

# O ESPAÇO DAS MULHERES AMAZÔNICAS NOS FILMES<sup>1</sup>

*Rafael de Figueiredo Lopes<sup>2</sup>*

## RESUMO

Neste artigo propõe-se uma reflexão sobre mulheres amazônicas no cinema, a partir de um breve delineamento sociocultural da chamada sétima arte. Parte-se de pressupostos que procuram: contextualizar o cinema como um meio de comunicação complexo (geralmente configurado a partir de perspectivas masculinas); caracterizar aspectos de representações femininas em filmes ambientados na Amazônia; bem como evidenciar produções feitas por mulheres no âmbito do audiovisual regional contemporâneo. Utiliza-se de aportes teóricos do cinema, da antropologia, das relações de gênero e do imaginário amazônico. Além da pesquisa bibliográfica foram observados filmes, por meio de visualização online em sites da internet.

**Palavras-chave:** Cinema; Antropologia; Relações de gênero; Mulheres amazônicas.

## ABSTRACT

This paper proposes a reflection on Amazonian women in the cinema, based on a brief sociocultural delineation of the so-called seventh art. The study seeks to contextualize the cinema as complex medium of communication (usually configured from male perspectives); characterize aspects of female representations in films set in the Amazon; as well as evidence of productions made by women in the contemporary regional audiovisual field. The text is based on theorists of cinema, anthropology, gender relations and the Amazonian imaginary. In addition to bibliographic research, films observed through online visualization on internet.

**Keywords:** Cinema; Anthropology; Gender relations; Amazon women.

## INTRODUÇÃO

Apesar do avanço do pensamento sociocultural e da abertura para discussões sobre sexualidade e relações de gênero, sobretudo nas últimas três décadas, vivemos numa sociedade que ainda conserva o padrão heteronormativo, focado numa suposta preeminência masculina. Até mesmo nas artes a visão machista sobre os papéis sociais entre mulheres e homens frequentemente caracteriza suas formas de representação. No cinema, por exemplo, a influência do

---

<sup>1</sup> Recebido em 12/07/2017

<sup>2</sup> Universidade Federal do Amazonas. rafaflopes@bol.com.br.

Revista Livre de Cinema, v. 4, n. 3, p. 95-114, set-dez, 2017

ISSN: 2357-8807

masculino muitas vezes torna-se um “referencial para o discurso fílmico”, como aponta Kamita (2007, p. 75).

Desde das origens deste meio de comunicação que é ao mesmo tempo uma expressão artística e uma das indústrias mais lucrativas do mundo, conforme Charney e Schwartz (2010), seus sistemas de poder (político, econômico, social, cultural, artístico e tecnológico) são processos constituídos sob a égide do masculino. Ainda hoje é marcante a dominação dos homens neste meio forjado pela ideologia dos magnatas de grandes estúdios e conglomerados de comunicação. Seus reflexos, muitas vezes dissimulados, são perceptíveis em relações assimétricas que inferiorizam as mulheres em comparação aos homens.

Na cerimônia de entrega do Oscar em 2015, a atriz Patricia Arquette, ao receber o prêmio de melhor atriz coadjuvante pelo filme *Boyhood*, fez um discurso político bastante corajoso ao cobrar a igualdade de salários em *Hollywood*<sup>3</sup>, já que atrizes, diretoras, produtoras, roteiristas entre outras profissionais da área cinematográfica recebem menos pelos mesmos trabalhos desempenhados por homens. O Instituto Gênero na Mídia<sup>4</sup>, presidido pela atriz Geena Davis também desenvolve pesquisas e promove ações para o combate ao preconceito, a paridade salarial e à exploração sexual de mulheres no cinema mundial. Estes são apenas alguns exemplos sobre como as relações de gênero configuram-se no esquema industrial do cinema.

A imposição do masculino sobre o feminino neste meio muitas vezes é naturalizada dentro e fora dos filmes, já que é um processo desencadeador de efeitos psicológicos e comportamentais devido a influência do cinema na sociedade.

---

<sup>3</sup> Depois do discurso durante a transmissão do Oscar a atriz voltou a criticar a disparidade de direitos entre homens e mulheres em Hollywood numa conferência na ONU. As ofertas de papéis para a atriz também diminuiriam após tornar-se público seu posicionamento em defesa da valorização das mulheres no mercado de trabalho. Disponível em: < <http://www.metropoles.com/vida-e-estilo/celebridades/depois-de-discurso-feminista-no-oscar-patricia-arquette-perde-papeis>> Acesso em 06 jun. 2017.

<sup>4</sup> Um estudo recente do Instituto Gênero na Mídia, realizado em 11 países, inclusive o Brasil, apontou que no geral as mulheres tem apenas 30% das falas em um filme, por exemplo. Ou seja, o destaque nas representações é direcionado aos homens, principalmente em filmes de ação e aventura que são os mais difundidos no mercado audiovisual. Grande parte dos filmes aborda as mulheres por seus atributos físicos e sensualidade, envolvendo cenas de nudez. O país com o maior percentual de mulheres ocupando posição de diretoras é o Reino Unido com 27,3%, já no Brasil as diretoras correspondem a 9,1%, porém o país se destaca entre as produtoras, que correspondem a 47,2% do total de profissionais. Disponível em: <<https://seejane.org/>>. Acesso em 06 jun. 2017.

Conforme Kamita (2007), reproduzem códigos instaurados pelos sistemas simbólicos de representação que são propagados aos espectadores desde a infância, normatizando determinados padrões e suplantando a criticidade e outras possibilidades de compreensão sobre as representações socioculturais.

O processo cultural que transforma a diferença sexual a partir de uma constatação biológica e transcende esse dado físico a um modelo de atitudes e comportamentos é o que determina a representação dos papéis masculinos e femininos a serem desempenhados. Essa representação social e culturalmente construída se impõe aos diversos setores da sociedade e encontra-se impressa de maneira praticamente indelével, ditando posturas a serem adotadas (KAMITA, 2007, p. 76).

Nesse sentido, Kamita (2007, p. 76) propõe pensar o cinema de forma crítica, por meio de uma abordagem feminista, para que - a partir da reflexão do percurso histórico da presença da mulher na sétima arte - seja possível desconstruir estereótipos e clichês culturais, e propor novas possibilidades de realização e interpretação no audiovisual, pois, conforme a autora, “instituir uma nova visão sobre a linguagem cinematográfica é uma forma de subverter as bases nas quais se sustenta historicamente o cinema”.

Partindo destes apontamentos, buscou-se neste artigo propor analogias com o audiovisual produzido na ou sobre a Amazônia. Salienta-se que não pretende-se apresentar um mapeamento detalhado do papel das mulheres no processo histórico do cinema, na filmografia sobre a Amazônia e nem o panorama minucioso da cena audiovisual contemporânea na região. Mas, apresenta-se uma discussão, por meio de apontamentos contextuais, sobre os aspectos supracitados com destaque à produção amazonense. Ressalta-se que há inúmeros desdobramentos que podem ser dados a esta temática, posteriormente, em estudos mais aprofundados.

Por ora, para uma breve reflexão relacional, embasa-se o texto em teóricos do cinema, da antropologia, das relações de gênero, da cultura e do imaginário amazônico. Além da pesquisa bibliográfica utiliza-se da netnografia<sup>5</sup> como aporte digital para a sondagem em sites com notícias sobre audiovisual, cinema no Amazonas, realizadores amazonenses, e a observação de filmes disponibilizados na internet. Desse modo busca-se: contextualizar o cinema como um meio de

---

<sup>5</sup> Aporte metodológico inspirado na etnografia da antropologia cultural, porém voltado para pesquisas em comunicação no ambiente online, que apresenta vantagens práticas ao otimizar questões de tempo e espaço no processo para determinados tipos de abordagens, mas excluindo a possibilidade do contato direto com os sujeitos pesquisados e suas subjetividades, conforme Amaral (2008).

comunicação complexo (geralmente configurado a partir de perspectivas masculinas); caracterizar aspectos de representações femininas em filmes ambientados na Amazônia; bem como evidenciar algumas produções feitas por mulheres no âmbito do audiovisual amazonense contemporâneo.

## **UM OLHAR ANTROPOLÓGICO E SOCIAL PARA O CINEMA**

Canevacci (1990) compreende o cinema a partir da complexidade de articulações antropológicas em diversos aspectos: de memórias biopsíquicas, passando por processos técnicos de produção até modelos de socialização na cultura de massa contemporânea. Pelo fato de ser uma arte que perpassa por questões subjetivas do imaginário e do simbólico, o autor sugere relações transversais do cinema com a magia, mitos, fábulas, arte, tecnologia, filosofia, entre outros tipos de conhecimentos e expressões que vão além do caráter técnico.

Conforme Charney e Schwartz (2010), a compreensão desse meio de comunicação que nasceu de uma sucessão de experiências científicas, inventos tecnológicos, interesses comerciais, anseios da psicologia humana e de expressão artística, permite explorar conexões entre arte, tecnologia, economia, política, ideologia, produção cultural e o processo formador da sociedade de consumo, em função das imagens. Segundo os autores, o cinema tornou-se personificação e transcendência dos atributos da modernidade<sup>6</sup>, desde o seu princípio no final do século XIX. Seria um catalisador de ideias, técnicas e estratégias de representação para uma variedade de novas formas de consumismo, entretenimento e efemeridade, dirigindo-se a um público de massa. Alguns elementos evidenciam a relação do cinema com o processo de modernização na sociedade, tais como:

[...] o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e

---

<sup>6</sup> Os autores reconhecem que “modernidade” é um conceito muito amplo e subjetivo, mas, neste caso, referem-se a uma gama de transformações sociais, econômicas e culturais, compreendidas historicamente por meio de invenções como o telégrafo, o telefone, a estrada de ferro, o automóvel, a fotografia e o cinema.

nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão (CHARNEY; SCHWARTZ, 2010, p. 19).

Segundo Bernardet (1985) a trajetória do cinema tradicional, produzido por grandes companhias e estúdios, comandado pelos grandes homens de negócios, sempre acompanhou os interesses da burguesia e da expansão capitalista, facilitando os interesses de grupos hegemônicos ao criar um universo cultural à sua imagem, impondo à sociedade um processo de dominação cultural, ideológica e estética, inicialmente na França e depois (e com mais intensidade) nos Estados Unidos. Assim, as elites difundiram suas ideias e valores pelo mundo afora, tornando o cinema uma arte-mercadoria universal, engendrada num sistema de produção, distribuição e exibição, visando potencializar ao máximo o número de espectadores e lucros, vendendo a ideia de que as estruturas ficcionais devam tornar-se modelos para uma vida bem sucedida.

Mesmo diante deste panorama, Canevacci (1990) salienta que pelo fato da sociedade e da cultura se transformarem constantemente, o cinema não pode ser analisado por um ponto de vista determinista. Cita, inclusive, o exemplo de experimentos de produção audiovisual realizados com grupos não familiarizados com a linguagem cinematográfica dominante, para os quais são ensinados apenas os aspectos operacionais do uso de câmeras e equipamentos de edição. O resultado são filmes que correspondem às regras de suas linguagens, suas culturas, formas míticas e papéis sociais. Nesse sentido, Canevacci (1990) acredita num cinema que também possa fugir do controle imposto pelas ideologias dominantes.

É possível projetar um sistema fundado na autonomia das culturas que foram subalternas, para favorecer formas visuais que não substituam as expressões verbais e escritas, mas que sejam uma ampliação e um aprofundamento dessas últimas. O interesse das jovens gerações pelo cinema não pode ser heterodirigido para a libertação de um imaginário coletivo deformado por séculos de civilização etnocêntrica, mas deve favorecer uma autodireção que seja diversificada com relação aos modelos hegemônicos (CANEVACCI, 1990, p. 174).

Embora esses autores não tratem da questão das relações de gênero diretamente, sabe-se pela historiografia que as funções sociais da mulher no fim do século XIX (início do cinema) e em boa parte do século XX (apogeu do cinema) ainda eram relegadas a segundo plano, concentrando sua maior relevância e abrangência ao âmbito familiar. Portanto, no que tange aos valores dominantes,

podemos entender que a participação das mulheres no cinema também foi sendo construída por modelos calcados no discurso patriarcal burguês. Desse modo, há de se ponderar que as mulheres nas telas do cinema ou nas funções de produção fílmica também refletem os valores vigentes em cada época. Kamita (2007, p. 80) salienta que até mesmo a teoria psicanalítica funcionou como instrumento político para compreender o prazer visual do cinema, onde o sujeito da narrativa fílmica se identifica com o universo masculino (ativo) e dá ao universo feminino uma dimensão de objeto (passivo), “a ordem simbólica estabelecida entre homens e mulheres baseava-se em uma hierarquia que já havia sido apontada por Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*. Ao homem corresponde o Um, o sujeito, e à mulher corresponde ao Outro”.

É importante frisar que o contexto histórico (com a consolidação do capitalismo) favoreceu a hegemonia do cinema norte americano, embora a Índia, o Japão, a Rússia, o Irã e alguns outros países (com fortes culturas nacionais) tenham conseguido desenvolver suas cinematografias de forma independente da ditadura estética e ideológica dos Estados Unidos (sem necessariamente escapar às imposições das ideologias prevalentes em seus contextos políticos e socioculturais).

De acordo com Kamita (2007) a imagem da mulher nos filmes comerciais, principalmente os que são produzidos por *Hollywood*, costumam estereotipar a mulher em um jogo binário de chavões (mocinha x vilã; anjo x demônio; bela x feia; mãe virtuosa x vamp sedutora). Conforme a autora, as narrativas clássicas são construídas num sistema axiológico que estabelece uma hierarquia moralista no percurso dramático dos enredos, ao valorizar as mulheres consideradas submissas e punir as que transgridem as regras da boa conduta social.

Uma atitude comum em muitos filmes é transformar a transgressora em vítima, quase sempre como uma purga e redenção por seus “pecados”. Assim, depois de alguma forma se rebelar às normas instituídas, expor a insatisfação e desviar-se do estereótipo, resta “aprender” que se revoltar não foi uma boa atitude (KAMITA, 2007, p. 77).

Não só na contemporaneidade, com movimentos socioculturais pela diversidade de gêneros e expressões, quanto ao longo da história do cinema, em movimentos artísticos como o Expressionismo, o Surrealismo, a Nouvelle Vague, o

Neorrealismo, o Cinema Novo, o Cinema Militante, o Underground, o Dogma 95, entre outros, percebe-se inúmeras possibilidades criativas em oposição ao sistema cinematográfico dominante, inclusive dando às representações femininas outras nuances, vozes e visualidades que o cinema tradicional geralmente oprime. É necessário compreender que “a linguagem cinematográfica é complexa e polissêmica, podendo nela veicular tanto a ideologia dominante e a sujeição às normas vigentes quanto uma postura dissidente”, reforça Kamita (2007, p. 79).

Atualmente, as produções audiovisuais são mais democráticas e abarcam múltiplas temáticas e abordagens, sobretudo porque as mulheres ocupam cada vez mais a função de roteiristas, produtoras, diretoras e técnicas nas mais variadas atividades da produção audiovisual. Nesse sentido, conforme Kamita (2007), imprimem uma outra ótica de relações e representações entre homens e mulheres, ampliando o leque dramático. O que acaba diversificando as possibilidades de construções narrativas, ideológicas e estéticas para se pensar as relações de gênero, superando modelos já inconcebíveis na sociedade contemporânea. Por isso, a autora sugere uma postura de distanciamento crítico para a recepção de filmes, bem como a produção de um cinema feminista. Não no sentido panfletário de denegrir os homens ou num sentido moralista de negar determinadas filmografias, mas pensando na possibilidade de abranger as nuances das relações de gênero, permitindo um novo olhar em direção à participação das mulheres no cinema e levar às telas suas múltiplas possibilidades de representações.

Um filme que se distancie do processo tradicional de narrativa fílmica visa dar maior liberdade aos olhares específicos do cinema, ainda que para isso sacrifique o prazer do espectador de ser o “convidado invisível” e direcione o olhar da plateia a uma postura dialética, de confronto em relação às convenções (KAMITA, 2007, p. 81).

### **“O PAÍS DAS AMAZONAS”**

Conforme Gondim (2007), em *A Invenção da Amazônia*, o imaginário ficcional sobre a Amazônia foi construído por discursos etnocêntricos, começando pelos colonizadores europeus, passando pelos viajantes-cronistas, naturalistas, pintores, escritores, fotógrafos etc. Assim, configurou-se um painel marcado por exotismo, fantasia e preconceitos. É, portanto, segundo a autora, uma invenção delineada por concepções de fora que se propagaram no imaginário universal.

Na expedição comandada pelo espanhol Francisco de Orellana (primeiro explorador a percorrer o curso do rio Amazonas, dos Andes ao Atlântico), entre 1540 e 1542, com relatos escritos pelo frei Gaspar de Carvajal, marca-se, possivelmente, o início da construção do imaginário fantástico sobre a região, conforme Gondim (2007). A autora conjectura, inclusive, que esta viagem tenha originado a referência ao nome da região, quando os europeus ressignificaram a lenda grega das Amazonas<sup>7</sup> ao se depararem com uma suposta tribo de mulheres guerreiras, as Icamiabas, às margens do grande rio pelo qual navegavam. A partir de então, passaram a chamá-lo de *el rio de las amazonas*.

Seguindo essa linha de pensamento, Pinto (2006), em seu livro *Viagem das ideias*, reflete em relação ao processo de construção do pensamento social sobre a Amazônia, sugerindo uma geografia do exótico, a partir de conceitos difundidos pela literatura, artes visuais, as ciências e o senso comum, e que mesmo relacionados à Antiguidade e à Idade Média, foram mais fortemente difundidos a partir do século XIX até a contemporaneidade.

Nesse sentido, ao pensarmos sobre a Amazônia no cinema, sobretudo, nas produções dos grandes estúdios, podemos dizer que o que vemos nas telas ou o que se vende sobre a região é uma Amazônia midiática, segundo Soranz (2012). Conforme o autor, os filmes tendem a caracterizar a Amazônia pelo exotismo, supervalorizando a natureza e restringindo a diversidade cultural e étnica a clichês culturais e estereótipos.

Geralmente, as produções estruturam suas narrativas no maniqueísmo, representado nos conflitos entre o civilizado (quem vem de fora) e o selvagem (populações locais), e desse modo costumam inferiorizar os povos amazônicos, reproduzindo os discursos espetaculosos construídos historicamente, conforme enfatizam Costa e Lobo (2005).

Paes Loureiro (2015), ao refletir sobre o discurso etnocêntrico propagado pelo cinema, considera que a imagem sobre a Amazônia se disseminou principalmente pelos filmes de ficção (aventura, ação, horror e fantasia) com

---

<sup>7</sup> Na mitologia grega essas guerreiras andavam a cavalo, eram exímias no arco e flecha e formavam um reino exclusivamente de mulheres. O contato com homens ocorria apenas uma vez por ano somente para procriação. Os meninos nascidos desses encontros eram mortos ou entregues aos pais e as meninas treinadas para a guerra.

temáticas sensacionalistas voltadas a representar aberrações (de tribos canibais até monstros pré-históricos) e o ambiente natural (do paraíso na terra, cheio de riquezas e farturas ao inferno verde com sua natureza hostil e perigosa).

À luz destes autores, percebemos que a concepção de Amazônia no universo ficcional além de ser construída numa perspectiva europeia também é concebida a partir de uma visão predominante masculina. Mesmo tendo a sua gênese mítica feminina, ou seja, a ressignificação das amazonas gregas na região, tal concepção parte de um prisma masculino, que desloca um mito da antiguidade para o chamado Novo Mundo.

A filmografia que reforça a espetacularização da cultura e da natureza amazônica transpassa diferentes períodos e estéticas, mas é evidente, sobretudo, nos filmes hollywoodianos<sup>8</sup>. A seguir, serão apontados alguns filmes que obtiveram bastante repercussão na mídia e entre o público (todos os filmes citados superaram a marca de 1 milhão de expectadores), buscando-se extrair uma breve caracterização das suas personagens femininas e suas relações com as personagens masculinas, sem ter a pretensão de uma análise aprofundada devido à complexidade da temática, pois além das relações de gênero imbricam-se questões de classe, etnia etc.

*O monstro da lagoa negra* (Jack Arnold, 1954) é um filme do gênero terror/aventura ambientado na Amazônia, mas filmado em estúdio e locações na Flórida, nos Estados Unidos. A região é representada como um ambiente que concentra civilizações humanas primitivas, animais pré-históricos, além de um moderno laboratório de pesquisas científicas. Numa expedição, um grupo de pesquisadores procura fósseis de espécies desconhecidas e descobre uma misteriosa lagoa cercada por formações rochosas que escondem labirintos subterrâneos. O local é habitado por um ser anfíbio, com uma morfologia que é humana, peixe e réptil. O monstro se apaixona pela mulher de um dos cientistas. Ela é a típica mocinha de enredo hollywoodiano B e com o monstro ilustra um excitante

---

<sup>8</sup> Cabe ressaltar que nem toda a filmografia sobre a Amazônia é focada no machismo e no tom exageradamente fantasioso ou extravagante, com a preocupação de atender às demandas da indústria do entretenimento. Pois, paralelamente (em menor escala e publicidade), sempre foram realizados filmes de ficção com o compromisso de valorização da diversidade sociocultural e estética, sem se limitar ao reforço de estereótipos, assim como também no âmbito do documentário e do cinema experimental.

jogo de sedução bizarro. Mesmo em um filme da década de 40, a personagem feminina é construída em cima de uma sensualidade exacerbada. Há uma cena de nudez ousada para a época, mostrando a atriz em nu frontal nadando na lagoa. Ela tipifica a mulher bela e frágil que é capturada e seduzida pelo monstro. A história também passa a ideologia de que só os norte-americanos levam ao mundo a luz do conhecimento científico e são os responsáveis por resolver os grandes mistérios da humanidade.

*Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) é uma produção europeia filmada no Amazonas. Conta a história de um empresário estrangeiro com a ideia obsessiva de construir uma casa de ópera no interior da floresta. O homem, representado pelo ator alemão Klaus Kinski, é um empreendedor europeu que encontra no Brasil a atmosfera e a mão de obra ideais para pôr em prática seus sonhos. A principal personagem feminina é uma prostituta interpretada pela atriz italiana Claudia Cardinale. Uma estrangeira que ganhou fama e dinheiro ao se relacionar sexualmente com os barões da borracha, políticos e comerciantes de Manaus. A personagem, embora tenha força dramática, é delineada em função do protagonista, servindo de escada para a atuação do personagem masculino. Fora isso, indiretamente, reforça-se o estigma da mulher bonita e fútil que só consegue conquistar privilégios sociais e financeiros por meio de artimanhas sexuais.

*Floresta das Esmeraldas* (John Boorman, 1985) é uma produção britânica que teve locações no Pará e no Amazonas. Conta a história de um engenheiro norte americano, responsável pela construção de uma barragem na selva amazônica, que tem o filho raptado por índios e ao longo do filme transformando em guerreiro. O enredo ensaia uma aproximação em torno de questões étnicas e míticas acerca da tribo *Markham* (chamada de povo invisível) com uma abordagem sobre processos de transformações culturais. Também traz à tona temas relacionados à ecologia, com foco para a devastação da floresta em nome do desenvolvimento econômico. Entretanto, esse aparato fica em terceiro plano, perdendo destaque para a história de romance que se estabelece entre o jovem guerreiro loiro e uma bela índia. Reforça-se a questão da sensualidade feminina e sua inferioridade intelectual perante a supremacia masculina e branca.

*Lambada, a dança proibida* (Greydon Clark, 1990) é um musical hollywoodiano, produzido na época do sucesso internacional do ritmo da lambada, que mostra uma princesa amazônica e sua luta contra a destruição da floresta tropical por uma grande corporação. Na trama, a princesa indígena brasileira (no filme interpretada pela ex-miss EUA Laura Harring) é uma sensual dançarina de lambada que vai a Los Angeles participar de um concurso no intuito de chamar a atenção para a causa ambiental. Além da reconstituição cênica e da elaboração do contexto sociocultural serem bastante deturpadas, novamente as mulheres amazônicas são estereotipadas na representação de um tipo de mulher caracterizada como objeto sexual para servir à virilidade masculina.

*Anaconda* (Luis Llosa, 1997) conta a história de uma equipe de documentaristas que percorre rios da Amazônia em busca de uma tribo indígena isolada, mas que acaba sendo perseguida e praticamente exterminada por uma cobra gigante. A superprodução hollywoodiana traz elementos maniqueístas da luta contra o bem e o mal, o civilizado e o selvagem, o paraíso e o inferno, numa estética de terror *trash*, com elementos de ação e erotismo. A personagem principal é interpretada pela cantora latina Jennifer Lopez (escolhida devido a projeção midiática na época e considerada um dos motivos pelo filme ter arrecadado o triplo do investimento). Neste filme as mulheres amazônicas são figurantes ou fazem parte do elenco de apoio.

Portanto, nota-se que na maioria dos filmes elencados, as personagens femininas em destaque nas narrativas normalmente são estrangeiras. As mulheres amazônicas quase não aparecem ou são tratadas como figuração ou elementos decorativos de planos e sequências. Quando são protagonistas têm um tratamento bastante estereotipado com foco no exotismo e na sensualidade.

Retratar a Amazônia por meio de clichês e suas populações de forma estereotipada não é exclusividade estrangeira, filmes nacionais também enfatizam os clichês. Em *Um lobisomem na Amazônia* (Ivan Cardoso, 2005) mistura-se lendas amazônicas com influências da cultura Maia e Asteca. Já as mulheres podem ser agrupadas entre dois grupos principais: as fúteis e frágeis (grupo de jovens da cidade grande que vai a floresta em busca de experiências com o chá da

Ayahuasca) e as *sexys* representadas por guerreiras amazonas altamente erotizadas).

O cinema infanto-juvenil também encontra na Amazônia um ambiente bastante fantasioso para ambientar suas fábulas, como em filmes dos Trapalhões e da Xuxa, totalmente voltados ao entretenimento e com uma enxurrada de clichês. Há outros grandes sucessos de bilheteria nesse segmento, como a trilogia *Tainá* (*Tainá: uma aventura na Amazônia*, de Tânia Lamarca, 2001; *Tainá: a aventura continua*, de Mauro Lima, 2004; e *Tainá: a origem*, de Rosane Svartman, 2013) que trabalha o arquétipo da heroína em cima do estereótipo de uma mulher indígena idealizada, com inspiração na lenda das Amazonas. Como estratégia de marketing o filme sugere o empoderamento das mulheres, mas na trama as relações de gênero são tratadas com base em uma perspectiva machista. A animação *Rio 2* (2014) é uma superprodução internacional, mas com roteiro e direção do brasileiro Carlos Saldanha. Evidencia o ambiente selvagem e colorido da Amazônia. As personagens femininas, embora demonstrem atitudes mais ativas, estão construídas para exprimirem uma didática moralista.

Já entre os filmes que desconstruem a imagem romantizada e estereotipada da Amazônia, destaca-se *Iracema, uma transa Amazônica* (Jorge Bodanzky, 1976). Além de ter sua exibição proibida no Brasil durante a ditadura militar, por desmascarar o discurso desenvolvimentista do governo, revela uma Amazônia profunda, pela trajetória de sua protagonista, uma jovem ribeirinha que depois de chegar à cidade grande passa a se prostituir e percorrer a região, numa narrativa que corre em paralelo metafórico ao avanço da construção da estrada Transamazônica. Neste filme o cineasta não se limita a uma construção estereotipada desta personagem, pois seu arco dramático faz um mergulho profundo no drama humano, em suas nuances psicológicas e comportamentais. Tudo isso, soma-se ao relacionamento tumultuado de Iracema com o protagonista masculino, que é um caminhoneiro. A história dos protagonistas vai sendo costurada pelos conflitos pessoais e suas inter-relações com problemáticas políticas, econômicas, socioculturais e ambientais. Desse modo o filme registra com sensibilidade crítica um momento marcante na história da Amazônia, a partir da complexidade das relações de gênero.

Mais recentemente, *A Festa da Menina Morta* (Matheus Naschtergaele, 2009); *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Beto Brant, 2012); e *Órfãos do Eldorado* (Guilherme Coelho, 2015), destacam-se como filmes que mostram sutilezas e complexidades entre as relações de gênero. Nesse sentido, nota-se a emergência de novas abordagens audiovisuais sobre a Amazônia, permitindo ampliar as percepções sobre diferentes contextos e, por conseguinte, provocar rupturas em padronizações sobre a região e suas populações no cinema de ficção.

### **A TECNOLOGIA E AS INFLUÊNCIAS DO CONTEXTO CIBERCULTURAL NA DIVERSIFICAÇÃO DE ESTÉTICAS E DISCURSOS FÍLMICOS NO AMAZONAS**

As tecnologias digitais democratizaram a produção audiovisual, proporcionando ao cidadão comum criar o que antes era restrito aos estúdios profissionais, conforme Nogueira (2008). Para o autor vivemos um período em que a ubiquidade, o baixo custo e a flexibilização do instrumental técnico, provocam mutações constantes, reconfigurando aspectos éticos e estéticos, e viabilizando ao sujeito com acesso à internet a potencialidade de tornar-se um produtor e divulgador de conteúdo, independentemente do lugar onde esteja.

Desse modo, a produção audiovisual e a circulação de informações, no contexto cibercultural, deixaram a verticalidade e passaram a ser trans-horizontais, conforme Santaella (2003), fazendo emergir novos formatos, estéticas, dinâmicas de produção e maneiras de se relacionar com o público. Assim, as possibilidades comunicacionais da sociedade contemporânea se multiplicam entre o entretenimento e a informação, à medida em que se diversificam plataformas e aplicativos móveis.

Atualmente a produção audiovisual, por exemplo, não é um nicho restrito aos grandes estúdios de *Hollywood*, produtoras comerciais, emissoras de TV ou artistas conceituais. É uma prática cotidiana capaz de tornar os sonhos de cineastas amadores em realidade. Com um celular e alguns aplicativos é possível fazer vídeos de diferentes formatos, gêneros, abordagens temáticas e compartilhar nas redes sociais. Sejam trabalhos individuais de artistas ou em coletivos artísticos, com práticas de criação colaborativa, é cada vez mais frequente produções que a

hegemonia das narrativas dos grandes estúdios e dão mais visibilidade a temas ou abordagens pouco habituais no cinema comercial, valorizando questões feministas, étnicas, GLBT+, entre outras.

Para Ferrari (2016, p.23) o que está ocorrendo é uma explosão da comunicação participativa de mídias interativas que tendem a convergir para um único aparelho, conforme a autora “estamos tecendo uma nova utopia cognitiva, do mesmo modo que os modernos encontraram no surgimento da fotografia e do cinema o reflexo de uma sociedade em mutação”.

Siqueira (2011) faz uma análise sobre o crescimento dos filmes amazonenses, a partir do ano 2000, com o início da produção audiovisual digital e independente na região, reflexo do barateamento dos equipamentos de captação e edição de imagens, bem como das inúmeras possibilidades de distribuição e exibição alternativas (inclusive a pirataria). A autora também destaca que o crescimento dos festivais de cinema na região pode ter servido como impulso e vitrine para a nova geração de realizadores, mas o diálogo com o público ainda é distante, pois a população local não tem o hábito de assistir aos filmes regionais. A falta de políticas públicas para o audiovisual e as deficiências na formação profissional<sup>9</sup>, também são entraves que prejudicam o desenvolvimento da produção cinematográfica no Amazonas, ainda considerada amadora, aponta Siqueira (2011).

Desde 2006, o NAVI (Núcleo de Antropologia Visual da UFAM), coordenado pela antropóloga Selda Vale da Costa (curadora da *Mostra Amazônica do Filme Etnográfico*), desenvolve pesquisas e promove debates acerca da representação audiovisual da Amazônia. Costa juntamente com o jornalista Narciso Lobo publicaram livros e artigos nos quais remontam um painel desde os primeiros registros cinematográficos na região, pelas companhias exibidoras estrangeiras, passando pelo trabalho de pioneiros, como Silvino Santos<sup>10</sup> até as narrativas contemporâneas. Atualmente, pesquisadores do NAVI como Gustavo Soranz,

---

<sup>9</sup> O curso de Tecnólogo em Produção Audiovisual da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), implementado em 2013, tem caráter provisório com a perspectiva de tornar-se bacharelado a partir de 2018.

<sup>10</sup> De origem portuguesa, mas radicado em Manaus, Silvino Santos foi um dos cineastas pioneiros do cinema no Amazonas, realizou nove documentários sobre a região amazônica, entre 1912 e 1929, sempre financiado por poderosos seringalistas no período do Ciclo da Borracha (COSTA; LOBO, 2005).

Fernanda Bizarria, Sávio Stoco, Antônio José Costa e Bruno Vilella, também têm se debruçado em diferentes linhas investigativas sobre o cinema na Amazônia, explorando temáticas históricas, sociológicas, etnográficas ou estéticas, com intuito de analisar questões artísticas, sociais, antropológicas e comunicacionais.

Entre os veículos de comunicação tradicionais, como a televisão aberta, destaca-se a iniciativa do canal *Amazon Sat*, que em sua programação semanal, destina um espaço para a exibição de vídeos produzidos na Amazônia, por artistas regionais. O programa *Cine Amazon Sat*<sup>11</sup>, criado em 2010 e ainda em andamento, além de exibir curtas de realizadores independentes, estimula a produção local, promovendo concursos de roteiro, dando apoio logístico e cessão de equipamentos para a realização dos projetos selecionados.

Nesse sentido, o cinema feito em Manaus simboliza a emergência de novas visualidades (assim como reivindicam muitas outras pelo mundo afora), sem que seja necessário justificar sua suposta “inferioridade” comparada ao *mainstream*, consolidado pelas ausências impostas pelo sistema dominante, pois situa-se em meio a outra realidade e lógica de produção, portanto, uma comparação desse nível só evidenciaria uma limitação ideológica sobre a compreensão da sociedade caleidoscópica na qual nos inserimos.

Entre os realizadores manauaras contemporâneos Sérgio Andrade é um dos mais destacados, desenvolvendo projetos entre documentários, videoclipes, curtas-metragens, além de dois longas-metragens no currículo. Seus principais filmes são *A floresta de Jonathas* (2012), um drama psicológico sobre um jovem da zona rural de Manaus que embarca em uma aventura com forasteiros e se perde na floresta, e *Antes o tempo não acabava* (2016), que traz à tona a complexidade da aculturação indígena ao meio urbano e questões de orientação sexual. O filme participou de 32 festivais, sendo um dos três representantes brasileiros no Festival de Berlim em 2016.

Aldemar Matias também é outro diretor amazonense que vem se destacando na produção audiovisual. Formado pela Escola Internacional de TV e Cinema de Cuba dedica-se ao documentário. Seu filme *Parente* (2011) que retrata a

---

<sup>11</sup> O *Cine Amazon Sat* também mantém um canal no YouTube dedicado ao filmes produzidos por realizadores da Amazônia. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ssqzG\\_QBPCg](https://www.youtube.com/watch?v=ssqzG_QBPCg)> Acesso em 01 jun. 2017.

propagação do vírus HIV entre os índios da etnias Ticuna e Yanomami foi premiado no 8º Amazonas Film Festival. Já seus trabalhos mais recentes deixam de lado o contexto amazônico para retratar outras realidades, como aspectos políticos e sociais em Havana, que podem ser vistos em *El enemigo* (2015), sobre agentes de saúde pública e suas conturbadas relações com a população, premiado no Festival de San Sebastian, na Espanha, ou *When I Get Home* (2015), um delicado registro sobre o cotidiano de um casal gay sexagenário, premiado no *Watersprite Film Festival* na Inglaterra e no 26º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo.

Outros realizadores locais também tem seus trabalhos (em variados gêneros fílmicos) reconhecidos em festivais de curtas brasileiros, como Cristiane Garcia, com o realismo fantástico de *Nas asas do condor* (2007); Zeudi Souza, com o documentário *Vivaldão: o colosso do Norte* (2011); Dheik Praia, como o drama *Rota de Ilusão* (2012); Francis Madson, como o experimental *Jardim dos Percevejos* (2014); Moacy Freitas, com o infanto-juvenil *Se não...* (2015); Luiz Carlos Marins, (*Loucussão*, 2015); e Rafael Ramos, como o triller *Aquela estrada* (2016). Alguns desses projetos foram realizados em parceria com coletivos artísticos, a exemplo do *Artupe*, *Difusão* e *Picolé da Massa*, que ao integrarem artistas de diferentes vertentes (música, literatura, artes plásticas, dança, teatro, cinema), tornam-se laboratórios para experimentações, colocando em prática projetos colaborativos.

Todos estes criadores foram impulsionados pelas circunstâncias do contexto cibercultural. Assim, podemos considerar que a tecnologia e a circulação de informações pode ajudar a disseminar outros enfoques para a produção audiovisual contemporânea, refletindo o dinamismo da própria construção artística nos fluxos comunicacionais com suas inter-relações e interdependências.

Desse modo, realizadores e suas obras trazem outras possibilidades estéticas e narrativas para a cena cinematográfica brasileira contemporânea. Ao transcender pastiches, estereótipos e o subjugo de criação periférica, emergem no centro de um outro contexto: a Amazônia urbana e suas peculiaridades socioculturais, políticas e econômicas. Reforçamos essa questão porque quando nos propomos a compreender uma realidade por um viés relacional não podemos esquecer que o ser humano interage com o meio onde se insere. É assim que

desenvolve relações dinâmicas, em processos de formação cultural, interação social, codificação de linguagens e produção de conhecimentos.

Em produções de cineastas mulheres essas rupturas estéticas e narrativas ficam ainda mais evidentes, com experimentações polissêmicas. Mulheres negras, lésbicas, transexuais, de baixa renda, com corpos fora dos padrões midiáticos, são mostradas por outras perspectivas, superando estereótipos que valorizam a chamada boa aparência, o sucesso financeiro, a juventude, a matriarca da família feliz, entre outros clichês culturais atribuídos às mulheres.

A artista visual Keyla Seruya, por exemplo, propõe a aproximação da linguagem cinematográfica a espaços urbanos, além de utilizar outros suportes para exibir/projetar suas obras. Também concebe vídeo-instalações para espetáculos de teatro, dança e música. Seus principais temas são rua, cidade, mulheres negras e relações de gênero. Entre os filmes que dirigiu estão, *Nessa Cidade Todo Mundo Já Bebeu na Bica* e *Assim*, que participaram de festivais nacionais e internacionais, além de serem exibidos no *Canal Curta*.

Um dos trabalhos mais experimentais de Keyla Seruya é o curta *A rua na dança* (2015), que apresenta a seguinte situação: Externa, noite, parque de diversões. Vemos um DJ numa pick-up e um jovem dançando hip hop, entre luzes, brinquedos e a multidão. Corta para: interna, dia, shopping center. Um homem se movimenta loucamente na praça de alimentação. A câmera o segue até a rua, onde dança em frente a uma parada de ônibus, atraindo a curiosidade dos pedestres. O cenário muda de novo. Às margens de uma corredeira, famílias se refrescam num dia de sol, em meio a uma curiosa performance na água. Corta para: feira livre, na periferia. Notamos o vai e vem dos *motoboys* pela rua, enquanto jovens improvisam movimentos, em frente à banca de peixes. Nestas sequências de intervenções, gravadas na região metropolitana de Manaus, a artista experimenta linguagens artísticas (dança, música, artes visuais) em espaços públicos para refletir sobre estranhamento e interação com as comunidades, fugindo dos padrões tradicionais e mostrando outras perspectivas e audiovisualidades sobre Manaus.

Outra artista que chama a atenção é Jessica Amorim que roteirizou e atuou no curta *O que não te disse* (Diego Bauer, 2014). O drama intimista é sobre uma jovem mulher que entra em depressão, inconformada com o fim de um

relacionamento amoroso. A personagem se isola do mundo e encontra no álcool uma forma de amortecer a dor. Em termos estéticos, a câmera praticamente diseca a protagonista numa movimentação muito próxima ao corpo evidenciando a decadência física e psicológica da personagem. A linguagem corporal provoca estímulos sensoriais, que vão do erotismo à brutalidade, como na cena em que a personagem arranca as roupas de um varal e vai prendendo os pregadores no rosto ou quando pinta o corpo e sai pela rua fugindo das amarras e imposições sociais.

Já em *Nas asas do condor* (2007), a cineasta Cristiane Garcia se apoia na adaptação do conto homônimo de Milton Hatoum, misturando os gêneros fantasia e animação, para contar a história de um menino que supera os medos através da imaginação e das descobertas, numa pequena cidade no interior do Amazonas, na década de 1960. O filme é considerado símbolo da retomada na produção amazonense, após três décadas do último filme regional feito em película, sendo vencedor do Prêmio do Júri no *Amazonas Film Festival*.

Sâmia Litaiff, Michele Andrews e Elisa Bessa também são artistas amazonenses que têm se destacado na produção audiovisual, com a realização de curtas-metragens, desempenhando concomitantemente funções de criação e de operações técnicas. A roteirista, produtora e diretora Ísis Negreiros é uma das artistas com maior regularidade e tem, entre suas produções, diversos filmes premiados, como *Terra dos meninos pelados*, *Lamento da raça*, *Do profano ao divino*, *Eçóí* e *Rio sozinho*. Já Saleyna Borges, além de produtora e diretora se destaca no setor da gestão cultural, como responsável pelo setor Audiovisual da Secretaria de Cultura do Amazonas e diretora da *Amazonas Film Comission*, que promove parcerias com empresas nacionais e internacionais que utilizam o Amazonas como locação para filmes.

Estes são apenas alguns exemplos de artistas, pesquisadoras, técnicas e gestoras que trazem um olhar feminino para diversas temáticas em suas abordagens audiovisuais, mostrando outras perspectivas compreensivas, estéticas e narrativas, bem como o protagonismo na coordenação de procedimentos técnicos e operacionais, em um mercado culturalmente dominado pelos homens. Portanto, representam uma nova geração da luta feminina por justiça entre gêneros, mais espaço no mercado de trabalho e pela valorização artística.

Nesse sentido, essa luta deve ser encarada como um enfrentamento global para não sermos negligentes à perpetuação de desigualdades, apagamentos e opressões. É urgente e necessário a visibilidade de novas perspectivas artístico-culturais para o cinema, que foi e ainda é um dos meios de comunicação mais influentes na sociedade ocidental.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana. (2008). **Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital**. In: Revista Sessões do Imaginário, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p.34-40, dez.

BERNARDET, Jean-Claude. (1985). **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense.

CANEVACCI, Massimo. (1990). **Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (2010). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify.

COSTA, Selda; LOBO, Narciso. (2005). **Cinema no Amazonas**. Revista Estudos Avançados, v.19, n. 53. São Paulo: USP.

FERRARI, Pollyana. (2016). **Comunicação digital na era da participação**. Porto Alegre: Editora Fi.

GONDIM, Neide. (2007). **A invenção da Amazônia**. Manaus: Valer.

KAMITA, Rosana, C. (2007). **Luz e sombra: relações de gênero no cinema**. In: SILVA, Cristiani Bereta da; ASSIS, Gláucia de O.; KAMITA, Rosana, C. (orgs.) *Gênero em movimento: novos olhares, muitos lugares*. Florianópolis: Editora Mulheres.

NOGUEIRA, Luís. (2008). **Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da Internet**. In: Revista Doc On-line. N°. 05, p. 4-23. Beira Interior: UBI.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. (2015). **Cultura amazônica - Uma poética do imaginário**. Manaus: Valer.

PINTO, Renan Freitas. (2006). **Viagem das ideias**. Manaus: Valer.

SANTAELLA, Lucia. (2003). **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus.

SIQUEIRA, Graciene. (2011). **Vídeo digital em Manaus**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Manaus: UFAM.

SORANZ, Gustavo. (2012). **Território Imaginado – Imagens da Amazônia no cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã.