LUMEN ET VIRTUS
ISSN: 2177-2789

A AMAZÔNIA, O CINEMA E A GRANDE MÃE: O ENSINO ENTRE ARQUÉTIPOS E SÍMBOLOS

https://doi.org/10.56238/levv15n41-064

Data de submissão: 20/09/2024 **Data de publicação:** 20/10/2024

Deolinda Maria Soares de Carvalho
Doutora em Educação
Universidade Federal do Acre
E-mail: deofogo66@gmail.com
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4909-0209
Lattes: 7112931604440868

João Carlos de Carvalho
Doutor em Letras
Universidade Federal do Acre
E-mail: jccfogo62@gmail.com
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2437-9030
Lattes: 5793733673909650

Maria Dolores de O. Soares Pinto
Doutora em Educação
Universidade Federal do Acre
E-mail: maria.pinto@ufac.br
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8952-8829
Lattes: 1955101982638200

RESUMO

Este artigo buscou levar ao professor possíveis estratégias de ação para enfrentar alguns pontos controversos da história e das produções narrativas sobre a hileia na América do Sul por meio da sétima arte, se apresentando como um desafio de leitura mais aprofundada de cinco filmes sobre a região amazônica em sala de aula. A partir do princípio do desconhecimento das forças arquetípicas e simbólicas, que movem o homem dentro da floresta, as películas estudadas – A selva nua (1954), Fitzcarraldo (1982), Anaconda (1997), Z – A cidade perdida (2016) e Na selva (2017) – à luz da compreensão de Neumann (2021) sobre a Grande Mãe, em diálogo com a fenomenologia da imaginação de Bachelard (1988 e 2003) e a hermenêutica simbólica de Durand (1992 e 2004), promovem uma aproximação de pontos fundamentais que relacionam o homem e a natureza selvagem em uma relação ambígua, e ao mesmo tempo extrema, por meio da violência e privações, vivenciando a possibilidade do nada como um fenômeno de risco e reconhecimento para se reencontrar o sentido no convívio com o todo, forçando-nos a respeitar os limites que o próprio processo civilizacional propõe diante do desconhecido.

Palavras-chave: Amazônia, Arquétipo, Cinema, Ensino.

1 INTRODUÇÃO

As condições, em que se deram a ocupação colonial na Amazônia, seguem alguns parâmetros parecidos a outras maneiras de avanço do etos europeu em diversas áreas do planeta. Mas os estudiosos da matéria detectaram a persistência que enfeixa o imaginário expansionista e uma maior sede de conhecimento que a grande hileia impõe a qualquer incauto observador ou mesmo a um aventureiro curioso, até os tempos atuais. A região passou por vários momentos de apreensão imaginária que dependeram sobretudo de um persistente investimento em supostos vazios que compreendiam estratégias diversas de domínio discursivo ao longo dos séculos. Por sua densa floresta desafiar qualquer risco maior de penetração física e imaginária, não nos é difícil concluir, a priori, que o processo que iniciou a sua ocupação continua inspirando diversas formas de expressão documental ou artística em um mesmo e insistente viés estrutural, desde os primeiros relatos dos viajantes, ainda no século XVI. Na Amazônia, a fome desmesurada de identificação do colonizador com o objeto fez da floresta um espaço aberto a todo tipo de vocabulário transportado, por exemplo, que nunca se adequou inteiramente às realidades caboclas e ribeirinhas.

Não há como não perceber o investimento do cinema numa linha de construção narrativa sobre a grande planície, influenciado por esses tantos relatos de viajantes e textos ficcionais produzidos ao impacto de um imaginário desafiador a várias maneiras de adaptação, que procuram retratar aquele imenso espaço verde e humano por meio de mistérios e perigos iminentes, quase sempre de maneira hiperbólica. Desde o século XVI, nenhuma região do planeta provoca tantas apreensões nesse sentido como a Amazônia. Na verdade, seria como se ela se resumisse, muitas vezes, apenas a um deserto de possibilidades exploratórias, especularmente medievais, pré-renascentistas, talvez um paraíso para os nativos originários, ou um inferno para os que ousam violá-la, como o arquétipo da Grande Mãe que ela se apresenta, mistura de desejo e projeção por meio de um remorso incestuoso inconsciente. Dependendo de alguns propósitos ideológicos, sejam códigos desenvolvimentistas ou preservacionistas, diversos parâmetros se cruzam para formar uma imagem de desafio hermenêutico complexo, sofrendo formas de pressão que estilhaçam os polos de dinâmica significativa de dentro e de fora. Este fenômeno traz uma tensão representacional que, em muitas situações, conduz a subterrâneos primevos através dos dramas coletivos que formaram as sociedades humanas desde tempos imemoriais, guardados somente no inconsciente coletivo de eras e eras que pedem sempre para se manifestar por meio de mais e mais arquétipos. A permanência da Amazônia, sob qualquer polo extremo, em meio a discussões e mesmo conflitos calorosos, explica-se por conta desse apelo primordial que ela, enquanto fêmea indomável[1], produz, em torno do perigo abissal que inspira aos intimoratos, e também aos temerosos, que ousam encará-la de frente, ou de viés, com o peso imagístico herdado, ou mesmo através das páginas dos livros. O vazio, ou o caos, é o principal ingrediente do não

[1] Aquela que tenta subjugar aos seus caprichos o imaginário de ocupação.

simbólico[2] que procura ainda provocar as condições de uso por meio de uma alquimia própria de situações inusitadas, paradoxalmente, sempre as mesmas; tudo surpreende exatamente porque o sujeito se enxerga e se identifica com os perigos que iniciarão, de qualquer maneira, o percurso do herói, ou o salto edípico para uma condição de trânsito. O ser humano é o ator que poderá colocar em andamento a engrenagem que avistará o abismo da possível não significação como o elemento capaz de inspirar o malabarismo mortal para o acolhimento ou a morte, fim de qualquer atrevimento verbal ou pictórico.

O cinema se tornou predominantemente arte de entretenimento, desde o seu início no século XX. Porém, em muitos momentos, aspirou se tornar alta cultura, por meio de gênios europeus como Bergman, Antonioni ou Fellini. Nos primórdios, as questões técnicas falaram mais alto, com diretores como Griffith ou Eisenstein ou, um pouco mais adiante, em obras-primas como Cidadão Kane. Na verdade, o cinema intenta ser uma arte total, reunindo vários aspectos ou recursos por meio de outras expressões herdadas. A imagem é uma questão estratégica para capturar o espectador e fazê-lo confundir as realidades como se não houvesse mediação. A câmera passeia pelos cenários transportando-nos a identificações de toda ordem, reportando-nos, muitas vezes, a situações que só poderíamos compartilhar no universo onírico. As diversas narrativas que constituíram o imaginário amazônico vêm de projeções exógenas à região, por isso não nos é difícil perceber que tudo que se contém nela está predisposto a alguma forma de captação que venha da infância, por exemplo, por meio do medo do escuro, ou quaisquer outras farpas da vida que colecionamos de maneira inadvertida desde os primeiros passos e que ainda ecoam em fraturas internas aparentemente há muito esquecidas. Edgar Morin nos lembra que o cinema é "ao mesmo tempo arte e indústria, ao mesmo tempo fenômeno social e fenômeno estético, fenômeno que remete ao mesmo tempo à modernidade do nosso tempo e ao arcaísmo dos nossos espíritos" (Morin, 2014, p. 15).

Não nos é difícil entender porque, entre muitas estratégias didáticas, os professores utilizarem filmes em sala de aula para levar aos seus alunos informações e digressões pertinentes sobre os mais diferentes aspectos. O cinema facilita o trânsito analógico entre realidades, e acelera o contato entre o aprendiz e o conteúdo a ser expandido. Nosso propósito neste artigo é levar ao professor possíveis estratégias de ação para enfrentar alguns pontos controversos da história e das produções narrativas sobre a hileia na América do Sul por meio da sétima arte. A Amazônia, cremos, é muito mais do que costumamos apreender pelas informações da voga do momento, promovida, por exemplo, por alguma celebridade preocupada com as queimadas ou com o destino das orquídeas[3]. A trajetória do grande vale verde e humano faz parte de um alinhavo de relatos que se colecionam desde os primeiros contatos entre o colonizador e a América. Toda a literatura produzida aí decorre de uma relação de espanto e, na verdade, também de uma expectativa de recriação. Escolas de ensino secundário na Amazônia, por

[2] Vive-se em eterno perigo de se cair no abismo insondável do não significável.
[3] O que não deixa de ter importância em um contexto muito mais amplo de discussões.

incrível que pareça, exploram pouco os elementos dilemáticos que enfeixam as preocupações mundiais sobre a realidade e a projeção de futuro da hileia. Professores amazônidas deveriam estimular os alunos a produzirem seus próprios relatos, procurando trazer de dentro para fora as angústias e alegrias que conduzem a vida deste lado, já que a Amazônia são muitas: área rural, com seus ramais lamacentos; áreas urbanas e semiurbanas, com suas ruas esburacadas, falta de calçadas e saneamento básico; banhos de igarapés, para diversão; aldeias indígenas, isoladas ou em contato direto com populações não índias; populações ribeirinhas, com toda dificuldade de contato com as cidades; trilhas, que mostram a esperteza dos caboclos e nativos; ah, e, finalmente, a selva densa, com toda sua sorte de espetacularização[4]. A espera passiva, dominada predominantemente por interesses corporativos, torna a região uma presa à armadilha conceitual que oferece facilidades de compreensão relacionando fórmulas simplistas como as da relação opressor versus oprimido. Com isso, a sensação de dependência por meio de novas estratégias de dominação e colonização vem das performances mais inesperadas, hoje, principalmente, pelos que muitas vezes se dizem defensores preservacionistas do grande vale verde e humano que entram em nossas casas e nos dizem como temos que nos comportar. Ao propormos filmes clássicos ou recentes, que trabalham com imagens conhecidas por todos, intentamos trazer memórias adormecidas para um campo crítico mais flexível, sem cair em dogmatismos políticos ou oportunistas, seja de um lado, seja do outro.

A experiência de ir ao cinema marcou gerações e com certeza continua o seu fascínio. Com a facilidade, nos dias de hoje, de baixarmos filmes na internet (YouTube), em meio ainda aos que acreditam nas mídias físicas (DVDs e BLU-RAYs), ou a disponibilidade de tantos catálogos por meio das plataformas streamings, temos diversas maneiras de nos mantermos atualizados, basta querermos. Como disse um estudioso da área, todo mundo tem um crítico dentro de si, pois todo mundo avalia as suas experiências de assistir a um filme (Young, 2014, p. 133). Portanto, podemos nos atrair por películas engraçadas ou violentas, ou mesmo dramas românticos, no entanto, no fundo, tudo implica alguma maneira mais socialmente aceitável de nos colocarmos no mundo por meio da catarse provocada pelas imagens na sala escura. Ao levar para a sala de aula um filme, o professor, com certeza, estará atento a todas as formas de identificação por parte dos alunos, que procurarão saber que tipo de imersão está sendo proposta ali quando eles forem ser avaliados. Ao retraduzir a fita em uma linguagem mais objetiva, o docente visa dar aos alunos as condições para que eles também creiam no seu poder de leitura, como intérpretes. O filme não apenas deve trazer algum nível de aproximação entre realidades, como deve propor novos possíveis parâmetros de compreensão por parte daqueles que se alienam das múltiplas capacidades de irradiação do que seja o real, ou mesmo o perigo do real,

[4] Como professores atuantes em cursos de graduação e pós-graduação no Acre, os autores deste artigo ficam ainda intrigados com o grau de desconhecimento da esmagadora maioria de seu público discente sobre a história da Amazônia, como a do seu próprio estado, fruto da expansão da economia gomífera. Muitos alunos hoje sequer têm ideia mais aprofundada da importância do que foi um dia o Ciclo da Borracha.

ou do não simbolizável. Não é adequado que o professor apresente uma situação muito simplificadamente projetável por meio de qualquer fórmula maniqueísta, ou, por outro lado extremo, o de deixar o público discente a esmo, sem conseguir realizar as pontes para a produção de novos significados, entre conflitos e contradições, em torno de conteúdos dilemáticos. Em ambos os casos, o excesso, ou a nulidade de referências, levará ao malogro, ao perigo do caos, ou da falta de propósito de tudo e, portanto, poderá cair na armadilha das depurações por meio de fórmulas gastas.

A Amazônia se tornou uma entidade mítica, quase impermeável, para os espíritos desavisados. É difícil, muitas vezes, descrever o que o sujeito vivencia ao se deparar com a grandiosidade da selva bruta, avistada muitas vezes, pela primeira vez, do avião. Também, um passeio de barco pelos seus rios caudalosos, cercados por florestas aparentemente impenetráveis, conduz o imaginário a campos ainda mais desconhecidos. Entrar na floresta, mesmo sob a vigilância de guias, pode ser uma experiência assustadora, dependendo da época do ano, atolando as pernas em barro mole ou cercado por aranhas enormes ou insetos rastejantes que se assustam com a nossa presença, apenas, muitas vezes, para nós apreciarmos ou tocarmos uma gigantesca sapopema, com suas enormes raízes retorcidas que nos convida a nos agasalhar e nos tornarmos parte de um todo. Há algo de mágico e assustador em tudo isso e que ainda atrai estudiosos e turistas de todos os cantos. Pesquisadores, por exemplo, vagam em pântanos obscuros em busca de sapos e serpentes numa sanha classificatória impressionante ainda por estas bandas.

O que se desencadeia a partir das expectativas que se criam em torno do grande vale vai além das experiências pessoais anteriores de cada um. Sujeitos que apenas, um dia, se perderam de sua proteção materna num parquinho infantil, diante da monumentalidade inspiradora da floresta, acabam revivendo terrores e sustos ancestrais capazes de provocar toda sorte de manifestação atávica. Por isso, precisamos nos ater a marcas que vão muito além das situações empíricas vivenciadas, com a sorte de todo tipo de reverberação imaginária. Diante da hileia, o aventureiro, ou o explorador, deparar-se-á com um espaço ao mesmo tempo acolhedor e repulsivo. Não há como não perceber que ele se envolveu com riscos de reconhecimento do qual não tem total controle. Seu inconsciente exige dele um diálogo inexorável com os passos perdidos que, inicialmente, não reconhece. Ser provocado até o limite de sua sustentação imaginária é o grande desafio, principalmente quando estiver diante do perigo do insondável abismo da não significação ou a proximidade da morte. A Grande Mãe está em todos os registros deixados por sociedades primevas, ou originais, por meio de pinturas, artefatos, esculturas, arquitetura etc. A hileia se projeta como um terreno desconhecido, mas se percebe logo que seu acolhimento se dá por marcas ancestrais. O sujeito que entra no meio da densa floresta pode escutar ruídos quase reconhecíveis, passar por privações de toda ordem, mas, por outro lado, ele estará pronto a perceber os mesmos sinais como possibilidades de escapar das próprias armadilhas imagísticas. Ele, no fundo, faz parte de um grande inconsciente, e a floresta torna-se apenas uma parte importante de

um rito iniciatório. O que apavora é a possibilidade de não pertencer ao cenário deslumbrante. Suas privações ou perigos são o preço do desconhecimento ou da negação do reconhecimento das próprias marcas ancestrais.

O arquétipo, segundo Erich Neumann (2021, p.20), sempre existe dentro de uma comoção biopsíquica. Ele funciona como um provocador da formação de uma consciência poderosa.[5] Toda a interligação sugerida aqui propõe um rastreamento de marcas infinitas que nossa percepção seria capaz de abarcar diante do perigo. Todos os filmes que envolvem a Amazônia, ou a difícil relação do imaginário expansionista com a selva bruta, conduz-nos a um processo de interação inesperado. Ir até a origem, remexer com marcas ou cicatrizes desconhecidas produz toda sorte de especulação e produção criativa. Estaremos diante do conhecido e do desconhecido, o que provoca a difícil escalada por escarpas do nosso trânsito de invenção em qualquer âmbito de desafios. A Amazônia é o feminino indomável desde os primeiros contatos do colonizador com a hileia. Gaspar de Carvajal, na famosa expedição de Francisco de Orellana, em 1540, nomeia as supostas guerreiras de Amazonas (ou belicosas e musculosas mulheres). Encontradas no caminho da navegação, ajudam a batizar o rio e toda a região com um charme bélico e sedutor feminino, gênese de resistência, que permanece, paradoxalmente, atraindo e repelindo ao longo dos séculos até hoje. Essa resistência da região é notória, pois nunca se dobrará a qualquer fome simbólica dos intrusos. Para pertencer ao seu abraço imaginário, sem traumas muito dolorosos, é preciso aprender a lê-la. Não há espaço para dominação, mas para trocas, por meio das retorções de expectativas. Para Erich Neumann (2021, p. 36), há um espectro que forma um grupo arquetípico homogêneo: a Grande Mãe, que pode se tornar a Mãe Bondosa ou a Mãe Terrível. Diríamos que essa projeção resguarda a Amazônia no imaginário coletivo. A selva, que atrai cobiça sobre ela, também permanece por meio de toda forma de armadilhas verbais. Estar nela, tentar domá-la, é um risco que o olhar apropriador corre, por toda sorte de movimento incauto. Ele será, de qualquer maneira, surpreendido por alguma ameaça que o levará ao perigo do abismo da não significação. A magnificência da selva representa-se muitas vezes em um diálogo surdo com a ideia de uma natureza indomável. Mais que qualquer epíteto, a Amazônia irradia condições próprias para ativar algum nível de processo dialógico, ou alguma maneira de troca de informações que decidirá o destino dos homens.

Diante do abismo da não significação, ou da debilidade volitiva, recorremos ainda a Erich Neumann (2021, p. 41): "[...] trata-se da irrupção de um arquétipo, como a Mãe Devoradora Terrível, cuja atração psíquica é tão grande, em virtude da carga energética, que a carga do complexo do ego, incapaz de lhe fazer frente, 'sucumbe' e é 'tragada'". Para adquirir a forma, ou o poder de projeção, o sujeito deve estar pronto para a transformação proposta pela relação abissal, a um retorno à origem, a uma entrega passivo-ativa ao colo maternal da irradiação feminina. Para Neumann (2021, p. 46), "a

[5] Neste caso, não existiria diferenciação entre inconsciente e consciente.

anima, a imagem da alma que o homem descobre no Feminino, é a própria feminilidade interior daquele homem, sua espiritualidade, uma instância da própria psique". É essa instância privilegiada de reconhecimento que está em jogo diante do perigo do real, ou do vazio de significação. A Mãe Bondosa e a Mãe Terrível são dois lados de uma mesma moeda furada. Tentar preencher o vago, a obscuridade sedutora, torna o sujeito um vivente, mais do que um sobrevivente. A floresta é apenas uma parte da sua viagem interior.

Para Camille Paglia (1992, p. 9), seguindo a voga de Neumann, a imagem da mãe é uma força esmagadora, já que condena os homens a uma vida de ansiedade sexual. A reação masculina se dá por meio da força física e do racionalismo, o que não evita todo um jogo de reconhecimento muitas vezes sádico ou perverso. Exatamente por fazermos parte de uma construção artificial (idem, p. 13), qualquer civilização está condenada a procurar formas de compensação imaginária, para nos batermos, ou debatermos, contra ou a favor da natureza; por isso Paglia adota a perspectiva pagã, muita mais celebrativa do *corpus* físico, capaz de revelar as entranhas antes do pecado original. Encara a natureza como adversária da sociedade, mas não necessariamente cruel. São, na verdade, condicionamentos sociais (idem, p. 14) que projetam todo tipo de anomalia e descontrole a partir da dança das imagens. O imaginário procura se adequar a situações e apelos desconcertantes. Os conflitos são gerados nesses descompassos e todo processo de adaptabilidade se torna um desafio para a herança que se quer deixar. O paganismo ilumina a nossa relação crua com a natureza. Celebra o politeísmo como uma via de passagem de diálogo com nossas forças adormecidas. O pecado original quer que o desconhecimento de si fique encoberto, em meio a penitências físicas e espirituais. O paganismo provoca a urdidura de laços invisíveis com o cosmo: celebra a natureza, ao mesmo tempo que nos responsabiliza por toda sorte de violência que possa ser gerada a partir da má compreensão dela. Sob essa ótica, não somos mais os cordeirinhos rousseaunianos vilipendiados por uma sociedade injusta. Na modernidade, temos que produzir signos que revelem os caminhos das duras maneiras de afirmação diante do desafio interpretativo da nossa escuridão.

Com o Romantismo, desencadeou-se a liberação imaginária como ação decisiva; um elogio às forças adormecidas que precisamos conhecer por meio da dança das imagens. Camille Paglia (1992, p. 15) nos alerta que qualquer gesto romântico se transforma em decadência. Qualquer individualidade é colocada em xeque diante da força pagã, entendemos. A Amazônia revela o desafio de conhecermos nosso eu oculto, ou nossa força "daimônica"[6], o que desperta uma profunda crise de identidade entre o eu civilizado e as novas condições afirmativas. A natureza amazônica, um ente de profunda feminilidade, ligada principalmente a forças telúricas e aquíferas, intenta reunir toda a energia dispersa em torno de si, por meio do despertar de um terror imaginário de origem. Projetamos sobre ela ideais

[6] Transformada em um mero demoníaco (o desmembrador, ou o que se torna parte da nossa má natureza), pela tradição judaico-cristã, o daimônico (de daimon) revela, entre os gregos, o nosso espectro desconhecido, impondo um diálogo visceral com nossas forças apolíneas e dionisíacas, em busca da forma artística.

de recondução dos papéis. Como abandonamos nossos cultos ancestrais de tributo a essas forças desconhecidas, a hileia, portanto, fêmea indomável, torna-se uma Medeia vingadora, pronta a nos castrar por meio das nossas implicantes projeções, filhos bastardos de nosso precário poder simbólico de transferências. Nossos medos e pavores atávicos são despertados na linha fronteiriça de compreensão do perigo abissal da não significação, como já atentamos em outros momentos anteriores aqui.

Os cultos religiosos derivam do arquétipo da Grande Mãe. Esta, por meio da atração indomável feminina, inspira todo bem e todo mal que pode nos enlaçar na caminhada inexorável em busca de uma afirmação individual diante de uma natureza grandiosa e devoradora de nossos egos. Tudo nos seduz às profundezas da terra, ou o ctônico, por meio de ardis femininos ou "diabólicos", desmembrando-nos e tornando árdua a busca no refúgio simbólico. A hileia tem esse poder sedutor, capaz de nos projetar a toda maneira de percepção de perigo, de traições aguardadas, ou por meio de uma relação especular com o corte de origem. Nossa angústia edipiana é retraduzida em mil outras projeções não programadas, mas que abundam na incerteza da procura, por meio de uma salvaguarda que nos acalente enquanto machos desnutridos de uma fictícia virilidade. Esperamos o parto, sempre, como tributo a pagar a uma natureza destituível, ou esmagadora, de nossas sombras arquetípicas ou de nossas salvaguardas maternas que nos remetam ao nosso conforto doméstico-urbano. A natureza pode, quem sabe, tornar-se uma santa prostituta, da qual no fundo queremos fazer parte, sem os pavores atávicos, em busca da tranquilidade eterna, ou do muito além do princípio do prazer, ou do estado nirvânico onde nosso repouso dependeria da neutralização do desejo, ou mesmo então da ausência da possibilidade do gozo final. A hileia é o labirinto que despeja em nós toda uma necessidade de eterno retorno. Perdermo-nos nela é uma maneira de reaprendermos o jogo das identidades. É um retorno ao reprimido onde o percalço se torna o perigo necessário para alcançarmos a maioridade da nossa infância eterna, como bebês chorões que não aceitam qualquer supositório imagístico, através de entradas ou saídas inesperadas. Precisamos amar a hileia, ou o perigo que ela representa, para fugirmos da "castração física e espiritual [...] perigo que todo homem corre no intercurso com uma mulher. O amor é o sortilégio pelo qual ele adormece seu medo sexual" (Paglia, 1992, p. 24). Aceitar ser parido pela natureza é um consentimento à forma. A arte redime o ressentimento do macho afetado em seu orgulho. Depois de consumido pela "vagina dentada"[7], o macho vem à luz em busca de redimensionamentos transacionais, pronto a aceitar a fêmea pelo que de perigoso e sedutor ela possa lhe ofertar.

A hileia retraduz a necessidade de troca de fluidos entre os corpos. É um fenômeno que nos leva perpetuamente às condições primárias da existência como um todo. Um retornar que é, na verdade,

[7] O mito da "vagina dentada" dos índios norte-americanos prevê a eterna angústia de impotência que nos cerca diante da sedução do feminino. Aproximar-se do desejo de realização é aproximar-se do perigo do real: "O homem, justificadamente, teme ser devorado pela mulher, que é a procuradora da natureza". (Paglia, 1992, p. 26)

uma relação especular entre as possibilidades da forma[8]. Aceitamos os conselhos silenciosos da natureza. Ela nos redime como parceiros, como parte dos elementos. Somos seres projetivos, aguardando a retroalimentação das imagens, e assim deslizamos, entre os meandros das condições de uso de nossas extravagâncias e contornos perversos, ou em meio a transtornos que a cultura permite em sua batalha para achar lugar às pulsões libidinais. A natureza nua e crua não quer nos destruir, ela quer que façamos parte dela. Voltar a ela, é retornar ao feminino essencial, ao parto de origem das primeiras imagens especulares, mas não precisamos mergulhar de cabeça no caos, na não cultura para nos relacionarmos com a natureza profundamente inspiradora de narrativas, pois corrermos sempre o risco de não voltarmos, ou perdermos a forma. Ao sermos paridos de novo, sobreviventes a nós mesmos em nossas fraturas narcísicas, estaremos em melhores convergências com o nada, ou com o próprio perigo do real, ou o retorno ao caos, sem que isso nos imobilize. Estamos em permanente *quid pro quo* com as possibilidades de forma que a natureza inspira, mas é justamente a poesia, ou o poder da linguagem, que permite os transacionamentos até alcançar a força da expressão artística. É preciso saber ler os hiatos, as pausas de significação, para reeducar-nos permanentemente diante dos abismos, ou da sedutora sede de fim.

Procurar a harmonia é saber identificar as pedras preciosas da nossa capacidade de projeção. Deixar nossa marca territorial, sujando ou degradando o solo, ou esgotando os recursos propostos, é uma vocação cultural, mas que, em tempos de urgência de conciliações, casa-se com a eminente sensação de catástrofe que permeia os discursos preservacionistas, e/ou mesmos os desenvolvimentistas. O processo de desterritorialização está próximo ao risco e reconhecimento do perigo abissal, da não significação. A luta pelo abrigo simbólico pode representar uma luta pela resistência do próprio poético. A hileia inspira o sujeito de todas as maneiras e só a forma conduz ao encontro. O derradeiro passo pode não ser o último, depende da maneira como vamos acolher a linguagem sedutora. O encanto do feminino está na raiz do selvagem, e que inspira "viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis" (Estés, 2018, p. 21). Tudo na hileia clama por reconduzir ao todo, reintegrar. Mesmo diante do abismo da não significação, o que temos é, na verdade, uma possibilidade de cura. Produzimos narrativas para enfrentar a não significação, para compreender as nossas metamorfoses, traduzir os espíritos que, momentaneamente demoníacos, ou desmembradores, constam, na verdade, como forças daimônicas até então mal compreendidas, ou mal traduzidas.

Para este artigo, tomaremos cinco filmes para propostas de leitura dessa relação abissal entre a cultura e o nada, inspirada pela hileia. São eles, alguns já clássicos, *A selva nua* (1954), *Fitzcarraldo* (1982), *Anaconda* (1997), *Z – A cidade perdida* (2016) e *Na selva* (2017). As duas últimas películas baseadas em experiências e fatos reais, porém, há um halo que une todas essas produções como

[8] Jogo de espelhos que leva à construção artística.

constructo narrativo: a busca por uma saída, ou por uma cura, inspirada pelo entorno da natureza bruta, muitas vezes sufocante, diante de um feminino inexorável que desafia as personagens humanas a enfrentar seus limites na melhor condução de seus fantasmas, sob a guarda do arquétipo da Grande Mãe. Acreditamos que se tornará bastante instrutivo para alunos de Ensino Médio e de Graduação, principalmente, nas salas de aula na Amazônia, a fim de uma reeducação do olhar, para que eles possam transitar entre vertigens do que o fizeram ser o que são. Ou acolher a cultura como parceira e não como mero agressor da natureza. Para tanto, diante da magnitude da Amazônia, uma abordagem mais ampla parece favorecer a valorização dos diversos elementos que constituem esse espaço geológico e humano. Assim, os elementos da natureza podem ser desvelados em suas significações e simbologias, possibilitando uma análise mais sensível e criativa, por meio da fenomenologia da imaginação, com Gaston Bachelard e também com a hermenêutica simbólica, de Gilbert Durand, valorizando, logo, a linguagem em seu potencial mais pleno possível.

2 MÉTODOS: O ESTEIO INVESTIGATIVO

A Amazônia, como já apresentada aqui, guarda uma aura de mistério, naturalmente, despertando o imaginário coletivo, que retém a imagem da floresta como a Grande Mãe. Sob este olhar, oferece recursos vastos para estudos investigativos e o aperfeiçoamento e inovação das práticas pedagógicas. A fenomenologia da imaginação e a hermenêutica simbólica surgem como ferramentas apropriadas para a valorização da linguagem, funcionando como estratégias para o ensino. A partir dessa percepção, a psicologia analítica apresenta recursos interessantes para a compreensão do substrato operacional do processo de formação de imagens, contribuindo com a análise simbólica da floresta apresentada nos filmes selecionados.

A palavra imagem tem origem na forma latina imago, cujo significado é representação de alguma coisa, pessoa ou ideia. No dicionário Priberam, também possui a acepção de metáfora. Para além disso, apresenta, ainda, uma funcionalidade psicológica, mostrando-se como a matriz do pensamento, auxiliando a linguagem, como um recurso para sua comunicação. Para James Hillman (2018), estudioso de uma psicologia profunda, a imagem fala como o próprio mundo, de forma concreta, inclusive, e também sensorial. As imagens, logo, têm corpo porque evocam fantasias em nossas mentes por meio da imaginação, num trânsito possível, inclusive, entre o consciente e o inconsciente. Por esse prisma, observa-se uma convergência em torno do Self posicionado no centro do sistema psíquico que compreende uma relação entre os mundos exterior e interior. A psique funciona como um organismo capaz de encontrar uma autorregulação, buscando equilíbrio entre consciente e inconsciente. Assim, o Self, como essência, permite ao ego velar-se e desvelar-se em sua relação com o outro – mundo exterior. Alguns estudos apresentam uma compreensão de que, sob a luz, faz emergir a persona e, à sombra, permanece sob influência do inconsciente onde animus e anima,

em concorrência, buscam se manifestar. Isso mostra que a psique se constitui por três níveis: consciência, inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. Nesse todo organizado, portanto, é onde ocorre o diálogo entre o real e o imaginário (Carvalho, 2012, p. 91).

Durand (2004) traz contribuições para o entendimento do processo de construção de imagens, como ele bem explica na passagem abaixo:

> O psiquismo divide-se em, pelo menos, duas séries de impulsos: aqueles que se originam na parte mais ativa, mais conquistadora, quando o animus mostra-se frequentemente sob os traços da grande imagem arquetípica (do tipo arcaico, primitivo e primordial) do herói que derrota o monstro e, por outro lado, aqueles elaborados na parte mais passiva, mais feminina e mais tolerante, a anima, a qual surge muitas vezes sob a figura da mãe ou, da Virgem […] (Durand, 2004, p. 37-38)

O arquétipo, nessa perspectiva, é uma eterna presença no determinante do psicológico humano, expressando-se pela imagem e na imagem, cujos significados se consubstanciam pelo caráter simbólico estabelecido nas culturas. Daí a justificativa para a figura da mãe ser polissêmica, possuindo pluralidade arquetípica. Cada cultura tem suas particularidades, com seus símbolos e mitologias, pois, embora existam representações universais, os símbolos liberam significados que podem ser adaptados culturalmente.

Para Durand (1997, p. 62), ainda,

> o que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema: a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se percebe que outra significação imaginária lhe poderíamos dar, enquanto a serpente é apenas símbolo do círculo, símbolo muito polivalente [...].

O arquétipo, portanto, está para a ideia e a substantificação, enquanto o símbolo está para o substantivo, como nome, incluindo nome próprio. Durand (ibidem) mostra que para um grego o simbolismo da beleza está no Doríforo de Policleto. O pensamento humano é compreendido, assim, como uma representação, porque se articula por meio de símbolos que transitam nas imagens, nutrindo o Para Durand (1997, p. 62), ainda,

> o que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema: a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se percebe que outra significação imaginária lhe poderíamos dar, enquanto a serpente é apenas símbolo do círculo, símbolo muito polivalente [...].

O arquétipo, portanto, está para a ideia e a substantificação, enquanto o símbolo está para o substantivo, como nome, incluindo nome próprio. Durand (ibidem) mostra que para um grego o simbolismo da beleza está no Doríforo de Policleto. O pensamento humano é compreendido, assim, como uma representação, porque se articula por meio de símbolos que transitam nas imagens, nutrindo o imaginário do homem, que se mostra em conexão com toda representação humana.

O cinema como arte imagética, naturalmente, nos convida a adentrarmos no universo imaginativo sobre a Amazônia, apresentando-nos símbolos que transitam pela projeção possível da floresta. Os filmes selecionados para análise, por exemplo, permitem adentrarmos no imaginário da Amazônia por meio da riqueza de imagens e de recursos linguísticos. Para o exercício docente, isso pode enriquecer a formação do aluno, por meio de estratégias pedagógicas em diferentes níveis, já que alunos dos cursos de licenciatura, ao adentrarem no sistema educacional, preparam futuros licenciandos, agora, por meio de uma dinâmica particularizada pelo movimento circular inspirado em muitos outros mais recursos que apenas palavra, quadro e giz.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 A AMAZÔNIA E O CINEMA: CINCO LEITURAS POSSÍVEIS

3.1.1 A Selva Nua: O Despertar Do Reprimido

A selva nua (1954) é daqueles filmes que conhecemos ao acaso. Muito datado, ele espelha bastante ainda algumas preocupações de meados do século 20, entre elas, a de revisitar a posição do homem branco em suas colônias para reativar e legitimar certos valores há muito em agonia. Exatamente por trazer marcas tão perenes na relação colonizador e colonizado, ou seja, a maneira como se cristalizaram certos estereótipos, torna-se imprescindível ainda investigá-lo para compreender o processo em que nos inserimos desavisadamente ao reproduzirmos muitos dos preconceitos em relação à hileia, ainda hoje. A película não deixa também de ser um clássico nesse sentido.

Em primeiro lugar, o filme se localiza na Amazônia brasileira, em 1901, início do século 20, e temos, em vez de protagonistas europeus, um casal de norte-americanos como colonizadores. Joana Selby, casada por procuração, atravessa a selva para ir ao encontro do marido que ela ainda não conhece pessoalmente. Christopher Leninger nos é apresentado, a princípio, como uma figura poderosa e misteriosa, tratado como um verdadeiro rei pelo poder extensivo de suas terras. Ele surge como um grande civilizador, e não como um arrivista qualquer. O choque do encontro é inevitável. Ao invés de uma mulher manipulável e jovem, ele se depara com uma fêmea poderosa, muito refinada intelectualmente para aquele meio. O conflito se desenrola e descobrimos detalhes da vida pregressa de Leninger: como empreendedor, dedicou sua vida a domesticar aquelas terras, os selvagens e tudo que estivesse ao seu alcance. Jamais se permitiu misturar às nativas e se guardou para uma mulher (branca) que pudesse lhe dar herdeiros. Joana, no entanto, já é uma mulher beirando os trinta anos e viúva. Havia sido casada com um homem que ela mesma considerava um fraco, viciado em jogo. Viu-se obrigada a casar novamente para pagar as dívidas deixadas pelo primeiro consorte. Christopher não perdoa o fato de ela não ser mais virgem e resolve enviá-la de volta, como se ela tivesse um defeito de fabricação – apesar de Joana ser muito bonita. Enquanto aguarda o barco que a levará de volta, Joana acaba tendo a oportunidade de conhecer os brutos costumes locais. Ela se horroriza, mas, ao mesmo

tempo, não recua e acaba por mostrar a necessidade de uma presença feminina mais elevada por aquelas bandas aos olhos do marido. O surgimento das terríveis marabuntas, as formigas devastadoras, é o desafio que faltava para Joana promover toda sua fibra e coragem, enfim, para confrontar os valores de Christopher. Depois de tudo destruído, mas desviando os insetos invasores do que restou de suas propriedades, salvando muitas vidas, o casal se une, agora apaixonado, pronto para começar uma nova trajetória civilizacional dentro da selva.

A princípio, o filme apresenta uma série de inconsistências que poderá ser destacada pelo docente logo após a exibição, junto aos alunos. As imprecisões históricas saltam aos olhos. Os planos longos, captados pela câmera, procuram, por exemplo, dar conta de uma extensão de terra incalculável, como uma grande fazenda de plantação no sul dos Estados Unidos. A fortuna de Leninger advém, pelo que parece, do cultivo do cacau. Difícil imaginar uma extensão de terra tão imensa, na floresta, dedicada exclusivamente a um plantio e que desse ao seu proprietário o título de rei. Naquele período, grandes riquezas na Amazônia se davam por conta do extrativismo da borracha, entre difíceis trilhas abertas pelos seringueiros. As roupas para entrar na floresta, utilizadas por Leninger, estão mais para aventuras nas savanas africanas. Os nativos no filme se comportam, de fato, como súditos da monarquia instalada por Leninger. Uma breve pesquisa estatística nos mostraria o quanto isso seria impossível de acontecer entre os indígenas brasileiros, numa região tão rarefeita de povoamento. Além disso, o comportamento dos nativos está a quilômetros de distância de ter alguma verossimilhança com os costumes anotados por diversas expedições científicas ou antropológicas à época. Os indígenas são apresentados com uma apatia extraordinária, incapazes de esboçar qualquer reação que não seja a de absoluta submissão ao colonizador branco. Comportam-se como agradecidos por terem sido tirados da vida selvagem pelo civilizador. Esta moldura nos mostra uma situação muito cristalizada, sem as mínimas condições de movência que não seja dentro das fórmulas quase deterministas projetadas para o enredo. A presença do colonizador europeu, ou descendente de europeu, no início do século 20, reforçaria apenas a necessidade de uma ideia civilizacional única por ali. Nos anos 1950, quando a obra foi realizada, essas ideias ainda tinham poderosa reverberação no imaginário ocidental, o que explica que um filme assim seja projetado sem as mínimas preocupações de uma pesquisa mais rigorosa.

Numa etapa ulterior, o docente deve explorar com os alunos os elementos simbólicos em jogo no enredo do filme. O fenômeno a ganhar destaque, aqui, é a terra, pois tudo se dá em torno da possessão territorial. Esse elemento, naturalmente, carrega em si a força do sustento pelo que produz e pela segurança de pertencimento a um lugar. Tal compreensão é abordada em vários romances e películas cinematográficas. O filme E o vento levou, por exemplo, apresenta a luta pela manutenção da fazenda da família O'Hara, diante do conflito da Guerra Civil, nos Estados Unidos. No campo do simbolismo, "a terra fértil e a mulher são frequentemente comparadas na literatura: sulcos semeados,

o lavrar e a penetração sexual. parto e colheita, trabalho agrícola e ato gerador […]" (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p.879), reverberando, assim, a imagem arquetípica da Grande Mãe em vários níveis.

Segundo Bachelard (2003, p. 25), "de uma maneira geral, cortar um fruto, uma semente, uma amêndoa, é preparar-se para sonhar o universo. Todo germe do ser é germe de sonhos". Nessa perspectiva poética e imaginativa, a floresta compõe o universo onde todos e tudo se inserem por meio de uma dinâmica de comunhão que desvela outra imagem significativa: a casa, lugar onde se espera encontrar aconchego, prosperidade, conciliação, ultrapassando até mesmo seu sentido toponímico. Para Bachelard (1988, p. 139), "a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico". Gilbert Durand mostra a potencialidade representativa dessa imagem, afirmando "a casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita" (Durand, 1997, p. 243), e de todos em seu torno acrescentaríamos. Logo, exerce profunda influência sobre seus moradores. Os amazônidas, assim, foram forjados nesse espaço terra que se fez casa. Aqui, vislumbra-se um mote de alto potencial para ser abordado em sala de aula, valorizando o sentimento de se pertencer a um lugar – Amazônia, retornando-se sempre ao arquétipo mãe. Vê-se, portanto, os símbolos transitarem pelas imagens conectando o individual e o universal.

Todas as categorias estudadas vão ganhar força ao serem aplicadas à obra. Deverá ficar evidente para o aluno que as questões expostas servem para explicar um outro plano da película, muito bem disfarçado pelo jogo de mensagens implícitas. Em primeiro lugar, a selva surge aparentemente domesticada pelo civilizador. O primeiro sinal de que há uma relação complicada entre homem e natureza surge logo à chegada de Joana, uma mulher madura e inteligente, que não se dobra aos caprichos do macho dominador. O fato de não ser mais virgem torna-se o ingrediente nuclear que aponta a falha do domínio fálico. A natureza, fêmea indomável, agora está personificada na figura da bela e interdita Joana. A Grande Mãe natureza tem a dupla face, pois logo as terríveis marabuntas, formigas devastadoras, se assanham para destruir o império poderoso e fálico de Leninger. Joana, dócil, passiva, inicialmente, torna-se uma mulher guerreira, uma verdadeira amazona, ao lado do marido, na luta pela sobrevivência, encarnando o espírito da floresta. O casal é desafiado a entrar num labirinto sinuoso através de uma selva cheia de perigos em busca de uma origem essencial. Ambos têm de perceber que fazem parte de um todo, por meio de uma consciência poderosa, para, enfim, poderem recomeçar. E é o que acontece. Vencido o perigo, parcialmente (as formigas são desviadas, o que significa que podem retornar), o casal está pronto para, junto, começar o trabalho de reconstrução e viver uma sexualidade plena, sem desgastantes tensões. Não há mais o medo sexual. O interdito inicial é ultrapassado. Essa compreensão do todo, o retorno à origem, a aceitação da força telúrica e aquífera da natureza amazônica torna possível o amor, a doação de um ao outro, rompendo o tabu da virgindade, provocando uma aceitação da dupla face da mãe natureza, bondosa e terrível ao mesmo tempo.

Para o aluno, essa situação ambígua reforça todas as categorias estudadas, mostrando que o abandono de nossas raízes ancestrais, ou dos cultos do passado, ou do respeito à natureza na sua brutalidade nua e crua, leva o processo civilizacional, em qualquer nível, a uma situação de impasse e muitas vezes de desastre. No filme, os valores do colonizador estão colocados em xeque, desde o momento que surge uma presença feminina perturbadora. A conciliação alivia o medo, temporariamente, da castração. É o que acontece quando o casal Leninger se une para enfrentar as marabuntas. Elas não são formigas comuns, pois, segundo a protagonista, elas pensam. Elas estão ali para mostrar que, diante da monumentalidade da natureza, ter tudo significa não ter. Os diferentes códigos no filme se misturam, trazendo importantes detalhes de informação, para que o aluno fique sempre atento ao imbróglio representacional em que ele está envolvido: fazendas na Amazônia com perfil de grande extensão de plantações de algodão no sul dos Estados Unidos; roupas de aventureiros da África; nativos que se comportam a partir de um cruzamento de expectativas culturais mais diversificadas possíveis, distante da realidade antropológica local. Todos esses aspectos nos permitem apontar quantos valores entram em jogo num simples filme para entreter em uma possível sessão da tarde. Munido de recursos tecnológicos, o professor pode ainda mostrar fotos, ou filmagens, tiradas da internet, para efeito de comparação, ao mesmo tempo que convida os alunos a perceberem mais detalhes curiosos que envolvem a vida do casal e a floresta. Promove-se, com isso, a ampliação do olhar regional para o universal, alargando as fronteiras para a compreensão do mundo. O ataque das formigas devastadoras pode representar a possibilidade de apagamento, da não simbolização que cerca a hileia quando não se compreende as forças que a movem em sua origem.

3.1.2 Fitzcarraldo: O Encanto da Música versus o Encanto da Floresta

Werner Herzog é um dos mais respeitados diretores europeus. O processo de filmagem de Fitzcarraldo (1982) chegou a ganhar cores épicas. Hoje, seria impensável imaginar um filme de tal envergadura realista sendo concretizado, com cenas tão vibrantes, sem os recursos digitais que inundam qualquer produção recente. Vemos isso como uma maneira de compensar a falta de ousadia artística da cinematografia atual.

A película se desenrola também no início do século 20, agora, na selva peruana. O amante de ópera, Brian Sweeney Fitzgerald, apelidado pelos locais de Fitzcarraldo, tem o grande sonho de trazer Caruso para cantar, num grande teatro, que ele irá construir, nos confins da selva amazônica. Para isso, tem a extraordinária ideia de ir colher borracha por um grande atalho fluvial, e assim se enriquecer, para realizar seus projetos ambiciosos em relação à música. Em plena selva, ele tenta atravessar um navio por um morro, com a ajuda dos indígenas locais, os jívaros, famosos por serem encolhedores de cabeça. Os relatos em relação às filmagens reportam todo tipo de dificuldade enfrentada pela equipe de produção e pelos atores, com doenças, ferimentos e algumas mortes. Imaginar que todo um

grupamento de nativos originais tenha se envolvido e acreditado nas obsessões de Herzog, parece ser inacreditável sob o ângulo do politicamente correto e das rígidas normas de segurança de hoje em dia.

O filme explora imagens bastante familiares em relação à Amazônia. Planos longos para enquadrar a floresta, com seus serpenteantes rios, como uma grande e misteriosa personagem protagonista. A ópera na selva não deixa de ser um signo conquistador e civilizador. Fazer os índios e outros acreditarem que seu projeto é possível, beira à insanidade, mas além dos símbolos estáveis, – o que reagrupa o estilhaço de tantas referências em jogo – também temos níveis de tensão crescentes, entre os homens e as enunciações: corredeiras que representam maus espíritos, colocando o navio à deriva; silêncio ruidoso na floresta, prenunciando ataques inimigos; as convicções sendo testadas radicalmente pelas próprias dificuldades vividas. Fitzgerald quer levar a voz do "deus branco" (Caruso) para o meio da floresta, substituindo a violência das armas para domesticar aquele mundo.

O professor tem um farto material para explorar após a exibição do filme. Em primeiro lugar, o navio como grande símbolo fálico, capaz de emblematizar a relação problemática entre o imaginário expansionista e a selva bruta. Os indígenas são arrolados na grande empreitada como sujeitos em transe, com reações naturais ao meio, porém, acreditando naquele projeto que não leva a nada. Fitzgerald é o "conquistador do inútil", e isso vai ficando cada vez mais claro à medida que as dificuldades aumentam. O navio está à deriva, assim como o poder de projeção de conquista civilizacional pela música. Por meio de uma vitrola, a voz de Caruso se perde naquela imensidão, ao final do filme. A conquista é muito mais imaginária. A música foi apenas um artifício para vencer a ansiedade sexual de domínio da natureza materna. O arquétipo da Grande Mãe resiste e evoca forças que estão muito além da compreensão do civilizado. A ópera, que deveria enfeitiçar, acaba enfeitiçada pela magnitude e impenetrabilidade da floresta. A única resistência possível é por meio do poético enunciado. A floresta é o pretexto para que a arte possa projetar mais imagens utópicas futuras.

O barco surge como um elemento interessante para buscarmos sentidos em sua forma de representação no cenário. Para Durand (1997, p. 251), "o barco pode, na verdade, ser símbolo de partida, mas é mais profundamente cifra do fechamento. O gosto pelo navio é sempre alegria em fechar-se perfeitamente […]. Gostar de navios é acima de tudo gostar de uma casa superlativa, porque fechada sem remissão". Mostra, na acepção enquanto barca, portanto, um sentido mortuário, contudo, ainda, em sua essência, insere-se no grande tema do embalar materno. Logo, a imagem arquetípica da Grande Mãe reincide com mais força reverberativa, assim que se avança sobre a floresta. Os perigos enfrentados pela travessia, de um ponto a outro que leva ao nada, traduz todo o risco de ausência de sentido, já que a própria música não pede uma significação imediata. As mediações sofridas pela aventura apontam sempre para a não significação.

O professor também pode efetivar pesquisas sobre a ópera na Amazônia, em pleno boom da economia gomífera, mostrando como fortunas naquele período trouxeram todo tipo de sonhos e

delírios de riqueza, com exibição de luxo nas capitais e no interior. O protagonista de Herzog, Fitzgerald, representa exatamente esse momento em que a região estava sob os olhares gananciosos extremos do mundo. A borracha tinha se tornado uma matéria-prima essencial para a indústria no Ocidente. Uma compreensão mais detalhada daquele período torna-se, portanto, bem pertinente para ampliar o campo de conhecimento e entender porque toda a insanidade de conquista que cerca o filme foi possível de ser imaginada pelo diretor. Não há dúvida de que, aqui, estamos diante de uma verdadeira obra de arte. Tirando todos os imbróglios da filmagem, o fio narrativo do enredo é um desafio hermenêutico e tanto. Fitzgerald tenta trazer o espírito puro da arte para tentar povoar a hileia por meio da música. Nunca se dá por vencido, pois mesmo as dificuldades imputadas pela floresta o impelem para frente. A beleza das tomadas de cenas, muitas vezes monotonamente, pode ser usufruída mais uma vez com a exibição de partes selecionadas pelo professor, para posterior reflexão. Contemplar a floresta, no cômputo geral, é uma maneira de integrá-la à nossa grande consciência, sem querer feri-la com nenhum signo exógeno que elimine a força dos seus arquétipos evocados.

3.1.3 Anaconda: A Resistência do Selvagem

Uma rápida pesquisa do professor pode esclarecer os hábitos dos ofídios e onde as cobras de grande porte habitam no Brasil amazônico. As sucuris, ou anacondas, não são peçonhentas e usam a asfixia como estratégia para matar suas presas, lentamente, para depois engoli-las e digeri-las por dias ou semanas. No filme Anaconda (1997), deparamo-nos com cobras supervelozes que atacam como se fossem verdadeiros felinos predadores. Estávamos iniciando a era digital mais avançada no cinema, porém, os recursos usados, à época, chegam a ser risíveis nos dias de hoje. Mas o sucesso da película garantiu várias continuações, o que nos faz pensar o quanto reverberou e, ainda reverbera, os exageros em relação à vida selvagem na hileia.

Um grupo de documentaristas vai a Amazônia brasileira filmar uma tribo isolada no meio da floresta. O barco que os leva procura preservar vários sinais de conforto civilizatório. Até mesmo uma ópera nós escutamos. Tudo transcorreu normalmente até que eles resgatam, de um suposto naufrágio, Paul Sarone, um aventureiro paraguaio. A entrada desse sujeito no barco trará a selva e seus perigos para toda a tripulação. Ele representa o lado prático no convívio com o mundo selvagem e entra em contraste com a bela Terri Flores, uma teórica. Inicialmente, a batalha que se estabelece é tácita entre os dois, e, com o andamento do enredo, vai ficando mais claro que Sarone não tem boas intenções. Os perigos se sucedem e ele acaba por envenenar o diretor e chefe da expedição que acaba em coma. Tudo leva a crer que já existia um plano por parte de Paul para tomar o barco, em conluio com um dos tripulantes. Pretendia utilizar a embarcação para capturar a grande “cobra guerreira”, apesar de isso não fazer muito sentido no cômputo geral do enredo, já que ele teria de dominar toda uma tripulação com o apoio de apenas uma pessoa para isso. Subentenderia ainda que ele mesmo havia naufragado a

sua própria embarcação para cumprir esses objetivos. Sarone, sendo assim, demonstra uma mórbida e obsessiva atração pela grande serpente, já que ele tinha sido atacado e marcado por ela em outro momento. Age como um Capitão Ahab meio canhestro dos rios amazônicos. Depois de vários perigos e mortes brutais, apenas três tripulantes sobrevivem e o filme termina com a visão da tribo perdida, mas já não existe o ímpeto inicial de documentá-los, pois todos anseiam voltar à civilização e parecem ter compreendido o recado daquele mundo selvagem e indômito.

A superabundância de imagens de ataques da anaconda banaliza boa parte do filme. O irrealismo e o exagero querem passar uma mensagem clara de civilização versus natureza, sem possibilidade de ação intermediária. Apenas os mais aptos serão capazes de sobreviver, desde que aprendam a respeitá-la e deixá-la quieta, à primeira vista. Apesar de ter a prática ao seu lado, Paul Sarone não se mostra digno de retornar à civilização e acaba morto e devorado pela cobra gigante. As personagens mais puras de propósitos acabam sobrevivendo. Cada vez que o filme avança e os perigos se sucedem, percebemos que o ímpeto educativo inicial dos documentaristas é substituído por uma ânsia de retorno ao civilizatório e uma rejeição à vida selvagem. Ao lado da anaconda, temos panteras negras, javalis[9] e candirus como espécies ameaçadoras. A mata fechada pode ser uma grande armadilha.

O professor tem uma profusão de imagens a explorar com os alunos. Anaconda é um filme de ação para rápido entretenimento, mas explora, mesmo ao final do século 20, os mesmos fantasmas que assombram os viajantes por estas plagas, desde sempre. Mais uma vez a oposição entre a vida selvagem versus a vida civilizada ganha tintas drásticas. A grande cobra possui, desproporcionalmente, um poder de reivindicação extraordinário. Ela é o símbolo fálico, pelo qual o aventureiro anseia para aliviar o medo da castração, da ansiedade sexual, mas ao mesmo tempo representa o feminino reprimido, a Grande Mãe terrível que vem punir seus filhos que a desobedeceram. Ela é um convite à origem. Domesticá-la, ou acalmá-la, dependeria de um poder de tradução e de uma boa vontade que poderá salvar apenas aqueles que se mostraram decentes para não mais profanar o seu espaço sagrado. Ela é uma força desconhecida e precisa se fechar no seu mistério. Qualquer processo civilizatório será rejeitado, então. O único espaço para o poético se dá quando os sobreviventes avistam a tribo perdida, mas já não possuem ímpetos para documentar mais nada, a não ser carregar para frente o que o seu imaginário já registrou. Se existe uma mensagem no filme, ela vai ao encontro da voga de preservação que pede para deixar a vida selvagem em paz. As tomadas de plano da película são bastante contidas, em sua maioria, para enfatizar o foco da ação e dos perigos eminentes de um mundo claustrofóbico. Só ao final, o foco se amplia, mostrando a beleza de calma da vida selvagem. Ali, as péssimas experiências vividas convidam as personagens a apenas contemplar por um breve momento tudo que vai sendo deixado para trás. Como não é propósito do filme se demorar em reflexões mais lentas e

[9] Javalis só foram encontrados na bacia amazônica em 2018, e é considerada uma espécie exógena ao bioma.

elaboradas, o pequeno espaço reservado aponta para um contraste que separa enfaticamente os dois mundos.

Anaconda, naturalmente, destaca-se enquanto réptil ameaçador. No âmbito dos estudos do imaginário, a serpente nutre a imaginação humana de forma intensa, possuindo polissemia simbólica, pois "é um verdadeiro nó-de-víboras arquetipológico e desliza para demasiadas significações diferentes, mesmo contraditórias" (Durand, 1997, p.316). É Durand (ibidem), ainda, que mostra uma tripla significação, funcionando como símbolo da transformação temporal, da fecundidade e da perenidade ancestral. Um estudo de Solange do Nascimento (2018) mostra o ambiente amazônico em seu simbolismo, a partir de uma abordagem que valoriza o olhar nativo. A partir da análise de entrevista, afirma que

> a fala de Uggé traz para nós uma síntese do significado da Tucandeira e da Cobra na vida do povo Mawé. Como ele mesmo afirma, tudo é expressão do feminino. Tudo é feminino. Os arquétipos da etnia têm sua centralidade arquemítica no feminino presente na natureza, presente no mundo espiritual e presente na vida cotidiana desse povo desde a mais tenra idade, quando é dado início aos ensinamentos deixados como herança por seus ancestrais (Nascimento, 2018, p. 6).

Nessa perspectiva, o professor pode encontrar uma base teórica-metodológica para abordar temas voltados para a região, despertando o interesse do alunado para questões próprias, destacando-se os aspectos culturais e de formação identitária, por exemplo, promovendo um olhar mais perquiridor em relação aos fenômenos comuns da região como a convivência natural com os ofídios, que se dá dentro da floresta, mas, muitas vezes, até nas cidades amazônicas. A grande cobra ameaça porque leva a tripulação ao seu limite, na luta pela sobrevivência. No final, ao se deparem com a tribo perdida, fica claro que a sobrevivência, no nível semântico, é sígnica, pois houve um confronto feroz entre dois modos de vida. O respeito à natureza garante o simbolizável pela mínima percepção do poético apresentada com os nativos conduzindo calmamente suas canoas.

3.1.4 Z - A Cidade Perdida: Em Busca da Origem

Z - A cidade perdida (2016) é um filme baseado em fatos reais. Narra as aventuras do oficial britânico Percy Harrison Fawcett na Amazônia boliviana e brasileira, no início do século 20. Evidente que se espera de um filme assim mais elementos verídicos do que nos anteriores. Esse aventureiro era bastante conhecido à época e chamou muito a atenção do mundo jornalístico ao tentar descobrir uma civilização indígena avançada e isolada dentro da floresta. Como se fosse uma espécie de elo perdido em um mundo dividido. O filme traz belas tomadas da mata fechada, dos cursos dos rios, dos hábitos indígenas e de fato funciona como um convite à curiosidade em contato com os elementos exóticos apresentados ao mundo ocidental por meio de uma força de tradução muitas vezes poética, a partir do olhar da protagonista. Imaginar que um sujeito enfrentou tantos perigos por conta de uma visão

idealista da humanidade chega a ser impressionante, ainda, o que justifica terem feito um filme de tão caro orçamento, com atores muito conhecidos, quase cem anos depois do seu desaparecimento em sua última expedição.

Percy Fawcett é um oficial britânico convocado, pela sua experiência na África, para ajudar a demarcação de fronteiras entre o Brasil e a Bolívia, em 1906, em plena hileia, por conta do grande interesse para que a produção da borracha não fosse interrompida. Perambula por bastante tempo, deixando a família para trás (um dos filhos nasce enquanto ele estava lá e o outro não o reconhece quando retorna). Tem como parceiro Henry Costin que se mostra bastante fiel aos propósitos iniciais estabelecidos e vem a se tornar uma espécie de duplo. Na verdade, o que move inicialmente Fawcett é uma vaga necessidade de limpar o nome do pai, um alcoólatra e viciado em jogo. No meio do oficialato britânico ele só é homenageado até certo momento, no seu retorno como herói, pois sua ascendência não recomenda que se misture aos de nascimento aristocrático. Já bastante envolvido em um clube de exploradores, em 1912, Fawcett parte novamente com Costin para a Amazônia, em busca de uma civilização adiantada que ele detectou por meio de alguns artefatos arqueológicos. Ao lado deles, está James Murray, um grande covarde que atrapalha a expedição e os obriga a voltar. Em contato com os indígenas, Fawcett, encantado, tenta enfatizar o quão distante das imagens trazidas por seus pares, na Inglaterra, os nativos se encontram. Vem a Primeira Guerra Mundial, Fawcett e Costin atuam juntos e presenciam todo tipo de horror, mas sobrevivem. Ferido, quase cego, Fawcett volta para casa e se recupera. Seu filho mais velho cultivava, antes da guerra, a imagem de um pai fracassado em suas aventuras na selva. Nos anos 1920, ele seduz o pai, este já bem alquebrado, a retornar mais uma vez à hileia, agora, ao seu lado. Isso se deu em 1925. Costin, já casado e com filhos, prefere o sossego da civilização. Na selva brasileira, em busca da civilização perdida, ele e o filho desaparecem inexplicavelmente, depois de relatarem que estavam bem próximos do seu objetivo. O filme aproveita esse vácuo e dá a entender que o destino de ambos tenha sido selado ao encontrar a provável civilização perdida; entorpecidos, ao serem forçados a tomar uma beberagem alucinógena pelos indígenas, são levados passivamente para a sua execução. Antes dos créditos finais, informações dão conta de que recentes escavações arqueológicas na região indicam que houve de fato uma possível civilização avançada naquela mesma região explorada por Fawcett e seu filho. Durante anos, estudiosos tripudiaram dos supostos delírios do explorador e arqueólogo britânico.

O filme é sobretudo um desafio de investigação para o professor e seus alunos. Uma pesquisa mais acurada nos mostra que Fawcett esteve na Amazônia pelo menos sete vezes e não três, como mostra a película. Claro, por razões de economia e encaixes no enredo, isso é até justificável. Apesar de tentar contar uma história verídica, o filme não deixa de se apoiar na ficção para ter uma dinâmica própria. Isso precisa ser bem evidenciado para a turma que, a esta altura, já tem bastante informações a respeito da perambulação da personagem na região. Muitos livros foram escritos em torno da figura

de Fawcett. O fato de vir a Amazônia pela primeira vez, para resolver questões de fronteira entre o Brasil e a Bolívia, em 1906, foge e muito da realidade histórica, pois o Brasil já havia adquirido o território do Acre daquele país, em 1902. Em 1906, talvez houvesse algumas questões com o Peru, mas o Brasil já havia enviado uma expedição para lá, inclusive liderada pelo famoso escritor Euclides da Cunha, para contatos e discussões diplomáticos. Como Percy Fawcett havia atuado como espião na África, com certeza seus propósitos não deveriam ser tão nobres à primeira vez que pisou por aqui, já que a borracha, sabemos, atraía grande interesse para o desenvolvimento da indústria automobilística no início do século 20. Todo esse imbróglio serve de ingrediente para alguns debates em sala de aula, ao mesmo tempo que desperta um maior interesse histórico por aquele período.

Há diversos outros pontos interessantes no filme, como a valorização da vida nativa, por Fawcett, em contraste com os preconceitos de seus pares exploradores na Europa. Também, seu discurso contra a escravidão dos indígenas, ainda perceptível em alguns territórios mais isolados da Amazônia, àquele momento. A imagem do deserto verde, sendo inclusive identificada como inferno, nas palavras de Costin, não deixa de trazer algo de altamente sedutor para o nada, do qual suas personagens não conseguem fugir à primeira vista. O idealismo de Fawcett chega a ser apaixonante em certa altura e a ênfase aí não deve ser encarada como mera reação ingênua da nossa parte, mas o combustível que alimenta a humanidade e seus sonhos desde sempre. A ideia de encontrar uma nova civilização na América se encaixa perfeitamente no mundo pós-guerra: um mundo diferente para "apagar as chamas", nas palavras da protagonista. Enfim, temos diversos aspectos que podem ser trazidos para o cenário atual. A selva traz o perigo de não sentido que só pode ser resgatado pela idealização dos homens envolvidos.

Diante da obsessão de Fawcett em relação à origem da humanidade, também não é muito difícil identificarmos sua busca como um contato essencial por meio de uma mão acolhedora e terrível ao mesmo tempo. O acolhimento se dá pela detecção de marcas ancestrais, o segredo ansiado para o início de tudo. O desconhecimento leva à imagem de inferno, enfim, das agruras e perigos de morte constantes, evocando a reação vingadora dos que ousam penetrar a mãe terra sem permissão, onde o incesto é punido se não houver a sublimação, por meio da força poderosa de evocação simbólica. Fawcett está muito perto de conhecer a grande consciência. De perceber que todos pertencem a um mesmo ponto de origem, sem distinções. Podemos destacar que àquela altura o monogenismo da origem humana estava ganhando do racismo científico propalado no século 19, apoiado em uma ideia de evolução múltipla (ou poligenista) da humanidade. O contraste entre o imaginário expansionista e a claustrofobia projetada pela hileia, em planos fechados, enfatiza o tempo todo a necessidade de integração. A selva ameaça, mas devolve em sabedoria àqueles que realmente procuram entendê-la. Ela é o inferno para os covardes e aos que não conseguem reconduzir sua ansiedade sexual de pura posse para pontos mais elevados e nobres da condição humana.

Como elemento intercessor, a árvore surge na película com forte representatividade simbólica de reinvindicação de origem entre a terra e o céu, como mostram Chevalier e Gheerbrant:

> A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do sol. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem; ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 84).

Todos esses aspectos são percebidos no filme como integradores, que ajudam a percepção do todo de Fawcett e Costin, inicialmente, e depois Fawcett e o filho, o que os faz enfrentar a ideia de qualquer inferno, onde arde a não significação, em busca de pistas que alimentem o fluxo narrativo, a resistência sígnica.

Para além dos aspectos culturais e históricos, também surge ainda um manancial de elementos para serem trabalhados em sala de aula, por meio de uma abordagem transdisciplinar, estimulando uma constante visitação às diferentes áreas de conhecimento. Da árvore simbólica, emanam temas importantes e atuais, presentes nas propostas curriculares do ensino básico, como ecologia, sustentabilidade, preservação dos povos da floresta, urbanização, dentre outros. A partir de uma estratégia que valoriza o diálogo entre os saberes e os sujeitos envolvidos no processo de ensino, é possível despertar interesse e curiosidade sobre a realidade regional. O aluno pode ser convidado a externar suas experiências sobre química, já que a região se caracteriza por um calor úmido que promove reações físicas da água, como evaporação, por exemplo. Essa dinâmica pode, quiçá, aguçar a percepção do aluno quanto aos múltiplos saberes que circulam no espaço de sala de aula em comunicação com o mundo exterior. Logo, os elementos da natureza podem ajudar na compreensão de outros tipos de fenômenos, enriquecendo, portanto, as formas de se olhar para além da Amazônia, por meio de um modo muito mais interativo.

3.1.5 Na Selva: O Encontro com o Desconhecido de si

Na selva (2017), também baseado em fatos reais, talvez seja o filme mais claustrofóbico dos cinco trabalhados aqui neste artigo. A cobertura de ângulos fechados enfatiza a angústia infinita da protagonista vagante. A certa altura, a selva se torna uma prisão insuportável e a sobrevivência da protagonista depende apenas do seu instinto em continuar viva, até ser resgatada. Esse aspecto, inclusive, talvez seja o mais relevante em relação à construção da personagem. Esse apego à vida nunca a leva a desistir, diante de um meio que a seduziu quase irracionalmente.

Yossi Ghinsberg é um israelense que tem sede de aventuras. Inquieto, abandona os pais e vai viver em diversos países, até o encontrarmos na Bolívia, em 1980, em busca de experiências ainda

mais extremas. Ali, trava amizade com dois companheiros, Kevin e Marcus. Conhece ao acaso Karl que o convence a ser o seu guia numa expedição em busca de uma tribo isolada nos confins da selva amazônica. Karl promete mostrar para ele toda sorte de novidades da vida selvagem. Yossi convence seus dois companheiros a seguir com eles. No trajeto, a protagonista quer levar seu lema para frente, numa ânsia impressionante de aproveitar cada segundo de suas novas experiências: "é preciso tempo para viver". Karl, o guia, vai se mostrando um sujeito bastante sombrio. Destila uma misantropia muito rasa ("a humanidade é um câncer") e, ao mesmo tempo, começa a não se mostrar muito seguro para onde estão indo. Marcus acaba abrindo profundas chagas nos pés que o impedem de continuar no mesmo compasso dos companheiros. Yossi demonstra pouca paciência com ele, após, principalmente, Marcus rejeitar comer carne de macaco. A floresta faz emergir o "verdadeiro" eu de cada um. Yossi se mostra um intolerante com aqueles que limitam seus ímpetos aventureiros. Depois, ele se arrependerá da maneira como tratou o amigo. Através de uma mal sucedida descida de jangada improvisada nas corredeiras, Kevin percebe que Karl não sabe nadar e desconfia de suas reais intenções como guia supostamente tão calibrado para aquelas aventuras perigosas. Karl desiste de seguir em frente, o que parece já ter sido planejado a priori e acaba retornando com Marcus, já bastante debilitado. Yossi e Kevin resolvem seguir em frente, ainda enfrentando as corredeiras. Uma colisão nas pedras acaba separando os dois amigos. Kevin é encontrado por uma comunidade ribeirinha; acaba sendo tratado, enquanto Yossi se perde por diversas semanas no meio da floresta. Yossi experimentará toda sorte de empecilhos e privações, reduzido à condição mais baixa de sua humanidade, a não ser quando entabula uma relação com uma entidade imaginária da floresta na forma de uma bela nativa. Kevin se recupera e, mesmo passando muitas semanas, resolve tentar resgatar o amigo. Quando tudo levava a crer que Yossi já estava morto, Kevin o encontra extremamente depauperado, confundido com a paisagem que um dia tanto o seduziu. Karl e Marcus nunca mais foram vistos. Nos comentários finais, antes dos créditos, Karl é identificado como um foragido da justiça e a tribo isolada, que ele havia prometido levar seus clientes, de fato, nunca existiu.

Ao buscar fugir de uma vida convencional em Israel, inclusive entrando em conflito aberto com o pai, um sobrevivente dos campos de extermínio nazista, Yossi Ghinsberg traduz uma ânsia pessoal que desemboca no fascínio da hileia. Mesmo com tudo contra seus propósitos originais, ele ainda tem ganas para continuar construindo sua própria saga, com objetivos cada vez mais vagos de onde poderia chegar, seguindo instruções ainda mais incertas de seu guia, a uma certa altura, nada confiável. Yossi se posiciona inicialmente como um predestinado, um sujeito forte que superará os limites estabelecidos pelas regras, deixando os fracos para trás. Porém, mais do que isso, Yossi está entrando num rito de iniciação, sem perceber. Na verdade, todo trajeto o leva a um encontro profundo consigo mesmo, ao lidar com forças desconhecidas. O professor pode enfatizar esses aspectos junto aos alunos para melhor entender os propósitos de cada personagem, principalmente entre Yossi e Karl. Ambos são o extremo

um do outro que ajuda a explicar o andamento do enredo. Yossi, o entusiasta e Karl, o niilista. Essa relação pendular envolve os dois outros parceiros, e cada um seguirá o seu destino. Marcus desaparece com Karl e Kevin acaba ajudando a resgatar Yossi, reativando a crença na vida. Atraído pelo lado escuro da selva, Yossi é seduzido pela sua própria obscuridade interior, por meio da relação mal resolvida com o pai, com as convenções civilizacionais e vai ao encontro da (Grande) mãe terra, por meio de um desafio para vencer uma barreira imposta pelo desejo incestuoso. Enfrenta noites tenebrosas, escorpiões, cobras, formigas, fome, chuvas torrenciais, toda sorte de desconforto, pois qualquer ruído na selva pode ser um anúncio de morte. Na verdade, tudo tem um aspecto deslumbrante, até quando suas fantasias o levam a sonhar que está comendo um suculento hambúrguer numa lanchonete estilo McDonald 's. O encontro com a nativa imaginária, que ele acredita proteger, torna-se um encontro com a própria essência, com aquilo que o fará vencer os obstáculos, resistir, até ser resgatado. A selva se mostra um grande labirinto, onde Yossi dá sempre de cara com o mesmo ponto, o eterno retorno. Suas alucinações o guiam para o nada e ele tem contato com revelações ainda mais extremas quanto aos limites que tem de enfrentar. Antes de ser resgatado por Kevin, está em posição fetal, aguardando a morte, imundo, entretanto, confundido com os elementos que agora fazem parte do seu ser. Teve um encontro profundo com a mãe terrível e acolhedora, ao mesmo tempo. Sua conciliação é total, enfim, naqueles terríveis momentos de privação material. Sua figura, enfocada a distância, lembra a de um sobrevivente de um campo de extermínio nazista, o que o leva a um encontro e reconciliação imaginária com o pai, em outra esfera, o que o obrigará a uma interligação total da parte com o todo, do presente com suas raízes e tragédias ancestrais por meio do contato visceral com a selva bruta. Nas informações finais, sabemos que ele se tornou um pai de família, tão convencional como tudo que um dia ele havia rejeitado por uma vida aventureira.

O filme Na selva, de fato, fecha com chave de ouro as abordagens que fizemos das cinco obras cinematográficas neste artigo. O professor tem diversos elos de ligação para explorar, junto aos alunos, por meio da grande consciência que se formou entre as personagens e a floresta. Na selva, representa o ápice desse processo de conciliações do humano e do meio físico e imaginário. Tudo se aclimata aos princípios que movem a humanidade desde sempre. A descoberta da feminilidade interior provoca uma viagem profunda com o desconhecido e faz o homem vencer os obstáculos da ansiedade sexual. O encontro com a Grande Mãe é um encontro do todo com as partes dispersas, condenadas a vagar pela nossa cegueira edipiana. Enfrentar a selva é enfrentar suas próprias vazantes. O idealismo promove a busca. O percurso dependerá o quanto queiramos conhecer de nós para não cairmos na vacância dos sentidos. A sedução ao nada promove o risco e a necessidade de reconhecimento de si. E assim o processo discursivo se configura procurando juntar os fios soltos.

No âmbito geral, o rio ganha destaque por ser ele o elemento condutor para onde se pode transitar. Seu simbolismo possui complexidade, pois “o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é,

ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte" (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p.780). Nessa perspectiva, o professor pode apresentar aspectos da obra clássica O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia, em que Leandro Tocantins apresenta a região por meio das vias fluviais e de suas gentes, oportunizando o contato com o ambiente em sua complexidade ocupacional, a fim de se buscar ressignificações para o lugar, a partir de reflexões, como "que lugar o amazônida quer para viver?" Ainda, como conciliar floresta e cidade em meio a um desenvolvimento necessário? Questões provocativas para o aluno refletir sobre si, sobre sua terra, seu povo, e o mundo. O filme, de fato, nos leva por caminhos ínvios e curiosos que nos alertam os sentidos e mais sede conhecimento para compreender as muitas condições de vida na Amazônia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas obras aqui analisadas, procuramos evocar a relação que o docente pode estabelecer com seus alunos a partir de um tema de interesse comum. Os filmes sempre fascinaram pela aproximação com a realidade imediata, desde a sua origem. Trazê-los para a sala de aula, mais uma vez, torna possível emblematizar ainda mais essa relação. A partir de leituras prévias, por meio de pesquisas relevantes, direcionadas à exibição das películas, seremos capazes de conduzir os encontros com muito mais pertinência, aumentando o interesse do público discente em relação ao tema estudado relativo à grande hileia. Nos cinco filmes aqui discutidos, questões históricas, existenciais, culturais, psicológicas se juntam para formar um grande quadro complexo que pode ser decodificado pelo professor, junto ao interesse crescente do seu público-alvo, com alunos de diferentes níveis no Ensino Médio. No ensino superior, podemos inicialmente propor até um curso de extensão. Com certeza, depois de trabalharmos o tema da Amazônia e seus fantasmas, seus rastros de coragem e desbravamento sígnicos, teremos acesso a uma série de novas informações e interpretações desconcertantes. Depois de passar por esse processo, o aluno poderá entrar no campo de pesquisa mais elevada para futura pós-graduação stricto sensu, quiçá. A estratégia pedagógica proposta, aqui, se apresenta na transdisciplinaridade, pois ela permite, a partir da valorização da linguagem, em sua plurissignificação, conectar olhares e saberes diversos, enriquecendo as práticas pedagógicas. Nosso interesse está em apresentar uma proposta que sabemos não ser fácil, pois exige do professor uma mudança de postura frente ao próprio saber-fazer docente, desafiando-o a sair de sua zona de conforto para um paradigma mais dinâmico, envolvendo o diálogo entre os conhecimentos e os sujeitos presentes no espaço escolar e além dele, apostando em uma formação discente mais rica e criativa. Apresentamos, portanto, a linguagem como recurso estimulador de estratégias pedagógicas, pois em seu dinamismo particular oferece subsídios semânticos e imagísticos para a compreensão dos fenômenos por meio de estímulos interpretativos. Pela linguagem, encontramos conexão entre os

filmes, percebida por meio do simbolismo de vários elementos, destacando-se: terra, barco, serpente, árvore e rio, nutrindo o arquétipo da Grande Mãe, na representação da hileia em situações extremas de luta pela sobrevivência em nível sígnico, contra o vazio, traduzindo uma realidade reconstruída e altamente desafiadora contra a não significação, escapando de uma realidade esmagadora de sentidos e mantendo-se interligado à rede metonímica das partes com o todo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. A poética do espaço. Os pensadores. A poética do espaço. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 93-266.

BACHELARD, G. A terra e os devaneios do repouso. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003; 256 p.

CARVALHO, D.M.S. Tecendo narrativas: cultura e imaginário da formação docente em localidades do sudoeste amazônico. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012; 206 p.

CHEVALIER, J, GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009; 996 p.

DURAND, G. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 1997; 551 p.

DURAND, G. O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004. 122 p.

ESTÉS, C. P. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem: mulheres que correm com lobos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. 575 p.

HILLMAN, J. Uma investigação sobre a imagem. Rio de Janeiro: Vozes, 2018. 136 p.

MORIN, E. O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014. 282 p.

NASCIMENTO, S. P. do. A serpente e seus simbolismos no universo feminino Sateré-Mawé. 2018. Disponível em: file:///C:/Users/dolor/AppData/Local/Microsoft/Windows/INetCache/IE/4G97KBL1/artigo-5ff667012d04cae51a9dba53dcc63d2208d1760e-arquivo[1].pdf. Acesso em: 23 de maio de 2024.

NEUMANN, E. A Grande Mãe: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2021. 575 p.

PAGLIA, C. Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 655 p.

YOUNG, S. D. A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e na sociedade moderna. São Paulo: Cultrix, 2014. 256 p.

FILMES TRABALHADOS NESTE ARTIGO

ANACONDA. Direção: Luis Llosa. Produção: Jack Epps Jr. EUA: Sony Pictures Home Entertainment, 1997.

FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. Produção: Werner Herzog, et al. Alemanha e Peru: Filmverlag der Autoren (West Germany),1982.

NA SELVA. Direção: Geg McLean. Produção: Berry Meyerowitz, et al. Austrália e Colômbia: Umbrella Entertainment, 2017.

A SELVA NUA. Direção: Byron Haskin. Produção: George Pal. EUA: Paramount Pictures,1954.

Z – A CIDADE PERDIDA. Direção: James Gray. Produção: Aidan Elliott, et al. EUA: Amazon MGM Studios, Bleecker Street, 2016.