, C. A.. *Jorge Bodanzky, o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- NAGIB, L. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- WEBER, M. H. *Comunicação e Espetáculos da Política*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000.
- XAVIER, I.; BERNARDET, J. C. *O Desafio do Cinema: A política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

FILMES

- AGUIRRE, a Cólera dos Deuses* (Aguirre, der Zorn Gottes). Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion com Hessischer Rundfunk, 1972. 1 DVD (95 min), DVD, son., color.
- AMAZONAS AMAZONAS*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Difilm/Programadora Brasil, 1966. 1 DVD (15min), DVD, son., color.

O BRAVO GUERREIRO. Direção de Gustavo Dahl. Produção de Gustavo Dahl e Joe Kantor. Rio de Janeiro: Difilm, 1968. Videocassete (80 min), VHS/NTSC, son., p/b.

OS FUZIS. Direção de Ruy Guerra. Produção de Ruy Guerra, Nelson Dantas, Wilmar Menezes e Rômulo Almeida. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. Videocassete (112 min), VHS/NTSC, son., p/b.

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção de Jorge Bodanzky, Orlando Senna. Produção de Wolf Gauer. São Paulo: Videofilmes, 1974. 1 DVD (90 min), DVD, son. color.

MARANHÃO 66. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Difilm/Programadora Brasil, 1966. 1 DVD (10 min), DVD, son., p/b

TERCEIRO MILÊNIO. Direção de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Produção de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. São Paulo: Stopfilm/Programadora Brasil, 1982. 1 DVD (80 min), DVD, son. color.

TERRA EM TRANSE. Direção de Glauber Rocha. Produção de Glauber Rocha, Luís Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raimundo Wanderley e Zelito Viana. Rio de Janeiro: Difilm, 1967. 1 DVD (106 min), DVD, son., p/b.

A PROPÓSITO DE TRISTES TRÓPICOS. Direção de Jorge Bodanzky, Patrick Menget, Jean-Pierre Beurenaut. França: independente, 1990. 1 DVD (46 min), DVD, son., color.

THEODORICO, IMPERADOR DO SERTÃO. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Paulo Gil Soares. Rio de Janeiro: Rede Globo/Programadora Brasil, 1978. 1 DVD (48 min), DVD, son., color.

UIRÁ UM ÍNDIO EM BUSCA DE DEUS. Direção de Gustavo Dahl. Produção de Gustavo Dahl. Rio de Janeiro/Itália: RAI, 1972. Videocassete (90 min), VHS, son., color.