

## DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA DE ARNE SUCKSDORFF E DE ORLANDO SENNA: OLHARES SOBRE A NATUREZA NAS TELAS

Luis Alberto Gottwald Junior\*

**Resumo:** Este artigo buscou discorrer sobre as obras fílmicas de dois cineastas, Arne Sucksdorff e Orlando Senna, apontando as aproximações e afastamentos entre eles, no que se refere a questões ambientais. Desse modo, é possível compreender que, no cinema nacional da década de 1970 há um sentimento de preocupação em relação à degradação ambiental, principalmente no pantanal mato-grossense e às margens da rodovia Transamazônica.

**Palavras-chave:** Filmes; Natureza; Desigualdade.

### Título

*Abstract: This paper aims to discuss the film works two filmmakers, Arne Sucksdorff and Orlando Senna, pointing out the similarities and distances between them, with regard to environmental issues. Thus, it is possible to understand that, in the national cinema of the 1970s there is a sense of concern about environmental degradation, especially in Mato Grosso Pantanal and the banks of the Trans-Amazon Highway.*

*Key-words: Movies; Nature; Inequality.*

### Introdução

O cinema constitui-se como uma das formas artísticas de leitura da sociedade e a compreensão desse fator é essencial para uma análise histórica do cinema. Entretanto, se a pintura é uma forma de arte construída pelo pintor, o cinema é uma expressão artística construída pelo diretor e as influências que envolvem o trabalho passam a ser tão significativas quanto a própria produção.

Marc Ferro (1992) ressalta que a linguagem cinematográfica é especial porque seu discurso não é eminentemente e inconscientemente inocente, pois mesmo sem a intenção do cineasta, alguns artifícios, movimentações, interpretações, podem ser verificadas pelos

---

\* Mestrando em História, Cultura e Identidades pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: <junior.gottwald@yahoo.com.br>.

espectadores. O autor também atenta para o fato de que na construção de um filme, podem ser construídas montagens, de modo que este produza em sua comunicação, o falseamento ou afirmação de uma determinada realidade.

Desse modo, o uso da natureza no cinema pode ser caracterizado na intencionalidade ou em sua dimensão interpretativa, pois o cineasta pode se utilizar da natureza na construção do roteiro, dos personagens, do cenário ou mesmo dos efeitos sonoros e visuais. No cinema, há uma variedade significativa de possibilidade de uso da natureza, em diferentes formatos e gêneros fílmicos.

Assim, esse artigo buscou dialogar com as representações que dois cineastas fazem da natureza brasileira, em temporalidades próximas: Arne Sucksdorff e Orlando Senna. Aliás, é possível perceber quais aproximações e distanciamentos são perceptíveis entre eles, no que se refere aos processos políticos, econômicos e culturais do uso do espaço natural brasileiro. A escolha de Arne Sucksdorff se efetivou porque o cineasta sueco possui uma linha de pensamento e de produção voltadas para um cinema ecológico, de exposição documental da fauna e da flora brasileiras. Senna se apropria dos trabalhos de Arne Sucksdorff para elaborar a representação da floresta que está inserida no filme *Iracema: uma transa amazônica*, cuja produção se dá juntamente com o cineasta Jorge Bodanzky.

Nesse sentido, o trabalho desenvolvido nas linhas abaixo busca sintetizar as influências de Sucksdorff no filme de Orlando Senna e salientar os aspectos em que os dois cineastas dialogam. Para tanto, é fundamental pensar nas formas de apropriação do pensamento que o cineasta brasileiro faz do trabalho do cineasta sueco. Para Chartier, “a apropriação, tal como a entendemos, tem por objectivo uma historia social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1990, p.26).

Verifica-se a apropriação na construção das imagens fílmicas e no discurso de preservação ambiental contido nas obras de ambos os cineastas, mas evidenciados no filme *Iracema: uma transa amazônica*. Desse modo, é preciso comparar essa obra fílmica com os documentários de Sucksdorff, para perceber em que momentos ocorrem essa apropriação. Também é importante conhecer um pouco da trajetória de cada cineasta, pois a partir de suas influências torna-se mais fácil compreender suas convergências e divergências.

### ***Desenvolvimento***

Apesar de ser de nacionalidade sueca, Arne Sucksdorff morou por mais de 30 anos no Brasil. No país, passou a filmar a fauna e a flora local, principalmente no Rio de Janeiro e

no pantanal mato-grossense. Foi um dos primeiros documentaristas a se interessarem pelo cinema documental ecológico, conforme relata Gonçalves (2012). Arne Sucksdorff não foi o primeiro a retratar a natureza brasileira no cinema, nem mesmo a fazer documentários de cunho antropológico, mas foi um dos primeiros cineastas a se interessarem pela temática de preservação ambiental, o que torna a sua produção específica em relação a trabalhos como *Rituais e Festas Bororo* (1917), de Luiz Thomaz Reis, e *No Paiz das Amazonas* (1925) de Silvino Santos.

Em 1962, Arne Sucksdorff foi convidado pelo Itamaraty para vir ao Brasil palestrar sobre o cinema direto e as técnicas de produção deste por meio do gravador Nagra e de câmeras mais leves, pois captavam imagem e som ao mesmo tempo, conforme propõe Bizello (2013). A autora também afirma a importância da chegada de Arne Sucksdorff no movimento cinematográfico do Cinema Novo brasileiro.

Conforme o relato biográfico de Hermes Leal, produzido no ano de 2008, Orlando Senna possui atuação significativa no cinema nacional da década de 1960. Baiano da cidade de Lençóis, filho de Esmeraldo Senna, político local, e Semírames de Almeida Salles, professora e produtora em um grupo de teatro amador da localidade. No ginásio, Senna saiu de Lençóis em direção a Salvador, para estudar no Colégio Marista.

Em 1960, Senna ingressou na Faculdade de Direito e começou a trabalhar como crítico de cinema no Jornal da Bahia. Trabalhou com Ariovaldo Matos, Inácio de Alencar, Jacob Gorender, Glauber Rocha, João Ubaldo, Joca Teixeira Gomes e Paulo Gil. Ariovaldo Matos e Inácio de Alencar eram dramaturgos, Jacob Gorender era militante do partido comunista na Bahia, João Ubaldo Ribeiro, Joca Teixeira Gomes e Paulo Gil eram jornalistas diplomados. Entre eles, o que havia em comum era o fato de todos estarem ligados à militância baiana de esquerda ao final da década de 1950.

Além de filmar, Orlando Senna escrevia roteiros e adaptações para peças de teatro e filmes. *Rebelião em Novo Sol* (1962), por exemplo, foi escrito em conjunto com Chico Assis, sendo a adaptação cinematográfica de uma peça teatral produzida por este último. Também foi roteirista de *Iracema: uma transa amazônica* (1974) e *Gitirana* (1975), ambos em parceria com Jorge Bodanzky.

O encontro entre Sucksdorff e Senna se dá em 1962, quando acontece no Rio de Janeiro, um ciclo de palestras sobre o cinema direto e câmeras leves com sonoridade de melhor qualidade. Câmeras leves poderiam ser levadas para fora do estúdio e mobilizadas de maneira facilitada. Esse detalhe é fundamental para a formação do Cinema Novo e para a

produção de um cinema documental independente. Nesse último aspecto, é possível perceber a ligação entre o trabalho de Sucksdorff e Orlando Senna.

É importante destacar que Sucksdorff não só influenciou o trabalho de Orlando Senna, como corroborou para que outras produções cinematográficas de cineastas brasileiros, como Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos, se realizassem sob a interação entre fauna, flora e a ação humana.

Muitos filmes de Sucksdorff problematizam a realidade social de indivíduos ligados à produção de matéria-prima em localidades distantes dos grandes centros. É preciso reconhecer que há descrições técnicas da fauna e da flora dos lugares em que filma, mas um dos objetivos do cineasta sueco é relacionar os espaços aos sujeitos que ali convivem.

Dentre as produções que exploram temáticas socioambientais, verifica-se o curta-metragem *Marimbás* (1963), produzido em parceria com o cineasta russo Vladimir Herzog. No documentário, é possível perceber as reclamações de pescadores cariocas, em Copacabana. Mostra o cotidiano destes profissionais e a precariedade de condições para manter-se por meio da pesca. No aspecto visual, nos 11 minutos de filmagem, é possível perceber o contraste entre a estrutura predial litorânea de Copacabana e as residências dos pescadores, mais afastadas do centro do Rio de Janeiro. Também destaca-se a imagem do Pão de Açúcar, cartão-postal da cidade, em contraste com a pobreza de grupos que necessitam do mar para seu sustento.

Desse modo, imprime-se o discurso predominante da obra fílmica de Arne Sucksdorff, no qual se percebe o diálogo de inseparabilidade do humano e do ambiental. O econômico passa a ter relação direta com o ambiental e vice-versa. A condição dos pescadores de uso do espaço natural não permite a estes uma melhor condição econômica. Muito pelo contrário, a praia é percebida como um espaço de trabalho e não como atrativo turístico, o que contrasta com o discurso das elites. Modernidade e precariedade de condições encontram-se na mesma perspectiva, na imagem e no contexto.

Para Pádua (2004), não há como dissociar a História da Natureza da História Humana, visto que ambas se diluem no mesmo processo. O que se modifica é o olhar do historiador e as formas como ele verifica a posição dos fenômenos naturais na trajetória de vida dos sujeitos, suas tradições e práticas cotidianas. O autor parte do pressuposto de que os problemas de degradação ambiental possuem premissas próprias, mas que, em grande parte, a atuação do homem corrobora para aguçá-los. Pensando na relação do homem com o meio, Pádua contrapõe o romantismo a uma racionalidade cientificista, na transição do século XVIII para o XIX.

Essa contraposição pode ser aplicada ao cinema de Arne Sucksdorff, pois ao situar a relação dos pescadores com o mar e com a sociedade, o cineasta se afasta de uma visão romantizada do homem com a natureza e passa a defender uma postura mais racionalista, que se baseia na reflexão sobre a importância da profissão, bem como sua desvalorização perante a sociedade. O filme de Arne Sucksdorff efetua uma discussão crítica pautada nos pescadores e na sua relação com a natureza, sem separar-se dela.

Outra característica dos filmes de Sucksdorff pode ser percebida no curta-metragem *Meu Lar é Copacabana* (1965). No filme, após perder os pais, três irmãos são despejados do barraco em que moravam. Os meninos passam a morar na praia de Copacabana e encontrar ali, um local seguro para viver e trabalhar. Mais uma vez, a praia é o cenário escolhido para realizar o filme. Entretanto, no que diz respeito à narrativa, a praia é ressignificada pelo cineasta e passa a ser vista como moradia para os personagens do filme. Além disso, o filme não deixa de ter uma problemática social, mas passa a incorporar o litoral como cenário para situar o espectador.

Williams (2011) reitera que há uma tendência em se pensar na natureza separada do homem, como se o mundo natural fosse dissociado do humano. Para ele, as representações que o homem constrói da natureza variam de acordo com o contexto histórico. Entretanto, o autor ainda ressalta que, “quando a natureza é separada das atividades humanas, ela deixa mesmo de ser natureza, em qualquer sentido pleno e efetivo” (WILLIAMS, 2011, p.108). Dessa forma, ao retratar a relação entre os personagens e o litoral, Sucksdorff não descaracteriza o espaço da natureza, mas opera na conjunção entre o ser humano e a natureza, problematizando a ação deste no espaço natural.

Por mais que Arne Sucksdorff tenha produzido diversos filmes cuja temática principal era as relações entre o homem e a natureza, nem sempre as relações entre ambos era tão evidente: é o caso do filme *A Grande Aventura* (1953). No filme, um menino encontra uma lontra presa em uma armadilha e a resgata. Em seguida, começa a domesticá-la. No entanto, seu irmão descobre a existência do animal. Há um conflito familiar entre eles, no sentido de deixar o animal na floresta ou “cuidar” dele em sua casa. Nesse sentido, o filme explora as relações entre o ficcional e o documental: o docudrama.

Arne Sucksdorff também filmou, fotografou e escreveu sobre o Pantanal matogrossense. Após o casamento com a matogrossense Maria Graça de Jesus, a produção do cineasta voltou-se para as queimadas e o desmatamento na região do pantanal matogrossense. Desse período, sobressai o longa-metragem *Mundo à Parte*, filme etnográfico dividido em 4 episódios financiado pelo IBDF (Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal), que

relata aspectos da vida humana e animal no pantanal, bem como as consequências do aumento nas queimadas para estender a pecuária e a monocultura soja-milho. Em 1984, publicou um livro de fotografias da fauna e flora da região, intitulado *Pantanal, um Paraíso Perdido*.

Ainda que em produções anteriores a 1975, percebe-se que Arne Sucksdorff produziu filmes e documentários em torno das relações entre o homem e a natureza e as problematizou socialmente em seus filmes. O objetivo do cineasta era, portanto, repensar as desigualdades sociais por intermédio da natureza, como espaço e como base da ação dos personagens.

As influências de Sucksdorff permeiam a produção de Orlando Senna. Dentre as muitas obras fílmicas que dialogam entre os autores, enfatiza-se *Iracema: uma transa amazônica* (1974) e *Gitirana* (1975). Enquanto o primeiro analisa a queima da floresta amazônica para a construção da rodovia, o segundo trabalha com a situação de moradores que necessitam desapropriar suas terras por conta da construção de uma barragem, em Juazeiro do Norte, no Ceará.

No entanto, por questões de ordem financeira *Gitirana* não chegou a ser lançado no Brasil, tendo repercussão, apenas, em cinematecas e cineclubes de Ulm (Mattos, 2008). Desse modo, a comparação estabelecida aqui concentra-se entre a produção de Arne Sucksdorff e o filme *Iracema: uma transa amazônica*.

O filme surgiu da observação do cineasta Jorge Bodanzky a um posto de gasolina às margens da Transamazônica, enquanto esperava um repórter da revista *Realidade*. Ali, ele viu um trânsito intenso de prostitutas adolescentes (12 e 13 anos) e caminhoneiros. Em seguida, convidou Orlando Senna para coordenar a produção do filme e construir o roteiro, e a narrativa de docudrama ganhou corpo.

De maneira geral, a história inicia com a chegada de uma adolescente indígena chamada Iracema (Edna de Cássia) à Belém, capital paraense, para a Festa do Círio de Nazaré. A adolescente conhece a cidade e tem os primeiros contatos com jovens da região. Por motivos não explicitados no filme, Iracema começa a prostituir-se em algumas boates de regiões afastadas do centro da capital paraense, quando conhece a Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio), patriótico e defensor do regime militar.

Tião Brasil Grande passa pela região para carregar madeira e conhece Iracema em uma das boates em que ela trabalha. Os dois conversam e ele decide levá-la em viagem para São Paulo. Após passar por uma série de situações-problema (incêndios florestais, comercialização de madeira ilegal, exploração sexual infantil, grilagem, etc.), Tião abandona Iracema em uma boate às margens da Transamazônica. A adolescente ainda passa por outras

situações-problema (conflito com colegas de trabalho na prostituição, escravidão, abuso sexual, etc.) até reencontrar Tião, dessa vez carregando gado para o Acre. Os dois conversam, Tião vai embora e Iracema continua a vida no prostíbulo.

No que se refere aos problemas ambientais tratados por Senna no decorrer do filme, a queima da floresta amazônica e o corte ilegal de madeira são destacados no filme *Iracema: uma transa amazônica*. Porém, em toda a trajetória dos personagens, percebe-se uma relação direta de Iracema e Tião Brasil Grande com o espaço da mata e dos rios, que atuam como cenário para exemplificar a desigualdade social existente na região. Para sintetizar, a natureza é utilizada por Orlando Senna como parte do roteiro e da problematização social pretendida no filme, traço já verificado no trabalho de Arne Sucksdorff.

O problema social central evidenciado no filme é a construção da rodovia Transamazônica, promovida no governo do General Emilio Garrastazu Médici como uma das consequências do “milagre econômico” brasileiro. Entretanto, a construção da rodovia que liga às cidades de Lábrea (Amazonas) e Cabedelo (Paraíba) gerou êxodo rural, prostituição infantil e aumento da pobreza em cidades do norte do país. A falta de policiamento aliada ao favorecimento de fazendeiros e pecuaristas na aquisição de terras levou à grilagem, ao desmatamento florestal e ao corte ilegal de madeira, o que é amplamente divulgado no filme.

No que se refere ao corte ilegal de madeira, Magalhães (2006) identifica que “a indústria madeireira se abastece de matéria-prima florestal oriunda do desmatamento (colonos), que é uma fonte não sustentável” (2006, p.252). Nessa perspectiva, o desmatamento na região amazônica está ligado a múltiplos fatores, dos quais a pecuária, a agricultura e o corte de madeira atuam em conjunção, o que prejudica diretamente este ecossistema. Para Schitini (2009):

Sob o regime de corte e queima na agricultura, uma área que inicialmente apresentara extraordinária produtividade, por causa da fertilização do solo por meio da combustão da biomassa florestal, perdia essa produtividade em poucos anos. Havendo terras disponíveis, o mais comum era o colono - rico, mediano ou pobre - abandonar a área devastada e buscar uma nova área para reiniciar o processo. (SCHITINI, 2009, p. 93).

O corte de madeira e as constantes queimadas causam, inicialmente, o processo de enriquecimento rápido, quer seja pela venda da madeira, quer pela combustão da floresta. Quando esse potencial de fertilidade se reduzia, muitos indivíduos migravam para outras regiões em busca de melhores condições para repetir o procedimento.

Esses problemas são perceptíveis no filme, produzido em 1974. Para Rezende (2001), o período é de esgotamento do potencial econômico pretendido desde 1968. A autora

destaca que o Brasil perde capacidade de negociação no exterior e tornam-se mais fracos os laços entre o alto empresariado e o governo, o que faz esse grupo afastar-se da política. O próprio presidente Médici, que governou o Brasil no período mencionado, salientou que a democracia nunca havia sido praticada no país e que somente o desenvolvimento econômico por meio de construções, como a Transamazônica, poderiam trazer progresso, justiça social e desenvolvimento humano. Para ela, a construção da Transamazônica “era mostrada como condutora da democracia como um fim. No campo político, as medidas eram apresentadas como um meio para se alcançar alguns objetivos que levariam à democracia” (REZENDE, 2001, p.153).

Para Sousa (2014), a Transamazônica foi uma das maiores obras da ditadura e, como tal, foi deixada de lado após o fim do período ditatorial, conservando problemas de ordem estrutural e social até a atualidade.

O ano de 1970 marcaria definitivamente não apenas as memórias de um imenso pedaço do Brasil, como também permaneceria como um símbolo para as chamadas obras faraônicas, construídas pelo governo federal. Tudo parece gigantesco quando se fala dos cenários da Transamazônica: maior município do mundo, maior floresta tropical do mundo, alguns dos maiores rios do mundo. O futuro e as memórias posteriores diriam se o então denominado maior projeto de colonização do mundo, através do que viria a ser uma das maiores rodovias da Terra, poderiam ou não vir a resultar no início de um dos maiores danos ambientais do planeta e/ou fazer a tão desejada pela população brasileira, integração e domínio de mais da metade do Brasil. (SOUSA, 2014, p. 3).

As atenções voltaram-se para o norte do país, na tentativa de concretizar projetos de construção e trazer visibilidade ao governo, o que se demonstrou, inicialmente, satisfatório, mas que logo começou a apresentar problemas sociais e estruturais. Em parte, esses problemas estão associados à prostituição, ao trânsito intenso de populações flutuantes, à migração de grupos para áreas nas quais havia mais empregos, a má qualidade do material utilizado na construção das estradas, dentre outros.

A falta de fiscalização do governo, que se preocupava mais em evidenciar a publicidade monumental do seu feito, do que em estruturar condições para essa população, pode ser um agravante nesse processo. Várias cidades surgiram (como Medicilândia) e outras passaram a crescer rapidamente (como Altamira), de modo que não se priorizava pelo desenvolvimento interno, na estrutura da saúde e da educação nesses municípios. “O milagre seria fazer surgir cidades, com agências bancárias e de correio, comércio, feiras, prefeituras e populações no meio da floresta” (SOUSA, 2014, p. 7).

A Transamazônica mostrava um modelo de Brasil que se desenvolvia rapidamente e que logo gerava descendentes no local, os *transamazônicos* (p. 9), filhos de sulistas ou nordestinos que se deslocavam para o local em busca de trabalho temporário, ou em busca de oportunidades definitivas que os ligassem à terra. No entanto, o INCRA não permitia que os proprietários abandonassem suas terras para retornar à terra natal, caso os transamazônicos quisessem sair dali.

Isso porque a terra era fértil nas primeiras colheitas, por conta do processo de queimada e da própria fertilidade inicial do solo, mas logo o solo se tornava pobre e as dificuldades aumentavam. A prostituição era outro problema comum. No entanto, esses problemas sociais não estavam previstos pelo governo, que tratou de ocultar o que ocorria na região, evidenciando apenas o ideário de progresso que interessava.

Sobre a região amazônica no período ditatorial, Pádua ainda complementa que

Esse estado autoritário, dominado por uma obsessão geopolítica com o desenvolvimentismo acelerado e a ocupação econômica das áreas remotas do território, estimulou fortes movimentos de: a) expansão e remodelação das paisagens urbanas, com aumento da poluição e da destruição de complexos arquitetônicos tradicionais; b) expansão da infra-estrutura, especialmente das hidrelétricas e estradas de rodagem; c) expansão de áreas industriais e depósitos de substâncias contaminantes; d) abertura de novas fronteiras de ocupação agropecuária em regiões cobertas por florestas tropicais, ou outros ecossistemas nativos, e ocupadas por populações tradicionais e locais com baixa densidade demográfica e vulneráveis no que se refere à propriedade legal da terra; e) conversão de antigas áreas de agricultura tradicional, com forte presença de populações camponesas que viviam informalmente em grandes propriedades, em grandes unidades de agronegócio baseadas no uso de máquinas e agroquímicos. (PÁDUA, 2013, p. 39).

No filme, há intenso trânsito de embarcações, veículos e pessoas, mas a poluição evidenciada pelos cineastas vai além desses aspectos, estendendo-se para as queimadas florestais e para o desmatamento. A expansão da infraestrutura também é perceptível, visto que a construção da Transamazônica visava diferentes interesses de ordem econômica, social e política. A expansão da indústria e o aparecimento do agronegócio também são evidentes na região amazônica a partir da segunda metade do século XX. No caso da primeira, pela chegada da fábrica da Volkswagen em Manaus e da segunda por conta da grilagem, da ausência de fiscalização governamental, do desmatamento para ampliação da agropecuária e dos incentivos fiscais que prendiam o indivíduo à terra.

No filme, Jorge Bodanzky e Orlando Senna colocam Iracema e Tião para “contracenar” com indivíduos que estão fixos à terra e que desejam sair da região. O relato

que estes dão às câmeras é de que a terra não é fértil e que o local é repleto de problemas e a segurança é insuficiente.

Ausdal e Wilcox (2013) investigam que a prática de queimadas para a agropecuária não é exclusividade brasileira, nem mesmo é um fenômeno recente. Entretanto, a partir da metade do século XX, a floresta amazônica passa a ser ocupada de maneira mais intensa:

No caso do Brasil, entre os anos 1960 e 1970 o governo procurou desenvolver as regiões interioranas e consolidar o controle territorial sobre a Amazônia. Para tal, foram gerados subsídios governamentais, os quais acabaram por se tornar um dos maiores incentivos à rápida expansão dos pastos na Bacia Amazônica, apesar das dúvidas em relação à viabilidade financeira no longo prazo da produção de gado naquela região. Parte desta expansão replicou um antigo padrão de ocupação fundiária, empurrando (e depois seguindo) colonizadores camponeses para as profundezas das florestas. (AUSDAL; WILCOX, 2013, p.79).

Os problemas gerados na rodovia Transamazônica estão diretamente vinculados à essa política promovida pelo governo federal de ocupação do interior do Brasil. Entretanto, predominou a antiga estrutura de organização fundiária, baseada no beneficiamento de indivíduos já estabelecidos na região e realocação dos camponeses em lugares mais longínquos. No filme *Iracema: uma transa amazônica* esse fator é perceptível, pois quanto mais os cineastas se deslocam pelo interior da rodovia, mais se evidencia a pobreza e o descaso governamental com os camponeses.

Borges (1995) salienta que dentre os problemas retratados por Sucksdorff nos filmes produzidos na região de Mato Grosso, o desmatamento, as queimadas florestais e as desapropriações de terras indígenas para o agronegócio eram questões recorrentes. Esses dados, portanto, são apropriados por Senna e realocados em outro espaço: a floresta amazônica. Desse modo, há uma estreita relação entre o ato de apropriar-se de um cineasta que enfatizava a ação erosiva do homem ao espaço florestal e aliar essa forma de fazer cinema a outra realidade, retratando os sujeitos em suas relações sociais e econômicas, mas não deixando o aspecto ambiental de lado.

Oliveira (2011) salienta que as relações entre homem e natureza são construídas historicamente e que se encontram imbricadas no pensamento e na ação. No pensamento, porque o homem constantemente dissocia a natureza de si mesmo, tornando-a externa a ele. Na ação, porque o homem se utiliza da natureza para justificar seus propósitos, metas, ideologias. Além disso, a natureza pode ser representada em sua relação de beneficiamento com o sistema capitalista, dispondo de recursos para promover a desigualdade social. Nos filmes de Orlando Senna esse uso é evidente, até porque o cineasta posicionava-se politicamente contra o regime militar brasileiro e à favor de um ideal de esquerda.

Nesse sentido, a destruição da floresta amazônica, por meio do desmatamento e das queimadas, é a forma pela qual o cineasta critica a postura política do governo militar e a construção da rodovia Transamazônica. Utilizando-se de um discurso ambientalista, Senna utiliza-se da narrativa ficcional de uma prostituta adolescente indígena e um caminhoneiro gaúcho para mostrar ao espectador uma Amazônia que se deteriorava cada vez mais com a presença humana.

No filme, Iracema tem seu corpo modificado pela ação do tempo. No início da narrativa, a personagem é apresentada com personalidade ingênua, brincando no rio e confeccionando bandeirolas para a Festa do Círio de Nazaré. Nas primeiras imagens, o roteiro de Senna propõe mostrar a floresta vasta e abundante. A partir do momento que Iracema conhece Tião Brasil Grande e começa a se prostituir, a floresta passa a ser mais escassa e as queimadas aparecem de forma mais evidente.

Jorge Bodanzky, por meio de Mattos (2008), reitera que

Além da questão das prostitutas, queríamos falar da morte da floresta secular, do contrabando de madeiras de lei, do conluio entre polícia e grileiros de terra, da utilização de trabalho escravo e da ideologia do “ninguém segura esse país”, mote de propaganda da ditadura. O argumento original terminava com Iracema vagando pela rodoviária de Brasília, entre as pessoas que embarcavam para os mais diversos pontos do país (MATTOS, 2008, p. 220).

No entanto, Iracema aparece com roupas rasgadas, com dentes faltando e cabelos embaraçados no final do filme. O cenário em que ela está é de uma rodovia Transamazônica não pavimentada, cercada por florestas já queimadas e com diversos prostíbulos. Assim, a relação pretendida entre o elemento humano e a natureza é dissolvida em uma única relação, estabelecendo a inseparabilidade de ambas dentro do processo histórico de percepção da crítica.

Outro aspecto que chama a atenção é a ausência de animais no filme, o que contrasta com a produção de Arne Sucksdorff. Por meio de Leal (2008), Senna destaca que “não há animais no filme porque eles tinham fugido da estrada, não encontramos nenhum para filmar, com exceção de bichos domésticos” (LEAL, 2008, p.212). Mais uma vez, a ausência de animais é utilizada como justificativa para a ação do homem na região, transparecendo no filme o discurso de mudança ambiental com a chegada do projeto de modernização da região.

### ***Conclusão***

Por mais que o trabalho de Arne Sucksdorff seja anterior ao trabalho de Orlando Senna, destaca-se a proximidade dos autores no que se refere a questões ambientais. Por mais

que Arne Sucksdorff estabeleça ressignificações do espaço natural nas narrativas fílmicas, problematizando-as sob um olhar social, há a tentativa bem sucedida de documentar aspectos da vida de populações que convivem nesses espaços. Além disso, um dos focos perceptíveis dos filmes de Sucksdorff é, ainda que implicitamente, a retratação da desigualdade social e suas consequências na ressignificação dos espaços.

Senna também busca mostrar as relações de desigualdade social, mas a sua ressignificação do espaço está associada à problematização da vida de grupos humanos às margens da rodovia. Ou seja, enquanto o cineasta sueco está preocupado em alterar as percepções de personagem e cenário para efetuar uma reflexão ecológica no espectador, o outro está preocupado em situar o personagem no espaço e usá-lo como pano de fundo para a atuação.

Porém, é preciso salientar que cada cineasta é influenciado por diferentes campos do pensamento, o que faz com que Sucksdorff seja uma das influências a permear o trabalho de Orlando Senna. Outras influências de ordem, política, econômica e ideológica também se fazem presentes na construção da obra. Mesmo assim, o cinema é uma das formas de compreender o discurso de percepção e preservação ambiental, de modo que é impossível dissociar esta dimensão do conhecimento das outras.

## **Referências**

### *Bibliografia*

- AUSDAL, Shawn Van; WILCOX, Robert W. No rastro das patas: a pecuária ea transformação das paisagens. **Novas Histórias Ambientais da América Latina e do Caribe**, Rachel Carson Center Perspectives, 2013.
- BIZELLO, Maria Leandra. **Cinema e memória: ver, guardar, lembrar**. XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da informação, 2013.
- BORGES, Luis Carlos de Oliveira. **Memória e Mito no Cinema em Mato Grosso**. 1995. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado na Universidade de São Paulo. SP.
- CHARTIER, Roger; GALHARDO, Maria Manuela. **A história cultural: entre práticas e representações**. 1990.
- FERRO, Marc. História e cinema. **Rio de Janeiro: Paz e Terra**, 1992.
- FUENZALIDA, Valerio. O docudrama televisivo. *Matrizes*, v. 2, n. 1, p. 159-172, 2009.
- GONÇALVES, Gustavo Soranz. Panorama do documentário no Brasil. **Editorial| Editor's note Éditorial**, p. 79, 2012.

LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. Imprensa Oficial Do Estado, 2008.

MAGALHÃES, Maria das Graças Santos Dias. **Amazônia, o extravismo vegetal no sul de Roraima: 1943-1988**. Ed. da UFRR, Univ. Federal de Roraima, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky: o homem com câmera**. Imprensa Oficial Do Estado, 2006.

OLIVEIRA, Ana Maria Soares de. Relação homem/natureza no modo de produção capitalista. **Revista Pegada**, v. 3, 2011.

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista, 1786-1888**. Zahar, 2004.

PÁDUA, José Augusto. Natureza e território na construção do Brasil. **Novas Histórias Ambientais da América Latina e do Caribe**, Rachel Carson Center Perspectives, 2013.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade, 1964-1984**. Editora UEL, 2001.

SCHITTINI, Gilberto de Menezes. **Políticas públicas, conservação e movimentos sociais em uma área de expansão de fronteira: a criação de unidades de conservação no âmbito do Plano BR 163 sustentável**. UnB, 2009. Dissertação de Mestrado.

SILVA, Maria Ivonete Coutinho da. Mulheres Migrantes na Transamazônica: Construção da ocupação e do fazer política. UFPA, 2008. Tese de doutorado.

SOUSA, César Martins de. **Ditadura, grandes projetos e colonização no cotidiano da Transamazônica**. Revista Contemporânea – Dossiê 1964-2014: 50 anos depois, a cultura autoritária em questão, Ano 4, n° 5, 2014.

WILLIAMS, Raymond. Ideias sobre natureza. In: Williams, Raymond. Cultura e materialismo. São Paulo: Editora Unesp. p.89-114. 2011.

#### *Fontes*

IRACEMA: uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky. Produção: Wolf Gauer. Roteiro: Orlando Senna. Docudrama (90 min.), Stop Filmes, 1974. Longa-metragem, Sonoro, Ficção, 16mm, COR, 2.470m, 24q, 1:1'37.

GITIRANA. Direção: Jorge Bodanzky. Produção: Wolf Gauer. Roteiro: Orlando Senna. Documentário (85 min.), Stop Filmes, 1975. Longa-metragem, Sonoro, 16mm, 24q, Eastmancolor.

MUNDO à parte. Direção, Produção e Roteiro: Arne Sucksdorff. Produção independente. Não ficção. (120 min.), 1975. Longa-metragem, Sonoro, Não ficção, Filme em episódios. 16mm, COR, 24q.

NO PAIZ das Amazonas. Direção: Silvino Santos. Produção: J. G. de Araújo e Cia. Roteiro: Silvino Santos e Agesilau de Araújo. Documentário (72 min.), Produção Independente, 1925. Longa-metragem, Silencioso, Não ficção, 35mm, BP, 16q.

A GRANDE Aventura. Título Original: Det Stora Äventyret. Direção, Produção e Roteiro: Arne Sucksdorff. Ficção (94 min.), Produção Independente, 35mm, p&b, 24q.

MEU LAR é Copacabana. Título Original: Mitt hem är Copacabana. Direção: Arne Sucksdorff. Roteiro: Arne Sucksdorff, Flávio Migliaccio e João Bethencourt. Produção: Ohle Bohlin e João Elias. Ficção. (76 min.) Svensk Filmindustri e Produções Roberto Bakker, 1965. Longa-metragem, Sonoro, Não ficção. 35mm, BP, 320m, 24q.

MARIMBÁS. Direção: Vladimir Herzog. Produção: Francisco Chagas da Costa. Roteiro: Vladimir Herzog. Documentário (12 min.). Itamaraty - Departamento Cultural e de Informações; UNESCO, 1963. Curta-metragem, Sonoro, Não ficção. 35mm, BP, 320m, 24q.

REBELIÃO em Novo Sol. Direção, Produção e Roteiro: Orlando Senna. Ficção. 1968. Sonoro, 35mm, COR, 2.470m, 24q, 1:1'37.

RITUAIS e Festas Bororo. Direção, Produção e Roteiro: Luiz Thomás Reis. Documentário (26 min.). Conselho Nacional de Proteção aos Índios, 1917. Curta-metragem, Silencioso, Não ficção, 35mm, BP, 541,37m, 16q.

SUCKSDORFF, Arne. **Pantanal, um paraíso perdido?** Edições Siciliano, 1985.

Recebido em 08 de janeiro de 2015 ; aprovado em 20 de março de 2015.