



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO**

Carlos Borges da Silva Júnior

**A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA LITERATURA E
NO JORNALISMO DE REVISTA**

Florianópolis
2012

Carlos Borges da Silva Júnior

**A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA LITERATURA E
NO JORNALISMO DE REVISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daisi Irmgard Vogel.
Área de Concentração: Jornalismo.

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva Júnior, Carlos Borges da
A sobrevivência das imagens de Amazônia na literatura e
no jornalismo de revista [dissertação] / Carlos Borges da
Silva Júnior ; orientadora, Daisi Irmgard Vogel -
Florianópolis, SC, 2012.
173 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Jornalismo.

Inclui referências

1. Jornalismo. 2. Amazônia. 3. Imagens. 4. Narrativa. 5.
Literatura. I. Vogel, Daisi Irmgard. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Jornalismo. III. Título.

Carlos Borges da Silva Júnior

**A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA LITERATURA E
NO JORNALISMO DE REVISTA**

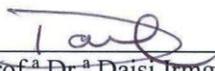
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Jornalismo e aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 01 de outubro de 2012

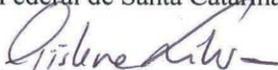


Prof. Dr. Rogério Christofolletti
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo

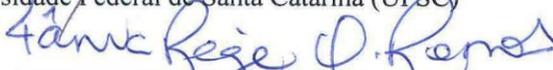
Banca Examinadora:



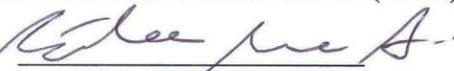
Prof.ª Dr.ª Daisi Irmgard Vogel
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



Prof.ª Dr.ª Gislene Silva
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



Prof. Dr.ª Tânia Regina Oliveira Ramos
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



Prof.ª Bárbara Maisonnave Arisi
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Mesmo quando tudo parece desabar,
cabe a mim decidir entre rir e chorar,
ir ou ficar, desistir ou lutar;
porque descobri, no caminho incerto da vida,
que o mais importante é o decidir.

Cora Coralina

O caráter destrutivo não idealiza imagens. Tem pouca necessidade delas, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída. Para começar, no mínimo por um instante: o espaço vazio, o lugar onde se achava o objeto, onde vivia a vítima. Com certeza haverá alguém que precise dele sem ocupá-lo.

Walter Benjamin

Dedico esta dissertação:

Às flores já cultivadas em Santa Catarina
que fizeram o meu jardim muito mais bonito:

- ♣ àquela que me orientou: Daisi Irmgard Vogel
- ♣ à que me acolheu: Glória Amaral
- ♣ e à que me escutou: Suely da Silva Dias

À família Borges,
– a minha família – meu grande tesouro:

à minha mãe, Ireni Maria Borges;
à minha irmã, Madlene Borges de Souza;
ao meu irmão, Daniel Júlio Borges,

tão distantes e tão próximos,
longe de mim, mas aproximados pelo meu coração.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força ao longo da caminhada, pela superação dos muitos obstáculos.

Em especial, agradeço à Daisy Vogel pelas palavras certas, orientação precisa e ideias inteligentes sempre.

À prima Shirley Dias e à filha dela, Eduarda – a Duda.

Aos amigos do Pará, os que estiveram de longe acompanhando toda esta caminhada, incentivando a seguir com mensagens e palavras: à Adliz de Castro Santis, Cleomar e Clevoneide Mineiro, Flávia Lisbôa, Marinete Hipólito, Mariuza Giacomini, Perla Sousa, Samara Cunha, Sara Lima – minha personal-gol-airlines e Valquíria Araújo.

Às eternas alunas e amigas: Érica Faustino, Aline Moraes e Patrícia Sousa. Ao conterrâneo Cássio Melo. Esses que viveram comigo muitos momentos de alegrias, sorrisos e brincadeiras no facebook durante todo o mestrado, período que nos conhecemos ainda mais.

Aos meus professores, todos aqueles que contribuíram pra que eu chegasse até onde estou. Àqueles da Agrovila, os de Itupiranga, os de Marabá, os de Santa Catarina – Meus grandes mestres, devo essa conquista a vocês. Na UFSC, agradeço a Rogério Christofolletti, José Karam, Gislene Silva, Antônio Brasil, pelas grandes aulas e aos demais professores da UFSC que conheci e tive oportunidade de conversar pelos corredores e salas de aula.

Aos amigos de mestrado que marcaram minha caminhada: à Criseli Montipó pelo sorriso, à Vanessa Hauser pela simpatia, à Daiana Silva pela simplicidade, à Carolina Pompeu pela presteza e discussões sobre a aula da Daisy – adoramos a aula da Daisy – fã clube e tal!, à Janara Nicoletti, pela companhia ministrando o minicurso de Coesão e Coerência e pelas macarronadas, à Cândida pelos diálogos na sala de estudos do Pós-grad, à Suzana Rozendo pelas gargalhadas, telefonemas atendidos e ignorados, brincadeiras, conversas, apelidos, e-mails. A Rodrigo Brasil, grande companheiro de estágio. Ao personal-irmão e poeta do jornalismo, Dirceu Góes, noveleiro e curico, pela convivência, amizade, leitura da dissertação, ideias e discussões apontadas ao longo da escrita do texto, voz amiga; pelas risadas e por sempre perguntar “Efetivamente, onde fica o jornalismo nessa história?” para que eu não me esquecesse de apontar isso no texto, pela solidariedade e pelo grande coração.

Aos presentes que recebi e conheci fora do mestrado: à Silvana Campos. À Capes, pela bolsa de estudos que me possibilitou a dedicação integral à pesquisa.

A Todos: Obrigado.

RESUMO

O trabalho analisa e confronta imagens de Amazônia apresentadas pelas revistas *Manchete*, edições de 1968 a 1989, *Veja*, de 1970 a 1999; e imagens de textos literários, encontradas nos romances *À margem da história* (1909), de Euclides da Cunha; *A Selva* (1930), de Ferreira de Castro; *Contos Amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum. Nota-se que as referências imagéticas produzidas pelo jornalismo muito têm a ver com as imagens de Amazônia já construídas na literatura. De acordo com o aporte teórico desta pesquisa, as imagens sobrevivem em outras imagens, em outras cronologias e no movimento de anacronia. A teoria da sobrevivência e/ou intermitência das imagens é fundamentada nas discussões de Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin, filósofos que põem as imagens no centro da história. A dissertação aponta como as imagens sobrevivem e são acionadas intersectando o presente por meio das narrativas que o jornalismo constrói.

Palavras-chave: 1. Amazônia. 2. Imagens. 3. Narrativa. 4. Literatura. 5. Jornalismo.

ABSTRACT

This study examines and confronts Amazon images presented by *Manchete* and *Veja* magazines, editions from 1968 to 1989; 1970 to 1999; and literary images from texts, found in the novels *À margem da história* (1909), by Euclides da Cunha; *A Selva* (1930), by Ferreira de Castro; *Contos Amazônicos* (1893), by Inglês de Sousa and *Cinzas do Norte* (2005), by Milton Hatoum. It's important to note that the reference imagery produced by journalism has much to do with the Amazon image already built in the literature. In accordance with the theoretical apparatus of this study, the images survive on other images, survive in other chronologies and in the anachronism' movement. The theory of survival and / or intermittence's images is based on Georges Didi-Huberman and Walter Benjamin discussions, philosophers that put the images in the center of history. The dissertation shows how images survive and are trigger intersecting the present through the narratives that journalism builds.

Keywords: 1. Amazon. 2. Images. 3. Narrative. 4. Literature. 5. Journalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do livro <i>À margem da história</i> , de Euclides da Cunha	30
Figura 2 – Capa do livro <i>A Selva</i> , de Ferreira de Castro	43
Figura 3 – Capa do livro <i>Contos Amazônicos</i> , de Inglês de Sousa	54
Figura 4 – Capa do livro <i>Cinzas do Norte</i> , de Milton Hatoum	65
Figura 5 – Mosaico de imagens	69
Figura 6 – Capa de <i>Manchete</i> . Edição nov./1968	79
Figura 7 – Capa de <i>Veja</i> . Edição out./1970	85
Figura 8 – Capa de <i>Veja</i> . Edição ago./1971	88
Figura 9 – Capa de <i>Veja</i> . Edição set./1973	90
Figura 10 – Capa de <i>Veja</i> . Edição jun./1980	93
Figura 11 – Capa de <i>Veja</i> . Edição jul./1989	95
Figura 12 – Capa de <i>Manchete</i> . Edição jun./1983	100
Figura 13 – Raízes	101
Figura 14 – O estranho mundo dos insetos	109
Figura 15 – Capa de <i>Manchete</i> . Edição set./1989	112
Figura 16 – Mosaico das seis imagens da edição de <i>Manchete</i> de set./1989	113
Figura 17 - Terra em Transe: Amazônia em chamas	114
Figura 18 – O check-up da Amazônia	121
Figura 19 – Capa de <i>Veja</i> . Edição abr./1989	125
Figura 20 – Sucuri, a cobra grande	150
Figura 21 – Manaus – Um tesouro de art-nouveau	153

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
O CONFLITO DAS IMAGENS	12
OS CAMINHOS DA PESQUISA	19
1. AS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA NARRATIVA LITERÁRIA: O PAS- SADO E O PRESENTE	25
1.1. A NARRATIVA LITERÁRIA E A FORMAÇÃO DO ESPAÇO CULTURAL	25
1.2. A ÚLTIMA PÁGINA A ESCREVER-SE DO GÊNESIS	29
1.3. E TUDO ERA SELVA, SELVA POR TODA PARTE	42
1.4. A AMAZÔNIA DOS MITOS, DOS CAUSOS, DAS LENDAS	52
1.5. A FANTASMAGÓRICA CRISE IDENTITÁRIA DA AMAZÔNIA .	62
1.6. CONSIDERAÇÕES	75
2. OS LAMPEJOS DAS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA REVISTA	76
2.1. A IMAGEM-SOBREVIVÊNCIA	76
2.2. AS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA NARRATIVA JORNALÍSTICA.....	77
2.2.1. As imagens de Amazônia do final da década de 1960..	79
2.2.2. A década de 1970	84
2.2.3. As referências imagéticas da década de 1980	91
2.2.4. As imagens de Amazônia da última década do século XX	124
2.3. CONSIDERAÇÕES	128

3. O MOVIMENTO DAS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA REVISTA E NA LITERATURA	131
3.1. O QUE SOBREVIVE NAS IMAGENS	131
3.2. O JORNALISMO E A LITERATURA ATIVANDO IMAGENS DE AMAZÔNIA	140
3.3. CONSIDERAÇÕES	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
BIBLIOGRAFIA	166

INTRODUÇÃO

Daí esta singularidade: [a Amazônia] é de toda a América a paragem mais perlustrada dos sábios e é a menos conhecida.

Euclides da Cunha

O CONFLITO DAS IMAGENS

As experiências que a visão proporciona mediam o conhecimento. As imagens são capazes de acionar uma vasta rede de significados quando são relacionadas às outras, por isso elas se tornam importantes elementos a considerar para a construção de referências acerca das coisas do mundo. As imagens organizam os sentidos das experiências.

Nesta dissertação, entende-se por imagem toda potência significativa capaz de construir referências ao pensamento – de produzir sentidos. “O termo imagem remete ao latim *imago*, cujo sentido é o de toda e qualquer visualização gerada pelo ser humano, seja em forma de objeto, de obra de arte, de registro foto-mecânico, de construção pictórica (pintura, desenho, gravura) ou até de pensamento (imagens mentais)” (COUTINHO In DUARTE e BARROS, 2008, p.330). Uma imagem pode ser psíquica, pictórica ou narrativa. A primeira está associada às relações produzidas no plano da consciência. Nessa perspectiva, é o pensamento que forma e estabelece analogias criando referências. Uma imagem pictórica pode ser entendida como uma figura, pintura ou fotografia. Por fim, a imagem narrativa é aquela construída por meio da relação-texto – o texto, oral ou escrito, é também formador de imagens.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman destaca que as imagens que vemos e que construímos também nos olham. Elas nos observam do espaço em que foram construídas, do lugar organizado para elas. O autor destaca este argumento enquanto analisa imagens da arte visual. As ideias que ele utiliza para compreender o espaço em que as imagens de arte se inserem são propícias para lançar o olhar na tentativa de compreender as imagens de Amazônia. O autor destaca que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN,

2010, p. 29). Aqui temos a teoria que guiará o modo de compreender as narrativas e as imagens: elas nos veem, falam de nós, enquanto olhamos para elas.

Minha experiência acerca das imagens de Amazônia tem um caráter curioso. Nasci em 1983 e cresci escutando várias histórias, causos sobre uma das regiões mais enigmáticas do planeta: a Amazônia. Na escola, na rua – sentado em frente às casas, nas fazendas - ouvindo histórias dos familiares, foram muitas as narrativas... Construí o meu imaginário e a minha identidade cultural sobre a região a partir desses relatos. Tais narrativas falavam sobre a floresta, os rios e seus segredos, os mitos, os seres encantados da Amazônia... As imagens eram ativadas e reativadas desde sempre, ou desde que a memória me fizesse recordar por algum motivo, me lançando em direção ao passado ou atualizando o passado em forma de presente. Ao ter contato com algumas narrativas literárias que tematizavam a Amazônia durante o curso de Letras, em Marabá-PA, observei que esses textos continham imagens bem semelhantes àquelas que ouvia e lia em minha infância. Por outro lado, certos registros publicados em revistas construía referências que me causavam estranhamento. Ora a identificação, ora o repúdio às relações produzidas. Eu olhava para as imagens da revista e, às vezes, não me via representado nelas, contudo, elas olhavam para mim me dizendo que aquilo era eu. Elas falavam de mim e eu não me reconhecia. Pois bem, eu estava em crise, afinal que relações poderiam existir entre aquelas imagens e as minhas?

Bastava pesquisar. Por que a literatura e o jornalismo construía as imagens de Amazônia daquela maneira? O que havia nelas? As imagens surgiam, se aproximavam, distanciavam-se e, às vezes, eram registradas com semelhante composição imagética. A referência construída pelas narrativas jornalísticas incorporava a Amazônia que se viu, que se vê e que nos olha de outras narrativas do passado? Como as imagens se fazem tão atuais nas narrativas jornalísticas tocando o passado? Eis construída a problemática desta dissertação. Com foco em tais questões, esta pesquisa investiga como o jornalismo de revista aciona sobrevivências das imagens de Amazônia em suas narrativas, elegendo como objeto de estudo as imagens de Amazônia registradas em textos jornalísticos publicados nas revistas *Manchete*, edições de 1968 a 1989; *Veja*, de 1970 a 1999 e literários, nos romances *À margem da história* (1909), de Euclides da Cunha; *A Selva* (1930), de Ferreira de Castro; *Contos Amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum.

Quando Didi-Huberman diz que o que vemos, inelutavelmente, também nos olha, percebi que a Amazônia que me olhava dessas narrativas (literárias e jornalísticas) tocava muitas temporalidades. Ela parece intersectada por muitas cronologias e acontecimentos históricos antes de chegar até nós, em brilhos passageiros, e nos atingir em pequenos instantes de luz. Esse caráter intermitente nas imagens fez com que me interessasse por elas. Olhando para as narrativas literárias, encontro os registros que organizam os espaços culturais das primeiras imagens da região. Vendo a Amazônia registrada pelas revistas *Manchete* e *Veja*, localizo os eventos cotidianos que possibilitam observar como o lampejo das imagens vem em nossa direção e simplesmente nos atinge. O jornalismo e a literatura construindo imagens. Ambos, atualizando o presente e o passado por meio dos registros que os campos são capazes de acionar. Dessa forma, as imagens organizam os modos de ver, posicionar e realizar o mundo, não como referenciais rígidos, mas como índices que ativam, enviam, reenviam e intercambiam as possibilidades da visão.

Nesta perspectiva, o melhor seria falar de re-apresentação de presenças e ausências nas imagens, de sobrevivências apesar de tudo. As construções do presente tocam a lógica dos tempos idos e reinscrevem tessituras para o tempo atual. Trocam com elas reciprocidades que fendem o espaço daquele que olha e do que é olhado. A fenda cria um vazio caracterizado pelo “não-lugar de articulação dessas duas instâncias envolvidas na percepção, e no encontro entre ‘olhante’ e ‘olhado’, *olhante e olhado pertencem tanto ao âmbito da obra e da imagem quanto ao do antropos*” (Grifos do autor. HUCHET In DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 22). Para o espaço amazônico, olhante e olhado pertencem tanto às imagens de Amazônia produzidas dentro do panorama geográfico e físico da região quanto ao estudo das imagens da história do homem convivendo neste ambiente.

As abordagens do jornalismo acerca da Amazônia se apropriam principalmente do panorama geográfico e físico da floresta, ilustrado ora como exótico e curioso, e também, valendo-se de abordagens históricas acerca das ações do homem que ali vive. O jornalismo atualiza as imagens de Amazônia para o presente ao focalizar a perspectiva do acontecimento. De acordo com Vogel, “o acontecimento se define, se ‘figura’ ou mesmo se singulariza por intermédio do registro cultural” (2010, p. 65). Os registros culturais são mapas de significação que auxiliam a compreender os fatores que intersectam os acontecimentos, reconfigurando novas sequências de sentido a eles.

Toda época vale-se de mapas culturais específicos a seu tempo para significar o mundo. Nesse sentido, as revistas podem muito bem ser compreendidas como mapas culturais, já que registram um conjunto de imagens e tempos. Às vezes esses mapas não são tão visíveis em sua época específica, sendo necessário que o tempo passe para que esses fatores culturais que direcionam o olhar possam se tornar mais aparentes ao homem, levando-o a apreender os fatos da história. Rolf Tiedemann argumenta sobre as ideias de Benjamin ressaltando que:

cada época presente deveria estar em sincronia com determinados momentos da história, a tal ponto que cada acontecimento singular do passado só se tornaria “legível” em uma determinada época, “na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe esta imagem onírica como tal. É neste instante que o historiador assume a tarefa de interpretação dos sonhos”. Mas para tanto não adianta projetar o passado para longe, para o domínio mitológico, e sim, ao contrário, “dissolver a ‘mitologia’ no espaço da história” (...) Os objetos e os acontecimentos passados não seriam então algo imóvel e imutável dado ao historiador: “a dialética”, ao contrário, “os revolve, os revoluciona, revira para baixo o que está por cima”: é isto que deveria ser realizado pelo despertar do sonho do século. Por isso, a “tentativa de despertar de um sonho” pode ser considerada por Benjamin “melhor exemplo da reviravolta dialética” (2009, p. 19).

As imagens são capazes de por em prática esse movimento dialético. Cada época registra uma referência e ela não é absolutamente distinta de outra já produzida. Ela possui, por assim dizer, uma potência significativa que lhe relaciona ao tempo antecedente e ao precedente. O movimento provocado pelas imagens é cíclico: surge como lampejo a emitir luzes e depois desaparece deixando o traço de sua aparição até que nos atinja novamente em algum momento futuro, desalinhando a ordem das coisas que estavam estabelecidas. Esta ação é sempre acionada por algum evento. As imagens dos tempos idos não se perdem definitivamente, ao contrário, elas nos visitam ressignificando o presente.

O passado e o presente convocam um fluxo descontínuo de imagens e tempos. Traz de volta os *debaixos* que se montam e desmontam a partir do olhar lançado. São capazes de produzir novas imagens dos

acontecimentos para serem lidas. As imagens constroem, mesclam-se e se re-apresentam como organizadoras de sentido, entretanto, não possuem “a pretensão da historiografia tradicional de dar conta da totalidade do sentido”, mas a cisão no ato de ver (HUCHET In DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 15).

A cisão é a proposta dialética da visão – não significa a ruptura total, porém, o ato de abrir-se em dois. Por isso, a necessidade de investir no que as imagens podem proporcionar ao campo do saber. Elas questionam o tom de certeza com um olhar crítico, dúplice, revelando as estruturas complexas e latências incontrolláveis que as imagens possuem. O mundo do saber “torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados” ao longo do tempo, de modo que uma imagem sempre tocará outra referência cada vez que se tornar foco de comunicação (HUCHET In DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 17).

A história, a literatura e o jornalismo possuem vários registros de imagens. Elas são dispostas na linha do tempo como fragmentos de passado. Agem de modo aleatório e anacrônico cada vez que uma referência é acionada para integrar as narrativas do presente. Os resquícios do passado ativam a memória e esta re-inscreve sentidos para as experiências da visão. Este movimento é descontínuo, possui temporalidades heterogêneas que são tomadas como índices para formação de novas imagens para ilustrar o pensamento. O caminho do Sentido implica em:

encontrar e resgatar os lugares de emergência eventual de uma memória cultural e histórica involuntária, lugares ressaltados pelo arqueólogo-historiador-vidente como se ele fosse o artista e o escritor sábio das constelações virtuais do tempo. Os restos *em déshérence* da História fazem ou cristalizam-se em imagens que manifestam seu potencial utópico nas suas latências. A origem do sentido das imagens não é mais situada a partir das datações herdadas da tradição historiográfica, mas encontrada nos interstícios e nas dobras de seu surgimento não prescritível, imponderável, verdadeiro e eventual (HUCHET In DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 23).

O que pode ser destacado na leitura das imagens de Amazônia produzidas pelas narrativas literárias e jornalísticas é o procedimento

“tomado a partir de um ponto de vista deslocado, que não procura deprender um discurso ou uma ideologia que seria inerente aos materiais [analisados], mas colocar o tempo nos materiais” para a partir deles provocar leituras (VOGEL, 2010, p. 68). As datações de cada imagem não são vias de regra à formação de sentido. As imagens datadas precisam ser desconstruídas e depois remontadas para expô-las melhor ao plano do visível. A Amazônia que o jornalismo de revista apresenta como atualidade é composta por descontinuidades que possibilita multiplicar os pontos de vista cada vez que se resolve operar com elas.

Conforme destaca Didi-Huberman o ato de ver não se encerra pela experimentação tátil do que se ergue diante de nós. Ele descortina um vazio que nos olha, nos inquieta, desafia e nos constitui. Essas instâncias do inconsciente estético que se realizam perante o que se olha despertam singularidades e subjetividades que irão atuar na produção de sentidos e reconfigurar novas sequências de significados ao que olhamos. Por isso, quem olha traz consigo resquícios de outros olhares. Huchet ressalta que Benjamin elege um plano de reconstituição mística sistematizado pelo pensamento dialético. Segundo a autora:

Tal qual Benjamin o concebia, [o pensamento dialético], devia separar nos momentos da história respectivamente o elemento portador de futuro, “positivo”, do elemento retrógrado, “negativo”, a fim de “aplicar à parte recém-eliminada, negativa, uma nova divisão, de tal maneira a, com um desvio do ângulo de visão [...], fazer surgir de novo um elemento positivo e diferente daquele que foi previamente designado como tal. E assim por diante, *in infinitum*, até que todo o passado seja, em uma apocatástese histórica introduzido no presente” – *não como totalidades históricas, mas vestígios de temporalidades que se montam e desmontam anacronicamente* (HUCHET In DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 23). (Grifos nossos)

O que se abre ao campo do olhar no presente estabelece uma rede de textualidades com o passado através de procedimentos culturais. Eles “se inscrevem e se escrevem como rede ou fluxo, em que há intervenções, cortes de significado, recomposições. Os procedimentos culturais

organizam os fatos e peculiaridades enquanto algo discernível e ao qual se pode atribuir sentido, ponto de ordem no fluxo instável dos haveres e estares” (VOGEL, 2010, p. 66). São esses procedimentos que organizam redes de informações e:

fazem de um simples plano ótico que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põem em ação o jogo *anadiômeno*¹, rítmico da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento”, que desencadeiam imagens e outros planos do visível. (...) [Assim], a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33;34).

O jornalismo trabalha inscrevendo, constantemente, novas formas de ver por meio da palavra. As palavras constituem as narrativas, formam sentidos e imagens. Os referenciais imagéticos atuam “como séries historicamente particularizadas de procedimentos culturais, que tomam posição no mundo ao produzirem e organizarem imagens dele e sobre ele” (VOGEL, 2010, p. 63). Uma vez que a atividade comunicativa e jornalística se insere no espaço público ao fornecer imagens e signos a ler e serem lidos, convém observarmos atualmente que as imagens de Amazônia, circunscrevem essas *séries historicamente particularizadas de procedimentos culturais*. As imagens construídas desde os relatos dos aventureiros que navegaram pelos rios amazônicos para mapear o espaço da região montam, desmontam e intersectam-se, formando uma rede onde o fluxo provocado pelas instâncias do ver, reconfiguram novas seqüências de sentido para visualizar a Amazônia. São esses signos a ler e serem lidos que organizam as imagens de Amazônia que serão analisadas.

¹ “Atributo dado a Vênus anadiômena, que significa ‘saída das águas’, conforme nota do tradutor (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

OS CAMINHOS DA PESQUISA

Maria Immacolata Vassalo de Lopes diz que “será possível ao pesquisador justificar a estratégia metodológica adotada [em sua pesquisa] a partir do que ela realmente é: uma opção específica para uma particular pesquisa em ato” (2010, p.14). As imagens de Amazônia começaram a ser organizadas pela literatura. As narrativas de viagens foram responsáveis pela construção dos primeiros referenciais imagéticos sobre a região, e durante muito tempo, são eles os únicos registros para visualização do território.

Quando se pensa em obras literárias que inscrevem imagens diversificadas de Amazônia pode-se incluir *À margem da história* (1909), de Euclides da Cunha; *A Selva* (1930), de Ferreira de Castro; *Contos Amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum. Estes livros fazem parte de uma vasta literatura sobre a Amazônia, ilustrando-a em temporalidades distintas. Elas trazem imagens diversificadas, conseguem relacionar muitas referências de outras narrativas, ativam várias sobrevivências, por isso foram escolhidas para fazer parte do objeto empírico desta dissertação.

Em *À margem da história* há a tentativa de historicizar com a linguagem a Amazônia desconhecida. No livro, Cunha apresenta aspectos geográficos e físicos da região como se estivesse passeando pelo território. Ao passo que descreve esses elementos tão característicos do lugar, ora de maneira subjetiva ora realista, o autor narra aos leitores o deslumbramento a que foi submetido os navegadores que olhavam a floresta passando pelo rio. Eles deixavam-se envolver com a imensurável vastidão que a Amazônia tem de peculiar. A sensação que se constrói durante a leitura é a de ser levado a descobrir a região através de uma narrativa repleta de vestígios do passado: o texto de Cunha remete o leitor à viagem dos descobridores e de tantos outros excursionistas que passaram por ali. Em Cunha, a Amazônia é apresentada como *terra sem história*, cuja história se faz no próprio livro, semelhante a um espaço a ser descoberto. Nas palavras do autor, a última página a escrever-se do gêneseis.

A imagem tradicional da *floresta selvagem*, que redime o homem à pequenez diante da força da mata, constrói outra referência de Amazônia alicerçada pela literatura. As páginas de *A Selva* apresentam um ambiente no qual o homem não figura como o viajante que faz o mapeamento do espaço ao seu redor, porém, destaca o lugar em que uma organização social foi formada. Não existem somente árvores na flores-

ta, o homem já habita o lugar. O caráter de espaço civilizado só é formado no imaginário da colonização quando o homem branco passa a morar no território descoberto. Por isso, a presença do branco afasta a ideia de vazio demográfico, mesmo sabendo-se que os índios já viviam na região há muito tempo. É sob o estereótipo dessa perspectiva superficialista de ocupação que a ideia de Amazônia povoada passa a existir. Contudo, é no cotidiano do homem em meio à floresta que ele se torna vítima da organização que construiu, impôs e solidificou em suas relações sociais.

Uma *Amazônia mitológica e lendária*, das credices populares e histórias misteriosas é-nos apresentada na obra de Inglês de Sousa. *Contos Amazônicos* é cheia de narrativas que impressionam os ouvintes e despertam um imaginário mítico sobre a região. O imaginário fundamenta-se com histórias e causos contados de geração em geração sobre diversos acontecimentos curiosos ou misteriosos que integram as credices populares. O mito e a lenda surgem aqui como elementos capazes de incorporar imagens diversas a eventos que até mesmo são explicáveis dentro do campo científico, porém, confundem o olhar popular, visto as histórias contadas sobre os diversos seres mitológicos que dizem habitar e agir nas terras por onde a floresta lançou árvores.

Já nas narrativas de Milton Hatoum, em especial *Cinzas do Norte*, surge a *Amazônia da crise identitária*, que questiona as suas imagens construídas ao longo do tempo. As novas referências discutidas por meio do olhar artístico das personagens Arana e Raimundo (Mundo), ambos artistas plásticos, integram a discussão e questionam *o que é, afinal, a Amazônia*. A arte, associada à perspectiva artística das personagens, nos possibilita abrir os olhos e ver o aspecto dialético que as imagens possuem. Na narrativa de Hatoum, o leitor percebe o movimento ao qual Didi-Huberman se refere: olhar e ser olhado. Mundo e Arana olham para a Amazônia e constroem referências para a região em suas expressões artísticas. Em contrapartida, a imagem formada devolve o olhar do espaço em que foi construída, provocando o contraste de percepções. Em *Cinzas do Norte* intersectam-se diferentes olhares sobre a região. Olhares estes, constituídos por sedimentos de discursos capazes de contrastar imagens e temporalidades – passado e presente, o antigo e o novo – as nuances do ver.

As narrativas da literatura trazem à memória muitas histórias de Amazônia que crescemos ouvindo no norte do Brasil. Elas são repetidas a cada geração, robustecendo a tradição cultural firmada na oralidade. Desde criança, somos incluídos pelas narrativas orais a uma comunidade da imaginação. E é agindo sobre cada indivíduo, que a imaginação vai

criando uma nova Amazônia por meio dos relatos e causos narrados. Por meio desses causos, formam-se nossas primeiras imagens pautadas na voz dos mais velhos, que prolongam no tempo o que escutaram de seus antepassados – é a vida que se renova.

Essas histórias comportam a palavra viva que chega aos ouvidos em tom forte e pulsante, falam do mundo e tentam esclarecê-lo aos que as escutam. “Na ordem representativa clássica, essa ‘palavra viva’ é identificada à grande palavra que se faz ato: a palavra viva² do orador que perturba e persuade, identifica e arrebatava as almas ou os corpos” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Foi por meio dessa palavra viva³ que construí minhas primeiras imagens de Amazônia. – É palavra quente, cujo peso da tradição que dela emana, torna todo o dito verdadeiro. Tecem imagens e fabricam imaginários através da palavra. Essa palavra em ato, segundo Rancière, é “uma palavra guiada por um significado a ser transmitido e um efeito a ser assegurado” – eis o peso da tradição oral que deixa sobre as gerações posteriores os fragmentos culturais e identitários de uma memória coletiva (ibidem, p.34).

Das narrativas literárias escolhidas, são importantes à pesquisa as quatro imagens: a *terra sem história*, a *selva*, a *Amazônia mitológica e lendária* e a *Amazônia da crise identitária*. As referências falam da floresta assustadora, escura, sombria; dos perigos que nela se escondem e dos infortúnios a que estão sujeitos os habitantes que nela vivem. A mata é *sem história*, dela não se sabe quase nada, parece não ter começo nem fim. No território, por todo lado, reina soberana a floresta. O lugar é inóspito, *selvagem...* Como não se tem muitas informações, o espaço abre-se às *mitologias e lendas*, às histórias que se explicam sozinhas, retomando a mítica sentença popular do – “não sei, só sei que foi assim!”. Entretanto, na atualidade, as imagens que constroem identidades para um lugar, povo, nação etc., são questionáveis, mesmo porque o próprio termo que define é atravessado pela ideia da falta, assim a ima-

² Vale destacar que Rancière sugere que o conceito de “palavra viva” está associado a novas leituras na modernidade. “À palavra viva que regulava a ordem representativa, a revolução estética opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz” (RANCIÈRE, 2009, p. 35)

³ Aqui utilizo o sentido de palavra viva que provém da tradição, de que na palavra comporta o saber do mais velho sendo repassado ao mais jovem. Não como saber absoluto, mas como primeira forma de conhecer o mundo para depois construir as próprias referências sobre ele.

gem de Amazônia é colocada em *crise*. Quatro registros, quatro caminhos de pesquisa pelo campo literário.

No jornalismo optou-se por selecionar revistas que trouxessem na capa reportagens sobre a Amazônia. Estas publicações deveriam registrar o período de 1960 até o final da década de 1990, que a meu ver, foi durante essa época que houve, no jornalismo, a maior publicação de imagens sobre a região em razão de começar a política massiva de ocupação do território e o que se desenvolveu a partir dela. A Amazônia se tornou mais visível nesse período. A opção também se deu por imagens *mainstream*, de ampla circulação, na segunda metade do século XX.

Os periódicos encontrados sob essa condição são representados pelas revistas *Veja* e *Manchete*. Foram localizados nove exemplares no total, sendo três da revista *Manchete* (edições de out./1968, jun./1983, set./1989), e seis da *Veja* (publicações referentes à out./1970, ago./1971, set./1973; jun./1980, jul./1989; abr./1999). A partir da composição do material empírico do campo jornalístico, um estudo qualitativo começou a ser organizado.

Primeiro a leitura desses materiais, depois a identificação de cada uma dessas imagens e, por último, a verificação de sobrevivências nos referenciais imagéticos que o jornalismo de revista publica em suas narrativas. As etapas também foram as mesmas utilizadas como procedimento de trabalho com as narrativas literárias. Entretanto, depois da leitura, seleção e organização das imagens no campo literário e jornalístico, foram observadas conexões entre literatura e jornalismo e entre jornalismo e literatura. Assim foi feito.

Nota-se que, nas edições publicadas, o jornalismo de revista registra imagens da colonização amazônica. Focaliza desde a abertura de estradas, os investimentos justificados pela política estatal do *Integrar para não Entregar*, promovida pelo governo militar. Mostra as imagens do processo de ocupação do território, do povoamento, das propagandas acerca dos incentivos fiscais para as empresas montarem suas fábricas na região; destaca os infortúnios a que se sujeitavam os indivíduos que enfrentavam a dureza da vida na selva, as doenças, o abandono, a falta de comunicação, o isolamento, a exploração do trabalho, o eldorado, as queimadas e a destruição do verde, os conflitos agrários, os assassinatos, a terra sem lei, a desordem, a corrupção, etc. Imagens que o mundo não conhecia. A Amazônia do presente em contraponto à apresentada pelas narrativas literárias. Formas de ver e construir os acontecimentos a partir de imagens do passado e do presente.

O estudo dessas imagens tem por objetivo identificar como o jornalismo de revista aciona sobrevivências nas narrativas que constrói.

Ligado a esse, derivam outros específicos: (1) Reconhecer de que maneira o jornalismo aciona sobrevivência de imagens; (2) Identificar que imagens de Amazônia são ativadas pela narrativa jornalística e (3) Apontar sobrevivências de imagens na narrativa jornalística e literária.

Em busca destes objetivos, o primeiro capítulo focaliza as imagens de Amazônia produzidas pela literatura. Destaca-se a relevante contribuição das narrativas literárias na formação do espaço cultural das primeiras imagens da região. A Amazônia é vista como *Terra sem história*, no livro *A margem da história*, de Euclides da Cunha. É construída como *floresta selvagem* na literatura de Ferreira de Castro, *A Selva*. Identificada quanto espaço *mitológico e lendário*, das credices populares e histórias misteriosas em *Contos Amazônicos*, de Inglês de Sousa e, finalmente, entreolhada em uma *Crise Identitária* pela pluralidade de imagens em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. O capítulo traz ainda os contextos das épocas em que os autores construíram essas narrativas para tornar mais compreensível o olhar lançado sobre a região. São essas quatro referências imagéticas que constroem o alicerce para identificar as sobrevivências das imagens nas reportagens que o jornalismo produz.

O segundo capítulo discute os lampejos das referências de Amazônia nas revistas. Fala-se brevemente sobre a imagem-sobrevivência, isto é, o caráter intermitente que vive nas imagens e que é capaz de acionar outros referenciais. Esta parte da pesquisa apresenta a Amazônia construída pelas revistas *Manchete* e *Veja*. A organização é feita por décadas – de 1968 a 1999. As referências do jornalismo ainda são fundamentadas com os contextos sociais e históricos de cada tempo, para que as imagens sejam melhor compreendidas. O capítulo ainda ativa intermitências enquanto apresenta as imagens de Amazônia.

No último capítulo põe-se a teoria das sobrevivências em verificação. Destaca-se que as imagens sobrevivem em outras imagens, em outras cronologias e no movimento de anacronia, visto possuem uma potência significativa que ativa tempo e história. Essa potência tem a capacidade de convocar lonjuras em suas relações, de intersectar várias temporalidades, referências imagéticas e historicidades. Este capítulo confronta e analisa as imagens de Amazônia construídas pelas narrativas jornalística e literária, apontando movimentos e conexões entre os campos. Ainda menciona-se que as imagens são construtoras de mapas e identidades culturais para a região.

Tais discussões completam a proposta desta dissertação, de modo que as considerações finais demonstram que as imagens possuem a capacidade de ativar outros tempos com seu movimento anacrônico e in-

termitente, apontando que o jornalismo é um acionador cotidiano de imagens e tempos.

**AS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA NARRATIVA LITERÁRIA:
O PASSADO E O PRESENTE**

*Essa Amazônia tomada em magnitude e beleza, predação e falta
é nutriente substancial da literatura.*

Amarílís Tupiassú

**1.1. A NARRATIVA LITERÁRIA E A FORMAÇÃO DO ESPAÇO
CULTURAL**

A expansão ultramarina do século XV favoreceu a localização de muitas terras até então desconhecidas, entre elas a que viria a ser chamada Brasil. Entretanto, um fato histórico indica que antes que Cabral chegasse aqui, outro navegador, o espanhol Vicente Yañez Pinzón, teria navegado pela costa das terras Brasilis, indo até a foz do rio Amazonas. Esta viagem aconteceu em janeiro de 1500.

Depois de alguns anos da localização da região, também passaram por aqui outros nautas espanhóis. A saber: Francisco de Orellana, que partiu de Quito em 1541 e chegou à embocadura do Amazonas em 1542, e Pedro de Úrsua, navegador enviado pelo vice-rei do Peru no ano de 1560 para fazer uma grande exploração do território. Úrsua, porém, não chegou vivo ao fim do percurso em 1561 – foi assassinado por conta de um motim liderado por Lopo de Aguirre. Dessas expedições, a primeira consagra Orellana como o primeiro homem a navegar por toda a extensão do curso d'água de Quito à foz do Amazonas. A viagem foi registrada pelo jesuíta Alonso de Rojas e pelo Frei Gaspar de Carvajal, ambos encarregados de fazer as notações ao longo do percurso. No relato, eles descrevem os acontecimentos e narram o lendário, fantasioso e famoso encontro dos viajantes com as guerreiras amazonas:

Prosiguiendo nuestro viaje, vimos una boca de otro río grande a la mano siniestra, que estaba em el que nosotros navegamos, la agua del cual era

negra como tinta, y por esto le pusimos nombre el Río Negro, el cual corría tanto y con tanta ferocidad, que en más de 20 leguas hacía raya en la otra agua sin se volver la una com la outra (...) Estas mujeres son muy altas y blancas y tienen el cabello muy largo y entranzado y revuelto a la cabeza: son muy menbrudas, andaban desnudas en cueros y atapadas sua vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios (CARVAJAL apud TORRES, 1994-95, p. 99, 103).

Narrativas como essas, que ilustram as grandes expedições realizadas à Amazônia, são verdadeiras aventuras contadas pelos navegadores. De modo geral, nesses escritos de viagens há descrições das tormentas, fala-se das conquistas, narram-se as subjetividades do espírito desbravador dos aventureiros da floresta. Todos os acontecimentos das expedições foram registrados pelos desbravadores viajantes. Documentos que venceram o tempo, foram conservados e chegaram até nós. Nesses relatos também há espaço para os devaneios e para as histórias fantasiosas construídas por aqueles que eram lançados aos mares, às viagens da colonização. A mitologia – personificada nos deuses, ninfas, monstros e histórias lendárias – também enredava os conflitos durante a viagem.

Os primeiros documentos sobre as novas regiões conquistadas consistiam nesses relatos de viagem. Alguns deles foram escritos com mais objetividade que outros. Objetividades estas, conquistadas nas descrições dos espaços e dos acontecimentos. Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, diz que os escritos que trazem informações sobre as terras recém-descobertas são denominados de “textos de informação”. Esses textos inscrevem para o contexto da Amazônia a mesma forma de registro daquelas histórias relatadas pelos colonizadores ao chegar ao Brasil em 1500.

Os escritos falam dos acontecimentos mais relevantes sobre a viagem, o território, os habitantes e a natureza amazônica. Essas narrativas foram as que inauguraram a circulação de imagens das terras recém-adentradas, e, por boa parte do tempo, elas ainda foram as únicas informações sobre o território. Bosi acrescenta que nestes textos “contém informações que viajantes e missionários colheram sobre a natureza e o homem brasileiro” (2004, p.13). Ilustram esses registros a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, o *Diário de Navegação*, de Pero Lopes e Sousa; o

Tratado Descritivo do Brasil, de Ambrósio Fernandes Brandão, entre outros – só para citar alguns bem conhecidos.

As primeiras narrativas que ilustram a Amazônia para o mundo surgem justamente das expedições pelos rios. Também são escritas a partir das viagens de reconhecimento e demarcação do território, ou de aventuras e vivências na floresta. Esses textos integram os relatos dos viajantes e os diários de navegação. Em analogia, com base na definição de Bosi, pode-se dizer que as cartas de viagem, os diários de bordo, os relatos sobre a navegação etc., todos estes escritos podem ser considerados textos de informação sobre a Amazônia. Por meio deles foram organizadas as imagens da região a partir do olhar dos colonizadores, pois acredita-se que as populações nativas possuíam seu repertório de imagens, que de algum jeito, também foi capturado pelos europeus e acrescentado às narrativas que eles escreveram.

Assim, a literatura, durante muitos anos, alimentou o imaginário sobre a Amazônia e organizou formas de ver as terras recém-descobertas. Ela ilustrou o pensamento por meio das palavras e então, o homem vislumbrou a floresta. Imaginou a extensão que a envolvia mesmo sem conhecê-la de fato. Construiu sentidos e formou suas imagens de Amazônia. José Guilherme dos Santos Fernandes diz que “animismo, prosopopeia e hipérbole são princípios da filosofia e da linguagem presentes no discurso desses viajantes” compondo suas narrativas (FERNANDES, 2007, p.144).

A ideia de Amazônia desperta certa mística no olhar do homem. A opulência da natureza causa um encantamento, cria um universo maravilhoso capaz de envolver quem a observa. Essa mística, na maioria das vezes, é tomada como matéria para o fazer literário. É como se a floresta despertasse o lirismo da contemplação e o espanto do homem ao visitá-la. É como se ele tivesse diante da gênese da criação e ficasse em estado de êxtase com as imagens que visualiza.

Maria Elisa Souto Bessa diz que “é difícil falar de Amazônia sem resvalar numa linguagem poética. Mesmo os relatos de viajantes, naturalistas e cientistas são carregados de significações que vão além do discurso objetivo” (1999, p.25). Usando essa linguagem, a literatura se apropria do campo significativo, tanto em prosa quanto em verso, para construir as muitas imagens de Amazônia que se viu e ainda se vê apresentada até os dias de hoje nas cartas de bordo, diários de navegação, romances, poemas, jornais, revistas e etc.

A natureza exuberante de seus rios, suas matas e seus mitos, faz da região amazônica um lugar

propício à imaginação. Penetrar no interior da Amazônia é como entrar num mundo misterioso e fantástico, onde o real e o imaginário se confundem e se fundem numa realidade única; onde o deslumbramento do homem se dá por uma sensação de estar diante de algo sublime, de estar diante do mundo em toda a sua plenitude planetária. (...) Tanto que as primeiras expedições que por aqui passaram, deixaram rastros de emoção em seus relatórios ou crônicas de viagem, a ponto de serem considerados como textos literários. (ibidem, p.25).

Essas narrativas constroem uma Amazônia alicerçada pelas impressões que as palavras suscitam. A linguagem fabrica referenciais que ganham corporeidade no pensamento. Assim, as palavras vão organizando sentidos no campo significativo. As imagens que se formam a partir das palavras estão mais propensas ao encantamento justamente por despertar o universo maravilhoso que a linguagem poética fabrica e que, de certa forma, está bem presente nestes textos literários. Desta feita, o leitor constrói suas impressões por meio do que lhe é narrado, dá sentido às imagens que as palavras constroem.

Pode-se reconhecer que a literatura teve e tem função cultural fundamental na formação das imagens de Amazônia. Ela foi essencial na construção do imaginário da região, pois as narrativas e os relatos que a compõem, tiveram papel preponderante na gênese dessas imagens. As histórias que estes textos trazem ilustram o tempo em que as imagens se formam, que elas se mesclam e se chocam, proporcionando novas formas de ver o ambiente amazônico.

A literatura, ao organizar as imagens de Amazônia, também organizou os seus espaços culturais. As narrativas contextualizaram esses sentidos e ajudaram a formar o tecido imagético dessa terra até então desconhecida. Daí em diante, o espaço cultural auxiliou na propagação das imagens daquele território. A cultura estabelece redes e fluxos de informações que se montam e desmontam à medida que novas imagens são acionadas e passam a formar/ilustrar o pensamento. É o espaço cultural quem organiza sentidos a partir de contextos e de relações que podem ser discerníveis no processo de significação das coisas. Ele ativa a rede de associações e contrastes a serem estabelecidas na formação, significação, intervenção e recomposição de sentidos. Nesse processo, as narrativas constroem mundos, contextualizam coisas, significando-as às pessoas por meio da linguagem.

A cada nova narrativa, mais imagens enxertadas no tempo, mais referências produzidas e lançadas em direção às outras. O ir e o vir. A utilização do espaço sem a necessidade de ocupá-lo fixamente. As narrativas literárias agiram enxertando imagens de Amazônia no tempo. É essa pluralidade de efigies que amplia os arquivos da memória, funcionando como sinais a serem constantemente acionados no intuito de significar.

Esses textos ajudam no processo de significação porque são capazes de romper e justapor os espaços para intervenções. Eles deslocam a noção de totalidade da visão para acrescentar uma nova concepção do processo. “O que vem a tona nesse percurso não são somente as complexidades de linguagens e escrituras da imagem, as imagísticas e os imaginários, mas também seu desgaste, o esvaziamento de sentido sofrido pela imagem submetida” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 16). O esvaziamento se deve em razão de que as imagens que se submetem à significação nunca são totalmente o que se mostram, por isso abertas a sentidos novos. As coisas nos olham enquanto as olhamos e a narrativa é um modo peculiar e contextual de olhar para o mundo e tecer contextualizações para entendê-lo e ressignificá-lo.

1.2. A ÚLTIMA PÁGINA A ESCREVER-SE DO GÊNESIS

A maioria dos textos escritos sobre a Amazônia traz a marca de um locutor que se aventura em meio à mata para desvendar a floresta e o território que ela ocupa. Esse enunciador descreve os ambientes observados e constrói imagens bem variadas, sempre significativas quando utilizadas para ilustrar a região. As histórias que eles contam narram as experiências na mata, sobretudo, os acontecimentos relevantes superados durante a viagem e a permanência ali naquele solo. A partir deste ponto, apresentam-se imagens de Amazônia de algumas dessas narrativas literárias.

A primeira está pautada no livro *A Margem da História*, de Euclides da Cunha⁴. No livro o autor apresenta uma Amazônia *Terra sem*

⁴ **Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha (Cantagalo, RJ, 1866 – Rio, 1909):** Órfão muito pequeno, foi educado por tios, vivendo parte da infância na Bahia. Estudou na Escola Politécnica – RJ, mas logo se transferiu para a Escola Militar. Nesta, ainda cadete, afronta o Ministro da Guerra que visitava a escola, lançando fora o próprio sabre: é excluído do exército. Militante republicano, segue para São Paulo e aí publica na Província de São Paulo uma série de artigos oposicionistas. Após a Proclamação da República, reintegra-se no Exército.

história – narrada por muitos, conhecida por poucos, mas que ele, escritor de *Os Sertões*, tem a possibilidade de apresentar aos brasileiros e a outros interessados nessa terra misteriosa.

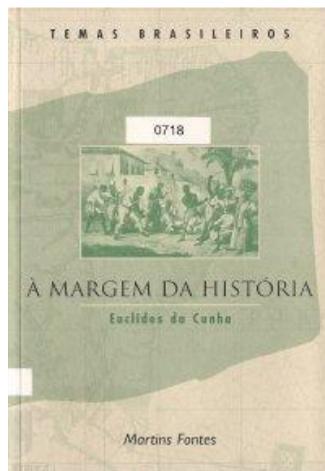


Figura 1: Capa do livro *À margem da história*, de Euclides da Cunha
Fonte: CUNHA, *À margem da história*, 1999.

Forma-se em Engenharia Militar, bacharelando-se em Matemática e Ciências Físicas e Naturais. Em 1894, Euclides se detém ao estudo de temas brasileiros por ter sido afastado do Exército por Floriano Peixoto, após manifestar sua opinião pela necessidade de respeitar os direitos dos presos políticos. Depois, desliga-se do Exército e em 1897 colabora para O Estado: entre outras coisas, com um artigo sobre Anchieta e comentários sobre os fatos de Canudos, que interpretava então como uma revolta insuflada por monarquistas renitentes (“A Nossa Vendaia”). O jornal manda-o como correspondente para acompanhar as operações que o Exército iria executar na região para destruir o “foco”. Euclides lá permanece, de agosto a outubro de 1897, de volta, põe-se a escrever *Os Sertões*, primeiro na fazenda do pai, em Descalvado, depois em São José do Rio Pardo (1898-1901). O livro sai em novembro de 1902, alcança repercussão nacional: Euclides é aclamado membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e eleito para a Academia Brasileira de Letras (1903). Continuando a estudar os nossos problemas, compõe em 1904 vários artigos que reuniria mais tarde em *Contrastes e Confrontos*. Em 1905, o Barão do Rio Branco, seu grande admirador, designa-o para a chefia da Comissão de Reconhecimento do Alto Purus. Passa na Amazônia todo esse ano: fruto dessa viagem é o Relatório sobre o Alto Purus, publicado em 1906. Depois ingressa no magistério no Colégio Pedro II. Foi assassinado e contava quarenta e três anos ao morrer (BOSI, 2004, 307-308).

Talvez porque fora o escolhido para chefiar a comissão de reconhecimento do Alto Purus, ou quem sabe em razão de verificar que a Amazônia descrita em muitos relatos de viagens não era a que via em sua frente; talvez por isso e porque havia estudado tanto sobre a região, Cunha tenha resolvido falar de outra Amazônia: aquela que teve contato e que se mostrava tão diferente das que lera, embora muitas dessas narrativas tenham-no levado a construir um imaginário divergente da realidade da região que estava conhecendo: a Amazônia que o autor via era assim:

Os mesmos rios ainda não se firmaram nos leitos; parecem tatear uma situação de equilíbrio derivando, divagantes em meandros instáveis, contorcidos em *sacados*, cujos istmos a revezes se rompem e se soldam numa desesperadora formação de ilhas e de lagos de seis meses, e até criando formas topográficas novas em que estes dois aspectos se confundem; ou expandindo-se em *furos* que se anastomosam, reticulados de todo incaracterísticos, sem que se saiba se tudo aquilo é bem uma bacia fluvial ou um mar profusamente retalhado de estreitos (CUNHA, 1999, p. 2).

A viagem ao Alto Purus sustenta as palavras do escritor quando o mesmo se refere à Amazônia. A expedição confere-lhe legitimidade para tratar dos temas daquele lugar, bem como para representá-los em seus escritos. Por outro lado, o período de permanência na mata, o convívio durante o percurso, dava-lhe experiência suficiente para escrever sobre a floresta e todo o território que ela ocupava. É com esta vivência, somada ao conhecimento de muitos outros textos, que o autor vai falar sobre a Amazônia que viu.

Roberto Ventura destaca que ao longo da viagem ao Purus, Euclides da Cunha “foi motivo de risos entre os demais membros da comissão, pois anotava tudo que acontecia de modo incessante” (2000, p. 241). O registro dos acontecimentos, pelo que tudo indica, era bem sistemático, assim, observa-se que o livro *À margem da história* traz informações precisas sobre as notações da floresta, dos animais, dos rios e do território por onde passavam em comitiva:

Completa [a flora], ainda sob esta forma antiga, a fauna singular e monstruosa, onde imperam, pela corpulência, os anfíbios, o que é ainda uma im-

pressão paleozoica. E quem segue pelos longos rios não raro encontra as formas animais que existem, imperfeitamente, como tipos abstratos ou simples elos da escala evolutiva. A *cigana* desprezível, por exemplo, que se empoleira nos galhos flexíveis das oiranas, trazendo ainda na asa de vôo curto a garra do réptil... (CUNHA, 1999, p. 2).

Alfredo Bosi ressalta que Cunha “perseguiu a adequação do termo à coisa; e a sua frase será densa e sinuosa quando assim o exigir a complexidade extrema da matéria assumida no nível da linguagem” (2004, p. 308), por isso o registro incessante dos fatos sempre com precisão para fazer uso deles em um momento oportuno. É o que faz em seus registros e pode ser percebido nos trechos citados.

À *margem da história* apresenta uma Amazônia vislumbrada no ano de 1905. A impressão formada a princípio é que o leitor está dentro de uma embarcação junto com o narrador a navegar pelos rios e paragens da Amazônia. Ora o narrador enxerga a região pela ótica da primeira, ora da terceira pessoa do singular. As visões também se caracterizam por um caráter subjetivo na formação das imagens.

No texto, à medida que avança rio adentro, vai-se construindo (até mesmo experimentando) as imagens que o narrador descreve ao longo do percurso. Às vezes essas imagens são bem precisas, descrevem a localização dos espaços como se dissessem exatamente onde e como situar cada lugar. A Amazônia se levanta no plano da visão no instante em que é observada ou descrita pela voz que conduz a narrativa. O leitor experimenta essas imagens como se elas saltassem do texto em sua direção, como se vislumbrasse os espaços a cada curva do rio, a cada horizonte da paisagem ou relato realizado.

Tem tudo e falta-lhe tudo, porque lhe falta esse encadeamento de fenômenos desdobrados num ritmo vigoroso, de onde ressaltam, nítidas, as verdades da arte e da ciência – e que é como que a grande lógica inconsciente das cousas. (...) É, sem dúvida, o maior quadro da terra; porém chatamente rebatido num plano horizontal que mal alevantam de uma banda, à feição de restos de uma enorme moldura que se quebrou, as serranias de arenito de Monte Alegre e as serras graníticas das Guianas. E como lhe falta a linha vertical, preexcelente na movimentação da paisagem, em poucas horas o observador cede às fadigas de monotonia

inaturável e sente que o seu olhar, inexplicavelmente, se abrevia nos sem-fins daqueles horizontes vazios e indefinidos como os dos mares (CUNHA, 1999, p. 3, 1-2).

O narrador de *À margem da história* faz de sua experiência algo a ser compartilhado no mesmo momento em que a narrativa acontece. A *Terra sem história* constrói a história da região quando revela a natureza por meio de uma voz que viaja e leva junto o interlocutor. É sem história porque o que se contou sobre a região foi pautado em narrativas de cunho mais fantasioso, subjetivo. Por outro lado, por se mostrar mais objetivo no texto que constrói, o narrador de Cunha parece acreditar mais em sua Amazônia do que nas outras construídas por meio das narrativas do passado.

Os textos antigos de viagem traziam relatos pouco precisos e ve-róssímeis. Construíam imaginários de Amazônia distantes do que se encontrava na realidade. Esta talvez seja a opinião do narrador do livro de Cunha, ou do autor que escreve o livro depois de ter se desiludido ao ver como era de fato a Amazônia. Mas o que dizer dos instantes de subjetividade encontrados também no texto e na voz do narrador em *À margem da história*? São subjetividades, objetividades, mas acima de tudo imagens que abrem o olhar e auxilia-o a ver.

Certas afirmações do parágrafo anterior justificam, talvez, a desilusão de Euclides da Cunha ao ver, pela primeira vez, a Amazônia que tanto esperava. O autor construíra uma imagem totalmente diferente da que via por conta da leitura das literaturas de viagens. As primeiras palavras transcritas das *Impressões gerais* de *À margem da história* expressam todo esse desapontamento ao se deparar com a Amazônia real que conheceu no ano de 1905 quando percorreu o território na expedição para demarcar a região do Alto Purus.

Na ocasião, fez parte da comissão que marcava os limites brasileiros e integrou a comitiva do Purus em atenção ao convite do Barão do Rio Branco. Segundo o jornal Estadão, “desde 1903 o escritor já sonhava ir à Amazônia. Sonhava desvendar aquela ‘terra sem história’. (...) Sua mente estava repleta de leituras sobre expedições amazônicas, principalmente de autores como Alexander von Humboldt, Von Martius, Henry Bates e Alfred Russell Wallace” (ESTADÃO, 2012). Pode-se constatar na própria narrativa um espaço aberto para incluir o nome de outros aventureiros que percorreram o território e escreveram sobre ele:

De Humboldt, a Em. Goeldi – do alvorear do século passado aos nossos dias, perquirem-na, ansiosos, todos os eleitos. Pois bem, lede-os. Vereis que nenhum deixou a calha principal do grande vale; e que ali mesmo cada um se acolheu, deslumbrado, no recanto de uma especialidade. Wallace, Mawe, W. Edwards, d’Orbigny, Martius, Bates, Agassiz, para citar os que me acodem na primeira linha, reduziram-se a geniais escrevedores de monografias (CUNHA, 1999, p. 3).

Ao citar o nome desses viajantes, o narrador destaca também a poética do deslumbramento que envolveu cada um deles. Entretanto, a desilusão manifestada por Cunha diante do Amazonas provavelmente está associada às histórias que os autores viajantes escreveram sobre a região. Talvez, o escritor deixara-se seduzir, quem sabe, impressionar, demasiadamente, pelas imagens produzidas nas narrativas de viagens do passado. As leituras teriam influenciado o autor a construir a sua Amazônia particular, ideal. Por isso, ao se deparar com a realidade da floresta, percebera que as imagens que visualizava eram diferentes das que existiam em seu imaginário. A experiência da expedição no Purus favorece o desencantamento do escritor diante da floresta e do espaço que a envolve. A imagem que ele vê durante a viagem, di-la bem inferior àquela construída mediante os livros, por isso escreve que:

ao revés da imaginação ou do entusiasmo, o que sobressalteia geralmente, diante do Amazonas, no desembocar do dédalo florido do Tajapuru, aberto em cheio para o grande rio, é antes um desapontamento. A massa de águas é, certo, sem parar, capaz daquele *terror* a que se refere Wallace; mas como todos nós desde mui cedo gizamos um Amazonas ideal, mercê das páginas singularmente lírica dos não sei quantos viajantes que desde Humboldt até hoje contemplaram a *Hylae* prodigiosa, com um espanto quase religioso – sucede um caso vulgar de psicologia: ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada. Além disto, sob o conceito estritamente artístico, isto é, com um trecho da terra desabrochando em imagens capazes de se fundirem harmoniosamente na síntese de uma impressão empolgante, é de todo em todo in-

ferior a um sem-número de outros lugares do nosso país. [...] A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem... [...] Daí esta singularidade: é de toda a América a paragem mais perlustrada dos sábios e é a menos conhecida (CUNHA, 1999, pp. 1, 2, 3).

As narrativas dos viajantes da Amazônia são escritas na euforia da admiração e do entusiasmo. A grandiloquência da floresta, dos rios, a vastidão do território favorece as descrições pessoais, impele o espírito a subjetividades, caráter que atribui ao texto certo deslumbramento da realidade narrada. Isto não aconteceu somente com Euclides da Cunha, muitos outros foram envolvidos por esse espírito. O repórter Raimundo Rodrigues Pereira é um exemplo dessa construção imagética sobre a floresta. No início da reportagem especial que escreve para a revista *Veja*, *A última fronteira, Amazônia: do mito à descrença e à esperança*, ele narra sua experiência quando sobrevoa a região. No depoimento pode-se observar que o jornalista também havia construído uma Amazônia ideal assim como o escritor dos Sertões:

O pesado avião militar levanta-se para o sul no campo de poeira de Altamira. Em seguida vira-se desajeitadamente e aponta o nariz para nordeste, para Belém. Neste momento, a baixa altura e inclinado para o solo, meus olhos são abençoados por uma fantástica visão. Lá embaixo, o rio Xingu é uma massa líquida transparente, cobrindo enrugadas dunas de areia branca, manchas pretas de lodo, borões esverdeados de musgo sobre a pedra ou refletindo ora o azul do céu descoberto, ora o verde compacto da Mata.

Ao fim de quarenta dias de viagem pela Amazônia, ainda observo essas descobertas com uma alegria forte, angustiada e surpresa. Antes de visitá-la, a região era para mim apenas a uniformidade barrenta do Solimões-Amazonas e seus afluentes e o verde onipresente da floresta. Mas, assim como a mata é diversa e inesperada quando vista de perto, as águas do continente amazônico

visitadas no mistério de todos os seus vales constituem uma surpreendente aquarela. (...) durante alguns segundos procuro as razões da leve angústia com que relembro a beleza inesperada e selvagem dessas últimas seis semanas. (...) Minha inquietação talvez pudesse ser resumida em uma pergunta: de que forma avançaria o progresso? (Grifos da revista. PEREIRA In VEJA, out. 1970, p. 54).

Talvez fruto da leitura de tantos livros ou quem sabe por ouvir muitas histórias sobre o lugar, o repórter também construiu uma Amazônia antes de visitá-la. O que se destaca nas citações é a desconstrução do imaginário idealizado sobre a região quando se efetiva o contato com o ambiente. O repórter, por sua vez, parece ainda seguir impressionado com a grandiloquência da mata, pois a pergunta que faz no final do depoimento ainda está permeada pelo deslumbramento. É como se ele quisesse saber: aqui nesse imenso e vasto território, de que forma avançaria o progresso? Fato é que a declaração do jornalista atribui um valor pessoal ao texto. Por outro lado, essa construção de fascínio, de maravilhamento, também é presente, torna-se evidente na estrutura da reportagem sem que seja um testemunho do repórter que construiu o texto jornalístico? Leia-se o trecho seguinte retirado da revista *Manchete*, *Amazônia: A terra*:

O ciclo das águas comanda a vida na terra amazônica, privilegiada com a maior bacia hidrográfica do mundo (3.984.497 km²). Tudo é gigantesco nesse extraordinário universo. Com uma unidade relativa do ar acima de 80 por cento, a floresta pulsa há milênios, num organismo irrigado pelo rio Amazonas e seus afluentes: Solimões, Negro, Juruá, Purus, Madeira, Branco, Xingu, Tapajós, Tocantins, Araguaia e tantos outros formadores do sistema de veias e artérias desse imenso corpo. Um organismo complexo, que também se compõe de várzeas (323.399 km²) fertilizadas por inundações periódicas, no médio e baixo Amazonas (MANCHETE, set. 1989, p. 7).

A resposta é positiva. Vê-se que não são somente as narrativas literárias que apresentam esse deslumbramento ao falar de Amazônia, as reportagens também trazem esse traço distintivo no texto ao falar sobre

a região. No texto jornalístico é evidente a construção de uma Amazônia pautada pelo discurso do maravilhoso, das grandes eloquências, do fascínio em relação ao território. No trecho citado, os adjetivos e os períodos que atribuem características e elogios à vastidão da terra servem de evidências desse deslumbramento que a floresta faz surgir e que é destacado no texto jornalístico.

Mas, como Cunha apresenta sua imagem de Amazônia após destruir o imaginário que construíra? Vê-se surgir no texto do autor uma *Amazônia* que di-la *sem história*. Na interpretação do narrador, tudo ainda está surgindo, aparecendo, sendo criado. O mais curioso da temática de deslumbramento a que se refere Euclides da Cunha é o fato de que ela ainda se inscreve no cenário atual como um eterno retorno à perspectiva do *Discovery*, como índice que enreda as mais diversas narrativas e vestígios temporais do passado, ou da terra em formação, para experimentar as imagens do presente que a vê, “coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 35).

O território ainda está se formando. O ambiente é comparado ao gênese da criação, quando os anos de evolução são imprescindíveis para a estruturação dos espaços, para a organização do ecossistema. A presença do homem na região é vista como um forte inconveniente, uma intromissão da civilização num lugar que não está preparado para ocupação. Ali contrastam as esperanças e as incertezas do progresso. Tocam o passado e o presente:

Na terra sem história os primeiros fatos escrevem-se, esparsos e desunidos, nas denominações dos sítios. De um lado está a fase inicial e tormentosa da adaptação, evocando tristezas, martírios, até gritos de desalento e de socorro; e o viajante lê nas grandes tabuletas suspensas às paredes das casas, de chapa para o rio: *Valha-nos Deus, Saudade, São João da Miséria, Escondido, Inferno...* De outro um forte renascimento de esperanças e a jovialidade desbordante das gentes redimididas: *Bom Princípio! Novo Encanto, Triunfo, Quero Ver! Liberdade, Concórdia, Paraíso...* (CUNHA, 1999, p. 38).

A terra sem história traduz certo desapontamento do narrador em relação à Amazônia. O fato de a região ser encarada como se ainda esti-

vesse germinando faz do território um espaço em que o mesmo ocorre desde sempre. Nem os temas que vão sendo apresentados ao longo da narrativa são capazes de alterar o espírito do narrador com notações mais positivas sobre a floresta, os rios, e etc. Ele constrói suas *impressões gerais*, fala sobre os *rios*, tematiza o *clima*, escreve sobre os *caucheiros*, sobre a *terra*, entre outros assuntos, sem nenhum tom positivo à mata a não ser a contemplação ancestral. “A história dos olhares sobre o que significa a natureza é, como concebe o filósofo e historiador das ciências Robert Lenoble, a história dos esforços que a consciência faz para se libertar dos seus medos e das suas angústias secretas” (SILVA, 2009, p. 52-53). Em suma, algo sempre está em falta, sem história, por isso ainda a escrever. As imagens não são totais, ao contrário, são feitas de parcialidades, de momentos específicos, fragmentos de tempos, de pequenos instantes de luz lançados a outras eventualidades imagéticas: “apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que francamente luminosos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 43).

Um aspecto interessante nessa Amazônia sem história é que a ideia de não possuir história passa exatamente pelo princípio de que a região ainda não ficou pronta para a história começar a ser escrita. É como se o território todo remontasse o cenário da evolução, da origem das coisas e estivesse se preparando para despertar. Por isso, a região ainda estaria adormecida em seu casulo.

O narrador de *À margem da história* fala sobre o que é visto e o que ocorre durante o percurso da viagem com certa nostalgia. No espaço não acontece nada além do esperado, por isso o registro é tedioso. As paisagens são de uma só cor, o rio segue o seu curso constante, a vivência é a mesma por onde houver de passar. Por ser sempre comparada aos recônditos lugares, aos ambientes mais remotos da civilização, a terra parece envolvida por uma sensação fastidiosa constante: “a terra é, naturalmente, desgraciosa e triste, porque é nova. Está em ser. Faltam-lhe à vestimenta de matas os recortes artísticos do trabalho” (CUNHA, 1999, p. 29).

A ideia de uma terra embrionária, sempre a desabrochar, é bem presente. A natureza evoca o éden, o paraíso perdido; lança a civilização em direção às origens, aos tempos remotos em que os espaços ainda estavam sendo criados. Ali na Amazônia este éden ainda estaria conservado. A terra virgem, quase que impenetrável, faz do paraíso um lugar em que o tempo pára, estagnou-se para completar a criação. A floresta, que não permite ver além dela mesma, está oculta em sua própria grandeza. O ser humano que avança mata adentro, na verdade, vai domando o espaço selvagem e bravo. Por outro lado, a natureza parece lançar o

olhar da humanidade em direção aos tempos antigos, às paisagens incultas, bárbaras da civilização.

Ali, não. Desaparecem as formas topográficas mais associadas à existência humana. Há alguma coisa extraterrestre naquela natureza anfíbia, misto de águas e de terras, que se oculta, completamente nivelada, na sua própria grandeza. E sente-se bem que ela permaneceria para sempre impenetrável se não se desentranhasse em preciosos produtos adquiridos de pronto sem a constância e a continuidade das culturas. As gentes que a povoam talham-se-lhe pela braveza. Não a cultivam, aformoseando-a: domam-na (CUNHA, 1999, p. 29).

Na ótica do livro, a flora se arruma sozinha, quer completar o ciclo da evolução e se aprontar para fazer parte da história. Esta visão é muito peculiar: não significa somente uma inexistência, mas uma existência. “Decir que no hay historia del *Amazônia*⁵ no es expresar una sentencia definitiva de *inexistência*. Es expresar primeiro una *exigencia*, al menos un deseo: que la historia del *Amazônia*, comience a existir o más bien *recomience*” (grifos do autor, sublinhado nosso) (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 121).

As negações do narrador ao falar sobre a Amazônia que visualiza constroem outra imagem da região. Esta, por sua vez, contrasta com diferentes referenciais produzidos nas literaturas de viagens. As imagens de Amazônia em *terra sem história* atingem outras temporalidades quando põem em relação o passado e o presente. O passado representado por uma região construída ao revés da imaginação, admiração ou do entusiasmo, conforme afirma o próprio narrador de Cunha, e o presente alicerçado no tempo da viagem em que a voz da narrativa fala sobre o território à medida que navega por ele. As imagens tocam-se. Uma lança em direção à outra toda a tensão do instante em que captura o feixe de luz do presente e o apreende em imagem. O rio visitado no livro de Cu-

⁵ A palavra Amazônia substitui o vocábulo “arte” a que o autor Didi-Huberman se refere. Ele comenta a ideia de Walter Benjamin quando este escreve que “no hay historia del arte”. Aqui, nesta discussão acredita-se que o fato de Euclides da Cunha dizer que a Amazônia é uma terra sem história assemelha-se a discussão de Benjamin quando afirma que não há uma história da arte. A negação não significa inexistência, mas que ela comece a existir pelo desejo de se falar dela.

nha é o mesmo que o descrito em muitos outros textos, porém registrado a partir de outra imagem. Segundo o narrador:

Reanima-se um momento ante a fisionomia singular da terra; mas para logo acabrunha-o a imensidade deprimida – onde o olhar lhe morre no próprio quadro que contempla, certo enorme, mas em branco e reduzido às molduras indecisas das margens afastadas. Sobe o grande rio; e vão-se-lhe os dias inúteis ante a imobilidade estranha das paisagens de uma só cor, de uma só altura e de um só modelo, com a sensação angustiosa de uma parada na vida: atônicas todas as impressões, extinta a ideia do tempo, que a sucessão das aparências exteriores, uniformes, não revela – e retraída a alma numa nostalgia que não é apenas a saudade da terra nativa, mas da Terra, das formas naturais tradicionalmente vinculadas às nossas contemplações, que ali se não veem, ou se não destacam na uniformidade das planuras... (CUNHA, 1999, p. 29).

Percebe-se que a imagem do rio é apreendida em uma imensidão capaz de deprimir aquele que o contempla. As paisagens reproduzem as mesmas imagens repetidas, as mesmas cores, as mesmas alturas e modelos. Contaminado por esse marasmo, o narrador-observador do espaço expressa que a sensação angustiosa em relação ao lugar assemelha-se a uma parada na vida. A angústia provocada pela nostalgia leva o narrador a ansiar por uma Terra que tenha formas, paisagens diferentes para contemplar. A imagem apresentada na narrativa põe a região em uma zona sobressaltada pelos movimentos incertos, improváveis, mas que ali se justificam em razão da composição e recomposição dos espaços – as coisas se organizando. O homem é o observador da força avassaladora que age na floresta. Por onde foi capaz de espalhar suas raízes, a mata é soberana. Ali prevalece o poderio da selva.

Não raro o viajante, à noite, desperta sacudido por uma vibração de terremoto, e aturde-se apavorado ouvindo logo após o fragor indescritível de miríades de frondes, de troncos, de galhos, entrebatendo-se, rangendo, estalando e caindo todos a um tempo, num baque surdo prolongado, lembrando o assalto fulminante de um cataclismo e um desabamento da terra (CUNHA, 1999, p. 24).

Toda a floresta é um organismo em evolução. Ao longo da narrativa ela vai recebendo vários adjetivos. São eles que ajudam a compor a imagem do território. Falam da mata, dos rios e da terra como se estivessem na origem: é a “hylae prodigiosa” de “fauna singular e monstruosa”; os espaços se apresentam como “trabalhos colossais da natureza”; dignos de “contemplações ancestrais”; o território é um “paraíso tenebroso”, um “desvão obscurecido da história”; os rios são as “grandes artérias” etc., todos esses ambientes precisando terminar o primeiro passo do desenvolvimento. Enfim, termos que associam a região ao mito da origem.

As impressões da terra lançam o olhar às longínquas referências temporais. O tempo não passou para a Amazônia. O narrador se deslumbra ao encontrar esses elos ancestrais presentes ali na floresta. As estórias, os dizeres, os relatos alimentavam o imaginário, mas não construíam referenciais consistentes sobre o que era a região. A narrativa de Cunha quer desfazer o imaginário do passado com imagens mais reais de Amazônia. Entretanto, são apenas mais imagens construídas e lançadas no horizonte do tempo para serem contrastadas com outras.

A flora ostenta a mesma imperfeita grandeza. Nos meios-dias silenciosos – porque as noites são fantásticamente ruidosas –, quem segue pela mata vai com a vista embotada no verde negro das folhas; e ao deparar, de instante em instante, os fetos arborescentes emparelhando na altura com as palmeiras, e as árvores de troncos retilíneos e paupérrimos de flores, tem a sensação angustiosa de um recuo às mais remotas idades, como se rompesse os recessos de uma daquelas mudas florestas carboníferas desvendadas pela visão retrospectiva dos geólogos. (...) [Por outro lado], o grande rio, malgrado a sua monotonia soberana, evoca o maravilhoso, que empolga por igual o cronista ingênuo, o aventureiro romântico e o sábio precavido (CUNHA, 1999, p. 2;3).

O ambiente vai despertando no narrador a euforia das palavras para descrever o que vê. Ora a grandeza imperfeita da flora, ora o rio. Entretanto, o percurso continua. Por isso ainda vai-se registrando os espaços, as paisagens. Dizer que a Amazônia é uma terra sem história significa apresentar uma nova imagem para a região. Um olhar diferente daquele já produzido em outras narrativas de viagens. Mais que isso, ser

sem história também destaca o desejo de que comece a ser construída uma história para esta terra ainda desconhecida.

A imagem do vazio amazônico, da terra despertando da gênese, do passado colossal, da origem e formação do ecossistema ou do espaço ainda se construindo, todos estes aspectos formam a primeira referência imagética de Amazônia desta dissertação. É a imagem apresentada no livro de Euclides da Cunha. Uma centelha de luz que se lança no horizonte para atingir e ser atingida pela narrativa jornalística mais adiante na discussão. Segundo Didi-Huberman “haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos” nas narrativas que constroem a Amazônia (2011, p.43). Entretanto, esses traços, essas centelhas reminiscentes, são cruciais para organizar sentidos no instante em que o passado toca o presente e nos atinge.

1.3. E TUDO ERA SELVA, SELVA POR TODA PARTE

O título da narrativa de José Maria Ferreira de Castro⁶, *A Selva*, já indica a segunda imagem de Amazônia escolhida para esta dissertação.

⁶ **José Maria Ferreira de Castro** nasceu a 24 de maio de 1898 em Salgueiros, freguesia de Ossela, município de Oliveira de Azemeis, Portugal. [Era filho de camponeses. O pai já havia morrido quando], no dia 7 de janeiro de 1911 embarcou para o Brasil, a bordo do *Jerôme*, que o deixou em Belém do Pará, onde o jovem permaneceu 28 dias, tendo sido depois enviado por um parente para o seringal Paraíso, no rio Madeira, em plena selva. Ali viveu três anos que profundamente o marcaram para o resto da vida e ali despertou a sua irresistível vocação literária (NEVES In CASRO, 1972, p. 309). O autor partiu do seringal na noite de 28 de outubro de 1914 e foi para o Pará, animado pelo impulso de escrever nos jornais e publicar a novela que escrevera ainda na selva, *Criminoso por Ambição* (1916). Em Belém, “exerceu as mais ingratas profissões para subsistir: colava cartazes pelas paredes, dormia no chão numa barraca e teve de trabalhar num barco de cabotagem, dos que navegavam para o Oiapoque, entre o Brasil e a Guiana, terra de forçados” (BRASIL, s/d, p. 32) . Na cidade das mangueiras, o futuro romancista tornou-se jornalista, colaborando em vários periódicos: “o primeiro foi *A Cruzada*, que teve vida curta. Depois trabalhou no *Jornal dos Novos*” (BRASIL, s/d, p. 33) e mais tarde, com João Pinto Monteiro, fundou o semanário *Portugal*, em 1917. O ano de 1919 marca a volta definitiva de Ferreira de Castro ao país natal. Lá instala-se em Lisboa, dedicando-se simultaneamente, ao jornalismo e às letras. No país português funda a revista *A Hora*, em 1922, e o magazine *Civilização*, em 1928. Autor de características neo-realistas, Ferreira de Castro buscava as experiências mais objetivas para compor a trama de suas histórias. Era peculiar em sua escrita a abordagem mais

O romance, escrito em 1929, ressalta a magnitude da Selva Amazônica – enfatiza essa imagem. Nesse território tudo é selvagem. Nele, o autor inclui o homem e a organização social que ali se estrutura a duras penas.

O livro de Ferreira de Castro conta a história de Alberto, um ex-combatente do regime republicano português. A personagem veio para o Brasil e instalou-se na casa do tio em Belém do Pará. Ali, Alberto ficou a dar despesas ao parente. Como o preço da borracha estava em queda, a crise forçou o tio enviar o sobrinho para trabalhar no seringal *Paraíso*, às margens do rio Madeira. O romance fala da vida de Alberto, da prisão na floresta Amazônica, do convívio naquela terra; descreve o modo como os seringueiros eram tratados pelos donos dos seringais e também narra a trajetória da personagem para escapar dali.

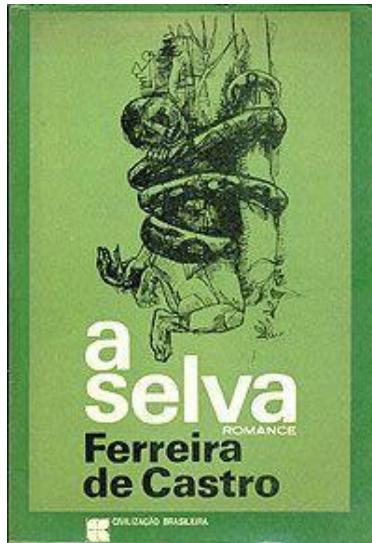


Figura 2: Capa do livro *A Selva*, de Ferreira de Castro
Fonte: CASTRO, *A Selva*, 1972.

Em *A Selva*, a Amazônia é representada como um *inferno verde*, *local fechado, isolado*. Mais do que um simples romance, o livro do

precisa e real perante os acontecimentos, caráter esse, talvez, herdado da profissão de jornalista. Seu olhar crítico demonstrava a luta dos menos favorecidos para conquistar melhores condições de vida. O autor morreu no dia 29 de junho de 1974 na cidade do Porto, Portugal.

escritor português é a história da vida dos seringueiros; dos migrantes nordestinos na Amazônia; história presenciada e vivida pelo autor em tempos de declínio e crise no preço da borracha, período compreendido entre 1910 e 1914. Além disso, a trajetória de Alberto na ficção assemelha-se à mesma vivida por Ferreira de Castro. O autor também veio pra Belém, ficou na casa de parentes e também foi trabalhar em um seringal.

A imagem de natureza possui elo estreito com a Amazônia. A floresta chama a atenção: pesquisadores acreditam que lá existem muitas espécies desconhecidas pela ciência e, no território, também há árvores centenárias que precisam ser preservadas. A mata e todo o ambiente ligado a ela constroem essa referência de natureza para a região. Entretanto, a densa floresta não permite que o homem adentre tão facilmente no ambiente amazônico. Além disso, há perigos expressivos mesmo quando são organizadas expedições para conhecer o lugar ou para pesquisá-lo. Há riscos no contato com animais, insetos, rios e com a própria mata. Bichos venenosos, animais perigosos, plantas que irritam a pele, espécimes desconhecidas estão por lá.

Todo o ecossistema alimenta o imaginário das pessoas quando estas se veem impressionadas com a dimensão que a floresta possui. O pouco conhecimento sobre o território desperta quanto aos segredos que ainda podem ser descobertos na mata. O desconhecido vive na magnitude da selva, talvez por isso haja a formação de uma imagem que retoma as origens sempre que a Amazônia é focalizada.

Pode-se dizer que esse princípio primitivo de selvageria é construído a partir da ideia de mata virgem, inculta, bruta. Nela está presente o aspecto animalidade. Nesta imagem, a paisagem de criaturas selvagens, que não se restringe somente aos animais, inclui tudo que faz parte do território. Atribui-se uma qualidade agressiva, indomesticada a todos os ambientes da floresta. A natureza bravia provoca no homem o desejo e a hesitação. Ao passo que quer descobri-la, há o cuidado para não se tornar vítima dela.

A literatura narra vários casos de pesquisadores que não se precaveram e morreram por conta do contato com as criaturas da floresta. Esses eventos quando publicados em jornais ou revistas favorecem a criação da imagem selvática. Um exemplo foi o naturalista Augusto Ruschi, o cientista dos beija-flores. Conta a narrativa jornalística que “em 1975, quando se encontrava na Serra do Navio, território do Amapá, na companhia de índios, Ruschi teve contato com sapos da espécie dendrobata, altamente venenosos. Sua morte, entre outros fatores, foi atribuída também a esta contaminação” (MANCHETE, set. 1989, p. 138). Informações como essa, fundamentam a imagem selva, o caráter

agressivo para a região. Esses imaginários ativam as ressurgências de eventos passados em tempos atuais.

A leitura do termo selvagem, além de retomar a ideia dos tempos primitivos (a origem) já discutida em Euclides da Cunha, associa também uma imagem de natureza hostil para a Amazônia. O aspecto ostensivo que caracteriza todo o ambiente é impressionante nessa representação imagética. A natureza ainda não domada pelo homem ostenta-se ali, ergue-se imperiosa, bárbara. A dificuldade do acesso a outros espaços assujeita os indivíduos ao trabalho escravo como forma, até mesmo, de garantir sua própria sobrevivência naquele solo. A paisagem selvagem aliada às relações sociais estabelecidas na mata aprisiona o homem. Como a selva é de difícil acesso, às vezes, não há outra saída, senão render-se à exploração.

A selva julga e pune, faz prevalecer a lei do mais forte, seleciona a partir dos próprios ciclos naturais e das experiências humanas estabelecidas na floresta. Vencem os que conseguem superar as dificuldades encontradas ao longo de cada dia. O ecossistema amazônico e a autoridade do homem definem a lei e os espaços que cada indivíduo vai ocupar dentro da floresta. A selva, hirta e agressiva, subordina seus moradores aos períodos de cheia e estiagem e o homem, por outro lado, faz prevalecer suas vontades explorando os mais fracos. A cada estação, o homem torna-se um resistente.

Diante dessa situação, a selva parece ter vida e vontade própria. A mata, personificada, se transforma em um ser indócil. Enfim, a natureza e suas leis, a selva e seus aspectos sentenciosos, a realidade dos que resistem a eles e a incerteza de seus períodos e ciclos naturais. Esta é a estética da natureza indomada: selva, selva por toda parte. Ela está muito mais presente no imaginário de quem vem de fora para viver na região do que no pensamento dos habitantes do território. Estes, não têm essa imagem tão representativamente fixa em suas referências do lugar, ou pelo menos, esta relação possui uma estética diferente da imagem de terra selvagem daqueles que visitam ou chegam pra morar na Amazônia.

Quando Ferreira de Castro vive a experiência de trabalhar no seringal Paraíso, período compreendido entre 1910 a 1914, a Amazônia começa a enfrentar a crise no preço da borracha. Até 1910, a economia da floresta era alimentada principalmente pela comercialização desse produto. O látex extraído da *Hevea brasiliensis*, até então supervalorizado no mercado nacional e internacional, começa a concorrer com a alta produção das seringueiras cultivadas na Ásia e tem seu valor reduzido. Segundo o *Atlas histórico Isto é Brasil*, “a decadência vem [mesmo] quando a borracha cultivada [e produzida] na Malásia, Indonésia e Cei-

lão derruba o preço [do produto]. O cultivo [que] começou nos anos de 1870 sob estímulo da procura crescente e sustentada, nos anos de 1910, supre a demanda” (s/d, p. 97).

Então, com o abastecimento do mercado aliado à alta oferta do produto favorece a saturação da atividade comercial da borracha. Assim, “a primitiva aventura seringalista amazônica se inviabiliza, exceto como atividade marginal, subvencionada, que não supre sequer o consumo interno”, ainda por cima, vendida a baixo custo (ATLAS, s/d, p. 97). É o ponto final para uma época de grandes riquezas patrocinadas pelas seringueiras. Este contexto decadente é referenciado por Ferreira de Castro ainda na primeira parte de *A Selva*:

Um dia, porém, a *Hevea brasiliensis*, levada subrepticiamente por mãos britânicas, desdobrara a sua nacionalidade, entregando também a seiva enriquecedora em terras de Ceilão. Ferida pela emigrada, a borracha da Amazônia deixara de ser meio de elásticas fortunas, limitando a perspectiva das ambições. Era prata e não ouro o que se colocava agora no outro lado da balança.

Mas ninguém, ninguém, se dava por conformado dentro dos estreitos aros da nova verdade. A recordação do esplendor ainda tão próximo incitava os ambiciosos, tornando-os mais febris, mais dinâmicos, e esvaziava-os dos últimos crepúsculos. Deliravam na luta para recolher o caudal antes que ele se esvaísse totalmente sob a catástrofe que se avizinhava (CASTRO, 1972, p. 43).

O trecho citado faz referência ao inglês Henry Wickham que, em 1876, havia contrabandeado sementes de seringueira para a Ásia escondidas entre folhas de bananeiras. Na Inglaterra, o episódio rendeu a Wickham o título de cavaleiro, conferido pelo rei George V. Por aqui, entre os seringueiros brasileiros, o saqueador de sementes ficou conhecido como *o executor da Amazônia*. Mas é somente a partir de 1910 que os senhores e os soldados da borracha sentirão os percalços da crise que cairá sobre a Amazônia. O produto, antes tido como ouro negro, embora desvalorizado, ainda incitava os pensamentos ambiciosos.

A selva continuava atraindo os homens interesseiros. Eles vinham de todo o nordeste, principalmente, dos estados do Maranhão e Ceará. Eram os retirantes da seca. Já chegavam à floresta endividados e, segundo contam os livros, trabalhavam pra se endividarem ainda mais. O

Atlas histórico Isto é Brasil destaca que “ao desembarcar em Belém ou Manaus, o nordestino brabo (não aclimatado) encontra o seringalista à sua espera e assina seu contrato. Equipado com arma, munição, roupas e instrumental, segue para o seringal já devendo ao patrão” (s/d, p. 97).

A dívida faz com que o seringueiro trabalhe incansavelmente para saldar seu débito, mas as condições nunca eram favoráveis aos trabalhadores da selva. Estes sempre recorriam aos armazéns dos seringalistas comprando suprimentos para o trabalho e alimentação, de modo que a quantia devida quase nunca acabava. Em *À margem da história*, Euclides da Cunha diz que “o seringueiro realiza uma tremenda anomalia: é o homem que trabalha para escravizar-se” (1999, p. 13).

(...) rios de lendárias fortunas onde os homens se enclausuravam do Mundo, numa confrangida labuta para a conquista do ouro negro, lá onde os ecos da civilização só chegavam muito difusamente, como de coisa longínqua, inverossímil quase. Quando [Alberto] desembarcara em Belém, ido de Portugal, a borracha ainda tinha altas cotações e exercia profundo sortilégio sobre todos aqueles que davam ao dinheiro a maior representação da vida. Muitos dos empregados no comércio, vendo a pequenez de seus ordenados, tão longe do que deles se afirmava na Europa, desertavam dos escritórios e dos balcões e embrenhavam-se Amazonas acima, ansiando maior recompensa ao trabalho, onde quer que ela existisse. Algumas vezes também o haviam tentado essas estradas líquidas que cortavam a selva imensa, mas sempre um pavor instintivo, amálgama do que se dizia de febres perigosas e de vida bárbara e instável, o detivera em Belém (CASTRO, 1972, p. 41).

É apresentando todos estes contextos que Ferreira de Castro escreve o livro *A Selva*. Nele está estampado um momento histórico bem peculiar da região amazônica – os tempos difíceis provocados pela queda do preço da borracha. A narrativa é a história da vida dos soldados da selva contada por quem viveu na região e viu de perto a sorte dos nordestinos que chegavam aos seringais. As condições de vida na floresta sujeitavam os homens à prisão. Às vezes, nem a vida toda trabalhando de sol a sol era suficiente para saldar a dívida que tinham com os pa-

trões, pois as condições que o ecossistema oferecia prendiam ainda mais os homens na mata.

O tempo era rigoroso: seis meses de verão e seis de inverno. A dívida saldada com o trabalho durante a estiagem das chuvas era readquirida no inverno. Quanto maior o período das cheias, mais tempo o seringueiro ficava sem trabalhar devido aos ciclos da natureza. O ecossistema também regulava a vida dos homens.

A partir da experiência vivendo no seringal Paraíso, Ferreira de Castro constrói a história da selva e nela registra sua imagem de Amazônia. Está pautada na vida dos habitantes da floresta. Enxerga a região como um território fechado, uma prisão. O seringueiro é vítima das relações sociais que se estabelecem na mata. O ambiente é selvagem e a saída da selva é tão misteriosa quanto a entrada. Dali não se consegue livrar-se tão facilmente:

O << Justo Chermont >> ora enfiava pelos estreitos <<paranáis>>, tão ocultos nas margens que o barco dir-se-ia penetrar na própria floresta, ora despachava para os céus os rolos do seu fumo em pleno centro do rio. E então, se os olhos se dirigiam para frente, a saída tornava-se tão misteriosa como o fora a entrada – tudo selva, selva por toda parte, fechando o horizonte na primeira curva do monstro líquido. As suas pequenas veias, que davam passagem a grandes transatlânticos e na geografia europeia figurariam como rios primordiais, só se revelam plenamente às pupilas mestras dos <<práticos>> – os pilotos da assombrosa trama fluvial, que principiava em Salinas, debruçada sobre o Atlântico, e ia terminar, para a navegação brasileira, nas fronteiras do Peru ou da Bolívia, após quarenta dias de viagem (CASTRO, 1972, p. 65).

Na viagem para o seringal, Alberto olha para as paisagens e enxerga a densidade que sobrevive na mata. Adentrar no território é uma atividade difícil. A própria floresta põe obstáculos, traça labirintos pelas vias dos rios. O espaço se organiza para confundir o homem desavisado que vai se embrenhando por ali: “cada curva se parecia com a outra curva, cada reta com a reta antecedente; onde não existia barraca ou cidade, o espírito quedava-se, perplexo, a formular a pergunta íntima: <<Já passei aqui ou é a primeira vez que passo aqui?>>” (CASTRO,

1972, p. 66). Enfim, tudo era selva, e selva por toda parte, como o narrador sentenciava. As árvores fecham as passagens, tornam a navegação mais complicada. O narrador de *A Selva* olha para a região e nela enxerga o cárcere de sua vida e da vida de todos os homens dali.

A imensidão e o desconhecido dessas paragens aprisionam. Nem todos conseguem se libertar desse espaço selvagem. O ambiente também é isolador, separa o homem da sociedade, tornando-o incomunicável com o resto do mundo. A Amazônia se torna um lugar martirizante. A selva é a sentença dos ambiciosos e sonhadores vindos de outras terras. Imigrantes de longe atraídos pelas histórias de riqueza fácil em terras recém-descobertas pela colonização.

A selva dominava tudo. Não era o segundo reino, era o primeiro em força e categoria, tudo abandonando a um plano secundário. E o homem, simples transeunte no flanco do enigma, via-se obrigado a entregar seu destino àquele despotismo. O animal esfrangalhava-se no império vegetal e, para ter alguma voz na solidão reinante, forçoso se lhe tornava vestir pele de fera. (...) Daquela bárbara grandiosidade e da sua estranha beleza, uma só forte impressão ficava: a inicial, que nunca mais se esquecia e nunca mais também se voltava a sentir plenamente (CASTRO, 1972, p. 114, 115).

Entende-se por selva todo o conjunto de ecossistemas que compreende a Amazônia – todos os espaços e ambientes que integram a floresta. Ela domina todo o território. Ao longo da narrativa, Ferreira de Castro constrói a imagem de Amazônia através dos conflitos vividos pela personagem Alberto. A selva é, então, um ambiente de tirania. Ali, ela é a majestade – domina os sujeitos que nela habitam. As dimensões do lugar não permitem ao homem escapar daquelas terras.

(...) impunha-se como inimigo. Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espiavam por todos os lados. Nada a assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde o espírito busca enlevo e o corpo frescura; assustava com seu segredo, com seu mistério flutuante e as suas eternas sombras, que davam às pernas nervoso anseio de fuga (CASTRO, 1972, p. 114-115). (...) iluminada cau-

sava menos terror, perdendo grande parte do mistério, denso e mórbido, que exalava ao cair da tarde. (CASTRO, 1972, p. 120).

O ambiente impõe certa hostilidade entre os habitantes da floresta, é inimigo do homem. A personificação da selva na narrativa de Castro constrói a imagem de que todo o território é um ser selvagem, uma fera indomada a procura de sua presa. Por isso, a referência aos olhos ameaçadores que espreitam todos os espaços e aterrorizam diante dos enigmas que a floresta esconde entre suas sombras. Mistérios, ameaças e segredos estão por toda parte. Tudo isso, causa terror, medo e nervosismo por conta de uma realidade desconhecida que pode, a qualquer momento, surpreender, tornando o homem vítima da natureza.

Para compreender essa imagem de Amazônia, alguns aspectos devem ser considerados: Alberto foi pro seringal Paraíso a mando do tio Macedo, porque estava a dar-lhe despesas em Belém. A viagem era entendida pelo português como que um castigo. Não fora para o seringal por vontade própria. Assim, a referência de Amazônia construída pela personagem é de uma prisão – um inferno verde do qual anseia livrar-se a cada instante. Tudo na selva não lhe apraz. Sua imagem é sempre negativa: é a sentença, o exílio, a tormenta, o presídio no qual se encontra enclausurado.

E mais nada. O resto era selva, com sua vida sombria, ali pertinho, muito pertinho, fechando-o num anel estrangulador. Sentia-se-lhe a existência pesada, enigmática, numa vigília que dir-se-ia constante ameaça, um pânico jacente. Fatigados da muralha, os olhos tinham de procurar no céu um pouco de lonjura e de enlevo. (...) Mas de novo a selva se lhe impunha. Lá estava, solene, com o seu multimilenário segredo, a atraí-lo, a atormentá-lo achegando-se cada vez mais, à medida que o sol tornava-se horizontal. (...) E a ideia de que não havia nenhum limite estabelecido para o tempo que ele seria obrigado a passar ali ainda mais o deprimiu moralmente (CASTRO, 1972, p. 128).

A atmosfera da selva é sufocante para a personagem. Alberto sente-se estrangular por ela. Talvez por medo, receio, mas o certo é que o silêncio do ambiente atemorizava-o, enchia-o de pavor. A muralha cons-

truída pela vegetação atormentava o português. Ele mesmo não sabia quando sairia dali, nem se escaparia da prisão em que estava.

A selva não aceitava nenhuma clareia que lhe abrissem e só descansaria quando a fechasse novamente, transformando a barraca em tapera, dali a dez, a vinte, a cinqüenta, não importava quantos anos... mas um dia! Seria por esgotamento das seringueiras, seria pela intervenção dos selvagens, chacinando os desbravadores, seria por motivo – mas seria! A ameaça andava no ar que se respirava, na terra que se pisava, na água que se bebia, porque ali somente a selva tinha vontade e interagia despoticamente. Os homens eram títeres manejados por aquela força oculta, que ele julgava, ilusoriamente, ter vencido com a sua atividade, o seu sacrifício e a sua ambição (CASTRO, 1972, p.170-171).

O narrador do romance conhece muito bem a região. Descreve-a com os pormenores todos. É-nos informado, a todo instante, que ela não aceita facilmente as intervenções humanas em seu ambiente. A sensação ao ler o romance é que a selva se compara a uma de suas feras indomadas. O ambiente é ameaçador. Por qualquer espaço que se ande, há a certeza de uma atmosfera fatídica, aprisionadora. A imagem de Amazônia parte do princípio de que o ecossistema da mata recusa as clareias que lhe abrem fechando-as novamente. A prisão que se refaz incansavelmente.

É a “terra virgem”, “insubmissa”, a “fera”, o “monstro”, a “barbárie” enclausuradora, o “império vegetal”. A Amazônia da prisão vegetal em que o homem resolveu construir civilização. Quanto à ideia de civilização, vale destacar que ela se pauta na lei da selva: domina o mais forte. As relações de poder são instituídas pelos seringalistas: os donos dos seringais mandam e desmandam, têm a autoridade para decidir, até mesmo, sobre a vida dos soldados da borracha. É essa Amazônia selva, bravia, indomesticada, que Ferreira de Castro nos apresenta como imagem no livro que escreve. A selva é representada como um espaço monstruoso. Uma floresta cheia de mistérios temerosos torna-se a descrição do medo: o terror de ficar ali até a morte. Todo o ambiente era uma sentença. Estava-se preso a ela, de mãos atadas. Uma terra tirânica.

Independentemente de qualquer subjetivismo do narrador, o que interessa quanto ao livro *A Selva* é a imagem de Amazônia que ele cons-

trói. Sobre este aspecto destaca-se a máxima do isolamento, da prisão e da natureza indômita, selvagem. Em suma: sobressai a selva.

A representação imagética encontrada na narrativa de Ferreira de Castro também constitui uma forma de ver a Amazônia. Neste momento da discussão apenas faz-se pertinente apreender esta imagem. Mais adiante, ela será ativada também nas narrativas jornalísticas das revistas *Manchete* e *Veja*. As imagens apresentadas nesses materiais jornalísticos aproximam temporalidades e textualidades. São narrativas que auxiliam o ato de ver acionando as reminiscências que sobrevivem nas imagens. As revistas põem em evidência o momento em que as imagens nos tocam com suas intermitências da história e do tempo – o momento em que elas se tornam ressurgentes nos acontecimentos cotidiano.

As imagens de Amazônia construídas na literatura ajudarão a inquietar o tempo presente nas imagens contemporâneas que o jornalismo constrói sobre a região. Nesse sentido, “ser contemporâneo seria obscurer o espetáculo do século presente a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a ‘luz que procura nos alcançar e não consegue’” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 69-70).

O jornalismo, como um potencializador constante e diário de imagens, apreende o momento agonístico do agora que as imagens nos atingem e o presente em que somos atingidos por elas – o momento do encontro que é publicado como acontecimento. Por enquanto é importante o registro da imagem de Amazônia produzida pelo livro *A Selva*, de Ferreira de Castro, adiante os lampejos dessas imagens nas narrativas jornalísticas.

1.4. A AMAZÔNIA DOS CAUSOS, DOS MITOS E DAS LENDAS

A literatura oral, os causos, mitos e lendas, bem como as histórias fantásticas e curiosas sobre a floresta e a região constroem a imagem de encantaria⁷ para a Amazônia. O universo encantado, cheio de tantas

⁷ O universo das encantarias é uma zona em que vivem as criaturas, seres mágicos da floresta. Segundo Loureiro, “as encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios [e na floresta], correspondente ao Olimpo grego, habitada pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. É dessa dimensão de uma realidade mágica, que emergem para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiuna, a mãe do rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. Representam o maravilhoso do rio equivalente a poetização da história promovida pelo maravilhoso épico. Esses

narrativas que se autoexplicam, deixa em suspenso uma atmosfera de incertezas, medos, crendices e imaginários encantados sobre a Amazônia. Essas histórias estão alicerçadas na memória popular e na cultura dos povos da região. Elas são de conhecimento de todos os habitantes de lá. São contadas de geração para geração. Fazem parte do currículo escolar e também aparecem na conversa dos moradores ribeirinhos, nos diálogos dos habitantes da floresta e na fala dos povos das cidades. A Amazônia das criaturas encantadas é uma imagem sempre presente, bem viva nos discursos sobre a região.

Essas histórias chegam até os dias de hoje através da tradição oral, tão peculiar em um território onde as pessoas ainda têm a cultura de se sentar em frente às casas para conversar, contar causos e ouvir histórias. Talvez um costume adquirido olhando as culturas indígenas e suas formas de tradição oral tão presentes na região, ou porque a vida nessas terras aproximaram as pessoas por tantos motivos que não se podem mensurar. O fato é que a princípio era “o texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o erepitar de braços da floresta. E era texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto (RUI In MEDINA, 1987, p. 308). Assim, essas narrativas rompem o tempo e chegam até os dias de hoje. Por meio delas surge a Amazônia dos seres encantados.

Muitos textos literários abordam os aspectos míticos e lendários dessas histórias orais em suas narrativas. Um exemplo bem conhecido é o livro do paraense Inglês de Sousa⁸: *Contos Amazônicos*. A coletânea de contos tematiza “algumas anedotas e lendas que mostram o espírito popular cheio de superstições e temores do mistério. Temores provenientes em parte das selvas mal conhecidas, das águas profundas, da fauna que povoa umas e outras” (MIGUEL-PEREIRA, 1955, p. 160). Essas narrativas constroem a imagem de uma Amazônia das criaturas encanta-

poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem – que é a natureza convertida em cultura e sentimento” (LOUREIRO, 2008, p. 8).

⁸ **Herculano Marcos Inglês de Souza**: nasceu em Óbidos, Pará, no ano de 1853. “Bacharel em ciências jurídicas pela Faculdade de Direito de São Paulo. Político durante o Império, presidiu as províncias de Sergipe e Espírito Santo; foi um grande advogado e professor de Direito Comercial. Membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Estudante, foi em São Paulo redator da Tribuna Liberal, e mais tarde um dos diretores da Revista Nacional”. Escreveu as obras: “*O Cacaquista* (1876); *História de um pescador* (1877); *O Coronel Sangrado* (1877) novelas; *O Missionário* (1888) romance; *Contos Amazônicos* (1893), além de obras jurídicas”. (MIGUEL-PEREIRA, 1955, p. 159). Morreu no Rio de Janeiro, em 1918, aos 65 anos.

das, da terra dos seres míticos e lendários que despertam as fantasiosas histórias que preenchem o imaginário popular sobre o que é a Amazônia.

Contos Amazônicos é composto por nove narrativas. A saber: “Voluntário”, “A feiticeira”, “Amor de Maria”, “Acauã”, “O donativo do capitão Silvestre”, “O gado do Valha-me-Deus”, “O baile do judeu”, “A quadrilha de Jacó Patacho” e “O rebelde”. Desses, “Voluntário”, “O donativo do capitão Silvestre”, “A quadrilha de Jacó Patacho” e “O rebelde” não possuem aspectos narrativos ligados aos mitos ou lendas da região. Eles têm como contextos: a guerra contra o Paraguai, a crise diplomática entre o Brasil e a Inglaterra chamada de Questão Christie, os assaltos e saques realizados pelo famoso bando de Jacó Patacho em terras paraenses e a revolta denominada Cabanagem, respectivamente.



Figura 3: Capa do livro *Contos Amazônicos*, de Inglês de Sousa
Fonte: SOUSA, *Contos Amazônicos*, 2005.

Os demais contos possuem aspectos relacionados aos mitos, lendas e/ou crendices populares. O conto “A feiticeira” traz uma história sobre a rápida cheia dos rios, “Amor de Maria” ressalta a lenda do chá da raiz de tajá ralado na língua de pirarucu, “Acauã” tematiza o mito da cobra grande (a colossal sucuriju) e da ave de canto lúgubre que intitula o conto, “O gado do Valha-me-Deus” conta os causos do rebanho que

aparece e desaparece; do gado que quando capturado, ao ser morto, se transforma em bexiga cheia de vento, e, finalmente, “O baile do judeu”, narrando a presença do boto na festa que o judeu organiza. Por trazer lendas mais conhecidas, “Acauã” e “O baile do Judeu” são selecionados para construir a imagem de Amazônia que foi denominada de a Amazônia dos causos, dos mitos e lendas nesta dissertação.

Quando se focaliza a Amazônia dos causos quer-se chamar atenção à importante função que as narrativas orais assumem para formar a imagem de um universo povoado por seres encantados na região. Esses relatos de eventos, particulares ou de outros, são enredados por fantasias e absurdos, fatos difíceis de ser explicados, mas que ganham corpo por meio da palavra-viva. Segundo Rancière, “a palavra tem como essência o fazer ver. Por um lado a função de manifestação visível retém o poder da palavra. (...) Por outro lado ela retém a potência do próprio visível. A palavra institui uma determinada visibilidade. Manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos” (2009, p. 22). Essas histórias, repetidas de boca em boca, prolongam no tempo as narrativas de origem e também a cultura de um povo. Passadas de geração para geração por meio do ato de contar, essas narrativas constroem um ambiente cheio de mistérios e medos, de seres míticos, mágicos e encantados na Amazônia. Assim, a região tem construída sua imagem de território das encantarias.

O registro oral é o texto narrativo, ou que tenha narratividade, produzido pelos órgãos da fonação, oriundos da memória coletiva e/ou individual, relativo a um passado próximo ou longínquo. Tem como características a funcionalidade, a tradição, a persistência, a oralidade e a performance; pode haver também uma sexta característica, o anônimo, quando se tratar de texto que não implique em história oral de vida. Os registros orais podem ser de duas naturezas: a história oral e a tradição oral. Os primeiros centram-se nos indivíduos, a partir de experiências particulares de vida, implicando em acento da subjetividade. Já a tradição oral [é composta por] narrativas orais populares de personagens de alcance coletivo – heróis e anti-heróis –, que se firmam como representantes de uma cultura, em suas ações e ideologias. (...) A tradição oral também pode ser considerada como Literatura Oral. É a correspondente na modalida-

de oral da língua, das produções literárias escritas. Responde por narrativas populares (...) transmitidas entre gerações pela oralidade, como bem cultural coletivo, (...) são de domínio coletivo (FERNANDES, 2008, 1; 2).

As narrativas orais pautam suas histórias na literatura oral, mais especificamente na tradição oral que cita os mitos e as lendas dos seres mágicos que vivem na floresta. Em alguns contos de Inglês de Sousa tem-se registrado em ficção o momento em que essas narrativas são contadas. As pessoas estão ali reunidas e alguém começa a contar a história – é o caso de “A feiticeira” e “Amor de Maria”, entre outros.

Contos Amazônicos, em “Acauã” e “O baile do judeu”, registra duas situações em que as histórias da tradição oral integram as narrativas literárias. Entretanto, nos dois contos, o autor inclui três criaturas míticas e lendárias: a cobra grande, a ave acauã e o boto.

A primeira sendo a colossal sucuriju que habita os rios da Amazônia: conta a história que uma índia teria engravidado e tido um filho. Pra se livrar da criança, a mãe resolve jogar o bebê no rio. Na tentativa de salvar o menino, os seres mágicos da floresta o encantam. Transformam-no em uma grande cobra, habitante das profundezas dos rios amazônicos. O mito persiste porque nenhuma pessoa tem coragem de desfazer o encanto, pois para trazer a cobra à condição humana faz-se necessário que alguém desfira um golpe na cabeça da serpente tirando-lhe sangue e nesse momento derrame leite materno na boca do animal. Como, até hoje, não houve destemida pessoa, diz-se que a colossal sucuriju habita as profundezas dos rios amazônicos aparecendo em noites de lua cheia ou de tempestades horrendas, procurando alguém de coragem que desfaça o encantamento.

A palavra acauã é de origem tupi. A narrativa oral diz que a ave possui um canto lúgubre, tido como mau-agouro; também, prenúncio de chuva, tempestade. Aquele que porventura mexe com este pássaro torna-se vítima de uma maldição que o canto da ave atina. É acometido por males, infortúnios inimigináveis.

Já o boto é considerado um ser mítico e sedutor que habita os rios da Amazônia. Segundo a tradição popular, em noites de lua cheia, ele se transforma em um homem bonito, sedutor e elegante. Nesta ocasião, deixa as águas e sai à procura de bailes ou outras festividades. Diz-se que o boto é um exímio dançarino, um galanteador que nas festas sempre conquista a dama mais bonita para com ela namorar. Ele engravida as mulheres nessa noite de amor. Conta-se que o boto usa um chapéu

para esconder um furo que possui na cabeça. Quando alguém o retira ou quando esse acessório cai, fala-se que ele foge e volta para o rio, reaparecendo em noites de festa ao luar.

Os mitos são narrativas de tempos primordiais e fabulosos que procuram explicar o homem e seu mundo. Essas histórias não são marcadas cronologicamente – narram como uma realidade, total ou fragmentada, passou a existir a partir de façanhas dos seres e entes sobrenaturais. As lendas são identificadas como narrativas de relatos de fatos fantásticos (não totalmente maravilhosos), mas que foram exagerados pela imaginação popular. Esses textos, embora coloridos em demasia, apresentam um mundo e uma realidade mais próxima, só que pintada pelo imaginário popular.

A presença dessas criaturas encantadas nas narrativas sobre a Amazônia constrói um ambiente cheio de mistério, crenças e medos no imaginário das pessoas. Isto pode ocorrer tanto na lenda quanto no mito. Em ambos, a região se transforma em uma terra fabulosa, repleta de mistérios. O território passa a ser percebido como um espaço onde o ser humano está sujeito a infortúnios inimagináveis, em relação à natureza, às criaturas desconhecidas e à estrutura social das selvas. Nas terras amazônicas, tanto a ação do homem quanto da natureza se tornam ameaças significativas.

As narrativas de Inglês de Sousa ilustram a vida social e política do Pará em meados do século XIX. O autor utiliza todo o clima de mistério que envolve a Amazônia – uma região assombrada por histórias fantásticas onde os mitos e as crendices populares se multiplicam todos os dias, servindo de temas para suas narrativas. Com este enredo escreve seus contos.

“Acauã” conta uma história de agouro e maldição. O canto da ave é o prenúncio de desventuras aos que importunam o pássaro: O capitão Jerônimo Ferreira, morador de Faro às margens do Nhamundá, viúvo, pai de Aninha – dois anos, saíra pra caçar e distrair-se do pesar causado pela morte da esposa. Era uma sexta-feira, dia aziago para caçada. Enquanto voltava pra casa, desviara-se do caminho e se perdeu. Anoitecia e ele ainda tentava chegar em casa. Andando há muito por baixo do arvoredo, o capitão não notou que o tempo havia mudado. Formou-se, repentinamente, uma temível tempestade. Relâmpagos e trovões rasgavam o céu e as águas encharcaram a terra. Jerônimo não conseguia enxergar mais nada, nem sabia onde estava. Eis que do fundo do rio foi crescendo um ruído terrível, um clamor que arrepiou o capitão. Ele pôs-se a correr na direção que intuía estar a sua casa. Enquanto corria, os sons emanantes do rio aumentavam. Eram os lamentos da sucuriju em

laborioso parto. O barulho ensandeceu o homem, tremia-se todo. Na correria, bateu a cabeça e caiu em frente a uma porta, espantando uma ave que voou cantando: Acauã!

Ao recuperar os sentidos, Jerônimo percebeu que a tempestade cessara. Procurando se orientar, olhou em direção ao rio e viu um objeto estranho em forma de canoa. Aproximou-se dele e tomou-o pelas mãos. Dentro, havia uma criança. No dia seguinte toda a vila de Faro comentava que o capitão adotara uma menina: Vitória. As filhas foram educadas igualmente, diziam-se até da mesma idade. Quando as meninas completaram quinze anos, o capitão começou a perceber que Vitória ausentava-se de casa em horas impróprias sem dizer aonde ia. Nestas ocasiões, Aninha ficava mais fraca e abatida, algo lhe roubava as energias. Foi nessa época que o filho de um fazendeiro se interessou pela primogênita. O rapaz propôs casamento à moça, mas Ana recusou como se obedecesse a ordem de alguém.

Um ano passou e novamente Aninha foi pedida em casamento. Houve tentativa de esquivar-se do compromisso, mas Jerônimo reprovou o desejo da filha. O casamento com o Ribeirinho estava arranjado. No dia da celebração, Vitória desapareceu. A situação despertava comentários. No momento do casório, quando o padre perguntou à Aninha se casava com gosto, a moça começou a tremer. Ela olhava em direção à porta da sacristia. Ali aparecia Vitória com cabeleira de serpentes, boca entreaberta e língua bipartida. Um grito descomunal rompe o silêncio de Aninha e ela cai sobre o altar. Nessa mesma hora, Vitória, com horrível brado, desaparece sem saber-se como. Os convidados não entendem o que acontece. De repente, Aninha é tomada por estranhas convulsões, retorcendo-se toda. Tomou as feições de uma ave e deixou sair um longo grito: Acauã! Por cima do telhado da igreja uma voz respondeu: Acauã! Acauã! Todos compreenderam a horrível desgraça: era o acauã.

“O baile do judeu” narra a história de uma festa que o judeu resolvera fazer. Para o evento, ele convida as famílias mais importantes de toda a redondeza. Embora se supusesse que ninguém aceitasse o convite de um descendente do povo que crucificou Cristo, às oito horas de certa noite de junho, a casa do judeu estava tomada pela gente. Era grande a agitação e já não se podia conter o povo que entrava porta adentro. Foi na época de uma das maiores cheias do Amazonas.

Naquele ano, as águas já haviam engolido a praia. A casa do judeu ficava há umas dez braças da barranca do rio, na rua da frente. Conforme foi marcado, às oito a festa começou embalada pela orquestra de Chico Carapanam, Pedro Rabequinha e Raimundo Penaforte. Muito se dançou e bebeu naquele baile. Dizia-se que era o melhor de todos os

tempos. Os comentários apontavam dona Mariquinhas, mulher do tenente-coronel Bento de Arruda, recém-casada, como a rainha do baile. Simpática e agradável a todos, ela gostava de dançar. Às 11 horas chega um sujeito que não se deixava identificar. Usava um chapéu desabado. Foi direto à dona Mariquinhas e lhe tirou para dançar.

O casal recebia muitas exclamações com seus movimentos sensuais e envolventes. A dança envolvia e dona Mariquinhas não conseguia se afastar do parceiro. Havia angústia no rosto da mulher do tenente-coronel, mas os aplausos e euforia dos expectadores impulsionavam os rodopios dos dançarinos. De repente, enquanto o casal bailava, o homem deixou cair o chapéu que usava. Deu-se pra ver que o sujeito tinha a cabeça furada. Ao perceber que era o boto, Bento de Arruda faz o sinal da cruz. Espavorido pelo esconjuro, o boto sai arrastando a dama porta afora ao som da *Varsoviana*. Segue dançando com ela até a ribanceira do rio e de lá se atira com a moça, afundando nas águas do Amazonas. Depois disso, ninguém mais quis voltar aos bailes do judeu.

A presença dessas três criaturas encantadas na narrativa de Inglês de Sousa constrói uma imagem mítica, fabulosa em relação à floresta e à região. É como se o sobrenatural ganhasse corpo e passasse a integrar a imagem de uma região alicerçada por mitos, lendas, causos e histórias impressionantes – nunca explicáveis do ponto de vista da razão, mas das credences populares e da cultura. A grande cobra, a ave agourenta, o boto que encanta as mulheres da Amazônia, todas essas criaturas sobre-humanas de vida própria na cultura popular assumem papel característico na identidade de um povo. Organizam sentidos para os referenciais imagéticos. Entretanto, o que dizer de um imaginário pautado nessas imagens míticas? Veja-se na imagem da floresta quando o capitão Jerônimo perde-se na mata e se forma uma grande tempestade em razão das dores do parto da sucuriçu:

Raios caíram com fragor enorme, prostrando cedros grandes, velhos de cem anos. O capitão Jerônimo não podia mais dar um passo, nem já sabia onde estava. Mas tudo isso não era nada. Do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá, levantava-se um ruído que foi crescendo, crescendo e se tornou um clamor horrível, insano, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade. Era um clamor só comparável ao brado imenso que hão de soltar os condenados no dia do juízo final (SOUSA, 2005, p.58-59).

A aparição das criaturas encantadas provoca uma mudança assustadora no clima. A cidade de Faro, até então tão pacata, sofre a ação da natureza quando se manifestam os seres mitológicos. Tudo se transforma porque as forças que emanam dessas encantarias são capazes de se sobrepor à realidade humana, ou de romper com ela – o mito tem suas próprias razões para acontecer. A causalidade para o mito não o justifica, tampouco o acidente. Quando o capitão Jerônimo, com a queda espanta a acauã que estava pousada ali perto, está-se consumada a maldição que cairá sobre ele. Assim aconteceu:

(...) Jerônimo Ferreira deitou a correr na direção em que supunha dever estar a sua desejada casa. Mas a voz, a terrível voz, aumentava de volume. Cresceu mais, cresceu tanto afinal, que os ouvidos do capitão zumbiram, tremeram-lhe as pernas e caiu no limiar de uma porta.

Com a queda espantou um grande pássaro escuro que ali parecia pousado, e que voou cantando:
– Acauã, acauã! (SOUSA, 2005, p. 59).

O desfecho desses mitos é trágico. Mesmo que não tivesse a intenção de importunar a ave, o capitão foi punido pelos presságios do canto que ela emitiu ao voar. A personagem nem percebeu que tal fato ocorrera, mas sofreu o castigo. Ele foi acometido por todos os infortúnios sem ter concepção e sem nada poder fazer, a não ser, tentar fugir de uma força que não controlava, mas que lhe sentenciou. No conto “pode-se perceber que o sobrenatural e o insólito entremeiam-se com o natural e o cotidiano” (BARRETO, 2003, p. 65). É um conjunto de situações para um terrível desenlace que constrói uma imagem mítica para a Amazônia.

Esta descrição mítica é assustadora: o espaço sombrio, as trovoadas, raios e tempestades que derrubam vidas centenárias. Sons que não se reconhecem. Vê-se surgir a atmosfera do medo. A tensão ao improvável deixa essas narrativas mais abertas ao imaginário, a algo que ainda pode surgir e acometer os sujeitos; surpreendê-los, fazendo-os vítimas em um destino insano. O temor se manifesta no imaginário porque o improvável, o desconhecido, o desenlace trágico ainda está por ocorrer. Por outro lado, quando o sujeito percebe os fatos, já é tarde demais para revertê-los. Já estão consumados por decisão dos seres míticos. Foi assim que o boto arrastou Mariquinhas para o rio:

No meio dessa estupenda valsa, o homem deixa cair o chapéu, e o tenente-coronel, que o seguia assustado para pedir que parasse, viu com horror que o tal sujeito tinha a cabeça furada. Em vez de ser homem era um boto, sim, um grande boto, ou o demônio por ele (...). O monstro, arrastando a desgraçada dama pela porta fora, espavorido com o sinal-da-cruz feito pelo Bento de Arruda, atravessou a rua, sempre valsando, ao som da *Varsovia*, e chagando à ribanceira do rio, atirou-se lá de cima com a moça imprudente, e com ela se afundou nas águas (SOUSA, 2005, p. 87).

Quando perceberam que era o sedutor dançarino dos rios não havia mais a possibilidade de alteração no destino da Mariquinha. Ela se tornara mais uma vítima do boto. Quando essas narrativas são contadas não são simplesmente histórias que se comunicam, mas imagens que se constroem. De acordo com Miguel-Pereira, “a narrativa, no esplêndido *Acauan* e no *Baile do Judeu* é feita com arte segura, aproveitando lendas locais para dar um prolongamento misterioso a fatos reais ou verossímeis” (Grifos do autor, ortografia da época, 1955, p. 168). Esses textos prolongam no tempo os imaginários e as imagens. A cultura de recontá-los às gerações faz com que o mito sobreviva, que as histórias permaneçam e atinjam constantemente os sujeitos com lampejos de tempo. As narrativas intersectam e são intersectadas por imagens e anacronias. Basta o lampejo de uma dessas histórias, para que outras sejam acionadas com a mesma intensidade. Nas centelhas encontradas nas narrativas do presente, vê-se o tempo e o ambiente mítico:

“Minha finada mãe contava que sempre havia dois bichos dançando no meio da gente: o boto e a pirarara. O boto de paisana e a pirarara de soldado. Ninguém notava. Tinha umas meninas pro lado deles. O pessoal tacaram cachaça nos dois. Saiu briga e acertaram a pirarara. O boto caiu no rio e aí é que souberam que era o boto. A pirarara boiou no outro dia, com facada na barriga” (Grifos da reportagem. MANCHETE, set. 1989, p. 174).

O relato da fonte sustenta a tradição de contar histórias. Mais que isso, destaca também o momento em que se conta às novas gerações as narrativas do passado, do tempo das origens intersectando o momento

do presente. O que sobrevive e é ativado é o mito. A história ganha uma particularidade no cotidiano, é retexualizada com novas percepções, nem por isso deixa de ser o retorno do mito. As ações verbais utilizadas no pretérito perfeito e imperfeito, na terceira pessoa do singular ou do plural, indeterminam os sujeitos do discurso. Assim, o tempo se torna mítico. Vê-se justificada a máxima do *não sei, só sei que foi assim*, que o mito por si se explica.

A história atual ativa a memória ao encontro da narrativa mítica. É a cobra grande, a acauã, o boto, não importa qual a personagem específica, mas a presença desses seres encantados faz aparecer nas narrativas a atmosfera que caracteriza a imagem da região. A imagem das encantarias, das histórias que se autoexplicam, dos mitos, das lendas e causos. A Amazônia das criaturas mágicas e encantadas que vivem na floresta e nos rios pouco conhecidos. Essa imagem aparece cada vez que as narrativas do presente constroem uma atmosfera misteriosa e tensa que retoma o clima mítico e fabuloso da floresta.

Esta é a referência imagética construída no livro de contos de Inglês de Sousa – uma intermitência que irá certamente atingir as narrativas jornalísticas. É o lampejo de uma imagem que se lança ao horizonte e que sobrevive ao tocar outras temporalidades, porque atinge as pessoas com a potência significativa que possui. O momento do choque: o instante em que a imagem toca o presente ou que o presente toca o passado – movimento recíproco –; quando isto acontece, há a sobrevivência, as ressurgências.

A imagem de Amazônia de *Contos Amazônicos* é uma centelha, um traço intermitentemente passageiro que, repentinamente, acende uma luz que lampeja o mundo das encantarias amazônicas. Enxergar os traços dessa atmosfera mítica presente na narrativa jornalística é permitir que as imagens de Inglês de Sousa venham tocar o presente. A ação de enxergar esses traços intermitentes nas imagens será feito adiante. Neste ponto é importante apenas a construção da imagem mítica dos causos e das lendas para a região.

1.5. A FANTASMAGÓRICA CRISE IDENTITÁRIA DA AMAZÔNIA

A segunda metade do século XX anuncia uma nova forma de olhar o mundo. Os Estudos Culturais propõem releituras da história social a partir dos nexos existentes entre as formações sociais e a cultura. Esse jeito específico de ler a sociedade parte de concepções deslocadas, isto é, os discursos canônicos já institucionalizados como referenci-

ais e conceitos são questionados por vozes marginalizadas ao longo da história. O que ocorre é uma leitura das margens ao centro – um ato a contrapelo, uma perspectiva ao revés da história. Entram em cena as minorias, a cultura de massa e as vozes excluídas.

Os estudos tensionam os conceitos da tradição e preveem abordagens mais contundentes das relações da cultura com as estruturas sociais de poder, que não são simples resultantes de um processo histórico linear, mas relações conflituosas entre os diferentes campos culturais, econômicos e políticos. Tradicionalmente, era a voz do vencedor que conduzia as narrativas da história e hierarquizava as relações culturais e sociais. Entretanto, com o advento dos Estudos Culturais, a cultura foi colocada no centro das discussões, provocando conflitos, crises nos conceitos fixados pela hegemonia dominante. Por conta desse mal estar, outras vozes foram incluídas nos discursos e nas narrativas, falando sobre as zonas de silenciamento a que foram submetidas histórica e culturalmente. Os Estudos Culturais apontam essas crises identitárias e o processo de subversão aos discursos institucionalizados na sociedade. Apontam um novo jeito de ler a história.

A imagem de Amazônia que será construída neste ponto do trabalho está marcada pela crise identitária. Para formar esse referencial imagético elege-se *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum⁹. A narrativa questiona o que é, afinal, a Amazônia e qual a imagem que ela possui – põe essas relações em crise. Responder a essas perguntas não é a intenção

⁹ **Milton Hatoum:** nasceu em Manaus no ano de 1952 e na cidade passou uma parte de sua vida antes de se mudar para Brasília. Na capital federal viveu durante um período e depois se mudou para São Paulo. Nesta, graduou-se em arquitetura pela USP (Universidade de São Paulo) – 1977. Tempos depois viajou para Paris e lá fez mestrado em literatura. De volta ao Brasil, 1984, vai para sua terra natal e lá se torna professor de Literatura na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Em 1989, Hatoum publica seu primeiro romance: *Relato de um certo Oriente*. O livro rende ao autor o Prêmio Jabuti de melhor romance do ano. Onze anos mais tarde, em 2000, lança *Dois Irmãos*, e é premiado com o mesmo título do livro de estreia. As narrativas do autor deram-lhe fama internacional e foram traduzidas para a França, Alemanha, Itália e Espanha, entre outros países da Europa, e também para os Estados Unidos, onde foi professor pela Universidade da Califórnia, em Berkeley. Passados cinco anos, exatamente em 2005, Hatoum traz a público *Cinzas do Norte*, outro de seus tão apreciados romances. O autor também trabalhou na seção cultural da revista *Isto é* por dois anos no período de 1970 quando foi para São Paulo. Atualmente, Hatoum escreve crônicas para o jornal *O Estado de São Paulo*, desde 3 de outubro de 2008. (PIZA In CRISTO, 2007).

desta dissertação, porém, a captura dessa imagem da crise no livro do escritor torna-se crucial.

O livro está pautado em algumas perspectivas teóricas da contemporaneidade, embora o contexto histórico da narrativa retome a Amazônia do pós-guerra – os idos da década de 70. Nessa época ainda persistiam as dificuldades provocadas pela crise da borracha que se alastrara na Amazônia desde 1910. Assim, a boa-vida extrativista de antes não existia mais, o que se encontra é uma decadência social que tende a piorar pela presença repressiva do governo militar.

Quando se fala em contemporaneidade pensa-se “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*” (Grifos do autor, AGAMBEN, 2009, p. 59). O contemporâneo não coincide perfeitamente com o tempo que vive, nem se adéqua às pretensões desse tempo; precisa estar deslocado em relação a ele para ser capaz de perceber e apreendê-lo.

Em relação ao romance de Hatoum, a personagem Raimundo pode ser entendida como contemporâneo. Ele consegue perceber uma imagem de Amazônia para sua época, mantendo um olhar fixo sobre ela para colocá-la em crise. Ao fazer isso, Mundo põe em relação uma Amazônia para além de seu tempo. É contemporâneo porque consegue perceber seu tempo e nele enxergar a escuridão conceitual que existe. Essa escuridão seria a não-visão a que Agamben se refere – a capacidade de neutralizar as luzes de sua época para descobrir as trevas de seu tempo, olhar e perceber o que a ele se associa. Ser contemporâneo está relacionado à capacidade ressurgente de perceber as luzes que, no escuro do presente, tenta nos alcançar. Perceber o lampejo das sobrevivências que nos toca no momento de escuridão do presente.

Quanto às relações contemporâneas colocadas em crise na narrativa, a que interessa a esta dissertação se associa à ideia de identidade, pois quando se constrói certa imagem para uma região, notadamente se constitui uma identidade para ela. Homi Bhabha diz que a identidade “é o espaço da intervenção criativa dentro da existência (...) um retorno à encenação da identidade como interação, a re-criação do eu no mundo da viagem” (1998, p. 29). A viagem proposta aqui consiste na apreensão de imagens de Amazônia. Essa imagem ativa outras imagens, logo, outras identidades – é “a relação dessa [imagem] com o lugar do objeto que ela reivindica [que] se torna a base da identificação” (ibidem, 76).

A busca da identidade faz surgir entre um eu e o outro a troca de olhares. Ver e ser olhado marca a cisão do ato de ver. Tem como pres-

suposto que o que vemos também nos olha na mesma distância que fende o espaço entre quem olha e o objeto que é olhado, por isso “o retorno de uma imagem de identidade traz sempre a fissura no lugar do Outro, de onde ela vem” (ibidem, 77). Uma imagem de Amazônia põe em relação todas as outras, ao mesmo tempo, questiona a identidade inerente a cada uma delas.

Cinzas do Norte conta a história de vida do artista plástico Raimundo (Mundo). Quem narra os acontecimentos é Olavo (Lavo). Ele escreve a narrativa a partir de fragmentos deixados pela vida artística do amigo. Mundo vê sua vocação colidir com os planos do pai adotivo, Trajano Mattoso – comerciante rico e amigo de militares influentes na Manaus da década de 70. A narrativa mostra a revolta do filho adotivo em relação a Mattoso, que este não aceita a aptidão do menino às artes. Assim, cabe a Lavo o esforço de conduzir e a tentativa de compreender os passos, sentimentos e ações do amigo.

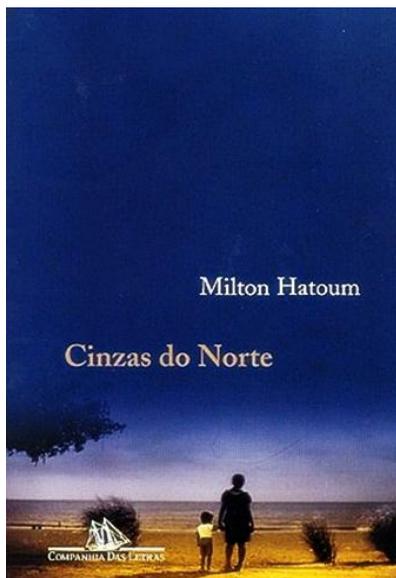


Figura 4: Capa do livro *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum
Fonte: HATOUM, *Cinzas do Norte*, 2005.

A história é vivenciada na Manaus do Pós-guerra; do declínio social causado pela queda no preço da borracha e decadência da boa-vida extrativista. Contudo, o centro simbólico da trama está na Vila Amazô-

nia, lugarejo situado rio abaixo quando se tem por referência a cidade de Manaus. A vila constitui o pesadelo de Mundo. Lá, Mattoso planta juta e planeja que o filho se torne militar. Mundo não vê a hora de escapar do lugar, dos desejos e idéias do padrasto.

Então, contrariando os planos de Mattoso, Mundo foge para o Rio de Janeiro, em seguida para Berlim e depois para Londres. Lavo, advogado sem prestígio, mesmo à distância acompanha os passos do amigo, recolhendo retalhos de jornais, informações do tio Ran e de Alícia, mãe de Mundo. Desses fragmentos, Lavo constrói a narrativa apresentando nela toda a tensão que o artista provoca na trama. Aos relatos somam-se uma carta de Ran a Mundo e outra correspondência que o filho de Mattoso deixa ao narrador como herança. É do cruzamento dessas informações, olhares diferentes acerca da vida de Mundo, que a narrativa é escrita, construindo novas imagens de Amazônia.

As imagens conflituosas surgem pelo contraste de opiniões que ocorrem entre os artistas-plásticos Arana e Raimundo. O primeiro possui uma ideia pautada na floresta, nos animais, a algo que julga ser autenticamente amazônico. Por outro lado, Mundo desloca seu olhar para ver outras referências imagéticas, estas não essencialistas. Arana minimiza sua forma de olhar: seu jeito tautológico de ver e produzir arte só prioriza uma imagem-essência de Amazônia. Raimundo constrói sua arte a partir de fragmentos, restos, escombros, destruições. Mundo ilustra perfeitamente a célebre imagem do anjo da história a que Walter Benjamin se refere ao citar um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Segundo Benjamin, o quadro:

representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. (...) Onde vemos uma cadeia de acontecimentos ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu (2011a, p. 226).

Mundo olha para as imagens de Amazônia e só vê restos, fragmentos. Essas referências imagéticas destroem as imagens fixas para a

região – põe-nas em crise. Arana cultiva uma amizade por Mundo, incentiva-o na arte, contudo critica seriamente as concepções artísticas do garoto, expressando que suas percepções de arte e imagens amazônicas estão incorretas.

“Arana implica com o meu trabalho”, continuou. “Implica com quase tudo e não dá a mínima para o que me queima por dentro”. Agora só fala em prudência, só pensa nas amizades que fez em Brasília... Prudência, para ele, é uma forma de ganhar dinheiro e prestígio. Tem medo do que eu quero fazer, diz que pode prejudicar meus estudos e enfeitar meu pai (HATOUM, 2005, p 145).

As imagens que Arana constrói como autenticamente amazônicas inquietam Mundo. Para este, elas apenas alimentam o imaginário sobre a região, não conseguem mostrar outras possibilidades de expressar o lugar senão pelas imagens repetidas da história. Mundo olha as imagens que Arana produz como arte e quer destruí-las. Onde Arana vê animais, pássaros, floresta, rios, ele enxerga a escuridão do presente iminente-catastrófica a tocá-lo. De fato, ao longo da narrativa o protagonista tenta acordar Arana de seu sono artístico, mas não consegue.

O modo diferente de pensar as imagens impele o protagonista de *Cinzas do Norte* a sair de casa, buscar novos horizontes – daí ele segue para o Rio, depois para a Europa. A viagem o possibilita trocar a roupa da alma, como bem o diz Mário Quintana. Mundo, então, retorna ao Brasil muito mais confiante de seu jeito peculiar de ver as imagens e de ser atingido por elas: sua arte possui o caráter destrutivo, o facho de trevas que provém do seu tempo, por isso ele só vê destruições:

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: pregados no

suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido* (Grifos do autor. HATOUM, 2005, p. 292-293).

As pinturas de Mundo são suas referências imagéticas de Amazônia. Ele apreende a região como um território em ruínas. Essas imagens da Vila Amazônia, mostradas em desaparecimento, apresentam uma nova realidade para o lugar. O olhar lançado em direção à arte construída por Mundo permite a desconstrução dos referenciais fixos de Amazônia que foram alimentados ao longo da história.

O trabalho artístico dele só é apresentado ao narrador após a morte do amigo – circunstância esta, que exige de Lavo a responsabilidade de falar pelas imagens, porque o artista já não está ali para responder por elas. Segundo Didi-Huberman, “as imagens se tornam tão definitivamente mais abertas quanto as pálpebras de [Mundo] estão definitivamente fechadas”, isto é, a ausência do olhar de Mundo leva a ver mais profundamente as imagens, porque falta o olhar do artista (2010, p. 32).

O fazer artístico de Mundo e sua imagem de Amazônia são, ao longo da narrativa, constantemente contrastados às concepções imagéticas da personagem Arana. São imagens distintas, ora antagonicas: Arana opta por compreender a Amazônia com certo essencialismo, algo tipicamente amazônico; com representações que não extrapolam o exótico – a chamada arte para o consumo, favorecida pela indústria cultural. Vê-se esta perspectiva quando Arana resolve mostrar uma de suas pinturas a Lavo:

Arana quis me mostrar uma de suas pinturas recentes; paisagem de um rio margeado por uma mata densa de pássaros num céu luminoso. (...) “Que tal?”, perguntou Arana. “Parece pintura de um naturalista ou viajante”, comentei. “Não é o contrário do que ensinaste para Mundo?” “É um quadro encomendado”, justificou ele. “E o gosto não depende só de mim, depende de quem olha” (HATOUM, 2005, p. 131).

Vê-se, tanto na narrativa, quanto na montagem e disposição das fotografias na página da revista, que a Amazônia possui essa perspectiva plural em imagens, diferente de uma abordagem minimalista, ou de uma identidade definitiva e única para a região. Seguem as imagens publicadas feito um mosaico:

É uma montagem que inclui várias imagens. É o índio, o caboclo, o seringueiro, o fazendeiro, o nordestino. Um hibridismo cultural – valorização do diverso, do múltiplo. As imagens de Mundo incluem novas expressões em sua arte: subalternas, excluídas, distorcidas; não há preferências, contudo, elas devem orientar a busca de novas significações. O olhar lançado por Mundo desde os primeiros desenhos já inquietava. Ele incomodava com sua leitura de Amazônia. As imagens do cotidiano estavam estampadas em sua arte. Mesmo assim, o artista sentia-se incomodado por algo alheio à simples realidade. Algourgia dentro dele e essa sensação ficava mais intensa em razão de Arana não demonstrar nenhuma resposta positiva às concepções do pupilo. Segundo a narrativa:

Os desenhos [de Mundo] distorciam e misturavam nossos corpos, reconhecíamos traços de nós mesmos e dos outros, de modo que todos se sentiram ultrajados (HATOUM, 2005, p. 17-18). (...) O sacana fez um desenho do meu rosto... minha mulher jogou fora, diz que parecia a cara do diabo (HATOUM, 2005, p. 40).

Já a perspectiva artística de Arana compreende a Amazônia como um produto unicamente a ser comercializado, por isso a justificativa de suas obras sempre agregar objetos exóticos, exclusivos para os olhos dos turistas. Apresentam o discurso que o outro quer comprar. Às vezes, o que Arana comercializava nem era produzido por ele:

Objetos lindos, que nem peças marajoaras. Arana comprava tudo por uma mixaria e ia revender aos turistas. Deve ter uma coleção dessas estatuetas na casa dele. O sacana começou a copiar essas mulheres, só que elas foram crescendo, os animais que pariram viraram monstros... e o Arana virou artista (HATOUM, 2005, p. 103).

A diferença provocada pelo contraste dessas representações artísticas desencadeia uma crise entre as identidades de Mundo e Arana,

principalmente pelo fato de divergirem quanto às concepções de arte, bem como de suas referências imagéticas de Amazônia. São olhares diferenciados que, às vezes, se localizam em extremos discursivos. A saber: o olhar de Arana não favorece o diálogo com outras leituras de Arte na Amazônia, privilegia os modelos instituídos por uma relação com a natureza e não extrapola este campo. Em contrapartida a esta compreensão, Mundo reconhece a necessidade de diálogo da arte com as relações sociais, com outros campos de visões, não fixando estereótipos que denotam o autenticamente Amazônico. Tais divergências culminam com uma crise:

E a voz afetada, perguntou como se falasse com uma criança: “Qual é a ideia? O que é esse *Campo de cruze*?”. (...)

Mundo tirou o papel do bolso e mostrou o desenho: queria espetar uma cruz de madeira queimada diante de cada casinha do Novo Eldorado; ao todo, oitenta cruze. Depois ia pendurar trapos pretos nos galhos da seringueira, no meio do des-campado...

“A ideia é queimar também o tronco da árvore”, acrescentou.

Arana se deteve no desenho, depois pegou o papel e balançou: por que escolhera o Novo Eldorado?

Mundo contou que no internato tinha pesadelos com a paisagem calcinada: a floresta devastada ao norte de Manaus. Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado, andara pelas ruas enlameadas. Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar pra morar mal, longe do centro, longe de tudo... Queriam voltar para perto do rio. Alguns haviam trazido canoas, remos, madeiras, arpões; a cozinha um cubículo quente; por isso, levavam o fogareiro para a rua de terra batida e preparavam a comida ali mesmo. Ele dormira na casa da família do Cará. O sol da tarde esquentava as paredes, o quarto era um forno, pior que o dormitório do internato. Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade. Isso não justificava a escolha?

“Sei que esse bairro é um crime urbano”, disse Arana. “Mas é a primeira grande obra do Zanda, ídolo do teu pai. Foi nomeado prefeito e quer

mostrar serviço. Acho que debes usar a revolta pra outras coisas, Mundo. Um tronco queimado com um monte de cruces... Isso não é arte, não é nada..." (...) "Não ponho meu nome nisso, nunca!" Mundo deu um murro na mesa: "Esse é o artista". (...) "Agora se pela de medo de ser meu amigo", continuou Mundo. "O Eldorado não é só um crime urbano. O Cará morreu no último treinamento, outras pessoas morreram... estão morrendo, aqui e em outros lugares. Levantou num ímpeto, virou a cabeça para a sala e começou a gritar, fora de si: "Conhecem o maior artista do Amazonas? Ele vende quadros por uma fortuna e paga uns trocados pra descabaçar essas meninas" (HATOUM, 2005, p. 147, 148, 149).

Com o conflito apresentado em *Cinzas do Norte* entre os dois personagens fica claro que "o ateliê dele [de Arana] é uma fábrica de quadros e esculturas" (Ibidem, p, 164). Serve a indústria cultural, por isso sua arte representa os desejos dos olhos dos turistas e/ou daqueles que financiam este tipo de produção, mesmo assim, também são imagens de Amazônia, porém, imagens que só orientam uma perspectiva do ver. As referências vislumbradas sob esta concepção apresentam este-reótipos que mantêm a região envolvida num espaço de floresta, imagens da não civilidade, do pequenino homem em meio ao grande espaço geográfico; faz o homem vítima do meio em que vive e a floresta, os rios figuram como os grandes monstros que assolam essa civilização em meio à mata, como já foram demonstrados nas imagens anteriores. Entretanto, há uma grande diferença entre o conceber artístico de Mundo e suas imagens com a arte de Arana:

O fogo devorou a roupa, alguns livros de Arana e todos os livros de desenho de Mundo. A obra do meu amigo no Novo Eldorado, também terminara em cinzas. Na foto do jornal, o tronco e os galhos secos de uma única árvore, cheios de trapos pretos, e uma fileira de cruces de madeira fincadas nas ruas sem calçada. O título e subtítulo da reportagem sem dúvida haviam escandalizado o pai: "*Campo de cruces – Filho de magnata inaugura 'obra de arte' macabra*".

A matéria, em sua maior parte de um resumo elogioso da biografia de Jano, ironizava a pretensão

de Mundo: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos”. Numa das fotos, ele estava entre um homem e uma mulher, os pais do Cará, o amigo morto de Mundo; no fundo, a floresta.

No dia seguinte bem cedo fui ao Eldorado. O Campo de cruzeiros havia sido destruído pela polícia na tarde do feriado. A visão das ruínas acentuava a tristeza do lugar. Cruzeiros de madeira crestadas cobriam um descampado; o tronco da seringueira fora abatido, as raízes arrancadas; galhos secos espetados em trapos queimados pareciam carcaças carbonizadas. (HATOUM, 2005, p. 177).

As imagens de Amazônia, a partir do olhar artístico de Mundo, compreendem a região inscrevendo vozes silenciadas ao longo do processo histórico; apontam para espaços de convergência de diferentes matizes culturais, formadores de identidades complexas. Enquanto Mundo mostra em sua arte as imagens de uma Amazônia a partir das cinzas, do resto. Este traço vai reconstruindo, ressignificando a história, a cultura e a identidade dos povos da região. O que diferencia a concepção de Mundo e Arana é que este sempre esteve com seu olhar e/ou concepção voltados somente para o espaço local, a ilha cultural em que vivia; já Mundo expandia suas relações artísticas com outras leituras. Ao passo que apresentava um caráter imagético para a região, também rompia com a demarcação desses espaços, quebrava as barreiras, limites e fronteiras dessas imagens. Mundo, com o tempo percebeu realmente o que havia por trás do discurso de Arana:

Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma “arte amazônica autêntica e pura”, mas agora estou imunizado contra as suas preleções. Nada é puro, autêntico, original... Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia. Quero usar roupas e os dejetos de meu pai. Uma idéia que tive em Berlim, quando andava pelo Tiergarten... (HATOUM, 2005, p. 238).

Para Mundo uma imagem autenticamente amazônica não existe, pois os sentidos dos lugares referentes à cultura passam pela Diáspora; estão em um processo contínuo de construção, por isso não são fixos. Percebe-se isto claramente quando o personagem viaja para Berlim e lá

descobre, andando pelas ruas, as imagens de uma Amazônia tão presente como se no Brasil:

Quando entramos numa rua barulhenta o grupo se afastou de mim e prossegui sozinho; então senti, pela primeira vez em Londres, alguma coisa íntima: um cheiro que só o porto quente e úmido da infância exala. Um pedaço das Antilhas, da África e da Amazônia se espalhava nos pequenos empórios e nas tendas que vendiam quiabo, farinha de mandioca, azeite-de-dendê, melancia... No outro lado da rua uma mulher alta e vistosa oferecia pedaços de uma fruta de casca verde. Segurava a fruta partida ao meio. Me aproximei: de onde ela era? “Georgetown, Guiana”, sorriu. Encarei os olhos escuros e senti o cheiro da polpa, e pude ver por inteiro o corpo de Naiá com um copo de suco de graviola (HATOUM, 2005, p. 242).

Mundo faz o local dialogar com o global, porque conhece os outros lugares de seu próprio território; já Arana concebe o espaço apenas com um discurso, por isso a divergência de olhares formadores e construtores de imagens e imaginários diferentes sobre um mesmo lugar. Pai e filho divergentes a contrastar referenciais imagético-artísticos.

As imagens de uma Amazônia autenticamente Amazônica, autenticamente delineada não abre o olhar para novas significações; fecham os significados. As imagens de Hatoum são caleidoscópicas, múltiplas. Nesses locais os fragmentos, os traços deslocam a forma de olhar e traz os lampejos de outras imagens – dialogam com elas, ressignificando-as constantemente. As intermitências estão justamente nesses espaços abertos, em imagens que possibilitam ser tocados e tocar, revelando as sobrevivências *apesar de tudo*. As narrativas têm essa função de significar as coisas e torná-las visíveis ao olhar, “como um vaga-lume querendo escapar do fogo dos projetores para melhor *emitir seus lampejos* de pensamentos, de poesias, de desejos, de narrativas a transmitir a qualquer preço” (Grifos do autor. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 140). Elas são intermitentes em transmitir imagens e tempos que chegam e *apenas tocam, nos atingindo apesar de tudo*. A Amazônia da crise identitária é a que questiona sua imagem – a que discute as complexas referências a que foi submetida ao longo do tempo – um caleidoscópio de sobrevivências.

1.6. CONSIDERAÇÕES

Neste capítulo falou-se da importância que as narrativas literárias tiveram na construção e organização das imagens de Amazônia, bem como de seus espaços culturais. As cartas de viagem, os diários de bordo, os relatos sobre a navegação e outros escritos fazem parte dos textos que formam os primeiros registros sobre a região.

O capítulo organizou quatro imagens de Amazônia a partir dos livros *À margem da história*, de Euclides da Cunha; *A Selva*, de Ferreira de Castro; *Contos Amazônicos*, de Inglês de Sousa e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Respectivamente, a Amazônia é a *terra sem história* – do território em gênese; *a selva* – espaço selvagem e hostil; a imagem *mítica, lendária e fabulosa* – região de mitos, causos, lendas e história com seres encantados e, por fim, um local de *crises* – de muitas identidades.

Esta parte funciona como uma montagem. Imagens a ver e serem vistas. Referências encontradas em textos literários que formaram o espaço cultural das primeiras imagens de Amazônia. Essas citações provenientes da literatura são relevantes para verificar como as imagens sobrevivem nos textos jornalísticos e atingem outras temporalidades com suas narrativas – lampejos que vêm em direção ao futuro para intersectar as imagens do presente. Ao fim desta parte, temos apenas sinais, alguns fragmentos para olhar outras imagens de Amazônia mais adiante.

O capítulo seguinte inicia com a teoria desses lampejos. Há o destaque para as imagens-sobrevivência. Em seguida, segue-se construindo as referências de Amazônia a partir das narrativas jornalísticas publicadas pelas revistas *Veja* e *Manchete*.

OS LAMPEJOS DAS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA REVISTA

*[As sobrevivências] podem chegar até nós – em pedaços,
evidentemente, por lampejos intermitentes
– como tantas “imagens-vaga-lumes”*

Didi-Huberman

2.1. A IMAGEM-SOBREVIVÊNCIA

Walter Benjamin reconhece em toda narrativa a função de transmitir uma experiência a outrem. O que chega ao interlocutor por meio desses textos são sentidos e imagens, ou melhor, os fragmentos de um olhar lançado em direção a algo que um observador percebeu e deseja comunicar. Nesse sentido, pode-se dizer que as narrativas são histórias para a visão – tecidos textuais montados para fazer enxergar os acontecimentos do tempo e da história.

As imagens são apreendidas nesses textos, e estando presentes neles, têm a capacidade de significar quando atingirem as pessoas com toda a sua carga de sentidos. Nas narrativas há as sobrevivências imagéticas que acionam os contextos e as imagens associadas diretamente a eles. São os lampejos dessas imagens que são apreendidos nesses textos e nas relações que eles suscitam, de modo que uma narrativa retoma outra e uma imagem traz as sobrevivências de tantas.

Nas narrativas das revistas há aquilo que podemos chamar de imagem-sobrevivência. Registro de lampejos “passados que se deixaram fixar, [capturar] como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 2011a, p. 224). É imagem-montagem de uma totalidade ao avesso – destruída na ideia de completude – que se revela total justamente porque há a falta, a carência de tantas outras imagens e registros, tempos e anacronias, histórias e acontecimentos.

As sobrevivências, de fato, formam a carga significativa nas/das imagens. São as significações imagéticas que rompem as barreiras do tempo e atingem o presente. O presente, por sua vez, atingido por elas encontra o passado ora atualizado em seus acontecimentos. A “política

da sobrevivência” vai de par com a “política das imagens”, ambas tocam-se mutuamente, de modo que uma aciona a outra num movimento contínuo (DIDI-HUBERMAN, 2011), pois segundo Benjamin (2011a, p. 224) “irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela”.

Por isso, nada há de tão novo e precioso que não retome outros tempos. E as imagens têm essa capacidade de tocar outras historicidades por meio da centelha de luz lançada sobre elas. Não é simplesmente o tempo passado que vive no presente, mas o presente que toca os idos do pretérito, fazendo perceber uma carga significativa de tempo presente no passado.

Quanto mais antigas, mais sujeitas a se tornarem documentos sobre os quais se projetam feixes de luz. Traços luminosos sobre fragmentos, sobre montagens – descontinuidades a emitir lampejos em direção a outros tempos. Talvez seja esse o caráter jornalístico atribuído às revistas de forma geral, tornar-se índice de conhecimento acerca dos acontecimentos apesar de tudo. Um índice é sempre um lampejo em direção à. Fragmentado, parcial, provisório, montado e aberto – provocador de ressurgências, remontagens. Todos esses aspectos estão imbricados nas imagens que as narrativas constroem sobre o mundo. Neste momento, serão apresentadas as imagens de Amazônia que as narrativas jornalísticas constroem. Suas montagens, remontagens e sobrevivências.

2.2. AS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA NARRATIVA JORNALÍSTICA

Mino Carta e Raimundo Rodrigues Pereira, na coleção *Retrato do Brasil*¹⁰, destacam que “até as últimas décadas do século 20, a Amazônia permaneceu um mundo inexplorado. Era uma das poucas regiões do planeta cujos recursos naturais estavam intocados, com vastas superfícies despovoadas” (1984, p.157). Esse vazio demográfico despertou a cobiça de muitos países pelas terras amazônicas. Como a região estava despovoadas qualquer outra nação poderia invadir o território e tomar posse dele. Havia inclusive o projeto de internacionalização do espaço amazônico liderado pelos Estados Unidos da América, o “Grande Irmão do Norte” como era chamado ironicamente, no qual, alegava-se que os brasileiros, sozinhos, não dariam conta de desenvolver a Amazônia.

¹⁰ A coleção é tomada como referência apenas para ativar imagens históricas, não possui a intenção de ser detentora da verdade.

Essa cobiça ameaçava a propriedade brasileira do território, já que havia grande pressão externa para que o Brasil internacionalizasse a região. Então, para modificar essa realidade, o Regime Militar planejou as primeiras ações pra enfrentar o vazio demográfico da região. A maioria dessas decisões foi implantada após o golpe militar de 1964: “mobilizaram-se então massas colossais de recursos, com investimentos públicos e privados de grande escala, e também grandes deslocamentos humanos” (CARTA; PEREIRA, 1984, p. 157). O objetivo era povoar o território para não perdê-lo. Então, no ano de 1970 o Presidente do Brasil Emílio Garrastazu Médici (1969 a 1974) criou o Plano de Integração Nacional (PIN) por meio do Decreto-Lei nº 1.106, de 16 de julho. O plano previa preencher os vazios demográficos atraindo brasileiros para a região. A maioria deles eram nordestinos, maranhenses e cearenses seduzidos pelos incentivos da política do *Integrar para não Entregar*, desenvolvida pelo Governo Federal depois das grandes secas de 1969 e 1970.

As promessas de apoio financeiro aos desbravadores da floresta eram incentivadas pelo lema *uma terra sem homens para homens sem terras*, propaganda intensificada em todo território nacional. Impulsionados pelo sonho de riqueza e vida melhor, muitos brasileiros foram plantados e esquecidos na Amazônia, já que o governo só quiria mesmo era resolver os seus problemas estatísticos de ocupação populacional.

Então, foi a partir das intervenções do governo que a região amazônica ganhou mais visibilidade na mídia nacional e internacional. Contudo, todas as investidas no território eram unicamente pra vender a imagem de que o Brasil tinha competência política para desenvolver a região. Assim, o país “confirmava” a posse da maior parte de seu território, os 60% correspondentes à extensão que a Amazônia ocupa.

A região já era habitada há tempos, mas foi nesse período que houve um aumento satisfatório da população local. A migração intensa favoreceu a política de povoamento: “a população continuava escassa, mas já crescia à taxa de 4,5% ao ano, entre 1960-80, enquanto a taxa nacional era de 2,9%. Assim, a população da Amazônia, nesse período, dobrou, indo de 5,36 milhões para 11,21 milhões de habitantes” (CARTA; PEREIRA, 1984, p. 157).

Entretanto, depois dos grandes deslocamentos migratórios os problemas se acentuaram, pois o Governo não cumpriu com os incentivos que havia prometido aos habitantes levados pra lá. A partir daí, uma série de projetos foram aprovados para desenvolver, alavancar e integrar a região ao restante do país, porém, a maioria fracassou. Os investimentos não prosperavam, mas o Governo insistia. Havia uma intensa propa-

ganda das ações do Regime Militar em prol do desenvolvimento da Amazônia. Assim, a partir do final da década de 1960, a grande região verde do norte do Brasil passa a ser mais focalizada pela mídia.

As primeiras imagens de Amazônia que serão apresentadas nesta dissertação datam do ano de 1968. É a partir dessa data que o material empírico escolhido organizará formas de ver a região. A sequenciação descritiva será realizada por décadas e por revista: primeiramente a revista *Manchete* e em seguida a *Veja*. Seguem as imagens.

2.2.1. As imagens de Amazônia do final da década de 1960



Figura 6: Capa de *Manchete*. Edição nov./1968

Fonte: MANCHETE, nov. 1968

Foto de Dick Welton: Senhorita Rio 1968 – Ângela Catramby

A edição de *Manchete* de 30 de outubro de 1968 traz, como especial, 80 páginas sobre a Amazônia anunciadas na capa. No periódico há um conjunto de fotografias e imagens-texto. A revista selecionou e organizou vários registros de Amazônia, uma pluralidade de vozes e perspectivas que ativam muitas referências para a região. O espaço amazô-

nico ganha visibilidade nas páginas de *Manchete*. A reportagem¹¹ de abertura é intitulada *Um mundo maravilhoso*. Nela são apresentados os encantos da fauna, flora e rios amazônicos: cores, pássaros, plantas e lagos dão passagem aos repórteres, que fotografam as paisagens e constroem imagens-texto para a região:

A Amazônia é um mundo à parte. Árvores gigantes, variedades coloridas de pássaros e de flores só se encontram ali. Dos peixes aos frutos, tudo têm um sabor diferente. A grande floresta, que o homem apenas conseguiu penetrar em alguns pontos após um esforço de quatro séculos, impõe-se, ainda, como a principal responsável pelo mistério amazônico. Ela é o grande obstáculo a transpor, mas ainda assim, milhares de cientistas, escritores e aventureiros arriscam a vida apenas para conhecê-la. (CASCUDO In MANCHETE, nov. 1968, p. 95).

É a imagem do exótico, do fabuloso, da vastidão e grandeza do território; da mata indomável que é preciso transpor para que o homem consiga conhecê-la, desvendá-la. Um retorno à imagem gigantesca e selvagem da mata apresentada por Ferreira de Castro, que somente depois de um grande esforço humano consegue-se adentrar o território para desbravá-lo. A mata impõe-se como grande obstáculo a transpor.

Enquanto o homem avança com o progresso, vão surgindo as imagens de Euclides da Cunha, cuja terra ainda em gênese precisa ter suas paisagens domesticadas para socializar-se ao restante do território nacional. “A natureza é portentosa, mas incompleta. É uma construção estupenda a que falta toda decoração interior. Compreende-se bem isto: a Amazônia é talvez a terra mais nova do mundo. Nasceu da última convulsão geogênica e sublevoou os Andes, e mal ultimou o seu processo evolutivo” (CUNHA, 1999, p.3). Na citação da revista também se encontra o discurso mítico que seleciona a região como mundo à parte, de imagens fabulosas que só se encontram ali. Ao passo que se minimiza a região a uma ilha, ativa-se referências contrastivas capazes de localizar imagens peculiares de Amazônia em outros lugares, outras narrativas.

¹¹ Algumas reportagens não são assinadas. Elas serão referenciadas citando o nome da revista. As assinadas trarão o nome do autor. A formatação *italico* será utilizada para destacar os títulos das reportagens e as manchetes das revistas quando citadas no corpo do trabalho.

Seguida à imagem da natureza, a revista apresenta as cidades de *Belém e Manaus como os pólos de uma nova civilização*. Cita as capitais como centros de civilização e progresso, da construção e do concreto modernizador. Narra o aumento do número de automóveis e a variedade de pratos e sabores que a região tem pra oferecer.

Belém e Manaus são, tradicionalmente, os dois centros de civilização e progresso da região Norte. É nêles que se sentem, de maneira mais aguda, as modificações introduzidas pela política de incentivos fiscais, que resulta numa rápida industrialização. Capitais financeiros do Sul e técnicos do Sul vêm movimentando novos empreendimentos, enquanto a Zona Franca estimula o turismo ao longo do rio Amazonas. Belém tem hoje 600 mil habitantes e é uma cidade florescente. As comunicações também têm melhorado: as duas capitais são servidas por aviões a jato e nelas se baseia uma vasta rêde regional de linhas aéreas. Os navios de passageiros do Lóide Brasileiro estenderam recentemente seus cruzeiros quinzenais pela costa até a cidade de Manaus, para onde são levados contingentes sucessivos de turistas do país e do exterior. O progresso é visível nas ruas e no comércio, que alimenta grande desenvolvimento nas duas cidades (CASCUDO In MANCHETE, nov. 1968, p. 99).

Os anos finais da década de 1960 constroem a imagem do progresso desbravando a Amazônia. É a indústria, o transporte, a comunicação, os investimentos e incentivos fiscais que dinamizam a economia da região. Algumas reportagens de *Manchete* fazem propaganda do desenvolvimento e do progresso. Talvez, reflexo da política militar que tenta, a todo custo, integrar o norte ao restante do país, de modo que a revista se vale desse discurso e o reproduz em suas reportagens.

As narrativas também registram o Círio de Nazareth e a festa dos bois de Manaus – compõe-se a imagem de uma terra para o turismo pitoresco e exótico. Segundo o título da reportagem, *Os turistas encontram [na Amazônia] um mundo surpreendente e exótico dominado pela selva e pelos grandes rios*:

Os passeios pelos rios Negro e Amazonas são cada vez mais frequentes e já fazem parte do calen-

dário turístico de Manaus, ao alcance do visitante comum. No lago dos Reis, por exemplo, a enorme variedade de flora e fauna pode ser fotografada num dos mais belos cenários que a natureza amazônica já produziu. Distante cerca de quatro horas de barco de Manaus, o lago foi recentemente filmado por expedições científicas americanas e equipes brasileiras de estudiosos de botânica; nêles se encontram plantas e aves raras. A vantagem é que essa amostra pode ser contemplada, sem riscos de uma penetração maior na floresta (CASCUDO In MANCHETE, nov. 1968, p. 97).

Também há o registro da *Grande Tarefa* de integração da Amazônia no progresso brasileiro. Destaca-se o dilema do Brasil em ocupar ou perder a região para outras nações interessadas. O general Albuquerque Lima, ministro do interior, comanda a batalha de integração e anuncia as providências adotadas para desenvolver o território das matas. Segundo a reportagem: “a tarefa é gigantesca, reclamando um esforço extraordinário de quantos tenham alguma coisa a dar. Não devemos, entretanto, temê-la, mas comportar-nos à altura de sua magnitude” (CASCUDO In MANCHETE, nov. 1968, p. 109). O trecho transmite a imagem da dimensão da floresta: ela é grande, a ação de desenvolvê-la também. Embora o texto apresente a negativa do temor, por outro lado, há o medo de ser vencido pela floresta e seus mistérios – que os planos possam ir por água abaixo.

Outras reportagens anunciam a Zona Franca de Manaus como um polo de indústria e livre comércio. Há nos textos registros da política de incentivos fiscais para que empresas invistam na região. Eles ressaltam empreendimentos que prosperam, e, ao mesmo tempo, debatem uma política de desenvolvimento que vise à preservação do ambiente. O pioneirismo expansivo da pecuária é superexaltado, embora haja uma suposta preocupação com a conservação da mata.

São as imagens contraditórias da colonização. Investe-se em transportes aéreos, em educação como capital humano – da primeira série ao nível superior com a construção de escolas e da Universidade Federal do Pará. Imagens do progresso no meio da floresta. Narrativas que formam a ideia fabulosa de uma civilização aparecendo na mata, germinando entre as árvores incultas às quais Cunha citara em seu texto.

A marcha do positivismo retoma a perspectiva do descobrimento e da própria colonização. O jornalismo retrata 1968, entretanto, surgem as imagens da chegada dos espanhóis, do momento em que eles viam a

floresta e se deslumbravam com ela. Na revista *Manchete*, são os brasileiros que descobrem a Amazônia, somos nós que nos surpreendemos e ficamos impressionados com os referenciais de nosso próprio país. Ao passo que a Amazônia fascina, também existe a preocupação de desenvolver a região para não perdê-la. O brasileiro, representado nas reportagens de 1968, ativa a imagem do espanhol de 1500. Aquele que chega para conhecer e ocupar o território. As intermitências dessas imagens que vêm em instantes de luz trazem os resquícios da viagem dos navegadores – os clarões da colonização em tempos atuais. O registro de hoje e as intermitências do passado ativando e sendo ativadas. O jornalismo como produtor de imagens a ver e serem vistas – um ativador de referências que registra imagens de acontecimentos atuais a tocar tempos e eventos passados.

A leitura da revista proporciona a experiência do descontínuo ao leitor. Ele se vê obrigado a operar com temporalidades, imagens e acontecimentos esparsos nas páginas da publicação. No periódico não há intenção de se garantir a cronologia dos acontecimentos de modo que um suceda o outro para que se estabeleça uma relação coesiva entre tudo o que foi publicado na edição, mas os registros desses eventos podem ser entendidos como flagrantes de luz do fim de uma década. Por isso, diz-se que a revista é produzida a partir da “montagem de imagens cujos nexos se produzem na memória” (VOGEL, 2011, p. 101).

Cabe à memória a tarefa de selecionar, montar, ativar e desativar imagens por meio de seu movimento anacrônico, isto é, no processo de atribuição de sentidos, a ação desempenhada por quem lê obriga-o a selecionar e omitir referências para construção de um texto que o possibilite, de maneira provisória ou aleatória, a relacionar significados na revista. Nas palavras de Bennett, “reading, is an activity of selection and omission which produces the text as a (spatial) collage or (temporal) montage of fragments in provisional or indeterminate relations. The experience of periodical reading is an experience of discontinuity” (1989, p. 480).

As imagens do final da década de 1960 funcionam como vagalumes a enviar, em direção ao presente, seus traços luminosos. As narrativas jornalísticas registram esses relâmpagos passageiros e dão visibilidades a eles. Quando os olhamos somos intersectados por outras referências que chegam, lonjuras que trazem marcas do tempo e da história. Nesse momento as imagens nos olham enquanto olhamos para elas. O jornalismo não é um mero reproduzidor de imagens do passado. Ele atualiza essas referências destacando o princípio da singularidade. Esse caráter particular do acontecimento constrói leituras novas acerca das coisas

do mundo e dos modos de vê-las, um jeito diferente de reapresentá-las no espaço público por meio da notícia.

2.2.2. A década de 1970

A revista *Veja* publicou na década de 1970 três edições com reportagens sobre a Amazônia. Uma em 1970, outra em 1971 e uma terceira em 1973. A primeira tem por manchete: *A década da Amazônia*, a segunda *A Amazônia à espera dos conquistadores* e a terceira *A difícil Amazônia dos colonos*. As revistas trazem reportagens especiais sobre a região e a política de desenvolvimento em torno dela. Carta e Pereira, em *Retrato do Brasil*, contam que foi no período entre 1972 e 1974, que o próprio governo federal “admitiu o fracasso da colonização, mas imaginou uma nova forma de desenvolvimento, (...) começava nesses anos a era dos grandes projetos, onde a conquista da Amazônia não mais caberia à população de colonos e posseiros, mas às grandes empresas” (CARTA; PEREIRA, 1984, p. 160).

É logo no início desta década que se acentua uma intensa colonização financiada pelos militares do poder, mas fadada à derrota. O governo estimula a migração, prometendo incentivos gigantescos, financiamentos de grandes projetos e investimentos de todos os tipos, inclusive benefícios às famílias migrantes: casas, terras para o plantio etc.

O presidente Médici decide construir a rodovia Transamazônica, cortando toda a extensão norte-nordeste, de leste a oeste. A estrada abriria caminho na mata e facilitaria os fluxos da colonização. Pelo projeto, a rodovia ligaria a cidade de Cabedelo, na Paraíba, à Lábreas, no Amazonas, passando por sete estados brasileiros: Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, Tocantins, Pará e Amazonas. Desde o projeto, a rodovia foi tida como uma obra faraônica, devido suas proporções gigantescas. Nesta década também ocorre o período de maiores turbulências e dificuldades do programa de colonização. As revistas que compõem o material empírico desta dissertação ilustram bem esse contexto histórico e as imagens de Amazônia desse período.

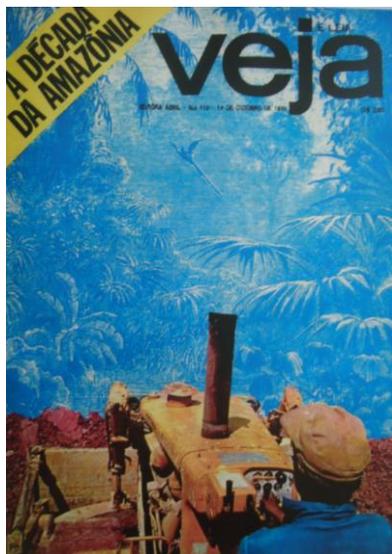


Figura 7: Capa de *Veja*. Edição out./1970
Fonte: VEJA, out. 1970

As imagens da *Veja* de 1970 destacam o início da construção da Transamazônica. Na narrativa jornalística o presidente Médici descerra a placa simbólica que anuncia a abertura da rodovia. É a Amazônia do progresso. Segundo o título da reportagem, *O Brasil acha o seu norte*. Há, no termo “norte”, duplo sentido: pode ser lido na perspectiva de que o país encontrou a região que estava esquecida e marginalizada do resto da nação e, por outro lado, também é entendido com a ideia de encontrar o caminho certo a seguir para o desenvolvimento do espaço amazônico.

A narrativa jornalística inicia com o texto da placa que diz: “Nestas margens do Xingu, em plena selva amazônica, o senhor presidente da República dá início à construção da Transamazônica, uma arrancada histórica para a conquista e colonização deste gigantesco mundo verde. Altamira, 9 de outubro de 1970” (VEJA, out. 1970, p.19).

É uma imagem positivista da Amazônia – o progresso surgia. De acordo com a política militar, era necessário que o gigantesco mundo verde cedesse espaço para a abertura de novos caminhos na mata. Porém, pouco tempo depois o governo anunciava o fracasso da investida desenvolvimentista, e a placa de bronze, simbólica imagem e monumento do progresso na selva, encravada no tronco de uma castanheira resistente, ficou conhecida popularmente como o “pau do presidente”.

A abertura da estrada é o mote imagético para que a revista recupere a imagem do descobrimento da América. Os anônimos trabalhadores da Transamazônica ativam a imagem dos serventes das embarcações, que muito contribuíram à colonização e conquistas dos territórios durante as grandes navegações; porém, nunca foram citados ou valorizados em razão de que a história somente registra o nome dos líderes como os grandes responsáveis pelos feitos do projeto colonizador. Assim, *Os nomes mortos de quem a História nada conta* jamais serão conhecidos, sejam os serventes das embarcações ou dos trabalhadores da selva.

Na epopéia da Transamazônica, se os heróis fôsem escolhidos entre os que fazem mais força, eles seriam os cerca de 1500 trabalhadores que estão derrubando a machado, durante oito horas por dia, a mata do caminho da estrada. Adiante das máquinas, que depois arrancam os tocos dos gigantes derrubados e fazem a terraplanagem do terreno, estão bandos desses homens, morando em acampamentos na selva, complementando suas refeições com a caça local conseguida pelos mateiros (Grifos da revista, VEJA, out. 1970, p. 20).

A história dos anônimos pode ser comparada com a própria história da Amazônia até então esquecida do resto do território brasileiro. As outras narrativas publicadas na edição apresentam a região como *A última fronteira, Amazônia: do mito à descrença e à esperança*. A reportagem recupera a imagem do mito de uma terra próspera, que se torna decepção em razão das grandes dificuldades enfrentadas na floresta. A terra não era tão fecunda assim:

Mas quaisquer que sejam os resultados das escaramuças políticas pela reestruturação, administração e liderança política da Amazônia, o final da batalha pela sua colonização será jogado diretamente entre a terra e os colonos. Os poderes da terra amazônica até recentemente eram tão fantásticos quanto as mulheres guerreiras que aturdiavam os sonhos dos primeiros espanhóis a visitarem o rio-mar. Mas os mitos ajudaram os primeiros colonizadores. Cedo se descobriu que a floresta, na sua maior parte era frágilmente apoiada numa fina camada de solo assentada sobre uma planície de

argila. (...) Com a derrubada dos mitos, feita também de forma não científica, surgiu o descrédito pela região (PEREIRA In VEJA, out. 1970, p. 61).

Embora o progresso não seja visível, os migrantes acreditavam que dias melhores viriam; contudo, a situação de vida na selva só piorava – era a imagem do abandono. *Veja* denuncia a ameaça à natureza por conta do desmatamento provocado pela ocupação desordenada da terra. Irrompe a imagem da devastação¹²: a floresta estava sendo exterminada cada vez que o nordestino, frente à comitiva, entoava o seu canto enquanto golpeava as árvores à machadadas: “*Alô pau, alô madeira/ pau bonito./ Minha mãe/ Maria Santíssima/ ajudai/ derrubar este pau*” (Gri-fos da revista. VEJA, out. 1970, p. 20).

As narrativas indicam a presença de espões entre os estrangeiros que estão vivendo na Amazônia, pois havia o interesse de outros países sobre a região. Os textos apontam para a existência de uma crise nos projetos implantados. De acordo com a reportagem, os projetos não apresentavam resultados satisfatórios perante as dificuldades da colonização e a imagem do fracasso, do desapontamento e da desesperança marca a trajetória dessa terra: “Muitas das indústrias já instaladas estão com grandes dívidas no Banco da Amazônia e algumas delas sem possibilidades de pagá-las” (PEREIRA In VEJA, out. 1970, p. 58).

Realidade e sonho convivendo num mesmo espaço. Mais adiante a revista cita o mito do *eldorado*, alimentando o imaginário popular de encontrar as riquezas que a terra esconde – somente este fator já atraía uma leva de povos de diferentes regiões do Brasil e do mundo para o solo amazônico: “se desce ouro em pó pelo rio, em algum lugar acima, devem estar os filões” (VEJA, out. 1970, p. 20).

A publicação de agosto de 1971 contém apenas uma reportagem especial intitulada *Amazônia, no dia da criação*. Um título que ativa as imagens de Ferreira de Castro quando fala da terra amazônica: “Solo de constantes parturejamentos, obstinados na ânsia de cria, a sua cabeleira, contemplada por fora, sugeria vida liberta num mundo virgem, ainda não tocado pelos conceitos humanos” (CASTRO, 1972, p. 115). O dia da criação retoma a imagem da terra sendo criada para que o homem a habite.

¹² Essa imagem será deflagrada pelo jornalismo na década de 1980. No decênio seguinte, a destruição da floresta passa a ser focalizada como denúncia e agressão à natureza.

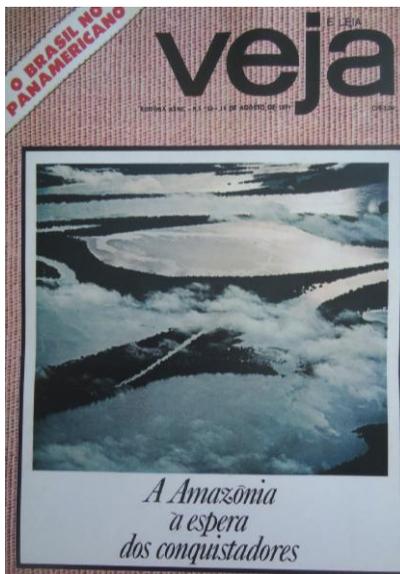


Figura 8: Capa de *Veja*. Edição ago./1971

Fonte: VEJA, ago. 1971.

Foto de Cláudia Andujar

Amazônia, no dia da criação fala sobre a terra embrionária, primitiva; destaca as representações de inferno e paraíso citando as imagens do botânico Jacques Huber e do explorador Orellana para falar do descobrimento das terras amazônicas. Em suas narrativas, Huber ressalta que essas paragens despertam uma sensação de impotência – toda a vida de um homem não seria suficiente para que ele tivesse consciência do que é uma pequena parte da selva. Já Orellana mostrou uma região com o olhar do navegante descobridor, fundado em um imaginário mítico e no discurso do maravilhamento que a floresta desperta em quem a vê pela primeira vez.

A narrativa de 1971 ativa estas imagens para destacar o espanto, certas ingenuidades e ufanismos diante dos desafios que a região apresenta ao colonizador. Segundo a reportagem:

Desde o explorador espanhol Orellana (...) perdidos entre as visões de mulheres guerreiras e à procura ambiciosa do príncipe El-Dorado, todo vestido de ouro, o espanto do homem diante da Amazônia se repete nas ingênuas manifestações de

ufanismo ou no pavor dos perigos escondidos em suas águas e matas. [Assim], será que o homem reina na Amazônia? Ou será que a terra governa o homem? (ALMEIDA In VEJA, ago. 1971, p. 50).

As imagens de Orellana e Huber atingem a narrativa do presente porque, segundo a reportagem, a perspectiva da colonização brasileira parte de uma análise ingênua da realidade. O dia da criação retorna ao gênese, remete ao descobrimento da Amazônia e associa o dia em que o Brasil resolve incluir a região norte ao restante do território nacional.

O texto de *Veja* destaca o ambicioso projeto de encontrar riquezas na terra, por isso os tantos incentivos financeiros para abrir as clareiras na mata. Apresenta o mito do inferno verde relacionado às inúmeras doenças da selva e também traz o mito imbricado à ideia de fartura e fortuna que a mata gera. A reportagem ainda fala do declínio dos seringueiros, compara o território a *Um imenso vazio*, descreve as doenças e inscreve a Amazônia como o local de uma doença social, dá visibilidade às grandes distâncias e à miséria; narra sobre as vidas esquecidas, o homem e a suposta confiança em dias melhores.

É a imagem de um território em criação, germinando no projeto colonizador. Representações conflitantes de uma terra em que o homem está aprendendo a cultivar à duras penas. Imagens a ver e serem vistas:

(...) despreparados, mas sem nada a perder nas terras áridas deixadas para trás, o que deixou temporariamente êsses nordestinos na Amazônia foi simplesmente a ambição (ALMEIDA In VEJA, ago. 1971, p. 52).

Os mitos do “inferno verde” – o passado da região condena o homem branco, colonizador, como responsável pela introdução de doenças que viraram mitos da Amazônia (Grifos da revista. *ibidem*, p. 50).

(...) as seringueiras nativas da Amazônia não conseguiam competir com suas irmãs, plantadas racionalmente na Malásia a partir de mudas roubadas da própria Amazônia (*ibidem*, p. 52).

Dos 7,5 milhões de habitantes da Amazônia hoje, menos da metade está na região geograficamente definida como Amazônia (*ibidem*, p. 53).

Por mais assustadora que pareça, a febre, batizada pelo povo de negra, por causa da cor do vômito e

da diarreia (em alguns casos), não é o principal problema de seus doentes (ibidem, p. 53).

De tôda a fama que carrega, a Amazônia merece apenas um jargão: paraíso do vírus. (...) Se na parte das doenças típicas e de interêsse científico a história do homem amazônico é pobre, ela é muito rica em doenças sociais (ibidem, p. 56).

Para finalmente a Amazônia ser uma dádiva e não um flagelo, os cuidados a serem tomados quanto ao futuro pelos novos conquistadores terão de ser minuciosos quanto à ousadia dos empreendimentos, para vencer o pêso dos erros que tornaram a vida do homem difícil no presente da Amazônia, feito de subdesenvolvimento e miséria (ibidem, p. 62).

A edição de *Veja* de setembro de 1973 destaca a *Dura ocupação* do território. Divulga as referências imagéticas das constantes dificuldades enfrentadas para ocupar a Amazônia. Registra a terra das ilusões e da decadência, dos projetos fracassando, dos erros, dos sofrimentos e das mazelas.

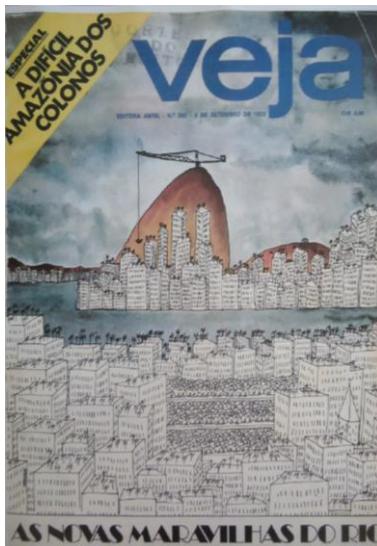


Figura 9: Capa de *Veja*. Edição set./1973

Fonte: VEJA, set. 1973

Desenho de José Carlos Priester

Quando o nordestino Francisco Sabino da Costa chegou à Transamazônica com a mulher e os quatro filhos, em setembro do ano passado, recebeu como saudação a advertência de uma velha sentada à beira de um tapiri (palhoça coberta com folhas de babaçu): “Moço, aqui a gente tem que comer urubu, e sem tempero (ESCOSTEGUY In VEJA, set. 1973, p. 53).

As palavras proferidas pela voz da mulher prenuncia a difícil vida que o nordestino terá que enfrentar em solo amazônico. Um aviso macabro ao novo morador das selvas. Em contraste a essa imagem, a reportagem apresenta o projeto Carajás como uma grande promessa de desenvolvimento e riqueza, salientando as descobertas de jazidas de ferro ocultas na mata. As imagens dos colonos sofrendores e dos muitos empresários em falência chocam-se com a prosperidade do Projeto Grande Carajás (PGC).

É a mina encontrada a céu aberto: “Como um magnífico cofre isolado, a serra dos Carajás sobressai na monotonia horizontal da selva amazônica, com seus tabuleiros retangulares que sobem 800 metros acima da planície central paraense” (ESCOSTEGUY In VEJA, set. 1973, p. 99). A imagem da riqueza que se revela em surpresas na mata, como se fosse um pote de ouro ao final de um arco-íris, volta a preencher o imaginário da floresta amazônica. A princípio, técnicos fazem modestas previsões para Carajás, entretanto, depois se descobre que, de fato, encontrou-se *o tesouro que estava oculto na selva da Amazônia*. Estavam ali, enterrados entre as árvores, os filões de minérios – as imagens da riqueza procurada por muitos e localizada por poucos.

2.2.3. As referências imagéticas da década de 1980

Nos dez anos deste período as investidas da colonização não cessaram. Os primeiros anos ainda marcam uma perspectiva colonizadora pautada em projetos que devastam a floresta e, por outro lado, nos últimos anos desse decênio o desenvolvimento da região desperta uma preocupação ambiental com todo o ecossistema amazônico. Por conta disso, a década de oitenta pode ser considerada de grandes avanços na perspectiva de colonização. Começa a se desenvolver uma consciência diferenciada de Amazônia.

Talvez esse seja o momento que não só olhamos para a Amazônia e construímos as imagens sobre ela, mas também o instante que permitimos que ela nos olhe do espaço em que foi construída. Os exaustivos fracassos da política de desenvolvimento despertaram um desejo maior de olhar e ver a região. Quem sabe se não foi esse o momento que a Amazônia inelutavelmente nos olhava apontando que as imagens que foram construídas para ela na verdade era o retrato da sociedade que a construiu?

O olhar lançado sobre a região via o homem. A Amazônia que olhava para si, também via o seu agressor. A sociedade que se viu como resultado das duas formas de ver a região, agora buscava novas imagens para compreender essas terras misteriosas. Havia o desejo de que os referenciais imagéticos fossem reorganizados, apesar de a maioria dos investimentos terem fracassado. Carta e Pereira destacam que:

a partir de 1980, disseminou amargas doses de pessimismo entre os que acalentavam ideias auspiciosas de conquista da Amazônia: contrariando os esforços do Regime Militar, o deserto verde se estava afastando, e não se aproximando do resto da Nação. O que mais marcava o sentimento de frustração, além disso, é que não era por falta de iniciativas que o barco amazônico corria à deriva (1984, p. 158).

O cenário fica mais tenso quando muitas vozes surgem avaliando que o emprego de métodos e técnicas destoantes da realidade amazônica atrapalhou o desenvolvimento da região. Acentua-se o discurso ambiental, já que a moderna tecnologia ameaçava todo o ecossistema amazônico. Nesta época despontará a atividade mineradora, bem como outras iniciativas: mudança do centro econômico do norte para a cidade de Manaus, antes localizado em Belém; a tentativa de colonizar pela pata do boi: pecuária extensiva – negócio tido como promissor; a instalação da hidrelétrica de Tucuruí, a atividade madeireira funcionando a todo vapor, a caça predatória que ameaçava a fauna, entre outros.

As imagens de Amazônia que serão construídas neste tópico fazem parte de quatro publicações: duas edições de *Veja* e duas de *Manchete*. As primeiras datam de junho de 1980 e julho de 1989, e as últimas de junho de 1983 e setembro de 1989. A revista *Veja* de 1980 traz apenas uma reportagem sobre a atividade garimpeira em Serra Pelada; já as outras três publicações são edições especiais sobre a Amazônia, so-

bretudo *Manchete*, pois a edição da *Veja* de 1989 contém reportagens sobre outros assuntos, mas a maior parte da revista trata das questões sobre a Amazônia. Descrito o material empírico de análise da década de 80, passa-se à apresentação das imagens construídas por essas narrativas jornalísticas:



Figura 10: Capa de *Veja*. Edição jun./1980

Fonte: VEJA, jun. 1980

Foto de Carlos Namba

A edição de *Veja* de junho de 1980 traz como manchete uma reportagem especial sobre *O ouro da Amazônia*. Dentro do periódico, a narrativa jornalística recebe outro tema: *A serra dourada*. No texto destaca-se que o velho sonho mítico de encontrar riquezas na selva tornou-se realidade. A narrativa jornalística fala sobre a descoberta dos barrancos e do início da atividade garimpeira na extração do ouro.

Há ouro na Amazônia, e uma parte dele foi descoberta. Dos áridos barrancos da Serra Pelada, ao sul do Pará, perto de Marabá, saem no momento 26 quilos de pó e pedras amarelas por dia. À cotação da Bolsa de Londres – 568 dólares por 31,1 gramas na semana passada –, esse ouro vale quase meio milhão de dólares, perto de 25 milhões de cruzei-

ros. (...) Desde fevereiro, quando o murmúrio começou a correr pelo mundo do garimpo, chega-se ao Araguaia com uma só idéia: *bamburrar*, expressão que os garimpeiros usam para designar o enriquecimento com o ouro (MUNDIM; NAMBA In VEJA jun. 1980, p. 76).

A publicação ainda destaca que há um detentor exclusivo dos direitos de exploração de minérios na região, mas que são os garimpeiros vindos de diversos lugares do Brasil que comandam as atividades por lá. Narra-se os desafios da mineração e o sucesso das escavações. Divulgam-se os resultados da corrida pelo ouro em quilos – 560 em apenas 15 dias de trabalho no garimpo.

A reportagem anuncia que a Caixa Econômica Federal organizou um esquema para ser o único banco a comprar o ouro encontrado nos barrancos. Tem-se *O mapa da mina* e o contexto de vida daqueles que enriqueceram de um dia para o outro encontrando as pedras douradas. De acordo com a revista, a atividade no garimpo exige segurança, escolta policial, pois há o risco constante de saques, roubos, crimes etc.

A narrativa compara os métodos de extração do ouro na Serra Pelada aos adotados pelos garimpeiros da época do Brasil Colônia. Imagens que acionam e recuperam tempos:

Há 200 anos o Brasil era o maior produtor de ouro do mundo, posição que manteve até a metade do século passado, quando foi batido pela Rússia. A dominação colonial, contudo, custou ao país entre 1000 e 1500 toneladas de ouro e jazidas esgotadas. (...) Serra Pelada e o ouro da Amazônia, porém, não entram na crônica da moderna exploração do metal. Fazem parte de um cenário tão antigo quanto romântico, povoado de Cearás e da legião de homens da fortuna que sonham com a riqueza fácil. De vez em quando essa fortuna acontece. E ela aconteceu na serra (...). No Brasil Colônia, os mesmos métodos dos garimpeiros de hoje (MUNDIM; NAMBA In VEJA jun. 1980, p. 81).

O registro que *Veja* faz sobre a descoberta do ouro em Serra Pelada retoma contextos imagéticos passados do tempo em que o Brasil foi considerado o maior produtor desse metal e também recupera a narrativa mítica do eldorado. Olhar para a imagem do garimpeiro utilizando seus

instrumentos de trabalho na seleção do ouro é enxergar as centelhas de luz quando elas nos atingem no clarão que se abre no presente. O garimpeiro ativa o sonho mítico de encontrar a terra do ouro e reacende o momento em que o país liderava a maior produção de ouro na história. São as sobrevivências das imagens.

A edição especial de *Veja*, datada de julho de 1989, traz na capa uma pergunta indireta: *Amazônia: onde está a verdade*¹³.



Figura 11: Capa de *Veja*. Edição jul./1989

Fonte: VEJA, jul. 1989

Foto de João Ramid

Na página-sumário a revista faz um resumo de cada reportagem que está em destaque na publicação. O texto que se refere à Amazônia é anunciado como *Uma epopéia na selva*. Nele, *Veja* destaca que:

a saga da ocupação da Amazônia lançou a floresta tropical no epicentro das atenções do planeta. A ci-

¹³ A revista pautou três duplas para a reportagem sobre a Amazônia: Eduardo Oinegue e o fotógrafo Antônio Ribeiro; o repórter Abnor Gondim e o fotógrafo André Penner; o jornalista Ronaldo Brasiliense e o fotógrafo Oscar Cabral. Optar-se-á por fazer referência ao nome da revista visto os textos não serem assinados.

ência mostra que a selva tem influência reduzida no clima do mundo e, explorada racionalmente, pode ajudar com suas riquezas a atenuar a caminhada do Brasil rumo ao futuro. É justamente a essa tarefa que se dedica a legião de desbravadores da floresta (VEJA, jul. 1989, p. 3).

A edição de *Veja* de julho de 1989 publica imagens de Amazônia flagradas pela nave Discovery. Em *Sinais de vida e morte no planeta verde* a revista ressalta que as imagens do desmatamento na mata são vistas do espaço sideral. Esse apontamento valoriza o discurso ambiental de que a floresta é um mundo vegetal que abriga o maior potencial genético e biodiversidade do planeta, por isso, não pode ser exterminada: “a Amazônia vista do espaço pela nave Discovery: um mundo vegetal que abriga maior estoque genético do planeta” (VEJA, jul. 1989, p. 60). A reportagem toca tanto as referências imagéticas encontradas no livro de Euclides da Cunha quanto de Ferreira de Castro. A Amazônia é descrita como o inferno verde e como ambiente em formação. Observe-se a narrativa jornalística:

A aldeia global convenceu-se de que o inferno verde existe aqui e agora no Brasil e que só uma campanha internacional pode salvar o pulmão do mundo de seus agressores, as queimadas e os desmatamentos. Essa imagem, a de um gigante ameaçador que engole florestas e cospe fogo, correu o mundo. Feita de brumas, ela é apenas uma ilusão perversa e exagerada que esconde uma realidade complexa. Esconde as batalhas pela vida empreendidas por uma civilização de brasileiros que, “depois de vagar por ali três séculos numa agitação tumularia e estéril” – como escreveu Euclides da Cunha –, começa a aprender a conciliar a preservação com o progresso. (...) A Amazônia é uma terra rara, ainda bebê na escala geológica, ela é a formação mais recente do planeta ao lado do seu vizinho não menos imponente, os Andes. (...) Ali, um em cinco brasileiros meteu-se na selva em busca de um futuro melhor, estabelecendo com a natureza um frágil pacto de convivência de cujo desenlace depende em boa medida o futuro do país. Seja qual for, no entanto, o desfecho dessa aliança entre o migrante brasileiro, o intruso imperitante e a natureza em formação, ainda aprontan-

do seu ambiente luxuriante, pouca ou nenhuma influência sobrar para a saúde climática dos moradores de outras partes do mundo (VEJA, jul. 1989, p. 60).

A reportagem atira os livros *À margem da história* e *A selva*. Encontramos a Amazônia-gênese e a selva como gigante-ameaçador. Imagens que deslocam o tempo e, intermitentemente, atinge o presente com suas latências. As outras narrativas da publicação destacam as duas décadas de ocupação e abusos contra a floresta, falam sobre a exploração de madeiras e põem a *Selva no laboratório*, denunciando que o maior perigo que ronda a Amazônia é a destruição do mais rico manancial genético do planeta.

As imagens do desmatamento são colocadas em evidência pelo jornalismo. Na década de 1980 são essas referências que serão constantemente denunciadas nas reportagens. Pode-se afirmar que o flagrante da nave Discovery, que destaca a degradação da floresta, será a imagem que o jornalismo seleciona, especificamente, para construir seu referencial de Amazônia.

O depoimento dos biólogos Daniel Janzen e Thomas Lovejoy são utilizados na reportagem para a sustentação da imagem de manancial genético para a região: “Está na Amazônia quase um terço de quase todo o estoque genético do mundo, é essa a verdadeira riqueza da floresta” diz Lovejoy e “Destruir um hectare sequer de mata tropical sem estudá-la detidamente equivale a rasgar um livro sem lê-lo. (...) Destruir a floresta toda equivale a queimar toda uma biblioteca”, afirma Janzen (VEJA, jul. 1989, p. 71).

O texto ressalta a degradação como fator preponderante no assoreamento dos rios e na erosão do solo; trata sobre as queimadas e a extinção de espécimes animais e vegetais únicos na terra. Nota-se que o discurso científico que a reportagem se apropria pra falar sobre a Amazônia destrói o mito de que a floresta seja o pulmão do mundo. O texto ressalta a importância de se manter a integridade do ecossistema amazônico para que se tenha oportunidade de estudar todo o celeiro genético que ele possui.

Há reportagens que destacam a reivindicação das comunidades indígenas para defender a terra, o território e a floresta – o lugar que moram, embora já se note que o modo de vida dos índios muito foi alterado depois do contato com a cultura dos brancos.

Para os brancos, os índios são símbolos de um modo de vida que lhes é impossível compartilhar. Quanto mais industrializada e cinza a sociedade, mais ela preza o verde e os povos da floresta, maior o seu interesse pelos índios, pelos “diferentes”, pelos “exóticos”, como os que bailam ornamentados de palha da cabeça aos pés, caso dos Carajás do Alto Araguaia. (...) Amável na frente das câmaras de televisão, Raoni [índio] foi breve nas suas reivindicações para europeu ver: ostentando um cocar com as cores da França, ele disparou, num misto de francês com português: “Aidez-moi a guardá o mato”. (...) Três rotas distintas abrem-se no horizonte da sobrevivência indígena: o isolamento total do homem branco, o intercâmbio cultural ou a aculturação completa. (VEJA, jul. 1989, pp. 80,82).

Veja também ressalta a exploração excessiva de *Minérios na superfície* amazônica. Destaca as riquezas quase sem-fim da floresta, os valores do potencial energético com a descoberta de petróleo e gás naquelas terras. Na reportagem há o contraste entre os índices dos impactos ambientais provocados pelos diferentes investimentos na Amazônia. São citados a atividade madeireira, a mineração, o petróleo e o gás, energia elétrica; o cultivo do urucum, pimenta-do-reino, seringueira, castanha, guaraná, cacau, café e a pecuária extensiva. De todas, segundo o texto jornalístico, a criação de gado é a atividade que mais agride o ambiente e as que menores impactos produzem são a mineração, petróleo, gás e energia. Esta é a imagem da preocupação ambiental, do desenvolvimento por vias politicamente corretas. Na reportagem, predomina o discurso da preservação para investimentos e ocupação do território amazônico.

A ocupação intensiva gerenciada pelo governo na Amazônia brasileira resultou num desastre. (...) Pelo que a região oferece de grandiosas e únicas oportunidades para o país, conseguiu-se até agora muito pouco – e a um custo ecológico que os ambientalistas consideram desproporcional. (...) A pecuária nos moldes que se processou até agora é simplesmente abominável. (...) Por vocação, a atividade mineral é a alma do progresso amazônico (VEJA, jul. 1989, pp. 86, 89, 90).

O trecho citado reprovava a política de ocupação do território amazônico. Os méritos alcançados foram mínimos se comparados ao prejuízo que a floresta obteve ao longo de três décadas de intensa povoação. Os migrantes, fazendeiros, madeireiros, todos contribuíram e ainda contribuem com o desmatamento da floresta. As novas vocações para uso consciente do espaço amazônico passam a ser encaradas apenas como discursos ambientais soltos ao vento, porque de fato, o que se quer é explorar a região no que ela tem pra oferecer, em suas riquezas.

O eldorado perdido é o retorno ao mito dos garimpos e da riqueza fácil na mata, mas na reportagem há principalmente a intenção de focalizar que nas terras amazônicas, em se plantando, nada dá em 83%:

Depois da primeira queimada, a terra continua imprestável para a agricultura. Um dos exemplos mais terríveis de assentamento de agricultores foi o projeto Machadinho, próximo à cidade de Jaru, em Rondônia. À beira da BR-364, 5 520 famílias foram instaladas em 380 000 hectares de um solo que parece ter sido pisado pelo cavalo de Átila, rei dos hunos. Ali, não há cultura que vingue (VEJA, jul. 1989, p. 100-102).

Tem-se a imagem da infertilidade. O território é um ecossistema autossustentável. Uma vez destruída a floresta, o solo infértil não possibilita que as plantações subsequentes prosperem. Diante dessa realidade, o texto destaca a atividade de garimpo como sendo a única alternativa para a sobrevivência – a busca do ouro garante a vida, pois as lavouras de café e cacau dos projetos de assentamento foram cultivadas em terrenos muito pobres, por isso, não produz nem o suficiente para o sustento das famílias. A reportagem ainda mostra a poluição do ambiente com o uso do mercúrio na mineração.

A revista mostra *A aventura humana* na selva. A vida dos apaixonados pelos desafios que a floresta impõe. De um lado os desbravadores da Amazônia, os migrantes nordestinos que sonham com a riqueza e, em outro extremo, os empresários milionários que narram suas vaidades em terras amazônicas. Um contraste de imagens: ora a opulência extrema, ora a pobreza dos esquecidos na selva. Segue um relato que mostra esse paradoxo:

“Abrimos a região aos garimpeiros porque depois de explorarem a terra eles vão embora”, diz o fazedor de cidades, mergulhado na água transparen-

te da piscina de sua casa em Alta Floresta, onde ele passa horas a fio tomando sol. Os que vão embora do garimpo saem carregados de desilusão. Os que ficam, de ouro (VEJA, jul. 1989, p. 106).

Conforme citado, na década de 1980 a revista *Manchete* publicou dois exemplares sobre a Amazônia. O primeiro data de junho de 1983 e foi intitulado *Amazônia Espetacular*. O periódico é uma edição especial, talvez por isso, inicia com um convite do coordenador Alexandre Garcia ao público para juntos conhecer a região: “Venha sentir conosco um pouco da Amazônia” (GARCIA In MANCHETE, jun. 1983, p. 4). O convite, nesta dissertação, é organizado a partir das imagens que o texto jornalístico produz.

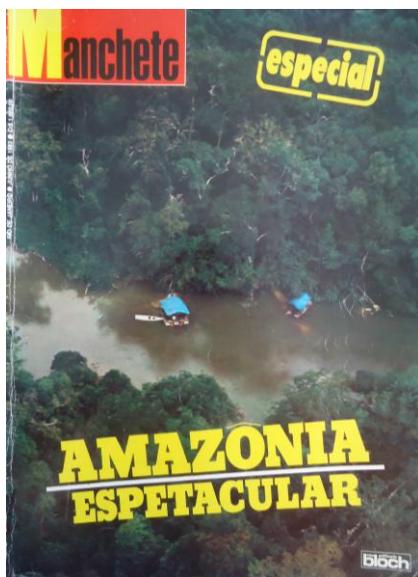


Figura 12: Capa de *Manchete*. Edição jun./1983
Fonte: MANCHETE, jun. 1983

Amazônia Espetacular inicia com a reportagem *A floresta, mito e realidade*. Há a ênfase na negação de alguns mitos, principalmente, no que afirma que a floresta seja o pulmão do mundo ou o celeiro do planeta. Segundo o texto, de tanto serem repetidas, essas frases quase se transformaram em verdades: “A Floresta Amazônica é o pulmão do mundo. A Amazônia é o celeiro do planeta. Estas duas frases, de tanto

serem repetidas, quase se transformaram em verdade. Para a ciência, não passam de frases de efeito, distantes da realidade” (GARCIA In MANCHETE, jun. 1983, p. 7). A imagem da negação dos discursos sobre a Amazônia está presente no texto jornalístico. Ao passo que algumas imagens são desfeitas, outras são intensificadas, como por exemplo, a referência edênica à criação: “**Encharcadas pelas águas do dilúvio, intensas árvores marcam a floresta:** Escondida pela mata verde e compacta, o visitante de repente descobre uma verdadeira escultura vegetal. Raízes, troncos e ramos entrelaçados, cada árvore conta ao homem o maravilhoso instante da criação da natureza” (Grifos da revista. GARCIA In MANCHETE, jun. 1983, p. 10). Esta imagem da criação é corroborada por uma fotografia disposta em duas páginas com a dimensão das raízes de uma imensa árvore. As raízes entrelaçadas formam uma escultura natural exótica, ajudada pela fotografia que é publicada na edição disposta em duas páginas da revista. A disposição da impressão corrobora com a imagem grandiloquente da descrição da árvore:

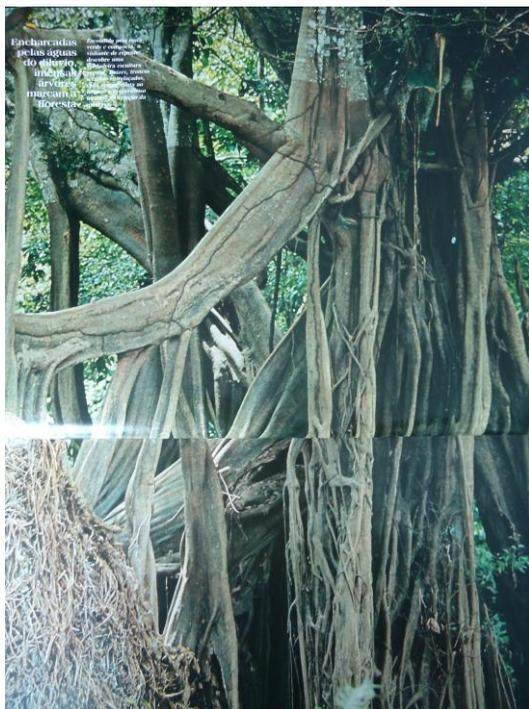


Figura 13: Raízes

Fonte: MANCHETE, jun. 1983, p. 10-11

Em *Raízes* aparece também o discurso exótico em relação à floresta: “**As árvores superam a altura de um edifício de 15 andares**” (GARCIA In MANCHETE, jun. 1983, p. 12). O interessante desta referência de Amazônia no texto jornalístico é que ela aciona muitos contextos imagéticos: o momento de criação, a floresta gigantesca que deixa o homem impressionado, o deslumbramento. A mata e as árvores são apresentadas como obras do instante da criação, exóticas pelo tamanho – as raízes giganteschas chamam atenção nas descrições. Elas também se destacam pelo peso – umas tão pesadas, enquanto outras tão leves.

Em seguida, fala-se do potencial das frutas da Amazônia. A proposta de plantio e cultivo geraria lucros e não agrediria tanto a floresta, já que são plantações permanentes: “**O potencial de frutas naturais da Amazônia pode abastecer o país e ser fonte de divisas.** (...) A Amazônia [é] um grande repositório de espécies frutíferas, [mas] elas são pouco conhecidas nas cidades” (Grifos da revista. GARCIA In MANCHETE, jun. 1983, p. 9, 14). A reportagem constrói o discurso da política ambiental, traz a imagem da preservação, do ecossistema sustentável:

Para a Amazônia ser produtiva durante as gerações futuras de brasileiros, é preciso usar a floresta de modo a conservar seu capital nutriente, em lugar de atender a apelo da demanda econômica. Deve-se usar a floresta de modo a não destruir sua capacidade de regeneração. Porque o ecossistema amazônico é como a galinha dos ovos de ouro. Para conservar a riqueza, deve-se pegar um ovo de cada vez, e não matar a galinha, na ânsia de retirar todos os ovos de dentro dela (GARCIA In MANCHETE, jun. 1983, p. 21).

O texto jornalístico retoma a moral da fábula da *galinha dos ovos de ouro*, escrita por Esopo, para destacar que o homem deve utilizar as riquezas amazônicas conscientemente. A natureza passa a ser divinizada, símbolo máximo da vida, por isso deve ser conservada. O desmatamento é predatório, incoerente à imagem da preservação. Depois de derrubada, a madeira é destinada a muitos tipos de uso, de acordo com o peso e resistência, como bem exemplifica uma das reportagens. Mas o corte de árvores não é a melhor alternativa para a mata, é preciso aprender a aproveitar esse recurso natural sem destruí-lo.

Lá no coração da floresta, em um dos textos, resplandece a imagem de *Manaus, um tesouro de art-nouveau*, do luxo do teatro Amazo-

nas – herança do ciclo da borracha – traço europeu no seio da Amazônia. O requinte da arquitetura e o glamour das apresentações no teatro constroem a imagem da opulência amazônica, dos tempos de fartura e riqueza.

Manaus é uma cidade de duas vidas e duas histórias. Quem conhece a capital amazonense percebe que ela é dividida: de um lado a Zona Franca, sempre lotada de turistas que nunca terminam de fazer compras. De outro, a cidade antiga, com seus monumentos *art-nouveau*, misturada com edifícios modernos e uma população apartada dos consumistas. A própria história dessa cidade, que nasceu da fortaleza de São José da Barra do Rio Negro em 1669, tem dois períodos de grandiosidade. Parece que Manaus nasceu para ser invadida por forasteiros. *A riqueza trazida pela borracha fez erguer o teatro e, em volta dele, esculturas de bronze feitas na França e Inglaterra. Hoje, estão aos cuidados do povo de Manaus, descendente da era de opulência. (...) O Teatro Amazonas é a maior herança do apogeu do Ciclo da Borracha. Ainda hoje, ele conserva a majestade e se destaca, com suas linhas neoclássicas, dentro do repositório de art-nouveau que merece ser preservado para sempre.* (Grifos da revista. VASCONCELOS In MANCHETE, jun. 1983, p. 29, 27).

Ressurge a borracha. Olhar para o teatro montado na selva é ser atingido pela intermitência imagética dos seringueiros que financiaram a construção enfrentando os duros dias de trabalho escravo na selva. O passado que inscreve presente e se faz tão atual quanto o próprio agora. As cidades de Belém e Santarém também abrem *As portas da Amazônia*, como enfatiza a narrativa jornalística. A primeira desde as missões e expedições colonizadoras, a outra favorecendo o progresso por meio da escoação de produtos para todo o Brasil devido a sua localização geográfica.

Belém foi o ponto de apoio para as missões, expedições e colonizações da Amazônia. Aos poucos, outras cidades tornaram-se importantes, até que se tivessem estabelecido portos vitais para o escoamento dos produtos. Entre Manaus e Belém, cres-

ceu Santarém, nas margens do rio Amazonas, na confluência com o Tapajós. Na saída para o oceano Atlântico, com a ilha de Marajó à sua frente e às margens da baía de Guajará, no desaguadouro dos rios Moju, Acará e Guana, está Belém. Recebe água doce do Amazonas e a salgada do mar. Seu porto e as condições naturais da cidade favoreceram o progresso e o estabelecimento de indústrias, pois seus produtos podem ser facilmente escoados para todo o Brasil. (...) Desde sua fundação em 1661, pelo Padre João Feipe Bettendorf, Santarém evoluiu rapidamente, devido principalmente à sua posição estratégica. Hoje o município conta com 200 mil habitantes, com contrastes próprios de uma região sob influência da mata, dos campos e dos grandes rios. (...) As terras da região de Santarém, inundadas e fertilizadas pelos rios, apresentam condições propícias para a exploração de juta, arroz e mandioca, que são fonte de renda para o município. Fábricas e indústrias de beneficiamento da fibra de juta constituem importante pólo, que emprega milhares de pessoas. Outros produtos de igual importância para a população local são feijão, milho, borracha e madeira, que chegam e saem pelo porto (NASS In MANCHETE, jun. 1983, p. 36, 39, 38).

Belém e Santarém integram as imagens das cidades que prosperaram na Amazônia. Elas se desenvolveram e hoje fazem parte do roteiro de muitos turistas. Na revista também há destaque para a diversidade econômica da região e para o potencial turístico que ela oferece. Em *Rio Negro, a lenta viagem até o Amazonas*, o rio é comparado a um belo animal traçoeiro e selvagem. Mesmo possuindo essa perigosa característica, seu curso d'água ainda atrai milhares de pessoas anualmente. Ali, às margens do Negro, surge o mito da cidade do ouro, com pirâmides e emboscadas. Narrativas criadas por moradores na intenção de seduzir os visitantes:

Entre os rios da Amazônia, o Negro é um dos mais belos, serenos e traçoeiros. É um rio que se assemelha a certos animais da região, que ficam insuspeitos antes do bote fatal. Ele já nasce assim na região de Ponpaya, na Colômbia, e vem lentamente entrar no Brasil em Cucui, junto à Venezu-

ela. Ele é tão preguiçoso que, em alguns trechos mais largos, a correnteza de suas águas é de dois quilômetros por hora e nos estreitos chega ao máximo de quatro. (...) As águas negras espelham as árvores de suas margens e a impressão é que elas mergulham nas profundezas do rio. É um espelho negro que capta todas as imagens. (...) Se a sua superfície se assemelha a um espelho, embaixo as coisas acontecem diferentes. Quanto mais profundo, mais forte é a sua correnteza interna que forma gigantescos redemoinhos, fatais para as embarcações e os homens. (...) Como a civilização ainda não invadiu o alto rio Negro, os aventureiros deixam lá suas histórias. Em Barcelos, um filho de uma freira alemã com um índio, chamado Tatu Câmara, enriqueceu inventando viagens ilusórias para turistas europeus. Como falava fluentemente o alemão, ele se correspondia com agentes de turismo, oferecendo viagens mirabolantes: excursões pelas *pirâmides da Amazônia* e incríveis viagens à *cidade do ouro perdida na selva*. Quando chegavam os turistas ele cobrava 900 a 1.200 dólares pelas aventuras de cada um e os levava a pequenas aldeias onde os índios simulavam rituais e emboscadas. Para convencer que as *pirâmides* eram inatingíveis, ele se limitava a informar que os índios estavam em guerra, ou que grandes tempestades impediam o acesso à *cidade do ouro*. Assim, os turistas voltavam satisfeitos por ter vivido uma *aventura cinematográfica* (VASCONCELOS In MANCHETE, jun. 1983, p. 44, 48).

A reportagem descreve o rio Negro com a imagem de selvageria que se associou aos animais e à selva amazônica. Esse caráter selvagem ativa as referências construídas no livro de Ferreira de Castro, onde a Amazônia é apresentada como uma terra hostil e ameaçadora. O trecho cita uma das tantas histórias populares contadas para explicar a realidade da floresta: o “causo” que explica por que não se deve mergulhar tão fundo no rio Negro.

A história criada por Tatu, filho de uma freira alemã com um índio, morador de Barcelos, atrai vários turistas europeus para o alto rio Negro. Esse causo bem que poderia justificar um mito, mas foi inventado com interesse turístico. A *cidade do ouro perdida na selva* possui caráter mítico, mas todos os moradores da cidade sabem bem a realidade

sob a qual a história foi criada. Na narrativa inventada por Tatu, Barcelos passa a ser um lugar encantado na floresta. Esse trecho da revista atinge outros lugares e histórias míticas com os espaços criados na ficção. Cidade do ouro, cidade perdida, pirâmides, rituais, emboscadas e tempestades já compuseram a trama de muitos mitos e, na reportagem, enredou a narrativa do presente.

Manchete destaca outras histórias dos moradores da selva – o sonho constante de encontrar ouro e diamantes: Iracema “diz que já fez de tudo nos garimpos por onde passou. Foi no rio Madeira que conseguiu sua primeira produção de ouro, lavando cascalho que já tinha sido peneirado pelos garimpeiros. Tirou 250 gramas de ouro” (VASCONCELOS In MANCHETE, jun. 1983, p. 54). Talvez a imagem de Amazônia que mais atrai as pessoas para a região seja a dos sonhos dourados. O imaginário das riquezas que podem estar escondidas entre as árvores, no solo ou dentro dos rios constrói a terra dos sonhos para muitos. Esta imagem é intensificada cada vez que as narrativas orais, jornalísticas, literárias ou outros tipos de relatos sustentam a ideia de que alguém encontrou pedras preciosas na região.

São várias as imagens de Amazônia. Há uma nova região a cada olhar lançado. Em *A nova fronteira do boi* é a criação bovina que rompe as fronteiras impostas pela mata. O grupo Volkswagen diz “que vem trabalhando para ajudar a cruzada nacional de conquista da Amazônia”, por isso resolveu investir na criação bovina em solo amazônico (GARCIA In MANCHETE, jun. 1983, p. 58), mas pra isso também teve que destruir a mata para fazer pasto. Não fossem os incentivos do governo, talvez muitas empresas não tivessem ido pra região implantar seus projetos. Olhar o projeto do grupo Volks é ativar a política do colonizar pela pata do boi adotada pelos pecuaristas.

Peixes também fazem parte de *Um mundo fantástico* e exótico, mas a pesca predatória ameaça as espécies:

Há 2 mil espécies de peixes na bacia Amazônica, a maior reserva de vida fluvial do planeta. E a cada dia os pesquisadores estão encontrando novas espécies. É um mundo fantástico. Há animais que os pesquisadores ainda não puderam definir se são realmente peixes. E há erros antigos, que estão sendo corrigidos. Velhas descrições da fauna aquática cometeram enganos que tornaram necessários repetir o trabalho. Com isso, o Brasil está agora começando a estudar seus peixes amazônicos. (...) As espécies mais primitivas estão na

Amazônia Central. As mais evoluídas na periferia. (...) A bacia Amazônica é o repositório mais importante do mundo em peixes fluviais, [mas] (...) a pesca predatória está acabando com esse [celeiro de espécies] (GARCIA In MANCHETE, jun. 1983, p. 60).

Impressiona verificar que a imagem de desconhecimento sobre a região amazônica se torna cada vez mais persistente. A narrativa destaca que novas espécies de peixes são conhecidas a cada dia, sem contar que há incertezas sobre a classificação de muitas dessas espécies aquáticas. Seriam peixes? Alguns estudos realizados no passado fizeram classificações incorretas, por isso há necessidade de correção desses trabalhos.

A reportagem chama a atenção para a imagem primitiva desses peixes. Esse caráter está associado à terra edênica que a Amazônia faz lembrar. Os peixes da região não teriam evoluído, conservando a imagem do instante da criação, das espécies de origem. Mas, este ecossistema encontra-se ameaçado por conta da pesca predatória, resultado de uma política de ocupação que não oferece ao homem outra alternativa, senão, agredir o ambiente em que vive.

A revista apresenta o *Índio, o senhor da terra*, que luta para conservar sua cultura e seus direitos frente aos brancos que só querem se apropriar das terras de suas reservas. É a Amazônia indígena – terra dos povos que moram no meio da floresta:

A questão indígena, na Amazônia, é um caldeirão contendo ingredientes que não se misturam, como o interesse dos índios, dos garimpeiros, dos madeireiros, dos colonizadores. Nesse caldeirão, ainda é colocado o tempero forte do interesse político-ideológico, a tirar partido das incompatibilidades. (...) O índio não pode ficar numa redoma, mas também não pode ser forçado a integrar-se violentamente em nossa civilização. Temos que deixá-lo decidir. Os que reclamam contra as reservas indígenas devem considerar que o índio não tem a nossa tecnologia agrícola. Ele precisa de muita terra pra sobreviver, pra manter seus costumes (MANCHETE, jun. 1983, pp. 68, 70).

Segundo o texto jornalístico, os interesses dos indígenas não seguem a mesma perspectiva dos invasores da selva. Os índios precisam ter a floresta e os rios de suas reservas preservados, para garantir que as

tribos continuem a existir. Por não terem seus direitos respeitados precisam lutar para manter seus costumes e tradições garantidos pelo branco agressor.

Após a reportagem que tematiza os índios, *Manchete* ressalta a construção de estradas que prometem integrar o norte ao resto do país. Um exemplo dessas rodovias é a que liga Cuiabá a Porto Velho. A reportagem diz que:

integrando todo o sistema de transporte da região Norte ao restante do país, estará concluída, até o final de 1984, a BR-384, que liga Cuiabá a Porto Velho. Considerada a mais importante e a maior obra rodoviária do governo Figueiredo, com seus 1.442 quilômetros de extensão, a rodovia-tronco da expansão das fronteiras agrícolas dos estados do Mato Grosso e de Rondônia possibilitará ainda a integração hidro-rodoviária das bacias dos rios Madeira e Alto Paraguai e as conexões internacionais com Guiana, Venezuela, Peru e Bolívia, cumprindo assim seu papel de espinha dorsal do sistema que serve à Amazônia (MANCHETE, jun. 1983, p. 75).

A construção da rodovia é apontada como um grande avanço para a Amazônia, faz parte da imagem do progresso que integra a região ao restante do país.

O *Estranho mundo dos insetos*, de aparências ancestrais, é um contraste à imagem do progresso, pois lança as referências imagéticas de Amazônia ao gênese da criação. A reportagem destaca a extensa variedade de insetos que povoam a floresta.

A Amazônia, chamada de país das águas, inferno verde, pulmão do planeta, é também o continente dos insetos. Só nessa região habitam dez por cento de todos os insetos do mundo, cerca de um milhão de espécies e 700 famílias, além das subespécies e mutações. Até agora foi impossível catalogar todos os insetos que habitam a região. Os classificados dão apenas uma ligeira idéia da grande variedade existente (MANCHETE, jun. 1983, p. 78).

Na revista há um mosaico com as fotografias dos exemplares capturados pelos pesquisadores. Nelas, é possível observar a aparência es-

tranha que eles possuem. Tais imagens retomam o período de formação do universo:



Figura 14: O estranho mundo dos insetos
Fonte: MANCHETE, jun. 1983, p. 78-79

Manchete traz imagens de *Marajó, um mundo do tamanho de uma ilha*. Na reportagem realça-se o caboclo marajoara, seu modo de vida e sua cultura: a lenda e a dança. A imagem cultural da Amazônia: de danças sensuais e histórias que retomam a origem da região. Essas narrativas culturais fazem parte de um universo desconhecido para muitos:

Marajó, terra ainda pouco explorada, cheia de mistérios e histórias. (...) O caboclo marajoara acorda com o sol e não pára até ele se pôr. Divide seu tempo entre a pesca o trabalho com o gado e, conforme a região, com a caça noturna. Sai para os campos descalço, alguns sem camisa e com calças curtas. O chapéu de palha é fundamental, além do facão na cintura. Aos poucos o homem marajoara é invadido pelos meios de comunicação da cidade grande. Mas a penetração de culturas

externas à ilha ainda é lenta. Dizem que Marajó já era habitada três mil anos antes de Cristo. Nos cemitérios indígenas, onde se encontram sua cerâmica e pertences – pois eram enterrados com tudo que tinham – existem provas dessas culturas antiquíssimas, da era pré-colombiana. (...) À noite, após o trabalho, reúnem-se para uma seresta e cantam. Suas músicas falam da terra, do cotidiano, do amor. Dizem os caboclos que antigamente havia muita dança, festas ao ar livre e bailes animados. Após a meia-noite era tocado o lundum, que no linguajar marajoara significa o poder de *mundiação* da mulher sobre o homem, sua tendência matriarcal. Era o ponto alto do encontro e a dança refletia o domínio feminino no mundo. (NASS In MANCHETE, jun. 1983, p. 85, 86-87, 90).

A revista tematiza *A selva mineral*. De um lado, os homens-formiga da Serra Pela procurando o doce áureo da riqueza, do outro, a empresa Vale do Rio Doce explorando o ferro na Serra dos Carajás, financiando *A ferrovia que transporta divisas e progresso*. Constitui-se a imagem do lendário sonho do ouro:

A maior vocação da Amazônia é a exploração das inimagináveis riquezas minerais. (...) Serra Pelada é um verdadeiro formigueiro humano. Brasileiros de todas as regiões do país lá estão, com suas bateias, em intensa atividade, a retirar do solo toneladas de ouro por mês. (...) Em agosto deste ano a Estrada de Ferro Carajás começa a cumprir sua função. Em 200 quilômetros estará transportando produtos locais até o porto de Itaquí, em São Luís, Maranhão. (...) A capacidade de transporte da Estrada de Ferro Carajás foi calculada para 35 milhões de toneladas anuais de minério de ferro, levando-se em consideração o transporte de todos os bens que serão gerados na região (MANCHETE, jun. 1983, pp. 92, 104, 109).

A revista fala sobre o estado do *Amapá*, onde *começa o Brasil*. Narra uma aventura na selva, ocasião em que um grupo de homens laça e derruba um búfalo com a força do braço. Depois matam o animal para garantir carne na mesa. Destaca-se a *Amazônia* como *reserva florestal*

do mundo, maior arquipélago fluvial do planeta, porém sendo ameaçada pela ação do homem:

Em sua luta por um lugar ao sol, as árvores da floresta amazônica tornam-se altas e frondosas. Elas formam a maior reserva nativa de madeira do mundo e representam 32% do total de áreas florestais brasileiras. São 2,7 milhões de quilômetros quadrados, onde, calcula-se, existem 500 espécies de árvores, das quais, apenas 126 são conhecidas. A heterogeneidade é tão grande, que é possível encontrar centenas de espécies num só hectare. (...) Entre as maiores obras da natureza existentes na Amazônia, destaca-se o arquipélago fluvial das Anavilhenas. Um paraíso perdido de quatrocentas ilhas, centenas de lagos, rios, igarapés e igapós, que a SEMA – Secretaria Especial do Meio Ambiente – resgatou da exploração do homem para transformar em Reserva Ecológica. Localizado no rio Negro, o arquipélago é uma amostragem dos ecossistemas da região amazônica (MANCHETE, jun. 1983, pp. 117, 122).

Manchete traz uma reportagem sobre a Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM) e do trabalho que o órgão vem fazendo para desenvolver a região e, depois de uma década de construção da rodovia Transamazônica, a revista propõe uma viagem pela estrada que prometeu integrar a região norte ao restante do país para verificar suas condições de infraestrutura. *Manchete* também destaca o estado de Rondônia e seus potenciais de desenvolvimento.

A revista ainda tematiza a *Zona Franca – a indústria que produz riqueza na selva*, a estrada de ferro *Madeira-Mamoré, uma viagem ao passado* e uma reportagem sobre Roraima, um território que fará sua base na agropecuária para se transformar em estado. Juntas, todas essas referências constroem as imagens de Amazônia dos idos de 1983.

Para a edição especial de setembro de 1989, intitulada *Amazônia, o desafio do futuro*, a revista *Manchete* pautou uma equipe de 13 repórteres para escrever as imagens da região. O grupo foi dividido e, no norte do Brasil, se deslocou de avião, helicóptero, automóveis, caminhões, tratores, carroças e a pé, percorrendo mais de 112 mil quilômetros, para registrar as imagens da Amazônia. “Foram oito meses de trabalho, em que nossos repórteres e fotógrafos somaram 374 dias de via-

gem” e dedicação à edição (Editorial de MANCHETE, set. 1989, p. 5). Depois de todo esse trabalho, as imagens são as seguintes:

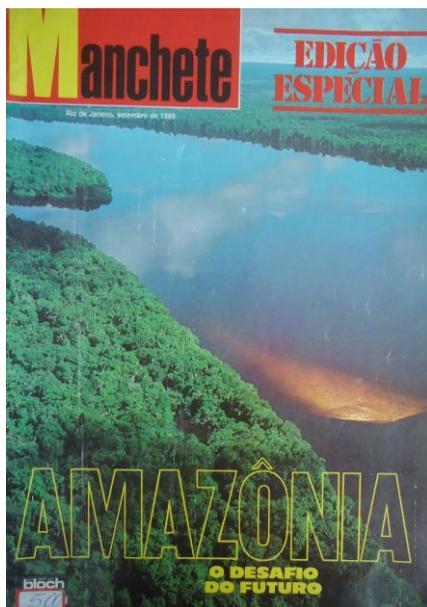


Figura 15: Capa de *Manchete*. Edição set./1989
Fonte: MANCHETE, set. 1989

A revista inicia as referências imagéticas falando sobre *A terra* – descreve o território, o ar, o clima, os rios e a cobertura vegetal; depois cita *O homem* – registra a imagem de um índio com uma filmadora na mão apresentando o choque do progresso na selva; denuncia *A ameaça* – o fogo que consome a floresta; em seguida, destaca *O invasor* – o garimpeiro que ocupa as terras indígenas procurando metais e pedras preciosas; menciona *O choque do progresso* com o impacto gerado pela hidrelétrica de Tucuruí no coração da floresta e, finalmente, chama a atenção para *A última fronteira* a ser superada, a própria Amazônia, vigiada em seus limites territoriais pelo exército brasileiro. Esse é o carro-chefe das imagens. Toda a revista é organizada a partir desses seis brilhos que estruturam a publicação. Segue o mosaico de imagens mostrando as seis referências de Amazônia destacadas nessa edição de *Manchete*:



Figura 16: Mosaico das seis imagens da edição de *Manchete* de set./1989

Fonte: MANCHETE, set. 1989

A terra; O homem; A ameaça; O invasor; O choque do progresso; A última fronteira

Expandindo essa sequência, a Amazônia passa a ser observada pelas imagens de satélite. Em *Manchete, Terra em transe* traz a imagem da região a partir do espaço, quando os astronautas da Discovery enviam à terra a fotografia de uma imensa nuvem de fumaça produzida pelas queimadas na Amazônia. A imagem é o estopim para que o mundo volte seus olhos para o norte do Brasil em defesa do verde. Cientistas, imprensa, especuladores – o mundo todo resolve adotar o discurso pela conservação da Amazônia. A revista *Veja*, edição de julho de 1989, também registrou esse flagrante de Amazônia. Daí em diante, muito se criticou o processo desordenado e agressivo de ocupação da floresta. Formava-se a imagem da iminente extinção da floresta. Por outro lado, o discurso de preservação se tornava mais intenso:

Em setembro de 1988, os astronautas a bordo do ônibus especial Discovery enviavam à Terra uma imagem apocalíptica da destruição do planeta:

uma nuvem compacta de fumaça produzida pelas queimadas na região da Amazônia cobria, como um imenso véu, uma área de 2 milhões de km². A prova irrefutável da calamidade ecológica fez explodir no mundo a *questão amazônica*. Uma polêmica que, se de um lado suscita apenas reações passionais, por outro, abre finalmente o “continente verde desconhecido” a análises técnico-científicas, a única abordagem capaz de garantir a preservação da floresta tropical. 251.429km² já foram irremediavelmente desmatados, segundo o INPE. Os restantes 92% de cobertura florestal ainda podem ser salvos. Só depende dos brasileiros (MANCHETE, set. 1989, p. 19).



Figura 17: Terra em Transe: Amazônia em chamas
Fonte: MANCHETE, set. 1989, pp. 18-19

Imagem impreterivelmente jornalística por força da denúncia, a fotografia enviada pelo ônibus espacial põe em choque os vários discursos sobre a Amazônia. Acredita-se que esta referência publicada pelo jornalismo desestabilizou as formas de ver a região, antes pautada sob

um discurso inesgotável de recursos naturais. A publicação da imagem provocou a controvérsia no espaço público, silenciando discursos essencialistas. A foto era a prova contundente de que o ecossistema amazônico estava sendo exterminado. Essa fotografia é a referência impactante do jornalismo para a Amazônia.

Mais adiante, *Manchete* também tematiza as comunidades indígenas. O segundo eixo *O homem* é ilustrado pela imagem desses povos e sua reivindicação pela floresta. *A chama da vida* registra os Caiapós em defesa de suas terras. Eles protestam contra as instalações da hidrelétrica de Kararaô na região do rio Xingu, já que com a construção do complexo para produção de energia elétrica, partes dos territórios indígenas seriam inundadas pela represa. A imagem que marca esse episódio é a da índia Tuíra com o facão imposto na face de João Muniz Lopes, diretor da Eletronorte. O conflito é registrado pela reportagem:

O cabo do facão apertado na mão feminina tingida de jenipapo era apenas um instrumento rudimentar de trabalho – sem levantar qualquer suspeita. Mas, quando a lâmina reluziu no ar e a índia Tuíra, da nação Caiapó, a encostou com força no rosto do diretor da Eletronorte, representante do governo no 1º Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, em Altamira (Pará), a história dos índios da Amazônia começou a ser recontada por um outro enfoque. A nova página, revisada por jornalistas e autenticada pelas lentes de fotógrafos e cinegrafistas de várias partes do mundo, presentes ao encontro, foi impressa na última semana de fevereiro de 1989. No título, um grito de guerra: Kararaô (MANCHETE, set. 1989, p. 26).

A luta dos índios pela preservação de suas áreas territoriais, pelo respeito dos brancos em relação aos seus costumes, culturas etc., é uma atitude que vem ganhando força desde a última década, pois a política de ocupação de terras amazônicas lideradas pelos brancos que se dizem colonizadores tem forçado as tribos a buscar os seus direitos. A reportagem de *Manchete* mostra a luta que os povos indígenas da Amazônia têm de travar com os brancos para garantir os direitos que possuem sobre as terras da aldeia. A índia empunhando o facão junto ao rosto do diretor da Eletronorte revela esse conflito.

Outra imagem focalizada pela revista apresenta os minerais da floresta. Em *Todas as riquezas do mundo*, diz-se que a região esconde

as maiores fortunas da terra em minérios e pedras preciosas. Contudo, as dificuldades nas escavações da mata não são empecilhos para que os garimpeiros e as mineradoras invistam na procura dos metais preciosos no solo.

As florestas e as águas da Amazônia escondem todas as riquezas do mundo. Mas não o suficiente para impedir que as mãos do homem cheguem até elas. (...) A vida desses caçadores de ouro repousa, inteira, na fixação pela conquista da fortuna que geralmente está ao alcance apenas dos mais ousados. Há de tudo na Amazônia, nos rios ou nas matas. Além do ouro, diamantes, platina, esmeraldas, cassiterita, manganês e toda a gama possível e imaginável de minerais. Antes de ser o pulmão do mundo, a Amazônia é o *cofre* do Brasil (MANCHETE, set. 1989, p. 35).

Carajás, os dólares de ferro registra a atuação da maior mineradora do mundo explorando as riquezas do solo brasileiro na Amazônia: o ferro, entre outros minérios. A narrativa sustenta a imagem de uma região inesgotável de riquezas. Mas, contraditoriamente, as usinas de ferro-gusa são alimentadas com o carvão vegetal, fruto do desmatamento da floresta: está aí a grande *ameaça* ao verde. A luxuosa opulência também sustenta a imagem da destruição:

Um cenário ultimamente comum na Amazônia: nas margens da BR-364 (Cuiabá-Porto Velho), as queimadas destroem a floresta. Como subproduto da ocupação, o fogo afeta a frágil fertilidade da terra, que nunca mais será a mesma. Sobrevivem, ali, apenas plantas típicas do pós-desmatamento, a imbaúba e a juquirá, companhia dos bois magros que habitam os ralos pastos de Rondônia. (...) **Nestes fornos, jatobás e ipês acabam virando carvão: eles são chamados de *rabo quente*, onde as árvores abatidas são queimadas para alimentar as usinas de ferro-gusa. (...) Às vezes, castanheiras de até 30 metros de altura são derrubadas para a transformação em carvão vegetal, indispensável às usinas de ferro. (...)** Arnaldo foi chamado pelo conterrâneo Élcio para tocar a bateria de 36 fornos, onde para a implantação de pasto, toda a madeira vai virar carvão – o

alimento mais barato das usinas siderúrgicas que transformam o minério de Carajás em ferro-gusa (Grifos da revista. MANCHETE, set. 1989, pp. 11, 66).

Contrastam na selva as imagens da destruição por meio das queimadas. Como justificativa para a pecuária, para o desenvolvimento industrial, seja qual for a explicação, o fato é que a Amazônia arde em chamas e essa é uma referência que tem impressionado o mundo todo, contudo, não há ações contundentes para dar fim ao crime contra a floresta – fato que faz a imagem ficar cada vez mais presente no cotidiano das pessoas, levando o jornalismo a denunciar as queimadas e a destruição do verde. Ele é incisivo em suas reportagens, mostrando todas as formas de agressão à floresta.

A narrativa *Uma luz na floresta* destaca o potencial energético que pode ser retirado da Amazônia. O petróleo e o gás recém-descobertos se tornam fontes de investimento econômico. Em *O choque do progresso*, a *Energia* elétrica produzida pela usina de Tucuruí também é considerada um grande avanço para a floresta. Estas são imagens progressistas que a revista *Manchete* destaca para a década de 80:

Primeiro homens incansáveis abriram uma picada de dois metros de largura, quilômetros e quilômetros selva adentro. Com pequenas explosões, os geólogos rastrearam as camadas do subsolo, à procura dos melhores lugares para a abertura dos poços. Em clareiras especialmente abertas, grandes helicópteros pousaram as peças das sondas, que, montadas uma a uma, logo começaram a trabalhar. Custou muito – 4,2 mil dólares, em média, por poço – mas o resultado está aí: as chamas de gás brilham no meio da selva, as sondas erguem-se com suas luzes dentro da noite. (...) As águas da hidrelétrica de Tucuruí lançam-se num turbilhão que ruge e quebra, em contraste com o silêncio das matas. É o choque do progresso que chega à Amazônia. Traumático, como quase todo o choque, pois a geração de energia implica danos ecológicos com o alagamento de grandes extensões de florestas, às vezes em áreas indígenas (MANCHETE, set. 1989, pp. 54, 46).

A escuridão da floresta cede lugar à chama do gás; o curso do rio é represado pelas barreiras de concreto para gerar a energia do futuro – são os novos investimentos. Esta intervenção humana altera o ecossistema amazônico e passa a fazer parte dele. Na publicação ainda há uma reportagem sobre o ressurgimento do projeto Jari, segundo a qual, a produção de celulose financiada pelo projeto alcançou lucro na casa dos 20 milhões de dólares. A imagem dos investimentos milionários é composta pelas riquezas que a floresta pode oferecer.

Em outras reportagens da revista há a preocupação em *Como ocupar a Amazônia sem degradar o ambiente*. Talvez essa imagem seja um compromisso com o futuro. A discussão gira em torno da conciliação econômica com a preservação ambiental. No texto há a propagandística dos órgãos do governo, como por exemplo, a Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia, Sudam, financiando *A construção do futuro* da região. Apresenta-se a Zona Franca de Manaus como uma base de produção tecnológica que respeita a natureza e constrói o progresso em meio às árvores, sem agredir o meio ambiente: a imagem do desenvolvimento politicamente correto já apresentada em referências anteriores.

A nova face do Amazonas vem com *A infra-estrutura que moderniza o estado*. Essa modernização tenta aliar a ideia de progresso com o discurso da não agressão. Valoriza-se o aspecto ecológico: *A Amazônia é mais do que um jardim botânico ou um zoológico*. Outras faces do progresso estão aliadas às perspectivas políticas de Amazonino Mendes, governador do estado do Amazonas, e Arthur Virgílio Neto, prefeito de Manaus. As restaurações de espaços culturais e as obras construídas no estado dão fôlego aos discursos desenvolvimentistas dos dois políticos. É o Estado financiando o novo projeto amazônico. A reportagem mais parece uma propaganda do governo amazonense.

O extrativismo também é destaque. Em *A caça ao fruto da terra*, o foco está na castanha-do-pará, na atividade madeireira e na extração seringueira. De acordo com o texto jornalístico, a *Conquista do solo* deve acontecer sem desequilibrar o ecossistema. A imagem maior é a do progresso. Os estados que fazem parte da Amazônia devem conciliar preservação ambiental com desenvolvimento, manejo florestal, aproveitamento da mata etc:

Na imensidão das planuras amazônicas, homens rudes escalam montanhas que eles próprios construíram – toneladas amontoadas de castanha-do-pará. Com a seringueira, o açaí, a pumpunha, o cupuaçu e muitas outras riquezas que as árvores

produzem, a Amazônia demonstra – em estudos feitos aqui e no exterior – que a solução de seus problemas está não na destruição da natureza, mas na busca do que a própria natureza dá de graça. Mas até este princípio está sofrendo um desvio grave em seu curso: em vez de se apanhar o que vem das árvores, derrubam-se as árvores para a exploração das madeiras nobres ou para dar lugar a pastagens de baixíssima produtividade. A natureza protesta: a produção extrativista está diminuindo (MANCHETE, set. 1989, p. 107).

A imagem da Amazônia extrativista sucumbe frente à política do desmatamento. Desde os anos de 1970, o jornalismo destaca talvez a referência imagética mais contundente sobre a Amazônia. Ela inicia quando a política de ocupação do território começou. A imagem da destruição da mata, do extermínio da floresta quiçá seja o grande alerta do século denunciado pelas narrativas do jornalismo. Todos os apontamentos levam a crer que as políticas desenvolvidas para a Amazônia passam primeiro pela destruição da mata, pela degradação do ambiente, e o jornalismo esteve mostrando esse movimento desde o fim dos anos 60, quando tais atividades começaram a se intensificar na região. Embora nos anos de 1960 e 1970 acredita-se que as revistas tenham adotado o discurso político do regime militar para construir as imagens de Amazônia.

Em *As raízes de um povo*, a narrativa jornalística apresenta imagens culturais da Amazônia. Ela enfoca *Os bumbás de Parintins*, a festa de maior representatividade do estado do Amazonas – o duelo entre os bois Garantido e o Caprichoso:

Qualquer idéia pré-concebida sobre as características populares e grandiosas do Festival Folclórico de Parintins corre o risco de ser ultrapassada pelo impacto da realidade. Fica impossível imaginar, em plena selva amazônica, na ilha de Parintins, mais de 300 quilômetros ao norte de Manaus, às margens do rio Amazonas, um *bumbódromo*, com capacidade para 25 mil espectadores, como palco do mais puro e autêntico desfile das tradições populares brasileiras. (...) Eram apresentados em *currais*, recintos públicos, e aos poucos foram incorporando todo o sincretismo das lendas, motivos folclóricos, música, coreografia indígena, a

ponto de hoje ser um espetáculo de integração folclórica total entre o Nordeste, berço dos *bumbás*, e os mistérios, as lendas, os tipos populares amazônicos. (...) Hoje os *bumbás* estão divididos em duas grandes nações, que dominam por completo a cidade de Parintins durante quinze dias de festejos. A ilha se veste de azul (Boi Caprichoso) e vermelho (Boi Garantido). O vermelho é chamado de encarnado, da mesma forma que nos pastoris nordestinos, que disputam entre os cardões azul e encarnado (MANCHETE, set. 1989, p. 132).

É o registro de uma Amazônia de cultura exótica, com traços de lendas, cores, mitos e tradições populares. A festa dos bois é uma competição anual que mistura ritmos e danças para eleger a tribo mais completa da floresta: a garantida ou a caprichosa.

Na reportagem *Naturalistas: os caçadores da magia perdida* há o momento em que a narrativa jornalística volta ao descobrimento da Amazônia, por volta de 1500, quando Pinzón chegava às terras brasilis em sua embarcação. No texto há o encontro de muitos desbravadores, aventureiros, cientistas e pesquisadores que passaram pela Amazônia registrando as imagens da região para a posteridade. É a Amazônia do momento da descoberta:

O primeiro a chegar ao Amazonas, que se saiba, foi, em 1500, o espanhol Vicente Yañes Pinzón, um ex-capitão de Cristóvão Colombo. Ele se orientou até a foz do rio pela constatação de água doce a muitos quilômetros da costa. Como a grande maioria dos exploradores do Novo Mundo, Pinzón procurava o Eldorado – um suposto império construído de grandes e populosas cidades, onde as ruas seriam pavimentadas com ouro. A cobiça por esta maravilha – tudo indica – foi incutida nos espanhóis a partir de seu contato com a civilização inca dos Andes peruanos, que lhes contava várias histórias sobre a existência do paraíso do ouro. Os espanhóis e outros europeus acreditaram (MANCHETE, set. 1989, p. 135).

A imagem da descoberta da Amazônia registra o momento em que os colonizadores começaram a escrever sobre a região, na tentativa de apresentá-la ao resto do mundo. Na reportagem seguinte, *Manchete*

diz fazer *O check-up da Amazônia*, mostrando as referências imagéticas do mais complexo ecossistema do mundo. A revista publica um mapa que dispõe as dimensões do território. A reportagem informa sobre o espaço geográfico que o ambiente ocupa, as fronteiras entre as nações de um mesmo complexo ecológico etc., destacando o potencial medicinal das plantas, entre outros assuntos. A *Amazônia dos segredos da selva*. A imagem do mapa e parte do texto jornalístico são as seguintes:

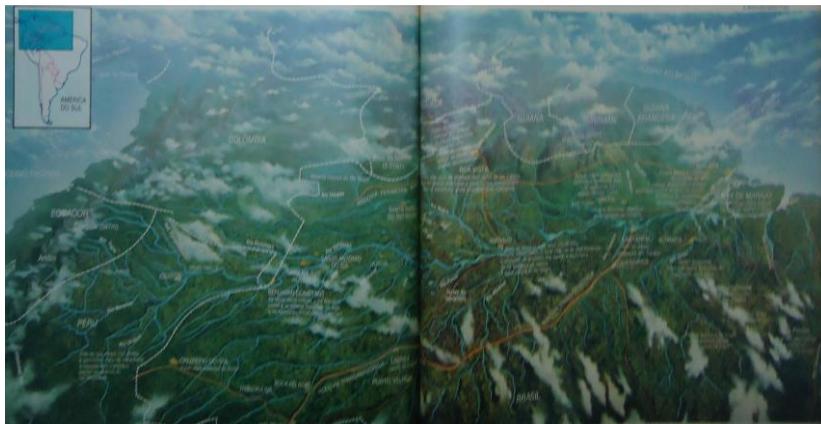


Figura 18: O check-up da Amazônia
Fonte: MANCHETE, set. 1989, p. 140-141

Milhões de anos foram necessários para dar forma e consistência ao mais complexo ecossistema do planeta. *Inferno verde* para uns, *enigma exótico* para outros, as várias amazônias que coexistem dentro da grande Amazônia são muito mais que um vasto campo de estudos para os curiosos olhos da ciência. Produto de um longo processo geomórfico de erosão e sedimentação que data do pleistoceno, a bacia amazônica teve como determinante a combinação de altas temperaturas e abundantes precipitações pluviais. As controvérsias científicas, entretanto, são tão exorbitantes quanto a diversidade dos *habitats* da Amazônia, que não pode ser considerada como um referencial-padrão. Estudos geológicos ainda investigam a idade geológica do continente. Botânicos, geógrafos, biólogos e outros especialistas desenvolvem

extensas pesquisas – mas o contraponto é a imensidão. Tanto os números como os fenômenos naturais que englobam este universo ainda são uma grande interrogação a pairar sobre a ciência. O desafio da velha verdade absoluta impõe-se, deixando a porta escancarada para um objeto de investigação. (...) Debaixo das altas copas das árvores, sofisticadas e primitivas formas de vida animal e vegetal integram-se harmoniosamente numa afinada orquestra de microorganismos. Bactérias e fungos decompõem a matéria morta para dar início a um novo ciclo de existência. Esses sistemas, entretanto, são tão frágeis como o solo pobre da região. Ao menor impacto ambiental correm o risco de simplesmente desaparecer da face da Terra. (...) É esta mesma floresta que oferece vantagens únicas, como as plantas medicinais e espécies tão raras que ainda não foram cotadas nas *bolsas da botânica* (MANCHETE, set. 1989, pp. 141, 144).

O trecho mostra o olhar científico sobre a região. O raio X que a reportagem promete constrói a imagem que a ciência lança sobre um dos territórios mais desconhecidos do globo. Essa referência lança a Amazônia aos tempos das formações geológicas, quando a terra ainda estava se formando, um registro semelhante ao de Euclides da Cunha e Ferreira de Castro. Ler essa reportagem de *Manchete* é revisitar o livro *À margem da história* e *A Selva*: o gênese e a prisão selvagem.

Na reportagem seguinte, a revista apresenta o moderno satélite ambiental. *O espião da ecologia* irá fiscalizar e dar uma dimensão exata do avanço do desmatamento na Amazônia. Mostra-se que *O mundo está de olho na Amazônia* e que o grande conflito realmente seja o de *Preservar e Progredir*:

No espaço exterior, lentes de satélites de sensoriamento remoto, podem caracterizar queimadas e desmatamentos antigos e recentes. E monitorar toda a Amazônia, regularmente, observando se as agressões à natureza avançam, estagnam ou retrocedem. (...) A verdade é que a Amazônia sempre esteve na mira dos mais diversos e conflitantes interesses estrangeiros: ela é uma região suficientemente grande e rica para despertar todo tipo de cobiça. (...) Há que defender a floresta, seu ecos-

sistema e seu meio ambiente, mas garantir também a sobrevivência desses milhões de brasileiros, que merecem participar da civilização e do progresso (MANCHETE, set. 1989, pp. 146, 164, 165).

Depois que as imagens de destruição da Amazônia foram divulgadas para o mundo, houve e ainda há uma luta para que a floresta seja preservada. Os trabalhos de monitoramento e denúncias das agressões ao meio ambiente sempre estão sendo publicados, pois há uma série de interesses envolvendo a região – todos querem abocanhar um pedaço desse grande e rico ecossistema, para com ele lucrar. Outros, porém, levaram até as últimas consequências o objetivo de preservação da floresta e foram assassinados. O mais famoso desses idealistas da ecologia foi Chico Mendes, nome que ainda inspira muitos a lutar. Diz-se que ele representa *A voz que a violência não calou*:

Foi um único tiro, de escopeta calibre 20, mas bastou. Com 27 fragmentos pelo corpo, Chico Mendes só teve tempo de dizer: “Me acertaram”. E foi morrer dentro do quarto. Os matadores imaginaram que tivessem calado a voz da gente simples da floresta, o homem que colocava de 100 a 200 seringueiros na frente das máquinas para impedir a derrubada das matas, mas deu-se o contrário. A morte de Chico Mendes multiplicou a força de suas idéias no mundo inteiro, chamando a atenção para os problemas da Amazônia (MANCHETE, set. 1989, p. 167).

A Amazônia dos crimes, emboscadas, assassinatos passa a exibir sua mais ardilosa face. Os delitos ficam quase sempre sem punição, porque o que impera na floresta é a lei do mais forte, do mais rico, dos fazendeiros etc. A hostilidade é “típica” da vida na selva. Os que lutam em defesa da ecologia tornam-se vítimas dos agressores do verde. Eles eliminam seus desafetos – aqueles que lutam para que as árvores não desapareçam do ecossistema amazônico. Imagens de uma terra sem lei.

Na penúltima reportagem do especial de 1983, *Manchete* registra a imagem de uma moça indo casar-se. Ela atravessa o rio de canoa, vestida de noiva, para encontrar com o futuro marido. Em seguida, a revista fala sobre o avanço do sistema de comunicações na Amazônia, destacando o contato das pessoas com costumes diferentes:

o contato com os costumes dos grandes centros urbanos começou a ser enquadrado na vida de São Gabriel da Cachoeira, através dos aparelhos de televisão, do som e videocassete *made in Zona Franca de Manaus*. Nem assim, porém, o boto e a pirarara deixaram de frequentar as festas de lambada às margens do rio Negro (MANCHETE, set. 1983, p. 175)

O texto faz referência às lendas. Revela um traço cultural da identidade desse povo. Ativa as imagens da narrativa de Inglês de Sousa e as atualiza para o tempo presente. As referências de Amazônia seguem no horizonte à espera de algo que ative sua potência significativa. A revista potencializa seu caráter jornalístico ao apreender essas imagens, capturando-as para torná-las visíveis aos nossos olhos, fazendo com que elas nos atinjam, venham em nossa direção com as sobrevivências que possuem. Assim, só resta estar atento para as ressurgências que elas podem implicar.

Aqui, têm-se apresentadas as imagens de Amazônia da década de 80, resta mais um período de dez anos.

2.2.4. As imagens de Amazônia da última década do século XX

É notório reconhecer que desde o fim dos anos de 1960 até a década de 1980 a Amazônia passou por uma intensa política de ocupação. Entretanto, o movimento se deu de forma desordenada. Nesse período, colonizar significava desmatar a floresta. O homem derrubava as árvores e dizia levar o progresso. Por conta dessa empreitada na selva, a Amazônia ficou maculada pela imagem da destruição.

O fogo, o devorador do verde, foi consumindo o ecossistema aos poucos. A situação se agravou nos anos de 1980. A onda de devastação deflagrada pelas derrubadas e queimadas despertou a sociedade mundial e ela repudiou o avanço da destruição na Amazônia. As pessoas exigiam do governo brasileiro políticas que diminuíssem o extermínio da mata, contudo o cenário devastador não se modificou muito. Ao contrário, na década de 1990, ele intensificou-se.

Os últimos anos do século XX registram as imagens da degradação da Amazônia. O momento em que a flora vai desaparecendo, sendo derrubada pela mão do homem. A imagem do desmatamento, inicialmente progresso, passa a ser motivo de preocupação e crime contra o ecossistema amazônico. Ambientalistas, ecologistas, cientistas e pesqui-

sadores afirmam que, está-se destruindo um habitat que sequer se conhece. As imagens da década de 1990 mostram a ameaça ao verde da Amazônia – o flagrante gradativo do desaparecimento das árvores em uma das maiores florestas do mundo.

A revista *Veja* de abril de 1999 flagra muito bem esta imagem. Estampa a capa do periódico a seguinte manchete: *O massacre da moto-serra*. A publicação não é uma edição especial. Traz apenas um texto sobre a Amazônia, divulgado no caderno “Ambiente”. A narrativa faz um panorama jornalístico com as imagens da destruição, denunciando os agressores da mata.



Figura 19: Capa de *Veja*. Edição abr./1989
Fonte: VEJA, abr. 1989

Na reportagem *Carrascos da mata*, são identificados os dez maiores desmatadores da Amazônia. De acordo com o texto jornalístico, a área verde que desapareceu da floresta em trinta anos de colonização é equivalente à extensão do território da França: “Nas últimas três décadas, o exuberante patrimônio vegetal brasileiro perdeu principalmente para o boi uma área maior que a da França” (CAVALCANTI; MANSUR In VEJA, abr. 1999, p. 110).

A falta de fiscalizações mais eficientes não apontavam os maiores desmatadores da selva, porém, segundo a reportagem, sobrepondo as fotografias tiradas pelo satélite Landsat com as imagens do território brasileiro foi possível identificar a localização exata das áreas desmatadas para punir os agressores da floresta: a maioria deles são pecuaristas. As árvores das fazendas estão sendo substituídas pelo capim. A pecuária extensiva obriga os fazendeiros a desmatarem a floresta na intenção de destinar mais espaços de pasto para fazer o manejo dos animais. A Amazônia perde espaço para a criação de gado e, em algumas cidades, ainda alimenta a indústria madeireira com as árvores retiradas da mata. *Veja* destaca que “enquanto todo o resto do Brasil condena a destruição da Floresta Amazônica, nos municípios em que fazendeiros e madeireiros dão as ordens, a população vai às ruas em favor do desmatamento” (CAVALCANTI; MANSUR In VEJA, abr. 1999, p.112).

O resultado de toda esta política é a imagem do vazio provocado pela devastação. A derrubada das árvores sintetiza a destruição. Na década de 1990, é esta referência imagética que mais preocupa os ambientalistas e pesquisadores da Amazônia. *Veja* denuncia que “o ciclo da destruição começa em abril e maio, quando os fazendeiros procuram os empreiteiros, chamados ‘gatos’, que contratam os trabalhadores para derrubar a floresta” (CAVALCANTI; MANSUR In VEJA, abr. 1999, p.113-114). Assim, a mata vai sendo amputada. O que resta é a imagem de um espaço vazio, queimado, cinzento. “No momento em que o fogo se apaga, só restam cinzas e poucos troncos teimosos fincados como palitos na paisagem calcinada. À primeira chuva, o fazendeiro semeia o capim” (CAVALCANTI; MANSUR In VEJA, abr. 1999, p.108). O espaço vazio deixado pelo fogo que consome a madeira, a floresta, é apresentado nas narrativas de Milton Hatoum. A personagem Mundo consegue enxergar as ruínas, os destroços na vida dos moradores da floresta – dos exilados. O novo eldorado da Amazônia talvez seja a imagem da destruição:

A visão das ruínas acentuava a tristeza do lugar. Cruzes de madeira crestadas cobriam um descampado; o tronco da seringueira fora abatido, as raízes arrancadas; galhos secos espetados em trapos queimados pareciam carcaças carbonizadas. (...) A obra de meu amigo, no Novo Eldorado, também terminara em cinzas (HATOUM, 2005, p. 177).

Quando o fogo queima, a floresta não existe mais. Resta o vazio deixado pela imagem da mata e pela ação do homem. A revista destaca que os devastadores “não possuem noção de que são peças de uma gigantesca engrenagem de destruição que, imperturbavelmente, vai moendo a mata da mais rica floresta de clima tropical do mundo” (CAVALCANTI; MANSUR In VEJA, abr. 1999, p. 111). Estão intensificadas as imagens da destruição.

Em alguns espaços amazônicos não há mais floresta. A pastagem substituiu completamente a imagem de Amazônia que foi formada pelas árvores. A floresta deixou o espaço mais vazio. Depois de destruída, só há pasto. O capim ativa as referências imagéticas da mata que um dia esteve ali, mas que agora falta. Se se levar a cabo “que ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 141), as imagens da destruição da Amazônia farão com que as pessoas comecem a ver a região, porque ela nos olha do espaço em que jaz. “O que era Floresta Amazônica vira pastagem. A cena se repete aos milhares na Amazônia. (...) Segundo um levantamento internacional, de cada dez árvores que tombam pela ação do homem no planeta, uma está na Amazônia” (CAVALCANTI; MANSUR In VEJA, abr. 1999, p. 110). Com um índice desses, a imagem do ecossistema amazônico fundamentado pela floresta está cada vez mais vazia, pois as referências da flora estão mais restritas às zonas de difícil acesso.

Talvez seja a partir desta década o momento em que mais se verá a Amazônia, pois a sociedade já começa a sentir falta dela, a perdê-la. Quando a ideia da perda ameaça a imagem, o ser humano sente um desejo maior de visualizá-la. No momento em que há o desejo de ver, encontrar-se-ão imagens que não estavam presentes no imaginário sobre a região, mas que podem ser referências para enxergá-la. As imagens serão lançadas umas às outras, ativando e sendo ativadas, encontrando e sendo encontradas – intersectando-se mutuamente, “indicadas por índices, por vestígios e por dessemelhanças – no próprio lugar de sua ausência, de seu desaparecimento”, onde elas estiverem localizadas: em outras imagens, em outras cronologias ou no movimento de anacronia (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 144).

Na revista, assim como em outros suportes jornalísticos, os tempos (suas poli e anacronias) e as imagens (psíquicas, pictóricas e narrativas) se tornam visíveis no acontecimento como se fossem relâmpagos passageiros que vêm em nossa direção e nos atingem em forma de imagens-sobrevivência. Na perspectiva de Walter Benjamin, as imagens estão no centro da história, pois são entes capazes de encadear, montar e re-montar pensamentos. Didi-Huberman corrobora esse pensamento e

afirma que “o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro” (2011, p. 60). Assim, as imagens nos chegam.

As imagens intersectam o tempo e as cronologias. O acontecimento-imagem ou a imagem-acontecimento “se encontra [no] ‘mundo a comentar’ como surgimento de uma fenomenalidade que se impõe ao sujeito, em estado bruto, antes de sua captura perceptiva e interpretativa” (CHARAUDEAU, 2007, p. 95). O sujeito o apreende, coloca-o em relação com outros eventos e o faz significativo no plano das ideias. A citação do evento num contexto de significações dá visibilidade aos fatos ocorridos. Uma vez registrados, os acontecimentos dão a conhecer os lampejos do passado no tempo presente como uma forma de percepção, pois “o acontecimento nunca é transmitido à instância de recepção em seu estado bruto; para sua significação, depende do olhar que se estende sobre ele, olhar de um sujeito que o integra num sistema de pensamento e, assim fazendo, o torna inteligível” (Ibidem, 2007, p. 95).

Ao compor sentido por meio das narrativas, a revista registra as imagens do tempo, no tempo e para o próprio tempo. As referências imagéticas de Amazônia publicadas nos materiais jornalísticos analisados são formas diversificadas de ver a região. A presença de uma imagem não significa a nulidade da outra, porém, a pluralidade de referências ajuda a formar o caleidoscópio imagético da Amazônia. São imagens e tempos que habitam nessas sobrevivências aqui apresentadas.

2.3. CONSIDERAÇÕES

O segundo capítulo contém a discussão de imagem-sobrevivência. Nele, argumenta-se que nas imagens existe certa potência significativa capaz de ativar outros referenciais imagéticos. A partir dessa compreensão começa a ser construído o mosaico de imagens de Amazônia que o jornalismo registrou em *Veja* e *Manchete*.

Nota-se que o registro dessas referências de Amazônia publicadas pelo jornalismo ativa um conjunto de imagens e cronologias. A anacronia das imagens permite que vários tempos sejam visitados nessas referências – a Amazônia do gênesis, dos primórdios geológicos, das viagens ultramarinas, das descobertas territoriais, da colonização, do progresso, dos investimentos, da integração, do desenvolvimento, da ocupação territorial, das lendas, dos mitos, da cultura, da degradação, da preservação, das queimadas e desmatamentos, enfim, vários tempos em

apenas um registro de presente a convocar lonjuras. Elas chegam e se tornam tão atuais quanto o agora.

Cada época é marcada pela temporalidade dos acontecimentos, pelo olhar do jornalista no presente e pelas imagens do passado; cada momento possui seus contextos, por isso nos registros sobrevivem tempos (cronologias e anacronias). Nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990 foram construídas várias Amazônias. Essas imagens são flagradas como um instante de luz que cai e precisa ser registrado. São acontecimentos, singularidades que rompem o cotidiano e ganham publicidade por meio do trabalho jornalístico.

As imagens de Amazônia que o jornalismo de revista registrou nessas quatro décadas mostram as seguintes mudanças: no final da década de 1960 a Amazônia precisa ser incluída ao restante do Brasil, ela não passa de uma floresta verde, uma mata que quase nada produz. O vazio demográfico não gera riquezas. Neste período de tempo, a região constitui a imagem de um grande problema que precisa ser resolvido para evitar que outras nações invadam e tomem posse do território. Com um plano estratégico em mãos, o Governo Militar, na década de 1970, põe em ação a política do *Integrar para não Entregar*. A Amazônia é oficialmente incluída ao território nacional. Cortar árvores significa progresso. Tem-se que abrir a mata para que a civilização se complete. A região amazônica passa a ser parte um grande e luxuoso projeto colonizador. Há investimentos, propostas de desenvolvimento e riquezas; incentivos oficiais exorbitantes à colonização, propagandas ufanistas de vida boa e farta, terra sem homens para homens sem terra. A política de ocupação recruta pessoas de todos os estados brasileiros, até estrangeiros vão para lá, porém muitos investimentos não prosperam, restando a imagem do fracasso. Com as frustrações da década anterior, os anos de 1980 inauguram um período intenso de derrubada da floresta. A atividade madeireira e a pecuária extensiva contribuem para isso. A década de 1980 destaca-se pela imagem do desmatamento. Embora ele tenha sido praticado durante todo o período de ocupação da floresta, é neste íterim que se evidenciam os maiores picos da devastação. Embora o jornalismo já mostrasse a derrubada de árvores durante os anos de 1960 e 1970, somente a partir das imagens feitas pela nave Discovery que essas referências se tornam foco de uma política de preservação e denúncias no espaço jornalístico. O alto índice de destruição da mata mobiliza a sociedade internacional em defesa do ecossistema amazônico. Nas imagens registradas pelas revistas, o desmatamento se torna mais marcante por conta do discurso de preservação ambiental que findam a década: cortar árvores já não mais significa progresso, é um atentado contra a natureza.

Os anos de 1990 iniciam com um grande problema: como conciliar desenvolvimento e preservação ambiental na Amazônia? É necessário impedir o aumento das agressões contra a natureza. Contudo, recuperar a imagem da floresta latifoliada já é praticamente impossível por conta da ameaça humana. A destruição persiste, mas o discurso ecológico reprova o desmatamento com o auxílio da opinião pública. Nesse período, o pensamento ecológico ganha mais força, mas não é suficiente para impedir a mutilação da Amazônia.

Em quase quarenta anos de imagens o que se nota é que o jornalismo registra o movimento dessas referências conforme a temporalidade e as mudanças sociais – ato que pode ser estudado e discutido com o valor cultural, já que o jornalismo põe em evidência os conflitos e paradigmas sociais em suas reportagens, dando-lhes visibilidade no espaço público. A revista percebe que a sociedade que olha a Amazônia em cada tempo já não é mais a mesma, por isso o jornalismo organiza e dissemina novos pensamentos, novas formas de percepção dos acontecimentos. Talvez por conta dessa relação, pôde-se verificar nas imagens de Amazônia o movimento de perspectivas que o olhar lançou sobre os referenciais. O jornalismo registrou as mudanças na forma de ver a região, que implica diretamente em como olhamos para as coisas e como elas nos olham.

Finalizado esse capítulo, o próximo coloca a teoria da sobrevivência das imagens em verificação a partir de três princípios: 1. que as imagens sobrevivem em outras imagens; 2. que elas existem em outras cronologias e 3. que podem ser ativadas pelo movimento de anacronia.

O MOVIMENTO DAS IMAGENS DE AMAZÔNIA NA REVISTA E NA LITERATURA

*Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas
volta exatamente para elas, e para elas unicamente*

Walter Benjamin

Nas imagens contêm a potência significativa que marca o tempo e a própria história – a carga capaz de ativar referências. Como foi discutido no início do segundo capítulo, essa força que existe nas referências imagéticas tem a capacidade de chamar as lonjuras do tempo e da história. O movimento que elas provocam lança o olhar em muitas direções, construindo uma rede de associações que intersecta várias temporalidades. Este capítulo põe a teoria da sobrevivência das imagens em verificação. Confronta e analisa imagens de Amazônia construídas pela literatura de Euclides da Cunha, Ferreira de Castro, Inglês de Sousa e Milton Hatoum, e pelas revistas *Manchete*, edições de 1968 a 1989, e *Veja*, de 1970 a 1999.

3.1. O QUE SOBREVIVE NAS IMAGENS

A discussão que o tópico sugere poderia ser pretensiosa se houvesse a intenção de apontar e exaurir todas as sobrevivências que integram as imagens. Porém, para esta pesquisa, quer-se utilizar apenas três aspectos dessas sobrevivências que são importantes na construção de sentido. Antes uma questão: o que há de intermitente nas imagens que as faz sobreviverem ao tempo e serem acionadas nas narrativas ou em outras referências sempre que um acontecimento rompe o cotidiano e ganha visibilidade? De acordo com a abordagem teórica que dá suporte à dissertação, há argumentos que asseguram que as imagens sobrevivem em *outras imagens*, em *outras cronologias* e no *movimento de anacronia*.

No início do capítulo anterior ressaltou-se que as imagens sobrevivem em outras imagens e nas narrativas. Que há um traço que toca a

política da imagem e a política das sobrevivências. De fato, pode-se dizer que uma imagem torna-se mais legível ou visível quando associada a outras. O aspecto sobrevivência que elas possuem imprime algo residual nesses materiais (visuais e verbais). Quando há muitos registros imagéticos sobre determinados objetos, lugares, acontecimentos etc., a pluralidade de ocorrências oferece novas formas de ver. Isto acontece porque uma imagem é lançada em direção à outra e a tantas já construídas, de modo que esse movimento provoca o choque, a quebra e a fragmentação do que foi estabelecido e todas as informações se tornam provisórias, ou pelo menos dialéticas.

Segundo Benjamim, “essa imagem apolínea do destruidor é o reconhecimento de como o mundo se simplifica enormemente quando posto à prova segundo mereça ser destruído ou não” (2011b, p. 224). O caráter destrutivo que a imagem provoca não significa extinção, não tem valor apocalíptico de fim, porém, funciona como sinal, aponta outros caminhos possíveis para a visão. Este princípio destruidor “está exposto ao vento, por todos os lados, está exposto ao palavrório, por todos os lados” (ibidem, p. 224). Onde parece não haver saída, toma a situação como o trânsito a seguir. Entendida assim, não há que proteger a imagem contra o princípio destrutivo, não faz sentido, se ela é sobrevivência.

Afirmar que uma imagem sobrevive em outra significa dizer que ela carrega o resquício temporal do passado-presente ou do presente-passado. Ela atualiza o passado com a carga do presente e também o caminho inverso, ativando o presente com as centelhas do passado, ou este com os traços daquele. O presente lança a luz sobre a imagem e encontra as reminiscências de outros tempos. Os rastros enviam ao presente fragmentos outrora produzidos, ativando as intermitências das imagens. De acordo com Rafael Haddock Lobo, “é somente no rastro que podemos nos encontrar com o rosto do outro, só aí que ele pode nos visitar, no momento em que o passado desordena a própria temporalidade, mostrando-se mais presente que o próprio presente” (LOBO, 2002, p. 120).

Quando uma imagem é atingida por outra, a visita se torna o traço que marca algo tão presente, tão atual no passado, capaz de desordenar o tempo e o fluxo das cronologias chegando até nós seu traço luminoso, nos alcançando e nos atingindo. Este prolongamento que vem e acerta o presente é a carga que sobrevive na imagem, são suas sobrevivências. A intermitência residual na imagem desordena a temporalidade porque denuncia certa urgência ao encontro. Este ato confluyente acontece como justificativa iminente de presente, de encontrar o presente, tão necessá-

rio para a atualização das imagens que só acontece na abertura temporal do agora.

Ao encontrar uma sobrevivência imagética con-vivendo em outra, está-se diante do rastro que toca o rosto do presente no passado ou *le trace* deste, naquele. Esse resíduo constitui o jogo ininterrupto das relações imagéticas e nuances que as memórias provocam quando ativam, carregam, reativam e recarregam as imagens e as temporalidades. Montando-as e remontando-as na atualidade do tempo presente. “É a *intermitência* dessa memória que atinge o leitor de hoje, com tantos ‘instantes de felicidade’, a despeito de sua pobreza de experiência” (grifos do autor) (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 125).

Pode-se dizer que o jornalismo é um atualizador diário de imagens. Um operador que produz e trabalha com imagens de presente lançando-as em direção a tantas referências, eventos e temporalidades. O jornalismo capta a bola de fogo da imagem que chega momentaneamente no presente e a concretiza em acontecimento.

As imagens que a revista e o jornalismo operacionam atribuindo-lhes visibilidade, (opera-aciona: significa trabalhar acionando, movimento da memória e das sobrevivências), escapam ao tempo cronológico. São referências de um momento específico que ativam uma rede de fluxos e intermitências de imagens na memória, capazes de tomar o tempo e a historicidade a contrapelo para provocar o movimento em que essas mesmas imagens, quando colocadas em relação a tantas, dispõem outras temporalidades, outras histórias.

São as imagens que se tornam o centro da experiência. Elas são dotadas de um principio relacionador que põe as coisas em evidência mais do que simplesmente a função de apreendê-las em conceitos, isto é, as imagens possibilitam relacionar os eventos, não apenas conceituá-los. O jornalismo opera por meio das imagens organizando índices para a visão, isto é, construindo modos de ver e conhecer os acontecimentos. Não são as grandes luzes que vêm à tona, mas as centelhas dos eventos capturados em imagens, quer dizer: as imagens não chegam com toda sua significação concluída, elas sempre precisarão de outras para relacionar sentidos. A potência desses registros confere visibilidade a eles, saem da escuridão e ganham notoriedade; é quando um feixe de luz se projeta sobre o acontecimento e ele aparece rompendo a normalidade do cotidiano, chamando a atenção da opinião pública para depois desaparecer e ressurgir em outro momento.

A política de sobrevivências das imagens “se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de red desaparecimentos incessantes” (DIDI-

HUBERMAN, 2011, p. 87). É esse movimento que faz da imagem uma sobrevivência que não implica necessariamente estar presente. Ela está sujeita a esse jogo de lampejos incertos, como lampejo passante. Quando alcançada pelo olhar ou pela imaginação, a imagem ativa uma rede de associações que, tanto pratica quanto sofre a ação de atingir, intersecando-se umas às outras, tecendo referências.

Ao agir assim, a imagem assume características da memória, cuja operação se faz em chamar as distâncias a partir de um *motif* que a desperta. Quando as lonjuras são acionadas por um traço da imagem percebe-se que o que vemos também nos olha. Que há uma carga significativa nas imagens capaz de vir em nossa direção, sem que ela seja chamada por nós. Elas apenas surgem como traço ressurgente.

Encontrar resquícios é, de certa maneira, chamar essas distâncias. O procedimento constitui uma tarefa importante pra quem envereda no caminho das sobrevivências, investigando o que elas têm a dizer quando são apenas “pouca coisa: o resto ou fissura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 87). Esse caráter residual nas imagens funciona como a centelha que ativa a rede de relações que se estabelecerá entre elas. Os vestígios sobreviventes são muitos, não se limitam. Por outro lado, o “acidente do tempo que a tornou momentaneamente visível ou legível [como acontecimento]” é somente um aspecto desses resquícios sob o qual se projetou um feixe de luz, e, que a constituiu numa mensagem enviada em direção a outros caminhos (ibidem, p.87). A mensagem tocará outros contextos e a imagem encontrará novos horizontes para a visão. Entretanto, é “a potência do menor gesto, da menor letra, do menor rosto, do menor lampejo” que amplia a possibilidade que as imagens possuem de tocar outros tempos, outros referenciais imagéticos (ibidem, p. 88).

Essas referências imagéticas trazem como marca o fragmento. Estão sempre abertas a montagem, remontagens. Dispostas a serem acionadas em relação a outras. Possuem o caráter provisório e à medida que uma aparece, outra surge cheia de sobrevivências. Elas carregam traços do tempo, fragmentos da história, vivências descontínuas que rompem cronologias. Re-ativam temporalidades nos espaços. As imagens tocam. Sobreviver é tocar a face antes adormecida, momentaneamente oculta, ora esquecida, agora presente. É esse movimento intermitente e constante, esse jogo incerto, que opera nas imagens o artífice do encontro, das vivências e sobrevivências projetadas e prolongadas em direção a outras efígies.

As imagens sobrevivem em outras cronologias: o tempo muito tem a ver com a persistência ou o aparecimento das imagens. Quando uma delas é ativada, aciona-se também uma referência imagética que

pode ser localizada na história. A citação traz uma marca de cronologia que situa a imagem em um tempo específico. Ela lança essa carga de sobrevivência em direção ao futuro, e este recai sobre o espaço temporal presente que a observa. Essa relação ocorre porque os acontecimentos marcam as imagens do passado, construindo índices específicos em/para cada momento histórico. Por isso, a imagem e o tempo mantêm uma relação muito próxima. Na imagem há tempo, sobrevive nele e em relação a ele. Didi-Huberman afirma que:

a imagem é um operador temporal de sobrevivências – portadora, a esse título, de uma potência política relativa a nosso passado como à nossa “atualidade integral”, logo, a nosso futuro –, é preciso então dedicar-se a melhor compreender seu movimento de *queda* em nossa direção, essa queda ou esse “declínio”, até mesmo essa “declinação”, que não é (...) *desaparição* [senão um instante de luz] (2011, p. 119).

Como operador pode-se garantir que a imagem sobrevive em outras cronologias porque carrega um caráter de tempo, sendo tempo e sendo imagem, ativando e reativando acontecimentos em fragmentos pretéritos. Ao cair em nossa direção, ela tem a capacidade de ativar um momento de luz que possibilita enxergar um clarão que se abre ante ao olhar, para depois desaparecer e mais adiante ser experimentado por outro. O que a imagem possibilita com esse momento ou movimento de luz, esse lampejo, é a ressurgência do tempo, uma espécie de aparição ou profecia quando se transpõe a linha do passado no horizonte e nos atinge com o mesmo re-historicizado no presente. “Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição [e] de outro lado como algo que está, por isso mesmo inacabado, sempre aberto” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 110).

Quando uma imagem é lançada em direção à outra, o movimento de choque dá a conhecer “os tempos e os contratempos, os golpes e os contragolpes, os temas e os contratemas” (ibidem, 2011, p. 110), dá a conhecer a história e tirar conclusões dela por conta do caráter relacional que as referências imagéticas proporcionam. O tempo da imagem está para a história e o tempo da sobrevivência está para a imagem. Contudo, há tempo da imagem no cronos da sobrevivência e vice-versa, ambos estão imbricados, são pertencentes à mesma moeda, porém o material que constitui as faces é dialético, de modo que um lado sempre proporciona vislumbrar-se no outro e a partir do outro. Tempo da imagem e

tempo da sobrevivência são concomitantemente ativados pelas eventualidades do presente, porém, seus movimentos trazem certas especificidades.

O tempo da imagem chama, no passado distante, o contexto histórico e cultural em que o evento ocorreu, a série de desdobramentos sociais e políticos, as relações de poder e as estruturas que contribuíram e formaram a referência imagética. Ele atualiza o pretérito no presente e faz enxergar no passado a imensa carga de presente ao relacionar o tempo atual nas imagens de hoje. O tempo do jornalismo é o presente, simplificado no agora, momento que pode ser atualizado constantemente. Nada mais velho que o tempo ocorrido não atualizado em acontecimento do presente. O passado, enquanto acontecimento, torna-se velho quando não é mais capaz de acionar referências para o presente, quando não consegue intersectar nem enviar ao presente seus sinais luminosos, pois as imagens do jornalismo se atualizam no presente.

Nele são organizadas a partir de referências ou de eventualidades passadas. O acontecimento “não faz parte dos feitos do passado, [possui sobrevivências dele], do movimento que os recorda e os constrói no presente” (VOGEL, 2011, p. 115). Por isso, as imagens do jornalismo sobrevivem, também, na cronologia dos tempos. O tempo da sobrevivência já é aberto por natureza, não é totalitário, faz-se de fragmentos. “E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84). Está sempre a ativar imagens, a fazê-las aparecer e desaparecer, porque vive na imagem como um traço de luz. As sobrevivências são “esses sinais enviados por intermitências, sua essencial liberdade de movimento; sua faculdade de fazer aparecer o desejo como o indestrutível por excelência” (ibidem, 2011, p. 84).

Além de sobreviver nas imagens e no tempo, as efígies resistem ao desaparecimento através do movimento anacrônico. A capacidade de resistir ao tempo e ser sempre ativada por ele em acontecimentos cotidianos proporciona à imagem uma sobrevida. Mas o que há de carga significativa tão específica nas imagens que as fazem romper o horizonte do passado em direção ao presente e atingi-lo?

Para propor um caminho sobre essa problemática toma-se a abordagem de Walter Benjamin como pressuposto teórico. Quando Benjamin destaca que a imagem não se localiza na história como um ponto fixo sobre uma linha ou que ela não se configura como um simples acontecimento, nem, tampouco, como singelo traço insensível aos movimentos históricos que a fazem eternamente acionável, o autor chama a atenção para um caráter peculiar da imagem. Ela é o centro da vida

histórica, por isso, dotada de múltiplos aspectos temporais (históricos, cronológicos e anacrônicos) que a prolongam na história, conferindo-lhe uma permanência, o status de *estar presente*, uma duração.

A perspectiva de Benjamin ressalta que há uma ampla duração nas imagens, nos acontecimentos históricos. Esse passado latente de sobrevivências nada mais é que as intermitências lançando até nós seus feixes de luz, seus lampejos. Ao nos atingir, interrogam o tempo, a história, os arquivos e a historicidade dos eventos. Por isso, afirma-se que há sobrevivências em cada objeto histórico. “Essa ‘sobrevivência’ se refere aos efeitos anacrônicos de uma época sobre outra, e exige do analista do passado que considere modelos de temporalidades ampliados, capazes de lidar com os anacronismos da memória” (VOGEL, 2011, p. 115). Proceder como analista para operacionalizar um estudo acerca das revistas exige do observador interrogar o tempo e as complexidades que o envolvem; e, da mesma forma, interrogar as imagens e as sobrevivências existentes nelas.

Se a revista for pensada como uma montagem de tempos heterogêneos (configuração anacrônica), que manifestam a complexidade e a sobre-determinação dos acontecimentos e suas imagens, questiona-se a submissão total da história cultural ao tempo cronológico. Põe-se em jogo, assim, a memória e as manipulações do tempo presentes em cada edição, e com elas alguns dos estatutos sedimentados acerca das temporalidades do jornalismo (atualidade, duração do interesse, etc.). Na proposição de um modo de leitura para as revistas, que poderia ser tomado como um método, manifesta-se, assim, um caráter teórico fundamental. (VOGEL, 2011, p. 118-119).

Esta temporalidade dupla: está presente (acontecimento) e ser presente (permanência como movimento contínuo de idas e vindas) atribui à imagem substância dialética. Contudo, essa razão de ser, essa condição, não implicaria “reducir la imagen a um simple documento de la historia y, simétricamente, para no idealizala (...) como um puro momento de lo absoluto” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 125). A relação de não idealizar um puro momento de absoluto, Didi-Huberman, ao citar a discussão de Benjamin, se refere à obra de arte, entretanto, aqui, convém destacar que não se deve primar a interpretação da imagem com a carga absoluta para encerrá-la em apenas um momento histórico, pois

ela “capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso [a imagem] funda um conceito do presente como um ‘agora’ no qual se infiltraram estilhaços¹⁴” de passado no presente – que é futuro em relação à imagem – e deste, naquele (BENJAMIM, 2011a, p. 232). Essa temporalidade da imagem dialética é sintomática:

Na imagem dialética, “o ocorrido de uma determinada época” sempre era “simultaneamente ‘o ocorrido desde sempre’”, através do qual esta imagem permaneceu presa ao mítico; ao mesmo tempo, porém, devia ser próprio do materialismo histórico, que se apossou desta imagem, o dom de “acender no passado a centelha da esperança”, para “arrancar novamente” a tradição histórica “do conformismo que está prestes a apoderar-se dela”. Através da imobilização da dialética, anula-se o contrato dos “vencedores” históricos e todo o *páthos* reincide sobre a salvação dos oprimidos (TIEDEMANN, 2009, p. 29).

A atividade que a imagem dialética dispõe ao estudo está centrada em se observar os despojos da história, “los tiempos perdidos que sacuden la memoria humana y su larga duración cultural” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 124). Essa ação só pode ser alcançada se a temporalidade das imagens for reconhecida como produtora de uma historicidade anacrônica. Quando associada à ideia de que as imagens possuem traços que se abrem, ressurgências de complexidades intrínsecas, capazes de separar e aproximar eventos temporalmente distantes e diferenciados. Esses lampejos provocam movimentos descontínuos que possibilitam a memória produzir montagens que orientem o pensamento, fazendo o mundo observado mais inteligível. Assim, as imagens são lançadas em direção às outras. Elas convocam o passado em sua aparição e acendem o traço de luz da sua permanência.

Segundo Didi-Huberman “la paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición – el presente de su acontecimiento – quando se hace aparecer la carga duración de un pasado latente, (...) uma ‘supervivencia’” (2006, p. 126). As sobrevivências põem em jogo o movimento anacrônico das imagens. Mais que isso, elas convidam o historiador à

¹⁴ Benjamin atribui esta atividade à ação do historiador consciente.

tarifa de escovar a história a contrapelo, de duvidar da marcha de progresso, rompendo com o tempo homogêneo e linear que a ideia de progresso faz incutir. Na verdade, as palavras de Didi-Huberman destacam que:

la paradoja del anacronismo termina de desplegarse cuando se pone en juego la temporalidad en todos los sentidos de la cronología y alcanza, incluso de ese modo, el estatuto lógico y narrativo del saber histórico: cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y de crisis, de supervivencias y de síntomas, es necesario “tomar a historia a contrapelo” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 127).

A anacronia possui o caráter reminescente e é por isso que é importante compreender o caráter de sobrevivência nas imagens. O movimento anacrônico possibilita pôr os acontecimentos em desordem, revelando suas agitações, para depois montá-los e remontá-los. Ele recolhe fragmentos, ao invés de abraçar a totalidade dos eventos. Realiza montagens a partir do resquício que as imagens acionam; preenche os espaços vazios deixados na história com uma leitura sempre provisória, porque se localiza na encruzilhada, à espera de novas imagens, intermitências a atingi-lo, provocando novas formas de ver.

A encruzilhada possibilita olhar a partir do momento em que se perde, proporciona reconstruir a partir de muitos caminhos. Essa ação traz a imagem do jornalista recolhendo informações para escrever o texto e torná-lo acontecimento. Ele faz entrevista, checka informações, comprova os dados, apura a denúncia, junta, mistura, provoca, pluraliza, contradiz – trabalha com fragmentos, coleta resquícios, investiga as evidências, refaz os caminhos deixados pelos rastros. É um trapeiro a selecionar cacos para a construção de sentidos e imagens a partir dos eventos ocorridos. O resultado é texto jornalístico. Ele se torna uma narrativa dotada de sentido quando realizadas as operações de montagem e escritura e quando a anacronia da montagem (jogo de imagens e tempos) teceu sentidos e deu visibilidade ao acontecimento.

3.2. O JORNALISMO E A LITERATURA ATIVANDO IMAGENS DE AMAZÔNIA

A literatura e o jornalismo compuseram a constelação de imagens de Amazônia desta dissertação. Ao fazer isso, registram, ao longo do tempo, as mudanças que o olhar projetou na imagem da região. Tanto o jornalismo quanto a literatura tendem a registrar os aspectos sociais de acordo com a compreensão de seu tempo. A literatura tem o caráter de antecipar conjecturas em formas de percepção que ultrapassam o seu tempo, abrindo possibilidades para exercitar formas mais subjetivas de ver o mundo e as coisas. O jornalismo vale-se dos princípios de atualidade, universalidade e periodicidade para organizar suas formas de ver. As imagens que ele constrói são corroboradas com depoimentos, infográficos, fotografias, documentos, tabelas etc., elementos que auxiliam na verossimilhança ao que é construído na narrativa jornalística e embasam o texto.

Jornalismo e literatura podem ser aproximados na relação-texto. Ambos produzem imagens. Na revista e no romance há relações quanto à forma de narrar: as descrições dos espaços para apresentação dos acontecimentos, a sucessão dos fatos que impulsiona a diegese do texto, a narrativa como organizadora de sentidos – é ela que dá corpo aos acontecimentos, tece a notícia e constrói a trama no romance – enfim, conexões.

Quanto às imagens de Amazônia, a literatura começou a formar suas referências mais cedo. No século XV foram construídas no idealismo das grandes navegações, como um território vasto que precisava ser explorado. Quatrocentos anos depois, a narrativa de Euclides da Cunha fala de um território ainda paleozóico, embrionário. A floresta estava em gênese. Diferente da perspectiva imagética de Ferreira de Castro, cuja Amazônia consistia em uma selva, hostil, desafiadora e traiçoeira. Por outro lado, Inglês de Sousa construiu a imagem mítica da região, povoou a floresta e os rios com as criaturas encantadas das lendas, dos mitos e causos. Já Milton Hatoum colocou a região em crise, questionou a imagem, a identidade da Amazônia. O território amazônico possui muitas referências e, neste momento, convém destacar as sobrevivências e o movimento que elas acionam quando são intersectadas por outras imagens, cronologias ou anacronias.

Para isso, é necessário eleger uma narrativa literária e uma década relevante para ativar as referências imagéticas de Amazônia. Neste caso, a narrativa de Hatoum será escolhida. *Cinzas do Norte* contrasta

diferentes perspectivas e imagens de Amazônia. A narrativa é um mosaico – nela, podem-se observar várias Amazônia. O conjunto de referências que o livro possui auxilia no processo de destacar as sobrevivências que as imagens podem acionar.

Para organizar as referências imagéticas do jornalismo, destaca-se a década de 1980 como eixo-ativador. Esse período possui duas publicações de *Veja* e duas de *Manchete*. Também justifica a escolha o fato de que esses materiais registram um período de transição na forma de ver a Amazônia, pois evidencia a imagem da agressão e desmatamento que o jornalismo deu visibilidade a partir da foto tirada do ônibus espacial. Nos primeiros anos de 1980, a região ainda é observada com a lógica da ocupação colonizadora – do desmatamento como forma de progresso e civilização e, na segunda metade, desenvolve-se e ganha força uma política de preservação, o discurso ambientalista.

Este trabalho aponta a narrativa de Hatoum e a década de 1980 como momentos de encruzilhada – pontos que permitem uma localização estratégica para lançar o olhar às imagens da região. A encruzilhada é o espaço fundamental para observar o movimento que as imagens acionam e para perceber o instante em que o passado e o presente enviam seus feixes de luz em direção ao futuro. O movimento das sobrevivências, certamente, será melhor observado desse local estratégico, onde o cruzamento entre as constelações de imagens acontece. Eis as intermitências das imagens:

Em *Cinzas do Norte*, a diferença entre as imagens de Amazônia na arte produzida pelos personagens Arana e Mundo pode ser entendida como um acionador de referenciais para a região. Veja uma das criações artísticas de Arana:

No ateliê [de Arana] vimos uma jaula construída com sarrafos. Ajoelhado, Arana chamuscava com uma tocha bichos de madeira; rosto vermelho melado de suor, mãos enegrecidas, o artista parecia realmente inspirado naquela tarde. (...) No chão da jaula havia uma floresta em miniatura com lascas de ossos de animais e pedaços de minérios. Num dos cantos, vi um crânio, arcos de costelas, rosários de vértebras. Uma ossada. Mundo também notou: era um esqueleto de macaco?

“Macaco? De jeito nenhum”, protestou Arana. “Despojos do nosso povo... índios e caboclos. Peguei num cemitério abandonado na cachoeira do Castanho. Quando o rio sobe, os túmulos desmo-

ronam, e na vazante, as ossadas aparecem na praia. Quando vi isso a idéia da obra surgiu inteira na minha cabeça. A natureza, sozinha, não serve para muita coisa. A ossada de seres anônimos é mais que um símbolo”.

“Mas não são anônimos”, observou Mundo. “Não tinha uma inscrição na lápide? O nome do morto?”.

“Nada. Tudo foi apagado pelo tempo”, respondeu Arana.

(...) “É isso mesmo”, se empolgou Arana, a voz bastante afetada e a expressão meio idiota. “Vocês querem saber quais são os temas secretos deste trabalho? Devastação e morte. A floresta queimada é a humanidade morta”.

Passara o último mês trabalhando dia e noite: a obra ia ser exposta na Bienal de Artes, e depois em galerias do Rio e de São Paulo. Orgulhava-se disso, vivia pensando nos eventos. Mundo perguntou qual era o título.

“*A dor das tribos... A dor de todas as tribos*”. Não é sugestivo?

Arana acendeu a tocha e continuou a chamuscar os animais de madeira, movendo-se na jaula, abrindo os braços e contorcendo a boca. Tive vontade de rir; Mundo permanecia sério. De repente Arana estacou e pediu desculpas: agora queria ficar sozinho. “Hoje o santo baixou”, prosseguiu, o rosto iluminado pela tocha. “É um dia de grande inspiração” (HATOUM, 2005, p. 105, 107-108).

A dor de todas as tribos retoma a imagem da flora, da fauna, da riqueza dos minérios. Aciona também as sobrevivências do ambiente selvagem e da imagem de prisão a que se refere Ferreira de Castro na narrativa que escreveu. As ossadas enviam lampejos aos anônimos atraídos para a Amazônia, chamam os que morreram durante o período de ocupação desordenada do território e que foram enterrados por ali mesmo em cemitérios improvisados na mata – abandonados, esquecidos, sem nome. Arana sentencia: “a natureza, sozinha, não serve para muita coisa”.

A perspectiva de grande vazio sempre esteve relacionada às imagens de Amazônia. Parece até que a floresta, sozinha, não significa nada. Foi esse modo negativo de ver a região que, talvez, construiu a ima-

gem de que para civilizar a região fosse necessário derrubar as árvores, limpar o território. Os temas secretos que o artista plástico revela a Mundo e Lavo formam mais duas referências imagéticas: devastação e morte, associando que a floresta queimada implica na morte da humanidade, por isso, *A dor das tribos, A dor de todas as tribos*.

Em contraponto à imagem de vazio deixada pela destruição das árvores surge a imagem da floresta vasta e grandiosa acionada por todas as narrativas literárias utilizadas como referência nesta dissertação: “havia ali uma variedade vegetal assombrosa, com milhentos indivíduos diferentes a confundirem-se e a engalfinharem-se mutuamente, como numa raiva surda, eviterna, mas quase sempre com a mesma expressão” (CASTRO, 1972, p.115). A expressão da floresta era a selva. Na narrativa de Ferreira de Castro a mata é a prisão e os animais são feras selvagens: “a fera arquejava, agora suavemente, e o branco de suas presas desaparecia sob o sangue em gorgolões” (ibidem, p. 184).

É a imagem de Amazônia registrada pelo aspecto da natureza. Na revista tem-se a referência à floresta como um paraíso tropical, mas ameaçado pelo homem: “Dentro de alguns anos, talvez no começo do século XXI, o homem poderá ver, no lugar da atual grande floresta amazônica, o extraordinário paraíso tropical onde a civilização conseguiu pela primeira vez harmonizar a natureza com o progresso” (PEREIRA In VEJA, out. 1970, p. 54). Há o sonho de que a investida colonizadora consiga conciliar o desenvolvimento com a preservação do ambiente.

A imagem de natureza é um brilho bem presente como referência de Amazônia, as revistas sempre iniciam a maioria das reportagens ressaltando este aspecto e a literatura intensifica esse registro com infindáveis descrições acerca da mata e suas paragens.

A referência à riqueza também é uma imagem intermitente. Na narrativa de Ferreira de Castro e Euclides da Cunha, a borracha foi considerada o ouro negro da Amazônia, contudo o seringueiro era o sofrido trabalhador escravo das trilhas: “homem constringido a calcar durante a vida inteira a mesma ‘estrada’, de que ele é o único transeunte, trilha obscurecida, estreitíssima, e circulante ao mesmo ponto de partida” (CUNHA, 1999, p. 36).

Na revista, o seringueiro também está presente: ele “sabe com precisão a profundidade e o tamanho do corte para extrair a borracha, sem exaurir a seringueira. Mesmo assim, o látex está parando de brotar, por outras razões. À medida que a mata dá lugar aos pastos, a atividade extrativista se reduz” e os seringueiros vão trabalhar nas fazendas (MANCHETE, set. 1989, p. 108). Mas é, sobretudo, na procura pelos metais preciosos que a imagem opulenta aparece. A busca pelo ouro,

diamantes e pedras preciosas é que realça a imagem dourada da floresta. Essa referência está muito mais presente nas narrativas jornalísticas e aparece em todas as revistas analisadas: “Na floresta amazônica (...) são ao todo 18 bilhões de toneladas de ferro e mais alguns milhões de toneladas de bauxita, de onde vem o cobre, o alumínio, o manganês, o estanho, o níquel e, em proporções menores, o ouro” (MANCHETE, set. 1989, p. 61).

A imagem dos exilados da terra, dos anônimos colonizadores da floresta faz relação com as inominadas ossadas que Arana utiliza em sua *A dor de todas as tribos*. A morte ceifou a vida de muitos imigrantes da Amazônia, a maioria por doenças como “disenteria, desidratação, verminose, malária e lepra” (ALMEIDA In VEJA, ago. 1971, p.53); somam-se também a febre negra, leishmaniose, gripes etc. Essas enfermidades eram agravadas por conta das grandes distâncias na mata.

A referência do vazio demográfico faz parte da selva: “Essa Amazônia compreende três estados: (Pará, Amazonas e Acre) e três territórios (Rondônia, Roraima e Amapá), uma área superior a 3,5 milhões de km² e uma população de 3,6 milhões de habitantes” (ALMEIDA In VEJA, p.50). De acordo com a reportagem “as doenças aqui são as distâncias (anda-se 6 quilômetros para encontrar um vizinho na mata)” (ibidem, ago. 1971, p.57).

Até os dias atuais pensa-se ainda em regiões na floresta que nunca foram adentradas pelo homem, ideia pouco provável, entretanto, a imagem do isolamento e grande vazio é afirmada pelas narrativas de Ferreira de Castro, Euclides da Cunha e Inglês de Sousa: “Faro é sempre deserta. A menos que não seja algum dia de festa, em que a gente das vizinhas fazendas venha ao povoado, quase não se encontra viva alma nas ruas. (...) à noite a solidão aumenta. As ruas, quando não sai a lua, são de uma escuridão pavorosa (SOUSA, 2005, p. 57)”.

A dor de todas as tribos, segundo Arana, ativa a imagem da destruição, devastação e morte da floresta. Essa referência está presente em todas as revistas analisadas. Entretanto, há um diferencial a ser considerado. No fim da década de 1960 e durante todo o decênio de 1970, o desmatamento da Amazônia era autorizado pelo discurso de desenvolvimento, já a partir dos anos 80 aparece o contradiscurso: a devastação é reprovada, pois há a necessidade de preservação da natureza.

Acredita-se que inicia no período de 1980 o momento histórico em que mais se verá a Amazônia. A ameaça ao ecossistema amazônico fará com que o homem dê mais atenção à região na tentativa de compreendê-la, talvez assim, ele descubra novas maneiras de visualizá-la. Con-

tudo, a perspectiva apocalíptica da destruição prenuncia que a floresta será exterminada em poucos anos caso a agressão não cesse. Eis as imagens: “A degradação da floresta cobre o céu de fumaça e coloca em xeque o clima de destruição hoje indisfarçável” (MANCHETE, set. 1989, p. 11). A reportagem de *Veja* destaca a fala do biólogo Thomas Lovejoy a respeito da expressiva devastação da floresta. Ele diz que “o maior desafio imposto pela natureza aos brasileiros é explorar a Amazônia com inteligência e perícia. O desafio fica maior ainda, pois, se houver falha, não haverá a segunda chance. A Amazônia só vive uma vez” (LOVEJOV apud VEJA, jul. 1989, p. 76).

A imagem da destruição é observada também na expressão artística de Mundo, personagem de *Cinzas do Norte*. Em *Campo de cruces*, o artista reprova a decisão do coronel Zanda de remover os ribeirinhos do porto das Escadarias para um bairro bem deslocado da cidade. O Novo Eldorado não oferecia um ritmo de vida conveniente ao trabalho dos antigos moradores do porto. Além disso, o novo bairro não possuía uma infraestrutura digna de habitação. O lugar era considerado um crime urbano. Então, para protestar contra a decisão militar de Zanda, Mundo resolve construir seu *Campo de Cruces*. O artista quer fincar no Novo Eldorado oitenta cruces, uma para cada casa na intenção de repudiar a decisão de transferência dos ribeirinhos para aquele local. E assim faz. O protesto é publicado nos jornais e termina tendo as cruces desmontadas, depois queimadas pelos militares:

A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também terminara em cinzas. (...) Na tarde em que a obra de Mundo foi inaugurada, o coronel Zanda logo informou Jano. No Novo Eldorado, ele viu um horizonte de cruces chamuscadas e quis saber que diabo era aquilo: por que tinham construído as casas num cemitério? Onde estava o trabalho do filho? Rindo, o prefeito disse: “Na tua cara, Trajano. Teu filho é um atrevido: fez do bairro um cemitério. Bela obra. Nós vamos destruir toda essa porcaria em pouco tempo” (HATOUM, 2005, p.177, 183).

São imagens destruídas, destroçadas, distorcidas pra visão. Troncos queimando, cinzas, cruces, sinais de morte. É a floresta em seus dias derradeiros? Em vias de desapareção? A arte de Mundo expressa um evento particular, mas, no plano mais amplo da narrativa, simboliza o momento em que a imagem escapa ao olhar e nos vemos olhando para

um corpo que jaz e que dali nos olha. Essas referências que nos observam do espaço em que as coisas começam a desaparecer tendem a nos inquirir sobre as ausências, isto é, os espaços vazios em que elas estão localizadas.

O vazio não expressa somente a ideia de não-estar, sobretudo, de estar-presente. Quando a Amazônia aparece queimada, destruída, a ausência da referência imagética verde ativa uma constelação de imagens do passado. As lonjuras intersectam o lugar que estava a floresta, o lugar que momentaneamente parece vazio. Elas trazem a imagem das árvores, dos índios, dos seringueiros, dos descobridores espanhóis, dos animais, dos rios, dos garimpeiros, dos nordestinos, da colonização, do progresso, do desmatamento... O espaço vazio desperta o desejo da visão.

Quando as imagens faltam ou ameaçam faltar, o vazio aciona e convoca as sobrevivências, chamando as lonjuras. Isto não significa dizer que a visão necessita das ausências de imagens para poder ver, mas é, sobretudo, no momento em que as imagens ameaçam sair do campo do olhar que visualizamos melhor o seu movimento de chegada, partida e ressurgências – seu movimento de queda (aparição) em nossa direção. As imagens são esses registros “luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhad¹⁵” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23).

Essas luminescências nos permitem projetar as imagens, pondo-as em evidência para que elas sejam enfim, visualizadas. No momento em que as imagens nos sobressaltam, deixando-nos mais atentos à sua partida, há um desejo maior de querer ver o seu brilho. Pensando nisso, na ânsia de ver as imagens de Amazônia, convém chamar o conjunto de referências sobreviventes na revista para compreendermos como o tempo das imagens se torna visível nos registros que o jornalismo produz e recupera.

A década de 1980 apresenta um mosaico de imagens. As revistas recuperam algumas referências do período anterior, como também pre-nunciam luzes que servirão de índices para organização de novos sentidos de Amazônia. Um brilho latente nesse período é o ouro. A imagem da riqueza mineral está presente em todas as décadas. Ela recupera imediatamente a narrativa dos colonizadores, cujo mito de encontrar terras novas, cheias de pedras preciosas, era bem presente. Há outros lampejos neste período: a imagem da Amazônia selvagem e terra em gênese, que

¹⁵ O autor utiliza esta assertiva ao falar das obras de arte de Pier Paolo Pasolini. Especificamente quando compara os seres humanos aos vaga-lumes. O conceito é utilizado para significar vagalumes: esses seres luminescentes.

aciona referências de *A Selva* e *À margem da história*; o registro da preservação em contraponto à imagem de agressão ao ambiente, a Amazônia indígena disputando espaços com os migrantes, os garimpeiros, os nordestinos etc.

Os conflitos entre os brancos e os índios remetem à imagem da luta dos nativos contra os seringueiros, das Amazonas com os descobridores espanhóis e com os próprios índios, enfim, referências que nos chegam do passado. Na narrativa da reportagem:

a lâmina do facão de Tuíra serviu, em primeira instância, para fincar a posição de seu povo e decapar o que os índios consideravam uma afronta: a escolha do grito de guerra caiapó para denominar uma das hidrelétricas. O projeto Kararaô, apesar de mantido, sofreu uma pequena mas sintomática correção. Ainda no papel, mudou de nome. Chama-se agora Belo Monte. Por menor que seja, não deixou de ser uma vitória no manejo da resistência política, arma que os índios brasileiros aprenderam a dominar recentemente. (...) Conquistaram os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam e o reconhecimento de sua organização social, costumes, línguas e tradições – competindo à União demarcar as terras, proteger e fazer respeitar todos os seus bens (MANCHETE, set. 1989, p. 26).

Os conflitos nas imagens do passado não eram tão “diplomáticos” assim. Havia, de fato, a batalha corporal, a luta armada contra os índios. O embate nos dias atuais é mais simbólico¹⁶, e isto não quer dizer que seja menos violento. A propósito, a disputa de poderes, segundo Michel Foucault *Em defesa da Sociedade*, “não se dá, nem se troca, nem se retoma, se exerce e só existe em ato” (2005, p. 21). É assim que os brancos exercem sua política sobre as comunidades indígenas: o poder que está em jogo, na maioria das vezes, é apenas imposto. Entretanto, voltando à questão das batalhas, em *A Selva* há o relato de um desses confrontos:

– O Procópio foi o primeiro a tirar o leite e estava no defumador quando os bichos chegaram. Eles,

¹⁶ Este fator não descarta momentos de contato corporal entre as partes envolvidas. O facão que a índia Tuíra impõe na face de João Muniz Lopes, diretor da Eletronorte, pode ser considerado um embate corporal.

então, o cercaram e mataram logo. Ficou crivadinho de flechas que nem um paliteiro. Quando eu cheguei ao sítio, ouvi um barulho dos demônios. Me escondi detrás dumas árvores pequenas e me pus a olhar. Os índios já tinham a cabeça de Pro-cópio enfiada numa vara e iam aos pulos para a barraca. Que berraria, minha gente! Outros iam escangalhando mesmo o mandiocal. Meti o rifle à cara e pum! pum! pum! Eles pararam, a farejar de que lado vinham as balas e depois correram para a banda onde eu estava, mandando mais frecha do que fruto tem esta sapotilha. Mas, da outra banda, aqui o Zé Preguiça, que chegava da estrada, começou também os tiros. Então eles ficaram atrapalhados. Uns frechavam para o meu lado, outros fugiam, a olhar para trás. Eu vi o tuxaua e lhe sapequei uma bala. É este que está aqui...

– E depois?

– E depois, seu Manduca?

– Depois, o bicho caiu logo, com um grito de pôr os cabelos em pé ao cabra mais valente, e os índios vieram socorrer ele. Mas, quando se convenceram mesmo que não podiam levar o corpo do tuxaua, porque eu e o Zé Preguiça estávamos sempre mandando bala, fugiram aos saltos que nem um bode! (CASTRO, 1972, p. 254-255).

Conforme a citação, os nativos eram assassinados pelos brancos que invadiam seus territórios. E hoje, ainda são os descendentes dos colonizadores os responsáveis por decidir muitas políticas indígenas, mesmo que haja leis que assegurem os direitos desses povos. Na narrativa de Frei Gaspar de Carvajal encontra-se o lampejo de um dos confrontos entre os índios e as amazonas na narrativa do descobrimento da região:

Quiero que sepan cuál fue la causa por donde estos indios se defendían de tal manera. Han de saber que ellos son sujetos y tributarios a las amazonas y, sabida nuestra venida, vanles a pedir socorro y vinieron hasta diez o doce, que éstas vimos nosotros, que andaban peleando delante de todos los indios, como por capitanes, y peleaban ellas tan animosamente que los indios non osaban volver las espaldas, y al que las volvía, delante de

nosotros Le mataban a palos, y ésta es la causa por donde los indios se defendían tanto (CARVAJAL apud TORRES, 1994-95, p. 103).

As reminiscências do passado, repentinamente, chegam. Elas despertam quando o jornalismo registra as imagens do presente em suas narrativas. A revista publica os acontecimentos construindo imagens, daí, quando ocorre a leitura desses registros, uma relação imagética escapa do passado e cai em nossa direção. O movimento dessas imagens carrega traços de tempo, vêm de diversas localizações. Ao alcançar o presente e intersectar a imagem, o brilho ressurgente instiga o olhar a percorrer o rastro de luz que deixou em seu deslocamento, seu caminho de aparição e desaparecimento. Quando o olhar atenta em encontrar o caminho deixado pelas intermitências descobre que o revés do percurso possibilita ler o momento de aparição a contrapelo. O trajeto ao revés permite recolher os fragmentos de imagens para construção de outras referências, aceita montagens, por isso o caminho desta dissertação vale-se das sobrevivências. Ora essas relações são estabelecidas por meio das fotografias que acompanham as reportagens, pela própria narrativa, ou pela analogia ao tempo do registro imagético.

Um exemplo relacionado às fotografias que ativam sobrevivências pode ser ampliado utilizando-se da reportagem *Calha norte: a última fronteira*, publicada pela revista *Manchete*, de setembro de 1989. O texto informa sobre o projeto Calha Norte, cujo objetivo é levar a presença brasileira às zonas de fronteira que possuem grande riqueza mineral. A reportagem é ilustrada com a imagem dos soldados do exército segurando uma sucuri de cinco metros. A fotografia mostra que foram necessários nove homens para domar o animal.

A imagem da cobra imediatamente associa a narrativa mítica da cobra grande, a colossal sucuriju do livro *Contos Amazônicos*, de Inglês de Sousa. A imagem constrói certa verossimilhança à referência ao mito – pelo menos uma cobra grande realmente existe por lá. Observe a fotografia:



Figura 20: Sucuri, a cobra grande
Fonte: MANCHETE, set. 1989, p. 90-91

O livro *A Selva* também narra um trecho desse mito tão popular na região amazônica:

A abundância de serpentes constituía um dos terrores da selva que mais perturbavam. (...) A maior, a gigantesca sucuriçu, vivia também na água, como aquelas que ele estava vendo. <<Cobra Grande>> lhe chamavam em muitas lendas amazônicas, de que era personagem principal, senhora de variados poderes mágicos. Tão monstruoso tamanho alcançava, que Alberto vira, quando do baile, a pele seca de uma delas a servir de alçargoz ao longo da barraca de Lourenço. A sucuriçu emergia, à socapa, por entre as folhas da canarana, nas margens dos rios, e dum só golpe se lançava sobre cães e vitelos descuidados. Com seus anéis implacáveis transformava carne e ossos numa pasta, que engolia vagarosamente, antes de remergulhar para as profundezas fluviais de onde saíra. E numerosos indígenas afirmavam ter visto algumas devorarem até dois bois inteiros, quedando-se a flutuar enquanto não se desprendiam os chifres da vítima, retidos pelos ângulos da sua boca descomunal (CASTRO, 1972, pp. 199, 200).

A história da cobra grande constrói a imagem de uma das narrativas mais conhecidas da região amazônica. A sucuri de 5 metros que os soldados exibem e que foi fotografada pela equipe de reportagem é o retorno à Amazônia mítica. A narrativa de Ferreira de Castro e Inglês de Sousa registra muito bem o contexto cultural que essa referência desperta. O aspecto mítico compõe o enredo de muitas histórias encantadas, sobrenaturais e mágicas para a região. Os causos também estão associados a elas. Na reportagem *Rio Negro, a lenta viagem até o Amazonas* há um trecho de uma história que explica por que não se deve mergulhar fundo nas águas escuras do Negro: "Histórias se contam de que, se uma pessoa mergulhar muito profundo na escuridão [do rio], perde o senso de direção e não consegue voltar à superfície. A luz do sol não penetra nas águas" (VASCONCELOS In MANCHETE, 1983, p. 44). O imaginário preenche as narrativas do cotidiano e constrói variadas referências que falam sobre a Amazônia.

As festas populares à beira dos rios também recuperam as narrativas do passado. A revista *Manchete* de novembro de 1968 faz o registro da festa dos bois-bumbás da Amazônia:

Na Amazônia como no Nordeste, são muitos os autos populares e os folguedos tradicionais. Essa é a única região do país em que se sente de forma nítida a presença da tradição indígena. Mesmo as danças folclóricas introduzidas por imigrantes de outras partes do Brasil ou de países estrangeiros ganham variantes locais, incorporando figuras da mitologia indígena. Há também a preocupação de fixar essa influência, emprestando à cultura popular da região uma personalidade própria. É o que se sente nas festas folclóricas que vêm atraindo crescente número de turistas a Manaus, em dezembro (CASCUDO In MANCHETE, nov. 1968, p. 107).

Por outro lado, na narrativa literária encontra-se a descrição da própria festa. O narrador de *A Selva* relata como é a festividade dos bois e o modo como a dança acontecia:

Nessa noite tradicional, eles saíam do mais espesso da brenha e dirigiam-se à margem do rio, para folgar com o boi-bumbá. A caricatura do bicho tinha esqueleto de madeira e vistosos panos simu-

lavam o seu couro. Ao longo do dorso e entre os chifres, aproveitados de boi real que morrera ou fora morto, prendiam-se nacos de espelhos e quinquilharias que tivessem brilho e cor. E era tanto mais famoso e discutido o boi-bumbá quanto mais se revestisse de bugigangas. A chita que o cobria chegava, como saia pregueada, até o chão, a disfarçar a ausência das quatro patas, enquanto lá dentro se escondia, adaptando a armação às costas, um dos folgazões. À sua frente, não menos estapafúrdias e adornadas, outras duas personagens completavam a pantomima. Eram o <<Pai Francisco>> e a <<Mãe Catarina>>, bons cearenses, um que envelhecia e outro que se vestia de mulher para a circunstância – ambos incansáveis como o parceiro que se agitava, toda a noite, no interior do bicharoco fantástico.

O <<boi>> começava a dançar ao som de matracas, rala-ralas, réplicas e tréplicas do extravagante casal que o acompanhava sempre nas suas evoluções coreográficas. De quando em quando, era certo, o saltarino erguia a saia do monstrengo policrômico e, deitando de fora a cara lustrosa de suor, bebia quanta cachaça lhe davam. Esse intervalo aproveitavam-no os habitantes do Paraíso para se tornarem uma só família (CASTRO, 1972, p. 247).

Ainda é permitido destacar nas revistas e nas narrativas literárias outras sobrevivências. O imigrante que deixa sua terra para morar na Amazônia recupera a figura do nordestino que fora atraído pelos seringaais ou pelos garimpos que prometiam enriquecimento fácil e rápido. A imagem ativa a narrativa do descobrimento da região. Os colonizadores igualmente acreditavam encontrar riquezas nas terras recém-conhecidas. Os anônimos trabalhadores da Transamazônica e de outros projetos de ocupação amazônica financiados pelo Governo Federal na década de 1960 e 1970 recuperam a imagem dos serventes das embarcações. Ambos, muito contribuíram para o projeto colonizador, mas foram sentenciados ao esquecimento pela história oficial. Da mesma forma, os soldados da borracha que, com o suor do rosto e trabalho escravo, financiaram a riqueza e o luxo da arquitetura das capitais Belém e Manaus que a reportagem jornalística cita em várias passagens:

O Liceu de Engenharia de Lisboa projetava um luxuoso teatro que seria erguido na selva brasileira. (...) Os grandes painéis e as pinturas no pano de boca levam assinaturas ilustres como Domenico de Angeli e Crispim de Araújo. O teatro, hoje, é o melhor exemplo daquela era. A cidade vivia o seu apogeu quando o látex representava sozinho 40% de toda a exportação brasileira. A praça ganhou um coreto de ferro fundido; o cemitério foi feito com grades trabalhadas na Escócia; o mercado foi erguido com um rendilhado de ferro, o Palácio Rio Negro foi construído com pompa (VASCONCELOS In MANCHETE, jun, 1983, p. 32).

O Teatro Amazonas, símbolo da riqueza do ciclo da borracha, atacado pelo tempo e pelo voraz cupim que ameaçavam destruí-lo passa por obras que irão restaurá-lo como patrimônio histórico, cultural e artístico do Amazonas (MANCHETE, set. 1989, p. 84).

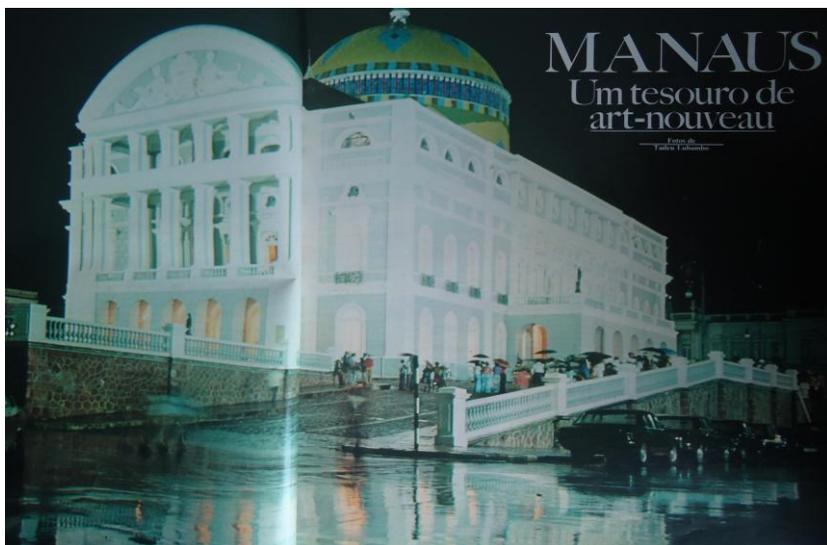


Figura 21: Manaus – Um tesouro de art-nouveau
Fonte: MANCHETE, jun. 1983, p. 24-25
Foto de Tadeu Lubambo

A riqueza proporcionada pelo ouro negro financiou a arquitetura de Manaus e de muitas outras cidades da Amazônia. Olhar para estas imagens é encontrar a sobrevivência dos soldados da borracha, os nordestinos e outros imigrantes que empenharam sua vida na extração do látex da *Hevea brasiliensis*. O luxo e o requinte da *art-nouveau* na imagem do teatro Amazonas lampeja os brilhos desses escravos dos seringais.

A borracha sustentou a boa-vida dos seringalistas da Amazônia durante muito tempo. Nesse período histórico, a cidade de Manaus vivia seus dias áureos financiados pelo ouro negro extraído das seringueiras. A arquitetura, os comportamentos e os modelos sociais seguiam certas tendências europeias. Muitas construções foram projetadas e produzidas na Europa para serem montadas no meio da selva. Um exemplo disso é o teatro Amazonas. Essas extravagâncias custavam caro, mas o suor dos soldados da borracha garantiu tais excessos. Olhar para essas imagens é ser intersectado por todas essas referências. Na época, o luxo da construção custou a vida e a liberdade de cada um dos imigrantes que deixaram as misérias no estado que moravam e foram para a Amazônia na esperança de dias melhores. Porém, eles já chegavam à selva endividados, de modo que haviam de trabalhar primeiramente para quitar o que deviam ao patrão e talvez não conseguissem saldar nunca, como foi comum.

O dono dos seringais era quem lucrava com a venda da borracha. Os seringueiros ficavam apenas com uma pequena fatia da produção. Desse lucro, ainda restrito, tinham que descontar o que deviam nos armazéns dos seringalistas.

A imagem do teatro Amazonas recupera a história dos seringueiros. Na literatura de Ferreira de Castro e Euclides da Cunha podem-se encontrar várias passagens envolvendo esse escravo dos seringais. A exuberância do teatro contrasta com a máxima do sofrimento e escravidão vividos pelo homem na coleta do látex. Em *À margem da história*, Cunha faz o relato das condições a que os seringueiros eram submetidos na selva:

Nas paragens exuberantes das héveas e castilhoas, o aguarda a mais criminosa organização do trabalho que ainda engenhou o mais desaçamado egoísmo. (...) No próprio dia em que parte do Ceará, o seringueiro principia a dever: deve a passagem de proa até ao Pará, e o dinheiro que recebeu para preparar-se, depois vem a importância do trans-

porte num *gaiola* qualquer de Belém ao barracão longínquo a que se destina. [Adiciona-se os gastos referentes à compra dos utensílios para extração do látex, os mantimentos para matar-lhe a fome e as armas para se proteger das feras, etc.]. Ainda não deu um talho de machadinha, ainda é o *brabo* canhesco, de quem casqueia o *manso* experimentado e já tem o compromisso sério de 2:090\$000 [uma dívida exorbitante!] (CUNHA, 1999, p. 13).

O lampejo dos seringueiros na imagem do teatro denuncia as algemas da escravidão durante o ciclo da borracha. O contraste beleza *versus* sofrimento simboliza uma época de apogeu e declínio de um período de riquezas na selva. A narrativa de Cunha destaca todos os amálgamas sofridos por aqueles que iam trabalhar nos seringais. O autor descreve como os nordestinos chegavam na Amazônia para cometer o “crime” de trabalhar – Cunha diz que o seringueiro trabalha para escravizar-se. Não há como fugir de todas essas reminiscências quando se olha para o teatro Amazonas. As sobrevivências rompem o passado e cai em nossa direção: o teatro, o seringueiro, o sofrimento, a prisão. Associação de imagens e tempos, cronologias e histórias. Então, o que, no presente, ilumina essas imagens do passado?

Encontrar uma resposta definitiva para essa questão é improvável. Mas, pode-se considerar um bom elemento para que isto aconteça: o fato de que o acontecimento capta e registra o instante em que a sua época entra em contato com a anterior. Por isso, só há sobrevivência nas imagens porque elas registram uma imagem que é movimento. Elas são pontos de encontro. Instantes em que o presente projeta luzes em direção ao passado, e então, o homem pode ser considerado um importante e crucial personagem dentro desse processo. Ele possui a capacidade de perceber este acontecimento e relacioná-lo.

A imagem do teatro ativa todo esse movimento. Traz ao presente a imagem do seringueiro. Essa referência ativa a narrativa de Ferreira de Castro. Nela há o registro da fiscalização que os seringalistas mandavam fazer nas árvores de suas propriedades. A intenção era detectar se os trabalhadores estavam realizando a coleta do látex de forma eficiente, pois era preciso cuidado no sangramento das árvores para não prejudicar a extração do produto nem matar a seringueira. Eis o relato em que isto acontece:

[Caetano foi] para a estrada de Alberto. A primeira seringueira, examinada devagar, com o desejo

de encontrar ação daninha, só acusou inexperiência e falta de segurança na mão que lhe extraía a seiva. A quinta, porém, iluminou de triunfo os olhos do examinador. O machadinho que a ferira não tinha firmeza: resvalara aqui, torcera acolá, fazendo saltar nacos de casca e pondo a nu a carne viva. E dali em diante, árvore sim, árvore não, agora quatro a seguir, depois mais três, mais duas e mais vinte, os defeitos multiplicavam-se, fazendo sorrir Caetano (CASTRO, 1972, p. 148).

Quando o fiscal detectava procedimento incompatível ao orientado para a coleta do leite, o responsável pela área de extração era obrigado a pagar uma multa ao dono do seringal, multa esta aplicada pelo próprio patrão. Às vezes, dependendo do valor (que variava de acordo com a quantidade de árvores prejudicadas), o seringueiro estava condenado a passar o resto de sua vida servindo ao seringalista, pagando uma dívida que só aumentava.

Foram muitos os atraídos para a selva. Dependendo da época, receberam várias denominações: nordestinos, seringueiros, garimpeiros, colonos. Contudo, eram todos anônimos.

Para o homem nordestino emigrado permaneceu a mesma estrutura escravizante nos seringais. Com o fim da guerra, a borracha do oriente, produzida em maior quantidade e mais barata, tomou conta outra vez do mercado. Ao nordestino restou de novo voltar ao nordeste, e à Amazônia se impôs mais uma vez a espera de sua hora para se tornar um capítulo da história da civilização (ALMEIDA In VEJA, ago. 1971, p. 53).

Ora nem havia a possibilidade de voltar pra casa – ou se estava preso ao patrão, ou não se tinha dinheiro pra custear o retorno – realidade do seringueiro, do colono, do garimpeiro. Essa situação difícil é lembrada também pela narrativa jornalística de *Manchete*, entretanto, com outros personagens. A revista destaca que na expedição de Orellana à Amazônia, os anônimos marinheiros e soldados tiveram que comer cintos e sapatos cozidos com ervas para conseguir sobreviver. Eis as imagens da revista:

O principal problema enfrentado pela expedição de Orellana foi mesmo a fome. Os 60 marinheiros

e soldados de sua embarcação – segundo o diário de viagem de Frei Gaspar de Carvajal – tiveram que comer os próprios cintos e as solas de seus sapatos cozidos com ervas [para sobreviver] (MANCHETE, 1989, p. 135-136).

Narrativas que se põem a emitir referenciais de tempo, historicidades e eventos. Imagens-sobrevivência. Há nelas o relâmpago passageiro de cada época, a carga intermitente de presente-passado e de passado-presente vivo, pulsante. “É preciso saber que, *apesar de tudo*, as imagens¹⁷ formam em outros lugares suas belas comunidades luminosas”, suas constelações de referências – os instantes de brilho em meio às trevas (Grifos do autor. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 50). O movimento de aparição de uma imagem compõe a dança-viva das sobrevivências. Ele, repentinamente, irrompe no horizonte por conta de outras luminosidades. Aqui, esses relâmpagos passageiros, esses lampejos intermitentes e essas luminosidades ressurgentes construíram a constelação de sobrevivências das imagens de Amazônia na literatura e no jornalismo de revista.

Vale destacar que esses brilhos formam as constelações de imagens sobre a Amazônia, de modo que, cada registro constitui um traço identitário da região. As referências imagéticas organizam mapas culturais, estabelecem redes de significação e constroem identidades. Pode-se dizer que as imagens da literatura e tantas outras apresentadas pelas revistas *Veja* e *Manchete* constituem conjuntos complexos de identidades culturais da Amazônia.

Assim, não é somente o jornalismo que recebe influências das imagens da literatura. A narrativa literária também pode utilizar aspectos da narrativa jornalística e outros procedimentos do jornalismo para fazer parte de sua ficção. A narrativa de Milton Hatoum exemplifica essas conexões. Em *Cinzas do Norte*, Lavo conta a história de Mundo registrando os acontecimentos que levaram o amigo a se revoltar contra as vontades do pai adotivo e seguir a vocação de artista plástico. A atitude que o narrador impõe diante das personagens, do assunto e do texto é jornalística.

Isto significa dizer que Lavo é aquele que só transmite pelo narrar a informação – perspectiva distinta da adotada pelo narrador tradicional, cujo intercâmbio e relato exemplar de experiências faz-se imprescindível na narrativa. O narrador de Hatoum dá autenticidade ao relato da

¹⁷ Nesta expressão o autor utiliza a palavra *vaga-lumes*.

ficção por meio da linguagem. Ele sabe que a “ação narrada não foi tecida na substância viva de sua existência”, então, a experiência da narrativa “advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato”, por isso Lavo trabalha na montagem do texto, visto que é por meio da linguagem que o “real” e o “autêntico” se tornarão mais verossímeis (SANTIAGO, 1986, p. 40). Silviano Santiago diz que esse caráter narrativo é característico do narrador pós-moderno. Segundo o autor:

a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado). (...) O narrador olha para o outro para levá-lo a falar, já que ali não está para falar das ações de sua experiência. (Grifos do autor. SANTIAGO, 1986, p. 43).

O olhar que Lavo lança sobre a vida de Mundo para contar a história do artista é jornalístico. Ele acompanhou os acontecimentos que envolviam o amigo por meio de jornais, relatos dos tios, depoimentos e cartas. Todos esses materiais funcionam como documentos que dão suporte à narrativa. A história é escrita depois da morte de Mundo. Então, é a partir desses registros, fragmentados esparsos, que Lavo escreve a história de Mundo. Da mesma maneira que o narrador de *Cinzas do Norte*, o jornalista também se vale de depoimentos e documentos para embasar e comprovar o texto que escreve. A narrativa jornalística não deve ser infundada, ou se basear em informações sem comprovação. Lavo presenciou muitos dos acontecimentos que se sucederam com o amigo na Vila Amazônia. Depois, acompanhou a vida do artista pelos jornais, principalmente quando viajou para o Rio de Janeiro e para a Europa. Mundo chamava atenção da mídia por conta da arte e das atitudes que tinha em relação às injustiças sociais e certos posicionamentos políticos. Quando constrói seu *Campo de cruces* em protesto contra a transferência de famílias ribeirinhas para o bairro Novo Eldorado, a atitude da personagem ganha manchete nos jornais:

Na foto do jornal, o tronco e os galhos secos de uma única árvore, cheios de trapos pretos, e uma fileira de cruces de madeira fincadas nas ruas sem calçada. O título e o subtítulo da reportagem sem dúvida haviam escandalizado o pai: “*Campo de*

cruzes – Filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra”.

A matéria, em sua maior parte um resumo elogioso da biografia de Jano, ironizava a pretensão de Mundo: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos”. Numa das fotos ele estava entre um homem e uma mulher, os pais do Cará, o amigo morto de Mundo; no fundo, a floresta (HA-TOUM, 2005, p. 177).

A atitude de Lavo em narrar as informações dá à narrativa certo distanciamento emocional. O texto se torna menos subjetivo porque o narrador passa a transmitir “uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência” (SANTIAGO, 1986, p. 43). Assim, vê-se outra semelhança ao texto jornalístico, cujo caráter é mais objetivo. A narrativa de Lavo pode ser considerada uma montagem: os recortes dos jornais em que Mundo aparecia foram descritos e relatados ao longo do texto. A carta que Ran escreve a Mundo informando que Arana havia se envolvido com Alícia e que dessa relação ele teria nascido torna-se de conhecimento de Lavo e, quando há a decisão de escrever a história do amigo, o narrador opta por acrescentá-la ao texto. Na história, a correspondência se torna o documento de identidade do artista plástico, porém, só somos informados que Arana é pai de Mundo na última parte, pois a carta escrita por Ran é dividida em oito partes intercalando a narrativa que Lavo escreve sobre a vida de Mundo. Todo o livro é uma montagem: primeiro há a coleta de informações e registros sobre os acontecimentos relacionados à existência de Mundo, depois, esses documentos são colocados à disposição para que o texto seja montado, ocorre a escrita da narrativa, mesclam-se relatos, informações, documentos, organiza-se o que vai em que lugar, dispõe-se a carta entrecortando toda a narrativa. O resultado é a história de Mundo. Mas o fazer é praticamente o mesmo que ocorre na tessitura do texto jornalístico. Eis este processo em ação dentro do texto literário:

Tirei dali uma página dobrada de um jornal carioca. No verso, uma propaganda; na frente, uma reportagem com a fotografia de índio, de cocar, em pé na boca de um túnel de Copacabana; o rosto e o peito magros, e os olhos salientes, vidrados, di-

rigidos para o alto. Empunhava um remo e fora detido porque ameaçava motoristas e passageiros. Boca aberta, depois de um grito ou ofensa, ele segura o remo com as mãos algemadas. Um guerreiro esquelético, desgarrado no Rio de Janeiro. O índio revoltado se dizia filho da Lua e estava ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar (HATOUM, 2005, p. 263).

O trabalho de montagem provoca certa descontinuidade na narrativa, mas a ficção preenche os espaços em branco e vai organizando os sentidos do texto. De repente, a narrativa escrita por Lavo é interrompida por outra que não se sabe ao certo de onde vem nem o que faz ali. Depois dessa intromissão, a narrativa que Lavo escreve continua de onde parou, e assim acontece por mais vezes. A montagem no jornalismo acontece principalmente para organizar os sentidos dos eventos ocorridos. O jornalista desmonta os acontecimentos e depois volta a montá-los para que eles sejam discerníveis a nós. Operando com montagens, o leitor preenche os espaços descontínuos de tempos e imagens traçando referenciais que possam ser utilizados na construção de sentidos. Em cada narrativa, reportagem, notícia, fato, história curiosa ou acontecimento registrado há o traço descontínuo que exige a ação de interpretar a ser realizada pelo leitor.

A seleção de fragmentos que Lavo realiza para escrever a história de Mundo é semelhante ao trabalho adotado pelo jornalista checando dados, consultando as fontes, apurando as informações, pesquisando documentos etc. Lavo utiliza tudo que tem em mãos para falar de Mundo. No fragmento a seguir o narrador vale-se de trechos da carta que Mundo lhe deixara antes de morrer:

Li a carta de Mundo num bar do beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e com uma caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor do meu amigo.

“Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia”, é o que se lê pouco antes do fim.

Na margem da última página, estas palavras: “meia-noite e pouco” (HATOUM, 2005, p. 9).

O relato é a forma escolhida para escrever a história de Mundo. Esta forma de construção pode ser denominada como a função de *reportar* que o jornalista possui quando escreve seu texto. Pontos de encontro entre a literatura e o jornalismo visto a partir da narrativa de Milton Hatoum. Essas conexões de imagens e narrativas constituem os mapas de significação que organizam as formas de ver, só então entendemos que *o que vemos, inelutavelmente, também nos olha*.

3.3. CONSIDERAÇÕES

Este capítulo demonstrou que nas imagens existe uma espécie de potência significativa que é capaz de intersectar outras referências. De acordo com a discussão desenvolvida logo no início desta parte, as imagens sobrevivem em outras imagens, em outras cronologias e no movimento de anacronia. O capítulo colocou a teoria da sobrevivência das imagens em verificação, confrontando e analisando as referências de Amazônia construídas pela literatura de Euclides da Cunha, Ferreira de Castro, Inglês de Sousa e Milton Hatoum, e pelas revistas *Manchete*, edições de 1968 a 1989, e *Veja*, de 1970 a 1999.

Devido às observações, o jornalismo foi entendido como um produtor e ativador diário de imagens. Ele constrói e publica cada uma dessas referências, colocando-as em relação umas com as outras – enviando-as em nossa direção, para que elas nos atinjam com sua carga de significados. O movimento que essas imagens provocam é anacrônico. Assim, basta que uma surja para que outras rompam o horizonte e venham, inevitavelmente, nos atingir com seus lampejos e intermitências.

Essas ressurgências proporcionam diálogos entre o jornalismo e a literatura. Conexões que são encontradas tanto nas referências de Amazônia quanto na construção da própria narrativa. Vale destacar também que as imagens analisadas estabelecem redes de significação importantes na formação de mapas e identidades culturais para a região, pois são frutos de um desenvolvimento econômico, histórico e cultural. O jornalismo reporta essas imagens dando-lhes visibilidade nos *media*, e a literatura compõe essas referências no campo da ficção, porém, esses espaços não são distintos, eles operam entre si – dialogam significados, de modo que basta que uma imagem surja para que outros brilhos venham

ao seu encontro e formem, por conta deste movimento, as constelações que foram apresentadas nesta dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma conclusão é menos um fecho do que uma estação em que se pára, um repouso necessário, porém não definitivo, nos caminhos da leitura e da interpretação.

Susana Kampff Lages

Durante a escrita desta dissertação, notei que as imagens de Amazônia registradas pelas revistas e pela literatura apareciam, desapareciam, reapareciam e desapareciam novamente. Aos poucos, este movimento foi me seduzindo. Encontrar os momentos em que cada uma delas surgia feito brilhos luminosos, seja na literatura ou no jornalismo de revista, me fez perceber que nessas referências sobreviviam tempos (cronologias e anacronias), histórias (contextos e historicidades) e imagens (outros referenciais imagéticos). Quando percebi que isto acontecia, me vi buscando nesta pesquisa construir mapas de imagens e sentidos para a Amazônia, observando as latências – os pontos de encontro¹⁸ – que as imagens pudessem acionar. Verifiquei que o ir e vir dessas referências carregava novas possibilidades para a visão. Então outras Amazônias surgiam nas narrativas das revistas e da literatura.

Para organizar essas imagens, percorri os caminhos da teoria ao lado de Walter Benjamin e George Didi-Huberman. Com eles descobri que nas imagens existe o que pode ser denominado de *sobrevivências* – uma potência significativa que resiste *apesar de tudo* nesses materiais. Era isso: as imagens só sobrevivem porque são capazes de ativar intermitências, de chamar lonjuras ao presente e de ativar a carga de presente em imagens do passado. Nesse processo de construção de conhecimento, encontrei o jornalismo como um produtor diário de imagens, capaz de acionar referências do passado em eventos do presente e também, possuidor da habilidade de lançar luzes do presente nas imagens do passado. Assim, o jornalismo foi tomado como índice de presente ao produzir imagens, e as referências que ele registra são capazes de tocar outras temporalidades e historicidades.

¹⁸ O encontro também pode proporcionar o desencontro de imagens. As referências podem ser contrárias, contraditórias, mesmo assim, podem ser encaradas como encontro.

O movimento de ida e vinda que o jornalismo ativa desperta a carga de presente nas imagens do passado, fazendo com que elas venham em nossa direção e nos atinja. O choque entre essas referências provoca a cisão da imagem. Ela se torna dialética. Segundo Didi-Huberman, a cisão permite que as imagens nos olhem enquanto também olhamos pra elas.

Ao olhar para as imagens de Amazônia que a literatura e o jornalismo produziram em vários momentos do século XX, pude observar que tais materiais organizam as formas de ver seguindo os contextos sociais de suas épocas. Tendem a apreender a imagem que os momentos culturais e políticos de cada tempo selecionam como formas de ver. Entretanto, esses registros conseguem revelar os *movimentos da visão*, isto é, a maneira com que cada imagem surge, desaparece, ressurge e volta a sumir deixando seus traços luminosos, seus instantes de brilho, suas latências para nos guiar rumo ao que há de vir.

Mas por que os movimentos da visão são organizados de acordo com os contextos sociais, políticos e culturais de cada tempo? Segundo Benjamin, “cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve” (2009, p. 51). Sonha seu tempo – o constrói, acorda de seu sono – o destrói, retoma seu fim e o desenvolve – o reconstrói. Essa atividade é produzida quando se percebe que existem sobrevivências nas imagens do presente e nas referências do passado. Elas compõem constelações de imagens para iluminar, mesmo que rapidamente, os desejos e ânsias de futuro. Os relâmpagos passageiros que os resíduos das imagens carregam orientam como organizar sentidos para o mundo.

As imagens de Amazônia que o jornalismo organiza são formadas de tempo. Os fragmentos do passado sobrevivem nelas apesar de tudo. Mostro esses resíduos nas narrativas jornalísticas quando aponto e localizo certas latências valendo-me de referências imagéticas construídas nas narrativas literárias. Da mesma maneira, encontro imagens organizadas pelo jornalismo compondo as narrativas literárias. A meu ver, essas relações constituem os movimentos da visão e as sobrevivências das imagens. Os registros imagéticos de Amazônia apontam que os contextos sociais, políticos e culturais realmente muito tem a ver na forma de ver cada época. Esses aspectos influenciaram as imagens, talvez por isso os registros denunciem nesta dissertação que as referências se tornaram rótulo de uma política ditatorial em um contexto social, político e econômico difícil vivenciado no Brasil. As imagens foram organizadas a partir desses espaços. As ações desenvolvidas pelo governo, o acesso à informação e a construção do conhecimento em cada período analisado

estava diretamente associado às imagens produzidas, mas nem por isso, as imagens deixaram de estabelecer redes de significação em outras temporalidades, por conta de seu caráter intermitente, que segundo Didi-Huberman, resiste *apesar de tudo*.

A Amazônia que é vista no final da década de 1960 e durante o decênio seguinte possui pontos de encontro com a ideologia do Governo Militar: a ideia de colonizar, levar progresso, desenvolver a região e incluí-la ao território nacional, são exemplos bem contundentes. A imagem ora segue o discurso da política desenvolvida pelos militares. Somente a partir dos anos finais da década de 1980 é que as imagens começam a contrastar referências, produzir contradiscursos, que é quando surge a preocupação ambiental e vê-se deflagrado um conjunto de resurgências do passado. Nesse período, aparecem formas diferentes de ver, principalmente porque a ameaça à imagem de Amazônia provoca outros espaços para a visão. O jornalismo registra essa crise construindo índices e lançando-os em direção a outros tempos para que sejam intersectados. O movimento de imagens provoca o choque, a controvérsia que as referências do jornalismo deve suscitar.

Quando olho para cada imagem produzida ao longo do século XX¹⁹ verifico que o movimento dessas referências escapa a seu tempo. Enquanto olhamos para o presente, ele nos observa pela imagem que construímos dele. Neste instante percebo que a imagem produzida é intersectada por outros brilhos. Eles chegam provocando a cisão tornando a imagem dialética.

Percorri as narrativas organizando mosaicos, sem privilégios nem hierarquias no manejo de materiais do jornalismo ou da literatura. As referências foram ativadas por meio de imagens, sejam elas sobreviventes nas narrativas, cronologias, anacronias e na própria construção imagética. As constelações foram montadas, desmontadas, remontadas e confrontadas. Neste procedimento, lancei tempo sobre os materiais literários e jornalísticos para observar quando as sobrevivências rompem o horizonte e atinge as narrativas do presente que o jornalismo de revista constrói.

– Venci as páginas em branco e pinteí cada uma delas com imagens e palavras.

¹⁹ Aqui incluo as imagens de Amazônia produzidas tanto pela literatura quanto pelo jornalismo.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Hamilton de. Amazônia no dia da criação. In VEJA. *A Amazônia à espera dos conquistadores*. São Paulo: Editora Abril. n.º 153, ago. 1971.

ATLAS HISTÓRICO ISTO É BRASIL. São Paulo: Empresa de Comunicação Três Editorial Ltda, s/d.

BANNETT, David. Periodical Fragments and organic culture: Modernism, the avant-garde, and the little magazine. In. *Contemporary Literature*. vol. 30, n. 4, pp. 480-502, University of Wisconsin Press: winter. 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1208611>>. Acesso em: 21/05/2012.

BARRETO, Mauro Vianna. *O Romance da Vida Amazônica: uma leitura socioantropológica da obra literária de Inglês de Sousa*. Presidente Venceslau-SP: Letras a Margem, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

_____. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 2011b.

BESSA, Maria Elisa Souto. Existe uma Poética Amazônica? IN *Leituras da Amazônia*. Manaus: Veler, 1999.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.

BRASIL, Jaime. *Ferreira de Castro*. Série A Obra e o Homem. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, s/d.

CARTA, Mino; PEREIRA, Raimundo Rodrigues. *Retrato do Brasil*. Vol. I. São Paulo: Política Editora, 1984.

_____. *Retrato do Brasil*. Vol. II. São Paulo: Política Editora, 1984.

CASCUDO, Fernando Luiz. Um mundo maravilhoso. In MANCHETE . *Especial 80 páginas Amazônia*. Rio de Janeiro: Bloch. Ano 16, nº 867, nov. 1968.

CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. Portugal. V. 1, Ed. Verbo LTDA, 1972.

CAVALCANTI, Klester; MANSUR, Alexandre. Carrascos da Mata. In VEJA. *O massacre da moto-serra*. São Paulo: Editora Abril. Ano 32. nº 14, abr. 1999.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.

COUTINHO, ILUSKA. Leitura e análise da imagem. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. 2ª Edição. São Paulo: Atlas, 2008

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da Memória: Ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazônia/ Uninorte, 2007.

CUNHA, Euclides da. *À margem da História*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ESCOSTEGUY, Jorge. A dura ocupação da Amazônia. In VEJA. *A difícil Amazônia dos colonos*. São Paulo: Editora Abril. n.º 261, set. 1973.

ESTADÃO. A Amazônia de Euclides, nas páginas do Estadão. *Estadão*. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/especiais/a-amazonia-de-euclides-nas-paginas-do-estadao,53666 .htm](http://www.estadao.com.br/especiais/a-amazonia-de-euclides-nas-paginas-do-estadao,53666.htm)>. Acesso 20/04/2012.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Escrita e Oralidade: Versões e ficções da Amazônia. IN *Oralidade e Literatura*. Londrina: EDUEL, 2007.

_____. *O registro oral*. 2008, texto recebido pelo autor. s/d.

_____. Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, Literatura da Amazônia ou Literatura Amazônica. IN *Graphos: Revista de Pós-Graduação em Letras*. João Pessoa: Idéia. Ano VI. Nº. 2/1, Jun./Dez., 2004.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

GARCIA, Alexandre. A floresta mito e realidade. In MANCHETE. *Amazônia Espetacular*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Bloch. jun. 1983.

_____. A Amazônia segundo Mário Palmério. In MANCHETE. *Amazônia Espetacular*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Bloch. jun. 1983.

_____. Peixes Um mundo fantástico. In MANCHETE. *Amazônia Espetacular*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Bloch. jun. 1983.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LINDEN, Eugene. Brincando com fogo. In MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch. Ano 38, nº 1954, set. 1989.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A arte como encantaria da linguagem*. Coleção Ensaios Transversais. São Paulo: Escrituras, 2008.

MANCHETE . *Especial 80 páginas Amazônia*. Rio de Janeiro: Bloch. Ano 16, nº 867, nov. 1968.

_____. *Amazônia Espetacular*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Bloch. jun. 1983.

_____. *Amazônia: O desafio do futuro*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Bloch. set. 1989.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção – de 1870 a 1920*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MUNDIM, Marizete; NAMBA, Carlos Namba. A serra dourada. In VEJA. *O ouro na Amazônia*. São Paulo: Editora Abril. nº 614. jun. 1980.

NASS, Hermann. Belém-Santarém As portas da Amazônia. In MANCHETE. *Amazônia Espetacular*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Bloch. jun. 1983.

_____. Marajó Um mundo do tamanho de uma ilha. In MANCHETE. *Amazônia Espetacular*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Bloch. jun. 1983.

PEREIRA, Raimundo Rodrigues. A última fronteira. In VEJA. *A década da Amazônia*. São Paulo: Editora Abril. n.º 110, out. 1970.

PIZA, Daniel. Perfil de Milton Hatoum. In CRISTO, Maria da Luz Piniheiro de (org.). *Arquitetura da Memória: Ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazônia/ Uninorte, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org, 2005.

RUI, Manuel. Fragmento de ensaio. In MEDINA, Cremilda, de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas das Letras*. Ensaios. Companhia das Letras: 1986. p. 38-52.

SILVA, Gislene da. *O sonho da casa no campo: jornalismo e imaginário de leitores urbanos*. Florianópolis: Insular, 2009.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à Edição Alemã. In BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TORRES, Milton. Relatos coloniais da Amazônia. In *Revista de Filologia Românica*. Serviço de Publicaciones. Univ. Complutense: Madrid, 1994-95.

TUPIASSÚ, Amarílis. Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora. In *Estudos Avançados*. Dossiê Amazônia Brasileira. São Paulo: vol. 19, n. 53, jan./abr. 2005. Disponível em: <[http:// dx.doi.org/10.1590/S0103-40142005000100019](http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142005000100019)>. Acesso em: 10/12/2011.

VASCONCELOS, Laércio. Manaus Um tesouro de art-nouveau. In MANCHETE. *Amazônia Espetacular*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Bloch. jun. 1983.

_____. Rio Negro A lenta viagem até o Amazonas. In MANCHETE. *Amazônia Espetacular*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Bloch. jun. 1983.

VEJA. *A década da Amazônia*. São Paulo: Editora Abril. n.º 110, out. 1970.

_____. *A Amazônia à espera dos conquistadores*. São Paulo: Editora Abril. n.º 153, ago. 1971.

_____. *A difícil Amazônia dos colonos*. São Paulo: Editora Abril. n.º 261, set. 1973.

_____. *O ouro na Amazônia*. São Paulo: Editora Abril. n.º 614. jun. 1980.

_____. *Amazônia: onde está a verdade*. São Paulo: Editora Abril. Ano 22. n.º 26, jul. 1989.

_____. *O massacre da moto-serra*. São Paulo: Editora Abril. Ano 32. n.º 14, abr. 1999.

VOGEL, Daisi Irmgard. O acontecimento no Jornalismo e na Arte. In BENETTI, Marcia; FONSECA, Virgínia Pradelina da Silveira (orgs). *Jornalismo e Acontecimento: Mapeamentos Críticos*. Vol. 1. Florianópolis: Insular, 2010.

_____. O caso de *Senhor* com a literatura: notas sobre a revista e o acontecimento. In LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo (Orgs.). *Jornalismo e Acontecimento: Percursos Metodológicos*. Vol. 2. Florianópolis: Insular, 2011.