

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

BRUNO FORAIN MARQUES

A herança natural do mito original: Arne Sucksdorff, natureza e vida
selvagem

Niterói

2014

BRUNO FORAIN MARQUES

A HERANÇA NATURAL DO MITO ORIGINAL: ARNE
SUCKSDORFF, NATUREZA E VIDA SELVAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para a obtenção do Grau de
Bacharel em Comunicação Social – Habilitação
em Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Niterói

2014

BRUNO FORAIN MARQUES

A HERANÇA NATURAL DO MITO ORIGINAL: ARNE SUCKSDORFF,
NATUREZA E VIDA SELVAGEM.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para a obtenção do Grau de
Bacharel em Comunicação Social – Habilitação
em Cinema.

Niterói, 10 de dezembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

.....
Prof. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador)

Universidade Federal Fluminense

.....
Prof. Rafael de Luna Freire

Universidade Federal Fluminense

.....
Ma. Carolina Oliveira do Amaral

Universidade Federal Fluminense

Este trabalho é dedicado a Maria Célia e a Arthur, que representam duas etapas distintas do mesmo ciclo de renovação.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fabián Núñez

A Hernani Heffner e Fabrício Felice, da Cinemateca do MAM

A Joel Pizzini, pela boa vontade

A Mats Jönsson, pela generosidade

RESUMO

Esta pesquisa tem como finalidade apresentar a filmografia do cineasta sueco Arne Sucksdorff a partir da sua representação da natureza e da vida selvagem, utilizando, como base teórica, estudos da crítica ecológica contemporânea, ou ecocrítica, de crítica cultural, filosofia transcendentalista e romântica, e da história do pensamento ocidental sobre a natureza. A relação entre os estilos narrativos mitológicos e tradicionais e os métodos estéticos, formais e discursivos dos filmes sobre a vida selvagem, contribuíram para uma idéia de construção de identidade e herança.

Palavras-chave: Natureza, herança, selvagem, mito, ecologia, ambientalismo, cinema, Sucksdorff.

ABSTRACT

This text has the intention to present Arn Sucksdorff's films under his nature and wildlife points of view and the way he represents them. For that matter, it's been used a number of cultural and ecological criticism publications, as well as philosophical and transcendentalist essays, and ecocriticism. The relation between the narratives of mythic and traditional order and wildlife film's tactics and methods contributed for the idea of heritage and identity.

Keywords: Nature, heritage, wild, wildlife, myth, ecology, wilderness, cinema, Sucksdorff.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - DE HOMENS, ANIMAIS E A NATUREZA	11
1.1 ANTECEDENTES DE UMA MISSÃO DURADOURA	11
1.2 O IDEAL POR TRÁS DO SEMINÁRIO	13
1.3 UM NAGRA, UMA ARRIFLEX E UMA STEENBECK	15
1.4 UMA FÁBULA DA MISÉRIA.....	18
1.5 <i>O MENINO DA ÁRVORE</i> E A REALIDADE EM TORNO.....	27
CAPÍTULO 2 - ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DE UM DISCURSO NARRATIVO	37
2.1 HISTÓRIA E FILMES.....	37
2.2 PROBLEMATIZAÇÃO DE UM ESTILO	47
2.3 A HERANÇA NATURAL	56
CAPÍTULO 3 - ECOLOGIA E AMBIENTALISMO.....	72
3.1 UMA AVENTURA NATURAL	72
3.2 UM LAR NA TERRA.....	82
3.3 “O HOMEM NÃO ESTÁ ONDE ESTÃO SEUS PÉS, MAS ONDE ESTÃO SEUS SONHOS”	92
CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

O presente trabalho não se pretende conclusivo no sentido único de apontar uma tese ou teoria definitiva a respeito da filmografia do cineasta sueco Arne Sucksdorff. Na realidade, a nossa pretensão é a de, ao analisar a filmografia do cineasta, perceber nuances que possam aproximá-lo das diferentes formas de representação da natureza e da vida selvagem ao longo da história do pensamento humano sobre o assunto. Por motivos óbvios, não seria possível abarcar dentro da nossa “história do pensamento humano” todo o conteúdo que tal disciplina pode abranger. Decidimos, portanto, por escolher algumas referências que nos pareceram relevantes ao longo de nossas pesquisas, tanto por se enquadrarem em vários elementos de boa comparatividade com a obra de Sucksdorff e pela importância histórica, como também por motivos particulares, de gosto e ideologia pessoal.

Dessa forma, veremos como que a filosofia transcendentalista de R. W. Emerson se aproxima da visão sobre a infância presente em *Fábula, A Grande Aventura* e outros filmes do diretor. E também como que *O Menino da Árvore* se distancia desses filmes, assumindo uma postura fatalista, ao se consagrar como um conformista apelo à superação de um ideal de sublime em conformidade com uma lógica científica proveniente da Idade Moderna. Veremos também porque os curtas que ele realiza durante a Segunda Guerra Mundial contribuem para reforçar a identidade nacional sueca, e como que isso pode vir a nos direcionar para uma conclusão ainda mais abrangente que situa o homem dentro de um tempo fora da história e que o liga a forças maiores do que o mero apreço nacionalista. Ainda teremos tempo para perceber que a representação da vida animal pelos meios audiovisuais não é uma atividade que começa e termina com Sucksdorff, sendo ele muitas vezes um simples manipulador de suas táticas e metodologias formais e estéticas, enquanto que em outros momentos ele subverte o gênero, por força de seu estilo poético, ao propor uma visão mais lírica da vida selvagem, o que, de certa forma, o reconfigura como um realizador a parte dentro desta tradição. Da mesma forma, buscaremos nas tradições narrativas mais arcaicas, como os contos fantásticos, os contos maravilhosos, a fábula de animais e o mito, alguns elementos que influenciam não só todo o gênero cinematográfico baseado na representação da vida selvagem, como também a obra particular de Sucksdorff. Por fim, sob uma perspectiva histórica contemporânea, analisaremos como que *A Grande Aventura* e a série de filmes que ele realiza no Pantanal, *Mundo à Parte*, se relacionam com a visão conservacionista,

ecológica e ambientalista do diretor e como que, por conta destas opções de ordem política, a sua obra assume um caráter menos dialético e mais conciliador entre a clássica dicotomia de homem e natureza.

A escolha de nosso tema se deve por dois motivos, cada um observando uma das duas formas de se aproximar de um objeto: a escolha do objeto em si e o ponto de vista do observador. A escolha de Arne Sucksdorff como o objeto de nossa análise é resultado do fato dele ser uma figura de grande importância para a história e desenvolvimento do cinema brasileiro, através do curso que ele realiza no início da década de 1960, no Rio de Janeiro, no qual muitos cineastas e postulantes a cineasta do Cinema Novo se reúnem e dão prosseguimento em sua busca por um cinema engajado. Ao mesmo tempo, sua vinda propõe uma revolução técnica dentro do panorama cinematográfico nacional, com a vinda de equipamentos modernos de captação de som e imagem exclusivamente para a realização do curso. O interesse é potencialmente aumentado pelo recorrente e injusto esquecimento que o cineasta sueco radicado no Brasil sofre no nosso país. Quanto ao ponto de vista do observador, nos interessa muito a perspectiva de um estudo sobre a natureza e suas representações, talvez nos filiando, em certa medida, à ecocrítica, porque é um assunto que extrapola os limites do puro interesse estético e adentra numa questão visivelmente política, inerente à própria existência do homem no mundo em que vive.

CAPÍTULO1 - DE HOMENS, ANIMAIS E A NATUREZA

1.1 ANTECEDENTES DE UMA MISSÃO DURADOURA

Quando Arne Sucksdorff chegou ao Brasil em outubro de 1962, ele já tinha uma longa carreira como cineasta e cinegrafista, iniciada há mais de vinte anos. Os primeiros filmes realizados na sua Suécia natal lhe renderam uma considerável reputação, sendo ele visto, nas palavras do verbete a seu respeito na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (1997, p.528), como “parte da segunda idade de ouro do cinema sueco, ao lado de nomes como Alf Sjöberg e Ingmar Bergman”. Mas não precisamos nos precipitar aqui, estamos falando de três cineastas bem diferentes no que diz respeito à temática e ao estilo que, cada um da sua forma, ajudou a romper com as tradições do cinema sueco. A agrupação segue mais no sentido de avaliá-los historicamente como renovadores. No caso de Sucksdorff, observa Humberto Saccomandi, em artigo para *Folha de São Paulo*¹: “Ele foi o primeiro a romper definitivamente com uma tradição literária e teatral do cinema sueco, o que ajudou a preparar o caminho para as inovações dos nos 60”. Alguns dados biográficos são inevitáveis para apresentarmos nosso personagem, embora de forma alguma eles sejam decisivos para dizer qual era a sua reputação no Brasil e no mundo no momento de sua chegada.

Cineasta até então relativamente desconhecido, exceto talvez na Suécia, Sucksdorff recebe um prêmio da academia de artes cinematográficas americana – o Oscar – de melhor documentário estrangeiro por seu filme *Ritmos de uma Cidade* em 1947 e seis anos depois, em 1953, leva premiação em Cannes por seu primeiro filme de longa metragem *A Grande Aventura*. John Grierson (1951), citado por Jönsson (2010, p.164), num artigo sobre cineastas que seguem a tradição de Flaherty, menciona apenas quatro cineastas por nome, entre eles Joris Ivens e Arne Sucksdorff (os outros sendo Jean Epstein e Jean Renoir). Mats Jönsson (2010, p.164) afirma que o fato de Sucksdorff ser tratado apenas pelo sobrenome nesse artigo confirma a sua hipótese que ele era um nome conhecido pela maioria dos leitores e não precisava de maiores apresentações. É justo fazer essa suposição, pois o período que vai de 1947 com a premiação de *Ritmos de uma Cidade* até o sucesso de *A Grande Aventura* parece ser mesmo o período em que Sucksdorff tem a maior popularidade de sua jornada, algo que nunca seria alcançado em igual proporção. Mas resiste ainda a pergunta: quem e o que era

¹ Folha de São Paulo, *Diretor influenciou a geração sueca dos anos 60*, São Paulo, abril 1989

Arne Sucksdorff na sua chegada ao Rio de Janeiro no começo dos anos 1960? Num artigo de dezembro de 1972, no *Jornal do Brasil*², Alex Viany diz que Sucksdorff já era famoso e premiado quando chegou ao Brasil, o que ecoa em uma matéria da *Folha da Tarde*³ que diz que o “sueco já era considerado um dos grandes documentaristas do mundo quando chegou ao Brasil”, mas a verdade é que os dois artigos estão pouco preocupados quanto a essa questão em si, tratando-a como mero recurso de qualificação do cineasta (a validar suas credenciais) e não da sua real situação no momento histórico. Na verdade, é bem provável que ele fosse um ilustre desconhecido no nosso país à época de seu desembarque. É essa a versão de Eduardo Escorel (Escorel, 2012). Em texto extenso para a revista *Piauí* sobre o que ele chama “a missão Sucksdorff” ele cita Paulo Emílio Salles Gomes (1957) para quem os filmes do sueco não conseguem distribuição e só podem ser vistos pela ação da Cinemateca Brasileira. Ainda se refere ao livro de Sigfried Krakauer, *Theory of Film – The Redemption of Physical Reality* (livro este publicado em 1960, portanto num momento bem próximo à vinda do sueco para o Brasil), no qual *A Grande Aventura* nem é mencionado, o que pode evidenciar que os filmes de Sucksdorff eram pouco conhecidos ou, quem sabe até, vistos. O artigo de Escorel é um guia fundamental para entendermos como foi a recepção ao sueco na sua chegada ao Brasil pela esquerda engajada no Cinema Novo, mas primeiro precisamos entender de que forma ele veio parar no nosso país.

Luiz Carlos de Oliveira Borges (2008, p.71), que realizou um importante estudo biográfico de Sucksdorff, começa assim o capítulo sobre a estadia do sueco no Rio: “Arne Sucksdorff chegou ao Rio de Janeiro em outubro de 62 para cumprir uma missão inusitada em sua carreira – ministrar seminário de cinema.” Impressiona é o fato de reencontrarmos aqui a mesma palavra que dá título ao artigo do Escorel: “missão”. Não podemos deixar de entender que há uma conexão histórica e política entre o uso do termo e a formulação de um sentido ideológico, mesmo que de forma vaga e imprecisa. As missões no Brasil têm origem na colonização cristã dos índios pelo invasor europeu e na expansão dos territórios recém descobertos pelas cortes do Velho Mundo, a partir do século XVI. Vale fazer essa ponte de longa distância histórica para entendermos como são criados os discursos ideológicos: Colocando Sucksdorff nessa perspectiva de missionário, Escorel (que já estava no momento do curso nas “trincheiras” do cinema novo) o alinha a um modelo de imperialismo que revive

² Jornal do Brasil, O Paraíso Terrestre de Arne Sucksdorff, Rio de Janeiro, 21 dezembro 1972.

³ Fôlha da Tarde, Filmes de Sucksdorff no MIS, São Paulo, 17 abril 1989.

e se renova em outras roupagens, agora como imperialismo cultural. A origem do termo aplicado ao curso, no entanto, não pode ser creditada à Escorel, pois ele mesmo toma como referência uma carta da UNESCO endereçada a François Reichenbach em que a entidade usa a expressão “missão de especialista” para definir o perfil do postulante ao cargo, numa postura que faz ver bem a mentalidade dessa organização. Mas a crítica que se fez e se faz até hoje é muito mais pelo tipo de cinema que Sucksdorff fazia do que pelo simples fato de ele ser um estrangeiro. Desde que fosse um estrangeiro engajado com as questões sociais que estavam à flor da pele, teria sido válido (como foi o caso da breve passagem de Fernando Birri na ocasião do curso). Além do mais, vale lembrar que na origem do projeto, cineastas, e postulantes a cineasta, do país inteiro ficaram muito entusiasmados com a possibilidade da vinda de um Jean Rouch, Joris Ivens, François Reichenbach ou Karel Reiz, todos, segundo Escorel (2012), candidatos a ser o documentarista escolhido para ministrar o curso e todos, como é notório, documentaristas de forte viés social, alguns até mesmo marxistas. Sucksdorff, por outro lado, aparece nesse momento como um autor de filmes sobre a natureza, alienado das grandes questões sociais e políticas do seu tempo (vale lembrar que ele realizara inúmeros filmes sobre a vida selvagem enquanto a Segunda Grande Guerra estava em curso na Europa). Esse ponto de vista é válido, sobretudo, se considerarmos a mentalidade da classe cinematográfica intelectual (ligada ao Cinema Novo), que vinha da militância política e tinha como ideal fundamental o conceito de revolução, seja estético ou social (numa época em que esses dois aspectos eram dificilmente distinguíveis). Mas estamos pulando etapas. O que interessa por hora é saber como foi organizado o seminário, quais foram seus agentes e seus principais legados.

1.2 O IDEAL POR TRÁS DO SEMINÁRIO

A iniciativa de se fazer o seminário de cinema vem da UNESCO, mas ela não estava sozinha nessa empreitada. Apoiando a instituição internacional estava o Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty), através de seu departamento de cultura. Os motivos para sua realização, embora permaneçam ainda muito nebulosos, podem ser considerados muito menos como uma agenda de promoção cultural internacional do que o interesse específico de uma classe (social e cinematográfica) privilegiada por ter contatos familiares importantes dentro dessas instituições. Isto é o menos importante para o nosso estudo (mesmo sendo esclarecedor de como a cultura no nosso país é dominada por castas) já que o que interessa mesmo é que

esses “filhos privilegiados” estão todos engajados no Cinema Novo à altura dos acontecimentos. O seminário de Arne Sucksdorff já nasce sob uma sombra: a sombra do Cinema Novo, da qual ele não conseguirá se desgarrar. Entre os importantes artífices do seminário estão Paulo Carneiro, delegado permanente do Brasil junto à UNESCO; Lauro Escorel, chefe do departamento de cultura do Itamaraty que ajudou a financiar o seminário; Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) que colaborou recebendo doação de equipamentos através da instituição; e Manoel Diegues Júnior, professor universitário e gestor público então vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC); na ordem, pais de Mário Carneiro, Eduardo Escorel, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, todos engajados no cinema novo - sendo que Joaquim Pedro e Cacá Diegues inclusive já tinham filmes no currículo. Tem-se, portanto, bem definida a diretriz ideológica que se esperava do curso, que deveria ser uma atualização teórica dos principais movimentos documentais que estavam ganhando espaço na Europa e no mundo, principalmente relacionados ao cinema direto e, pouco menos, ao *cinema vérité* de Jean Rouch, duas vertentes que se utilizavam dos modernos equipamentos de gravação de som e câmeras leves para fazer um cinema vigoroso e participativo, refletindo uma busca, que veremos mais adiante no trabalho, por uma realidade que muitas vezes se confunde com realismo. Para Escorel (2012), talvez a falta do conhecimento da obra de Sucksdorff tenha servido para que a UNESCO e o Itamaraty

não tenham detectado a provável falta de sintonia de um naturalista romântico, sem nenhuma experiência anterior de ensino, com as expectativas dos que sonhavam fazer cinema no Brasil lendo a *Cahiers du Cinéma*, participando do Centro Popular de Cultura, admirando os primeiros filmes do cinema novo e os documentários de Fernando Birri, vendo Hiroshima Meu Amor, Acossado, Primárias, Crônica de um Verão e etc.

Fica claro para nós, ao ler esse trecho, como que opera o pensamento do Cinema Novo em relação ao documentarista “especialista” que viria: opõe de uma maneira bem dialética os movimentos artísticos de ordem intelectual - representados pela cultura europeia (aqui não mais agente de imperialismo qualquer) da *Nouvelle Vague*, e pelos novos movimentos de documentário (cinema direto sendo americano em origem), como enquadradas nas fileiras de uma arte inspiradora e de acordo com o que já se pensava no CPC e nos primeiros filmes do cinema novo - de Sucksdorff, a quem vê como um naturalista romântico, figura anacrônica, sem uma base teórica para fundamentar sua obra, sem nem ao menos experiência com ensino, sem didática, sem arcabouço intelectual. O que se vê na prática é uma injustiça que se tornou histórica. Validando somente o cinema de profunda base intelectual, o cinema acaba por

elitizar-se. Jaime Del Cueto (Borges, 2008, p.85), aluno do curso, parece concordar com a ideia, pois para ele

no Brasil as pessoas, em vez de falarem da própria realidade, levam para o seu filme a influência do filme que viram [...] Se eu, por exemplo, quisesse fazer um filme, eu teria que me basear em John Ford ou Rossellini, que eram os cineastas que eu admirava. Nesse ponto, a ideia de cinema de Arne Sucksdorff era sensivelmente diferente, pois ele privilegiava a realidade pessoal.

Mas quem melhor definiu a questão foi o mestre Paulo Emílio Salles Gomes em artigo para o suplemento literário do *Estado de São Paulo* de março de 1963, intitulado *Gosto pela Inteligência*. Nele, Paulo Emílio afirma que “a inteligência não é suficiente para tornar um filme bom, mas, hoje ela é necessária e antigamente não o era sequer.” (Gomes, 1981, p.437). Ainda sem necessariamente defender essa mudança de comportamento na história, ele diz que quando

o cinema desejou diminuir a enorme distância que o separava da evolução das outras artes, quando sentiu necessidade de ser um pouco mais contemporâneo das expressões estéticas de que é tributário, quando em suma tendeu a ser realmente moderno, o cinema foi compelido a exercer a inteligência (Gomes, 1981, p.439).

Neste mesmo artigo, Paulo Emílio cita diretamente Sucksdorff, colocando-o em comparação a François Reichembach, que estaria para chegar ao país, e o situa com maior nível artístico do que o segundo. Para ele, se a juventude brasileira manifesta preferência por Reichembach é porque ele “impregna mais abertamente sua obra dessa quota de inteligência que se torna cada vez mais indispensável” (Gomes, 1981, p.438). Enfim, esse sinal dos tempos, anunciado por Paulo Emílio, muito provavelmente é o real motivo por Arne Sucksdorff ser ainda hoje figura amplamente desconhecida na historiografia do cinema brasileiro. Resta-nos recuperá-lo o quanto antes.

1.3 UM NAGRA, UMA ARRIFLEX E UMA STEENBECK

Esse trabalho não tem como foco principal um estudo biográfico de Arne Sucksdorff, portanto não vamos nos aprofundar muito nos aspectos históricos do seminário realizado em Copacabana. Basta-nos saber que, nas primeiras semanas, o curso contava com cerca de 230 alunos vindos de vários cantos do país o que tornava a metodologia pedagógica impraticável. A solução foi exhibir filmes e discutir alguns conhecimentos gerais sobre cinema. Por fim, realizou-se uma prova para reduzir o número de alunos que passaram a ser aproximadamente

dezoito. Entre eles estavam Dib Lutfi, Eduardo Escorel, Jayme Del Cueto, Alberto Salvá, Joel Barcelos, Luiz Carlos Saldanha, Orlando Senna, Nelson Xavier, Antônio Carlos Fontoura, José Wilker, Vladimir Herzog, Lucila Bernardet e Flávio Migliaccio. Esta segunda etapa do curso coincide também com a chegada da sua câmera Arriflex e do seu gravador de som Nagra, além da mesa de montagem Steenbeck que havia encomendado junto à UNESCO (todos os equipamentos tinham ficado retidos na alfândega até então). E é precisamente nesse momento que Sucksdorff se sente em pleno domínio do seu jogo. Nas palavras de Luiz Carlos Borges: “As possíveis inseguranças ocorridas num primeiro momento, quando se viu sozinho diante dos filmes, eram coisa do passado. Sucksdorff era genuinamente um técnico de cinema, cujo distanciamento do maquinário cinematográfico assumia o sentido de uma verdadeira mutilação” (Borges, 2008, p.83). Pois mais uma vez fica clara a oposição que existe entre o homem de cinema teórico, intelectual, integrado com as questões culturais e sociais da modernidade e o técnico intuitivo, capaz de realizar um filme com seus conhecimentos e observações práticas e pessoais. Por causa da sua conduta como diretor de cinema, e até mesmo como pessoa, não muito afeito à convivência social e mais interessado, muitas vezes, em isolar-se da companhia dos outros, Sucksdorff pode ser visto como um individualista tecnicista, à margem dos processos contemporâneos de intelectualização do cinema que tem origens variadas como Bazin (só para citar talvez o mais importante), e que chega até os críticos da *Cahiers du Cinéma*, mais à direita e *Positif*, mais à esquerda. O coro ecoa pela maioria dos ex-alunos do curso, principalmente por Lucila Bernardet para quem “o barato de Sucksdorff não era fazer cinema e sim deslumbrar a nós tupiniquins burros com as maravilhas da tecnologia” (Borges, 2008, p.83). Ao que ela completa: “Ele nunca foi um irmão dos nossos problemas. [...] Sucksdorff tinha uma ausência de espírito crítico fora do comum. Ele queria que fizéssemos cinema sueco ou alemão” (Borges, 2008, p.88).

Temos a nítida impressão, depois de revistas opiniões e pontos de vista dos ex-alunos, que o real legado do curso realizado por Arne Sucksdorff foi a possibilidade de encontro de uma geração que, se não unida em ideal com o professor escolhido pela UNESCO, ao menos estava unida entre si por um ideal de cinema intelectual, revolucionário e combativo. Além desse detalhe, que serve como referência para o que alguns chamam de segunda e outros de terceira geração do Cinema Novo, há um outro aspecto muito valorizado pelos ex-alunos que é a chegada dos equipamentos que permitiram uma certa revolução técnica (e que acaba se confundindo com estética) nos documentários feitos a partir deste momento, como o *Opinião Pública* de Arnaldo Jabor. Fica claro no discurso, porém, que se a revolução estética só é

possível a partir da técnica, ela, ao mesmo tempo, só é possível pela concepção de cinema específico das vanguardas, uma união dessas duas pontas, das quais Sucksdorff tem influência na primeira, mas nenhuma participação na segunda. A partir da chegada dos equipamentos, vários filmes de cineastas que nem sequer frequentaram as aulas do seminário são realizados com a câmera e o Nagra de Sucksdorff que, com frequência, desaparecem para voltar algum tempo depois. A mesa de montagem Steenbeck foi colocada à disposição para diretores montarem seus filmes fora dos horários das aulas. Foi nela que foram montados *Vidas Secas*, *Maioria Absoluta*, *Ganga Zumba* e *Os Fuzis*.

Mas o fato de Sucksdorff ser antes de tudo um homem da técnica e um apaixonado pelos seus equipamentos - a ponto de Lucila Bernardet revelar que seu grande aprendizado com o sueco foi num dia em que “ele disse na aula, e depois repetiu milhões de vezes, que cada peça do equipamento a gente devia tratar como se fosse *a new born baby*” (Borges, 2008, p.134) – pode esconder uma outra dicotomia que é o homem apaixonado pela natureza, defensor da preservação do meio ambiente contra as investidas do mundo social e tecnológico, representado pelo desenvolvimento da sociedade humana, em contraposição a esse técnico inveterado, admirador profundo dos equipamentos fotográficos e de cinema e seu funcionamento. No entanto, apesar de Sucksdorff acreditar que os equipamentos de cinema deveriam ser tratados com todos os cuidados possíveis, os mesmos com que se trata um bebê recém-nascido, o mais importante é a percepção de que isso só é verdade porque todo o seu discurso cinematográfico e todas as suas ideias de artista estão, no fim, subordinadas a esses equipamentos que lhes darão vida. Na verdade, em relação ao equipamento, parece acreditar o sueco, deve-se aprender a usá-lo corretamente com toda a precisão técnica, de modo que seja utilizado da melhor forma possível na hora de transformar um discurso qualquer numa obra cinematográfica. É decerto uma postura contraditória, como muitas ao longo da sua carreira, mas que se sustenta justamente nessa base de usar a criação tecnológica como uma volta a um tempo em que ela não existe, mascarando a sua existência no seu próprio uso, que é ao mesmo tempo uma tática narrativa e, veladamente, um discurso ideológico. Não queremos nos referir a uma expressão cheia de conotações que podem levar a alguns enganos como “os fins justificam os meios”, mas parece que, para Sucksdorff, precisamos estar sempre atentos às ferramentas das quais dispomos, precisamos conhecer seu funcionamento e mecanismo para extrair o máximo delas. No fim, são seus instrumentos de trabalho que o permitem modificar o mundo à sua volta, e criar e recriar sua própria consciência ideológica, que no caso do sueco segue uma tendência ao humanismo e ao cientificismo naturalista, passando por questão de

choque e atração com o cristianismo e às origens do conflito entre homem e natureza. É a partir da apreciação de conceitos fundamentais na obra de Sucksdorff, como natureza, mito e fábula que tentaremos desvendar em que lugar se encontra o cineasta e sua obra. Deste ponto em diante, o presente texto assume seu verdadeiro caráter que é o de analisar a obra e a trajetória de Sucksdorff a partir de uma série de postulados conceituais e teóricos sobre cinema e cultura, representação e mito, ecocrítica e preservação ambiental. Continuando no sentido cronológico desse capítulo, começamos pelo filme que ele dirige no Rio de Janeiro em 1963, logo após o término do seminário que o tinha trazido ao país.

1.4 UMA FÁBULA DA MISÉRIA

Existem muitos pontos que separam *Fábula* de qualquer outro filme do Cinema Novo sobre a mesma temática. Mesmo que o drama da vida nas favelas e a exclusão social sejam assuntos muito caros aos cineastas da esquerda intelectual, a abordagem é diametralmente oposta. No plano estético, o Cinema Novo não emprega recursos requintados (por uma opção política e também por falta de condições materiais), enquanto que Arne Sucksdorff se vale de *travellings* (provavelmente com uso de trilhos e guias) e uma fotografia em perfeito equilíbrio. Sabemos ainda que interessa ao Cinema Novo as luzes estouradas do sol tropical e a miséria sem requintes de embelezamento. No plano das idéias, se percebe como uma tendência de não buscar um discurso revolucionário direto, de tratar com languidez, humor e alguns recursos líricos a miséria, afastam Sucksdorff do cinema que estava sendo feito pela classe cinematográfica mais intelectual. Ele recusa muitos dos postulados cinemanovistas e por isso não é perdoado.

Fábula é também uma fita que se apresenta de forma muito diferente do resto da obra de seu autor. Até então, Sucksdorff era conhecido principalmente por filmes documentais sobre a natureza sueca e sobre a relação explícita entre a sociedade humana em conflito ou em relação ao mundo natural e a vida selvagem. Neste novo filme, Sucksdorff parece se voltar exclusivamente, depois de tanto tempo, para as relações sociais humanas. *Fábula* ou *Mit hem ar Copacabana* (*Meu Lar é Copacabana*, no original) é o manifesto do sueco sobre um dos assuntos que ele levaria até o fim da vida como uma bandeira a defender: a proteção e reintegração na sociedade de crianças abandonadas (o outro – e do qual se ocupa mais – é a preservação ambiental). Veremos o filme de uma perspectiva que o coloca não tão distanciado do resto de sua obra, como num primeiro momento pode parecer que ele esteja.

Nos créditos iniciais, Jorginho, um menino da favela, solta pipa do alto do morro. A pipa sobrevoa a cidade no meio dos urubus, como se ela fosse parte natural e integrada ao ambiente. Ela representa um elemento de harmonia, que, na obra de Sucksdorff, é a criança e sua percepção do mundo natural, uma percepção que não se vê atrelada a uma ideia de dominação ou de disputa – ideia esta que funciona para reforçar a dialética de contraste entre natureza e cultura. A criança, dentro dessa visão, é um instrumento de equilíbrio entre essas duas forças. Esse conceito é uma herança romântica, que pode ser observada já tardiamente na bela prosa de Ralph Waldo Emerson, o famoso filósofo transcendentalista norte-americano:

Para falar francamente, poucos adultos são capazes de ver a natureza. A maioria das pessoas não vê o sol. Ao menos, tem uma visão muito superficial dele. O sol ilumina unicamente o olho do homem, mas resplandece em contrapartida no olho e coração do menino. O amante da natureza é aquele cujos sentidos interiores e exteriores ainda seguem amoldados verdadeiramente um ao outro; aquele que conservou na maturidade o espírito da criança (Emerson, 2011, p.16).

Se Emerson está falando sobre como se deve olhar a natureza e como se deve comportar o verdadeiro espírito romântico em relação ao mundo natural, ele está dizendo que isso deve ser feito buscando a visão da infância em contraposição à visão do adulto maduro, que é, no fim, nada mais que a sociedade e civilização humana. É essa a terceira ponta das relações que aparecem na abertura do filme: a sociedade, revelando-se no céu através de um avião que interrompe ligeiramente a música de Radamés Gnattali, com seu ruído dissonante. As cartas estão postas na mesa: a criança e sua integração com a natureza, de um lado, e o homem civilizado e sua incapacidade de relacionamento com esse mundo, do outro. Mas ainda pende um aspecto forte nessa balança que ainda não havia sido equacionado com tanta preocupação nos seus filmes anteriores: a pobreza. Quando o mundo natural é o assunto em evidência, pode e forçosamente haverá fome, mas não por isso haverá miséria. Esta é uma construção social, que passa também por uma questão moral, mas que, mais do que isso, obedece a uma lógica de partilha. Na vida selvagem a partilha se estabelece no máximo em torno de grupos pequenos, muitas vezes familiares e nunca dentro de uma ordem de organização muito maior que o próprio indivíduo (a ponto deste tornar-se invisível), como é o caso da sociedade. Nesse sentido, podemos interpretar que se uma pessoa – ou um grupo – não participa dessa mesma lógica de partilha, se a ela não lhe é dada a sua parte isso é porque ela não faz exatamente parte dessa organização, é um ser alheio, que vive no seu entorno, tentando, na medida do possível, sobreviver de suas sobras. Mas para você que não está com a cultura, qual o seu papel, qual o seu lugar no mundo?

Antes de responder a essa pergunta fundamental do parágrafo anterior, é necessária uma revisão do filme sob o aspecto estrutural, ou seja, como ele se constrói dentro de um modelo clássico de narrativa elaborado dentro de uma retórica poética inspirada e encenada sobre uma realidade social específica, qual seja, o abandono de crianças nas ruas de grandes metrópoles. Para compararmos as suas especificidades, devemos fazê-lo antes de tudo com seus outros filmes, não de forma particular e pormenorizada, mas de forma a entender em que classificação discursiva a nossa “fábula” está mais próxima. A primeira chave abre a porta de um comentário explicativo: a narração onisciente no filme, esporádica, mas existente do início ao fim, revela dois caminhos já antes traçados pelo autor: um é o caminho da explicação científica, dentro da abordagem clássica de filmes naturais, quando o narrador além de um explicador das cenas observadas é um professor com pretensa autoridade sobre a matéria científica; o outro é o caminho do conto de fadas, representado pelo “era uma vez”, que embora não exista no filme, poderia muito bem ser sua introdução - da construção fantástica e onírica de histórias passadas num tempo fora da História como parábolas morais. Aqui podemos deixar de lado, por ora, a explicação científica, que já está ausente de seus melhores trabalhos sobre a vida selvagem, em favor do tipo de narração mais voltada a contar histórias, que poderia ser em torno de um mito, mas que aqui aparece mais como um conto folclórico, ou conto de fadas, pelo tom lírico e por algumas questões de ordem estrutural, que não permitem a incursão no erro de classificá-lo ao lado de criações folclóricas vindas de tradições culturais muito mais consolidadas, mas que permite uma aproximação intuitiva. Seguindo por esse caminho, sem que se entre em detalhes pormenorizados (porque esse assunto daria um trabalho em si, de pequeno interesse para os nossos fins), analisaremos *Fábula* a partir de algumas funções propostas por Vladimir Propp, na sua *Morfologia do Conto Maravilhoso*, que é um livro que se baseia em conceitos estruturalistas para tentar definir como se constroem essas narrativas que mantêm, segundo o autor, extrema semelhança ente si, independente das distâncias culturais e geográficas que as separem. Para Propp (1984, p.51):

podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W^o) ou outras funções usadas como desenlace. A função final pode ser [...] a reparação do dano.

Ou, como no nosso caso específico, a reparação de uma carência. A nosso ver, se o estudo dos contos folclóricos nesta abordagem totalizante incorre no perigo óbvio de submeter a obra ao conceito, no estudo de caso específico, ele pode funcionar um pouco

melhor. Propp (1984, p.19) avalia que o conto sempre apresenta uma situação inicial na qual os membros de uma família são apresentados, e encaixando o filme de Sucksdorff em algumas das inúmeras proposições de funções (unidades narrativas dentro do conto) de Propp, temos a morte dos pais representando uma forma intensificada de afastamento de um ou mais membros da família (no filme ele não é o fato determinante, mas serve como motivo inicial), ainda assim, no nosso caso, não é a ausência dos pais que motiva a busca (o que configuraria uma espécie de jornada do herói), mas é mais precisamente a falta de um objeto a um membro da família, também podendo ser entendida como uma carência desse personagem. Esta carência, propõe o autor (Propp, 1984, p.23), pode assumir uma forma racionalizada por meio da falta de dinheiro ou meio para viver. É esse nosso ponto chave: a miséria motiva o desenvolvimento da nossa jornada que não se desenvolve como nas histórias dos heróis-buscadores, aqueles que têm um objetivo bem definido - e que partem em busca deles, com uma missão -, mas em torno do que Propp (1984, p.25) chama de heróis-vítimas que, nos casos mais clássicos de contos de fadas, são as crianças sequestradas ou raptadas, mas que pra nós são as crianças vitimadas pela sua própria condição de pobreza. Se o primeiro tipo de herói tem um caminho bem definido para suas ações, os heróis que encontramos em *Fábula* defrontam-se com uma série de aventuras durante a sua viagem. A conclusão, que deveria vir através de uma resolução da carência, se mostra num limite tão inalcançável quanto for possível imaginar, arrancando-nos de qualquer suposição de um final clássico. Nossos heróis se submetem ao problema que enfrentaram. O conto folclórico não se sustenta nessa percepção, o que já nos tinha parecido uma aproximação problemática, embora necessária para definir esses conceitos chave falados anteriormente. Mas não é na linha do pensamento de Propp que devemos seguir, até porque ele deixa claro que seus estudos se referem aos contos de origem tradicional, tendo as modernas abordagens sobre essa linguagem, total capacidade de escapar de suas fórmulas.

É claro que existe muita confusão e, apesar de serem gêneros diferentes, muita proximidade, entre os estilos da fábula, do conto mágico ou de fadas e do mito. Trata-se de um terreno em que não devemos adentrar agora, porém podemos compreender que, se há uma relação desses gêneros em qualquer grau e de qualquer maneira em *Fábula*, e nos outros filmes de Sucksdorff, ele se dá sempre através de um estilo de criação mimético, ou seja, atrelado ao realismo no qual, segundo Northrop Frye, “nós acreditamos estar testemunhando a representação da realidade, [quando] nós estamos na verdade vendo trabalhos tão estilizados e convencionais como o mito e o romance” (Coupe, 1997, p.161). Ou seja, o realismo é uma

construção narrativa sobre o real com seus artifícios e mecanismos. Mas as representações do sagrado estão presentes por toda a parte em *Fábula*, na verdade de uma forma invertida, pois o sagrado se torna profano: a montanha - sempre relacionada a um lugar de revelação na história religiosa do pensamento ocidental (basta pensar em algumas imagens clássicas do cristianismo, como o sermão da montanha) - é invadida por bandidos e miseráveis, a religião da umbanda é tratada como exotismo cultural, como ritual, e não como real fonte de poder sobrenatural. Pelo menos é isso que parece nos querer dizer o narrador quando afirma que Pata Choca é uma pessoa com “poderes sobre o destino dos outros”, capaz de “dar boa ou má sorte, mas, o seu próprio destino, ela evidentemente não podia mudar”. Sucksdorff está operando aqui sobre uma ideia de quebra de mito, tirando de uma suposta autoridade espiritual seu verdadeiro poder sobre os outros, que, no fim, seria a crença nos seus poderes. Mas ainda assim é através de Pata Choca que descobrimos o sagrado do morro, como diz o narrador: lugar onde ela ia “a fim de ter um pouco de paz para encontrar forças”. E mais a frente é ainda através dela que descobrimos a dessacralização: “foi como Pata Choca havia dito – o diabo (os bandidos) havia ocupado o morro”. Com sua autoridade deposta, no entanto, sua opinião não passa de um curioso ponto de vista de uma criadora de mitos. Mas, ao final, o que se tem por certo é que nada é mais sagrado dentro da perspectiva do cineasta do que a captação da imagem, pois antes de ser um cineasta, Sucksdorff é um fotógrafo, um criador de imagens. E até esse “sagrado” é subvertido por ele em prol de uma ordem que condena a miséria. O discurso extremamente reacionário do cidadão que fica revoltado com um grupo que fotografa os meninos de rua engraxando sapatos é um primeiro momento ainda de sacralização (não no sentido religioso, mas no sentido de virtuoso), em que o ato da criação serve como contraponto ao de esconder os problemas que assolam o país. A imagem que retrata a realidade mais miserável é aquela mesma que se contrapõe aos discursos fascistas. Mas quando a câmera dos fotógrafos é roubada pela turma de meninos de rua, o instrumento que tinha o poder de reconfigurá-los como imagens de uma realidade a ser combatida e odiada, mas não por isso (e até mesmo por essa razão) que não devia ser mostrada, tem todo o seu valor como objeto transformador da realidade repensado, de modo que ele se torne um mero objeto material que corresponde a um valor em dinheiro e que pode ser trocado, vendido ou reaproveitado de outra maneira. A lógica aqui, na verdade, é aquela em que a realidade se sobrepõe à representação, a miséria supera a criação, a fome coloca a arte em segundo plano. Uma verdade material que está acima do significado. Esta realidade cruel, mesmo que possa abrir uma porta para o milagre de vez em quando - como quando as crianças ganham um peixe dos pescadores depois de dormir na praia e de uma noite em que Leci oferece seu pente

e faz um pedido à Iemanjá num ritual de macumba - é só para logo depois o revestir com uma camada cômica: o pente, que eles acreditam ter sido levado por Iemanjá em troca do peixe, na verdade foi pego por Paulinho, que parece estar ciente - e em acordo com o ponto de vista do cineasta - de que precisa mais do objeto do que a entidade espiritual. O telefonema de Jorginho para Iemanjá é também uma aproximação cômica dos fenômenos espirituais, da mesma forma que é o diálogo entre ele e Rico a respeito de Deus, em que o primeiro diz que Deus é branco porque só ajuda os brancos e que se Rico também é pobre é porque o diabo é negro. É uma tragédia em forma cômica e um mascaramento do caos.

Para entendermos a questão de outra maneira, me parece que devemos assistir *Fábula* dentro do resto da obra de Sucksdorff, numa perspectiva de sequência e coerência temática e formal, embora nesse momento não nos interesse particularizar a comparação através dos filmes anteriores do cineasta. Antes disso, interessa-nos ver como que esta fita se insere dentro de um modelo já a essa altura bastante consolidado de criação cinematográfica, qual seja, a do filme sobre a vida selvagem. Aprofundaremos as questões relacionadas a esse tema (nos permitindo aqui, contrariamente à Derek Bouse, não considerar esse tipo de filme como um gênero à parte) no capítulo sobre os primeiros filmes de Sucksdorff, realizados na Suécia. Mas a apresentação de alguns conceitos será inevitável. Começemos por entender que, acima de tudo, os filmes sobre a vida selvagem são tão narrativos como qualquer documentário e filme de ficção. Derek Bousé, no seu livro *Wildlife Films*, sustenta uma particularização de gênero que contém problemas (mas cujas características constitutivas se não servem para criar um gênero à parte, ao menos servem para definir um estilo e uma tendência de representação que nos interessam), nos apresentando uma série de postulados e regras fundamentais que fazem desses filmes definitivamente obras de construção narrativa particulares (como, a bem dizer, praticamente qualquer tema quando visto através do microscópio). Mas o quê isso tem a ver com um filme sobre as crianças abandonadas no Rio de Janeiro, se não temos a vida animal selvagem como protagonista e também não temos como pano de fundo nenhuma floresta ou ambiente natural? Como se justifica a comparação? Porque em *Fábula*, Sucksdorff empreende uma animalização dos excluídos sociais. Vale aqui salientar que uma das principais características dos filmes sobre a vida selvagem é a antropomorfização de animais, de modo que todo o gênero se sustente nessa aproximação entre animais silvestres e, em menor escala, domésticos, e a vida social e moral do homem. Bousé ainda nos diz, e aqui nos aproximamos mais uma vez da tradição fantástica, que “em narrativas tradicionais primitivas, homens e animais sofrem intercâmbio com frequência. Narrativas tradicionais (fábulas,

contos, mitos) têm a muito tempo conjurado animais em dramas essencialmente humanos.” (Bousé, 2000, p.128). É o mesmo procedimento que Sucksdorff usa em muitos de seus filmes. Mas, se no caso dos filmes sobre a vida selvagem a antropomorfização serve para aproximar emocional e cognitivamente uma existência completamente diferente da nossa, qual é o motivo de transformar uma parte da sociedade em um tipo de representação selvagem? Já responderemos a essa questão, mas primeiro vejamos, como exemplo, um aspecto que com recorrência surge nos filmes sobre a vida selvagem: o tema do órfão e o da escola natural. Nos filmes sobre a vida selvagem, Derek Bouse nos afirma, um recurso várias vezes utilizado é o do protagonista órfão que empreende uma jornada. Isso porque

histórias envolvendo jovens órfãos eram, e ainda são, certamente mais fáceis para se envolver emocionalmente do que histórias centradas na busca perpétua por alimento dos animais adultos. Elas também são mais atrativas visualmente, já que cenas de um animal jovem separado de sua mãe e vagando sozinho pela natureza selvagem não precisam de quase nenhuma explicação ou narração para ter um grande impacto emocional (Bouse, 2000, p.138).

E não é exatamente isso o que acontece com os jovens favelados protagonistas de *Fábula*, sobre quem se diz sua mãe ter morrido recentemente? Em relação ao pai, eles têm muitos e, por esse mesmo motivo, não tem nenhum. A partir daí, eles têm que empreender sua jornada, que não é heroica e também não se faz por nenhum ideal e que é, enfim, sua jornada pela sobrevivência. Ainda segundo Bousé,

jornadas como esta eram geralmente empreendidas em contos infantis tradicionais por jovens personagens separados de seus pais, portanto pelo menos temporariamente órfãos (ex., João e Maria). No seu livro sobre contos de fadas, Bruno Bettelheim descreve isso como a “viagem do autodescobrimento” do personagem que geralmente envolve um esforço para retornar para casa, mas que de qualquer forma permite ao personagem se confrontar com desafios, a superar perigos, colher recompensas e fazer tudo isso por conta própria (Bousé, 2000, p.139).

No que concerne ao nosso estudo, isso vem a confirmar duas frentes: a relação com os contos tradicionais e a relação também com o filme sobre a vida selvagem. No mais, o protagonista órfão nos relaciona com questões universais da psiquê humana como o medo do abandono ou rejeição e que é uma expressão do medo da fome. E é evidente para nós como que essa relação com o problema da fome é outro tema fundamental já que a luta pelo alimento é um aspecto recorrente nos filme da vida selvagem. Na verdade, Bousé nos diz que essa representação da natureza como um lugar de constante ameaça em que um animal está sempre atrás de alimento, sempre presa e predador realizando esse mesmo papel eternamente, não passa de um erro de representação, motivado certamente por uma maior atratividade

narrativa. Quanto a esse aspecto, mal podemos considerá-lo um tema. Ele é antes um vício narrativo, arraigado, que permeia a linguagem independente dos temas específicos. Dessa mesma forma, em *Fábula*, o ponto central que motiva e direciona o nosso drama é a busca por comida. A diferença fundamental é que nem sempre ela acontece por meio da caça ou do papel bem definido entre presa e predador, isso porque o homem e a sociedade criam mecanismos para disfarçar essa relação - mecanismos econômicos, de mediação pelo capital - o que, por fim, impossibilita qualquer possibilidade de conciliação entre a sociedade e o seu entorno. Quando lutam por conta própria, como quando querem caçar os pombos do morro, os meninos espelham o mundo da vida selvagem; quando tentam ganhar a vida por meio da civilização, só deixam mais claro o seu papel de não pertencimento e exclusão desse mundo. Para eles a expressão darwinista “luta pela sobrevivência” é a realidade em sentido literal. A relação deles com a sociedade é igual à da raposa em *A Grande Aventura* que vai à fazenda para roubar galinhas e é expulsa a tiros de espingarda. Na ótica do fazendeiro – e da sociedade – ela é o elemento de fora, é o problema, o que deve ser eliminado para não estragar o funcionamento e a ordem sociais.

Até aqui relacionamos aspectos de um tipo de filme determinado por um tema específico – o filme sobre a vida selvagem - com *Fábula*, mas o leitor mais atento pode fazer um questionamento no mínimo plausível, que é o de perceber que, se os filmes sobre a vida selvagem operam por antropomorfizar o comportamento dos animais, ou seja, por humanizá-los, nada mais natural do que representar seres humanos a partir dos mesmos parâmetros, já que calcados no seu próprio comportamento, do ator natural que o desempenha na realidade. Acontece que a referência com a qual nos deparamos não é especificamente a do comportamento animal encontrado na natureza nem a realidade do humano, mas de seu referencial reconfigurado em narrativas tradicionais seja em mitos ou contos populares e folclóricos. Neste caso, o animal antropomorfizado é uma categoria a parte, nem animal nem humano, com elementos dos dois, mas ao mesmo tempo caricatural, exagerada, preconceituosa e estilizada. Além disso, nesse momento da história, a linguagem do filme sobre a vida selvagem já está bastante calcada no modelo proposto. Temos que, dessa forma, Sucksdorff não está se referindo somente a um comportamento humano, ele está utilizando um recurso narrativo daquele tipo de filme ou literatura que, a partir do momento que se consolida como discurso, ganha uma existência própria que o destaca de sua função inicial. Em resumo, o que temos é uma referência da representação de animal (que é antropomorfizada) voltada ao seu modelo inicial (o próprio homem), mas que agora tem um

significado bem diferente porque é exatamente isso: uma representação da natureza, criada por uma forma narrativa definida.

Feitas as observações precedentes, ainda nos resta a principal cena que leva ao pensamento da animalização das crianças em *Fábula*, que é o momento em que Jorginho é comparado diretamente a um animal ao deslizar os olhos sobre o balcão de uma lanchonete com “olhos de crocodilo”, espreitando um homem que come, como se prestes estivesse para dar o bote. É uma comprovação dessa aproximação entre homem e animal, seja ela intencional ou não por parte de Sucksdorff. Mas ainda nos resta uma observação muito importante a respeito desse assunto, que é separar claramente a quem se animaliza. Seria errado inferir que a animalização do homem se generaliza por todas as pessoas, numa espécie de darwinismo social. Se explicado por essa maneira, seria como dizer que naturalmente o homem se estrutura em sociedade e obedece às mesmas regras das teorias de “sobrevivência do mais adaptado” e “luta pela existência”, para usar os dois jargões mais difundidos do darwinismo. Essa concepção cai por terra (ainda mais se pensamos em darwinismo social como algo que leva a teorias fascistas, como a eugenia) quando ela só existe em relação à parte miserável da sociedade. Ela se torna então um discurso ideológico, também político, de evidenciar e, certamente, questionar uma sociedade que trata seus excluídos como selvagens e animais. A esses que não pertencem ao mundo da moral, que estão alheios da História e da cultura, a estes só resta serem comparados com o mundo natural sobre o qual funcionam os mesmos pressupostos. Dessa forma, aquela velha concepção da nossa cultura – e que também está presente na maioria dos filmes de Sucksdorff – de oposição entre cultura e natureza, está também presente em *Fábula*, só que através de uma outra dicotomia: aquela entre a sociedade civilizada e a sociedade marginalizada. No fundo são sempre as crianças que estabelecem esta ponte. No pensamento de Sucksdorff, crianças e natureza estão tão fortemente unidos que não há meio para colocá-los em contraste. No caso de *Fábula*, como sempre para o cineasta, é a sociedade quem mais oferece perigo para a natureza e, quando esta última também leva perigo à sociedade, isso é só uma manifestação da necessidade de sobrevivência: para se proteger ou para se alimentar. A sociedade humana, em contraste, funciona como uma força opressora que, justamente por se valer de padrões morais, deveria usá-los com mais frequência. Quando não atribui valores à natureza, o homem a renega. Quando atribui esses valores, cria mitos. No fim, a única possibilidade de reintegração dessas crianças com a cultura é através de Caxambu, o centro de detenção para menores, ou seja, através de seu controle e da sua

opressão. E não é exatamente dessa única forma que a civilização costuma se integrar com a natureza?

1.5 O MENINO DA ÁRVORE E A REALIDADE EM TORNO

Quando se tenta apontar quais foram os motivos que levaram Sucksdorff a aceitar o convite da UNESCO para ministrar o curso no Rio de Janeiro, um dos fatores que mais se menciona é o de que seu último filme havia sido um enorme fracasso. Seja este o real motivo ou não, o que nos interessa na realidade é o filme e não o resultado, embora a perspectiva do sucesso seja uma chave fundamental para começar uma abordagem. É por ela que começaremos, portanto, nesta análise do filme *O Menino da Árvore* realizado em 1961, na Suécia.

Um filme, se ele é bom ou ruim, cabe ao espectador decidir e tomar sua própria opinião. Já se ele é um fracasso de bilheteria ou não, é uma questão mais objetiva que envolve números e cifras. As coisas nem sempre estão ligadas (qualidade e sucesso são categorias à parte), e no caso específico desse estudo, o que vale é que *O Menino da Árvore* talvez tenha sido um grande fracasso comercial porque ele rompe com uma expectativa do que seria um filme de Arne Sucksdorff. O que muda não é o fato do filme ser mais ou menos narrativo, mas é antes a forma como ele (o cineasta) se aproxima de seu objeto de discurso e até mesmo qual é esse objeto de discurso. Antes o que valia era o mundo natural: o empirismo do comportamento de corpos no espaço, sua interação com o mundo ao redor e as leis que obedecem. Era sempre uma abordagem observacional (mesmo que a observação fosse encenada), algo que encontraremos também nos seus filmes posteriores. Em *O Menino da Árvore*, ao contrário, Sucksdorff se interessa muito mais pelo que se passa no espaço interior do personagem e suas motivações sentimentais. Em suma, o filme se lança numa representação psicológica da falta de perspectivas da juventude e da adolescência. Nesse sentido, ele acaba abandonando em grande parte seu interesse pelo mundo natural e volta seu olhar para o mundo do homem. É o filme, dentro de sua obra, em que homem e natureza estão mais distantes um do outro - a ponto de não ser possível uma reconciliação entre ambos. Luiz Carlos Borges, citando Vernon Young, para quem “o problema deste filme não reside no fato de que Sucksdorff não sabe lidar com as pessoas ou as ideias, mas sim no uso da parábola para induzir, a partir do desapontamento de um adolescente, a uma moral que desacredita na liberdade do homem”, afirma que esse pensamento evidencia que “o cineasta lida melhor com

os animais do que com as pessoas” (Borges, 2008, p.66). Discordaremos, nesse ponto, com Luiz Carlos Borges, porque em momento algum Vernon Young se refere a uma dicotomia entre filmar animais e filmar pessoas (como de fato há, mas não é a questão relevante aqui) sendo a peça chave para entender o fracasso do filme. E é isso também que tentaremos provar nesse texto: que o problema não é que Sucksdorff saiba lidar melhor com os animais, mas que a abordagem que ele utiliza para focar o homem em *O Menino da Árvore* é uma abordagem estritamente cultural (a da psicologia), algo que é contrário a toda a criação de pensamento com a qual ele vinha trabalhando anteriormente: uma ideia de mundo fundado num empirismo científico que valoriza muito mais a manifestação do fenômeno do que os motivos que levam a sua existência. Assim como não se pode explicar antropologicamente (até por uma incompatibilidade de terminologia, mas também filosófica) o porquê de uma raposa comer ovos de um animal – a explicação aí derivaria da fome (que é universal a qualquer animal e ao homem) – também cabe a Sucksdorff, em seus melhores filmes, observar o homem não da perspectiva cultural, mas da perspectiva empírica e plural de um ser cultural envolto pelas mesmas regras biológicas e naturais. Nesse sentido o homem nos aparece como manifestação e não como alma – uma abordagem cientificista que desmistifica o cientificismo da psicanálise. A dicotomia verdadeira aqui é a da biologia e das ciências naturais contra a psicologia e as ciências humanas. Vejamos o filme então a partir desse pressuposto.

Nos momentos iniciais, já se mostra a estrutura dialética do filme, definindo de um lado Göte, um jovem adolescente que se junta a dois rapazes pouco mais velhos para caçar cervos à noite (quando a chance de serem pegos pelas autoridades é mais remota), e do outro, o velho e pacato sábio senhor que vive na sua casa cercado de seus livros e sua música erudita. Temos, portanto, que a dialética clássica de oposição entre natureza e cultura está aqui posta de lado por uma dialética entre a sabedoria do velho contra a falta de perspectivas da juventude. A música é um fator fundamental nessa apresentação, já que entre os garotos a música é sempre o jazz vibrante de Quincy Jones (até que ponto podemos aproximar suas atitudes com um estilo de vida importado, americanizado?) e sempre que entra em cena, o velho ouve sua música clássica, numa atmosfera de elegante calma. É mesmo um pouco caricatural essa abordagem que, sem sutilezas, denota diferenças inerentes entre duas formas de se relacionar com o mundo (e também, porque não, com a natureza). Mas antes que esse conflito possa ser colocado à prova e que de algum lado saia um vencedor, já temos um juízo de quem tem a razão nessa história: os jovens caçam à noite sem motivo aparente, talvez para preencher um vazio existencial (isso não temos como saber no início do filme), mas o velho e

toda a pequena sociedade que se estrutura em torno dessa cidadezinha do interior – que, mesmo sendo pacata, representa o mundo do homem civilizado - luta para que se estabeleça a harmonia. Agora temos um outro ponto de inflexão fundamental, que é o de a essa altura não mais tratar-se de uma concepção de civilização ou sociedade de forma generalizadora (como acontece quando se coloca o binômio natureza/cultura), mas de dividir suas partes (da sociedade) em diferentes frentes de conceituação ideal diante das grandes questões que cercam o homem. Essa mesma diferenciação que foi exposta anteriormente: a de que a sociedade comporta tanto indivíduos inconscientes e agressivos, a si mesmos e ao meio em que vivem, quanto os que sabem, através da experiência e da vivência, que existe um equilíbrio a ser preservado entre o homem, suas regras sociais e a natureza que o rodeia. Porém, mesmo que possamos afirmar aqui que a sabedoria do velho é colocada como superior em valor moral à arrogância e impulsividade da juventude, me parece que para Sucksdorff uma coisa deriva necessariamente da outra, como ele afirma num poema de sua autoria que Maria da Graça, sua mulher brasileira, lê em trecho do filme *O Elogio da Graça*, de Joel Pizzini. Nessa pequena ode às coisas essenciais da vida, ele deixa transparecer gratidão tanto pelos erros como pelos acertos: “... obrigado pelo deleite do amor, pelo primeiro sorriso da criança, pela doce loucura da juventude, pelo prazer de pensar e pela sabedoria da velhice...”. Nesse sentido, nunca nos afastamos da idéia de que para se chegar à ordem, tudo, até mesmo os erros, devem ser vistos através da beleza que só pode ser alcançada através do olhar do poeta. E é ainda a respeito do papel das idades, ou do estado de espírito relacionado a elas, no pensamento de Sucksdorff, que nos debruçamos para observar que a adolescência, como vista em *O Menino da Árvore*, exerce um papel fundamental na construção de uma mentalidade de integração ou desintegração entre sociedade humana e mundo selvagem. Afirmamos antes neste texto que, para Sucksdorff, e para Emerson e uma infinidade de escritores românticos, a visão da infância é a que mais fortemente permeia o ideal de integração entre homem e natureza, e que é só através de um olhar infantil que o homem consegue lhe conferir beleza. Da mesma forma, *O Menino da Árvore* parece nos mostrar que há uma forma de se envelhecer que permite o respeito à natureza, que é justamente o caminho do sábio ou do estudioso, do poeta ou do filósofo. Sob essa última dualidade, Emerson mais uma vez nos mostra belas linhas de pensamento quando diz que

enquanto o poeta anima a natureza com seu próprio pensamento, difere do filósofo; um propõe Beleza como fim principal; o outro, Verdade. Mas o filósofo, não menos do que o poeta, adia a ordem aparente e as relações das coisas para o império do pensamento (Emerson, 2011, p.68).

Ainda para Emerson a filosofia

procede da fé em uma lei que determine todos os fenômenos, pois, conhecendo-a, poderia-se prevê-los. Essa lei, quando na mente, é uma idéia. Sua beleza é infinita. O verdadeiro filósofo e o verdadeiro poeta são um; e uma beleza, que é verdade, e uma verdade, que é beleza, são o objetivo de ambos (Emerson, 2011, p.68).

O que Emerson quer dizer nesse texto, e que para nós também parece se aplicar a Sucksdorff, é que existe uma clara ligação entre essas duas formas de pensar o mundo, que se unem por um fundamento básico: a concepção que o homem faz da natureza, que ela não existe senão a partir da imaginação do poeta, que a natureza serve de certa forma pra inspirar e alimentar uma ideia que só existe dentro do próprio espírito do homem, uma ideia que vem através da natureza e se completa como beleza. Mas não será que estamos forçando uma comparação quando dizemos que o sábio homem do filme de Sucksdorff se compara com o poeta e o filósofo de Emerson? Certamente que sim. A comparação, no nosso caso, serve para definir que dentro de um padrão de pensamento romântico (de onde o transcendentalismo traz suas origens) há uma tendência em vislumbrar a possibilidade de um certo tipo de homem civilizado - mas distanciado da civilização por uma percepção extremamente individual - buscar a harmonia com a natureza, embora isto deva ser visto como uma exceção. Essa é, na verdade, a própria busca do poeta romântico, que não deixa de ser, ele mesmo, um membro da sociedade que condena. O filme de Sucksdorff não nos permite saber se o seu experiente senhor é um filósofo, um poeta ou nenhum dos dois. De nossa parte, acreditamos que ele não seja nenhum, no significado estrito de cada termo de acordo com Emerson, mas que, antes disso, ele traga resquícios de um conceito de percepção do belo por uma capacidade do olhar pessoal em relação à natureza, algo que a criança já traz imanente e que o homem adulto precisa redescobrir através da mesma vivência que o retira desse momento inicial de pureza do olhar. Entre esses dois polos, o da criança e do adulto existe um momento intermediário em que não se é um nem outro: é a juventude. A juventude é então para Sucksdorff o momento do caos completo em que se deixa de ser criança, em que já não mais se pode contar com o olhar puro desta (que ele representa de forma ingênua, mas que, além disso, é uma visão de conformidade com o mundo natural) e para o qual, ao mesmo tempo, não foi dado tempo suficiente para transformar a percepção sensível da natureza em representações científicas ou poéticas de beleza. Göte, o jovem protagonista de *O Menino da Árvore* se coloca justamente nesse ponto em que o mundo natural não lhe representa um ideal de equilíbrio e harmonia, mas antes um local de passagem, que lhe serve para fazer descobertas tanto físicas como metafísicas. Para o nosso personagem, a natureza sueca representa uma

via-crucis que ele deverá percorrer para que possa achar um significado para a sua vida. Percebe-se como que o interesse aqui é em Göte e não na natureza. Ela serve como pano de fundo de uma descoberta pessoal, ou a viagem do autoconhecimento (para rever um termo antes empregado), mas, mesmo como pano de fundo, seu papel é fundamental nessa transformação, pois utilizado desta forma nos faz lembrar de toda a iconografia cristã. É através de alguns pensamentos relacionados ao cristianismo e à sua influência numa determinada percepção de natureza que estudaremos agora *O Menino da Árvore*.

Num importante artigo em que critica a posição do homem atual em relação à natureza, não só do ponto de vista daquele que a destrói, mas também daquele que a idealiza, Willian Cronon nos dá o tom de como se pensar o conceito de natureza na ideologia cristã quando diz que a palavra em si (natureza) era associada e usada para se

referir a lugares à margem da civilização, onde é muito fácil se perder em confusão moral e desespero. O mundo selvagem foi onde Moises andou com seu povo por quarenta anos e onde eles quase abandonaram seu Deus para adorar um ídolo dourado (Cronon, 1996, p.70).

Ainda segundo ele “o mundo selvagem foi onde Cristo lutou com o diabo e resistiu a suas tentações” (Cronon, 1996, p.71). Finalmente, Cronon se refere ao “Paraíso Perdido” de Milton, obra de forte ligação com os textos bíblicos, para nos falar do Éden paradisíaco que era cercado por uma natureza selvagem, que negava acesso a qualquer um que tentasse adentrá-la. Quando “Adão e Eva foram expulsos desse jardim, o mundo em que entraram era tão selvagem que só seu trabalho e dor poderia redimir” (Cronon, 1996, p.71). Para nós, fica claro como que essa concepção de natureza, que precede todos os movimentos modernos de valorização do mundo natural (através do pensamento romântico), traz em si uma lógica de mundo em guerra contra as forças que o homem não consegue controlar, ou que, pelo menos, o homem teme por desconhecer. Há que se pensar aqui que talvez o ordenamento do mundo natural a partir do desenvolvimento das ciências naturais e da descoberta de padrões reconhecíveis na natureza, tenha diminuído essa desconfiança. Com a dominação cada vez mais imperativa do homem sobre ela, a natureza pode ter se tornado muito mais um objeto de seu proveito do que um inimigo. Entrar nessa questão, no entanto, nos parece arriscado, já que não se pode provar tão rapidamente se a ciência aplicada influencia o pensamento filosófico de uma época ou se é o contrário que acontece. Essa discussão também deve ser colocada de lado, pois o que importa aqui aferir é que no seu filme mais cristão, mais explicitamente arraigado nas tradições simbólicas e icônicas da religião, Sucksdorff renegando todo o seu passado de poeta e romântico do mundo natural, nos entrega uma visão em que o mundo

selvagem se torna lugar de perigo, que esconde em si uma carga de terror e, ao fim, lugar onde o homem sagrado (ou, no nosso caso, simplesmente o homem, já que Göte não passa de um menino comum) deve passar por provações para fechar um ciclo que deveria terminar com a descoberta do sagrado (que no fim habita nele mesmo e nunca na natureza). No caso de *O Menino da Árvore*, não há reconciliação nem com o mundo natural nem com o mundo civilizado, porque no fim não há qualquer perspectiva de sagrado. Se em *Fábula* o pessimismo do discurso terminava por uma aceitação de valores impostos e pela falta de uma opção que não a de entrar em conformidade com o mesmo mundo que oprimia nossos protagonistas, em *O Menino da Árvore*, a jornada acaba num determinismo anacrônico e num fatalismo desumano que levam o nosso jovem protagonista a cometer o suicídio. Mas vamos voltar ao filme: Göte, numa noite, atira e mata um cervo. A caçada para ele não traz nenhum juízo moral. Diferentemente do que fala Luiz Carlos Borges (2008, p.66), ele não “se desprende do grupo para não participar do brutal ritual da caça”, mas é obrigado pelos seus comparsas a recuperar o cartucho da bala usada para matar o animal. Göte é um amante do mundo natural, mas não do tipo que se posiciona contra a caça e em favor do direito à vida dos animais (o que, de uma certa forma, também parece ser o pensamento de Sucksdorff). A busca pelo cartucho no decorrer do filme é abandonada e o que vale a partir de então é a fuga do jovem pela floresta bucólica da Suécia. No entanto, estamos longe de uma representação bucólica. Göte, na floresta, ou procura ou é procurado. A mata é tão opressora para ele como o seu confortável quarto de classe média. Sucksdorff parte do princípio que um vazio espiritual é coisa da alma e, por se tratar de uma esfera unicamente humana e individual, que a esse vazio independe o lugar em que se esteja, seja cidade ou natureza. Mas não existe uma jornada de reencontro possível na cidade. Diferentemente da natureza, a cidade não permite ao homem estar só com ele mesmo. Assim como os homens santos do cristianismo, Göte deve aceitar sua provação: se encontrar na floresta. Se o jovem fosse um poeta ou filósofo romântico, bastaria entrar em contato com o mundo natural para divisar o sublime e adentrar no entorpecimento da beleza que é ver-se projetado na matéria de sua inspiração, mas esse não é o caso. Ele vai precisar antes provar da tentação do diabo, precisará resistir a ela, precisará aceitar seu calvário e seu martírio. Há uma sequência fundamental no filme que não nos deixa dúvida quanto ao teor cristão: o momento em que seus comparsas na caça o capturam e o “crucificam” com galhos e o amarram em arbustos. Suas mãos são atadas com arames farpados. A alegoria e a parábola não poderiam passar despercebidas. No trecho que citei anteriormente, Vernon Young (Borges, 2008, p.66) já havia deixado clara a tendência do filme de se valer de parábolas. Podemos dizer que, mais do que isso, o filme nos oferece uma

representação visual óbvia da crucificação. Por fim, *O Menino da Árvore* se situa numa encruzilhada, que não resolve muito bem, quando tenta aliar dois tipos de discurso, como nos aponta Luiz Carlos Borges, em referência ao trabalho do crítico Jurgen Schild, para quem o calvário do garoto é como o calvário de Cristo. Para o crítico,

esta pretensão do cineasta, em parte, é responsável pelos problemas do filme, pois ele se encontrou num dilema – por um lado temos o drama de um homem numa sociedade conformista e, por outro, o filme representa simbolicamente uma revolta” (Borges, 2008, p.66-67).

O que ele aponta é que existe um claro descompasso entre o mundo em que vivem os personagens - e até mesmo suas motivações - com o simbolismo visual que representa um momento histórico de confronto com uma ordem estabelecida: a evasão forçada do convívio social. A moral do filme é conformista, portanto, e a revolta (movimento original do cristianismo, embora diluído de seu real significado durante os séculos) não passa de um esforço individual que termina em fracasso. Mas, ao mesmo tempo, Sucksdorff tem compaixão pelo fracasso, como mostrará mais tarde em *Fábula*. Essa compaixão é muitas vezes motivo de crítica, mas dificilmente se pode dizer que ela não seja genuína. Mas de que forma o discurso do filme se torna conformista, fatalista e determinista? A partir do momento em que descobrimos que não há liberdade no mundo, em nenhuma parte. Em *O Menino da Árvore*, todo o dilema se equaciona na fuga. Na sequência final, depois de fugir de todos e sobreviver como pode na floresta, Göte se vê próximo de seus perseguidores, então sobe num pinheiro, mas não consegue não ser visto. O sereno e sábio homem, aquele que buscava a harmonia com o espaço, se senta ao pé de uma árvore próxima e conversa calmamente com o jovem. A fim de entender os motivos da fuga de Göte ele diz não haver liberdade no mundo, nem no topo da árvore nem em qualquer lugar. O significado mais direto que podemos deduzir é que ele está dizendo que não há liberdade na natureza. O posicionamento nos faz ter que buscar a resposta na história do pensamento ocidental sobre a natureza, embora a complexidade do tema nos afaste de qualquer pretensão de uma análise aprofundada. Mesmo assim, vale a aproximação, pois ela pode refletir o espírito de uma idealização sobre um conceito (natureza) que deve ser entendido como criação do homem (embora a natureza exista independente do homem, a ideia que se faz dela é pura conceituação).

Na história do pensamento ocidental sobre o conceito de natureza, diz Thomas Kesselring, o aprofundamento de uma tradição experimental na pesquisa científica sobre a natureza diferencia a Idade Moderna tanto do pensamento medieval como da Antiguidade clássica. No século XVI, esse conceito experimental nas ciências naturais já está arraigado,

como comprovam a filosofia de Descartes e o obra científica de Galileu. No entanto, o pensamento científico dessa era ainda tem débito tanto com a Antiguidade quanto com a Idade Média. Da Antiguidade, ele herda o Humanismo de Platão, que mesmo não sendo estudado sobre a ótica das ciências naturais acaba influenciando. Mas o que nos interessa é a influência que a teologia medieval, através de um “determinismo geral e contínuo” (Kesselring, 2000, p.160) exerce sobre ele. “Na cosmologia cristã, Deus, enquanto criador e preservador da criação, é a última causa, a causa integralmente contínua de todos os processos naturais.”(Kesselring, 2000, p.160). Este papel assumido por Deus na Idade Média é, numa transferência de causalidades, exercido pelas leis naturais a partir das experimentações e do empirismo da Idade Moderna. O universo é entendido a partir de então, como ainda nos diz Kesselring, como um aparelho mecânico, com funcionamento maquinal e com leis imutáveis. Além disso “o próprio Homem, cujo lugar, durante a Idade Média, estava situado dentro da natureza – como essa, o homem deveria ser criado por Deus -, começou a assumir uma posição externa à natureza, uma posição quase divina” (Kesselring, 2000, p.161). O homem se torna então o dominador da natureza para quem essa passa a ser seu objeto de estudo e manipulação. É precisamente nesse contexto que Kesselring nos direciona para a ideia de liberdade. Vejamos o que o autor tem a dizer sobre o assunto:

A situação solitária do Homem moderno, fora e além da Natureza e abandonado por Deus – de cuja posição ele apoderou-se -, evidencia-se, finalmente, num outro aspecto. Visto que, segundo o determinismo mecânico que domina cada vez mais o pensamento filosófico a partir do século XVII, todos os eventos estão determinados inteiramente por leis naturais e condições antecedentes, a liberdade coloca-se fora da Natureza. Não faz diferença se nós dizemos que o Homem não pode mexer nas cadeias causais. Em qualquer caso, chegamos ao resultado de que nós apenas parecemos ser livres. Pois nosso agir, nosso querer e planejar ou acontecerem fora da Natureza física ou nós somos apenas marionetes da causalidade natural (Kesselring, 2000, p.162).

Dessa forma temos que o homem - antes da descoberta do acaso nas leis naturais – não passa de um elemento da natureza, portanto sem livre arbítrio. Para ser um sujeito em pleno domínio de sua liberdade, o homem deve estar fora da natureza. Seria correto afirmar, a partir do que foi exposto, que o homem só é livre no domínio da razão, ou seja, no seu poder de abstração e no seu interior – através de seu intelecto – e não no seu exterior – o mundo natural?

Enquanto conceito de natureza e sua correspondência quanto a uma possibilidade de liberdade, podemos perceber no discurso do homem sentado à beira da árvore uma

proximidade com a forma com que a Idade Moderna pensa a questão. Afirmar que Sucksdorff pensa da mesma forma que o seu personagem talvez seja um erro e uma precipitação, embora pareça razoável acreditar que, ao menos dentro do discurso do filme - na qual o conformismo leva inevitavelmente à comprovação dessa suposição -, Sucksdorff esteja de acordo que há uma falta de liberdade para o homem que está na natureza, sem estar. Não podemos deixar a lacuna de pelo menos trezentos anos em branco, no entanto. Nem deixar de esclarecer que não há qualquer referência ao cientificismo, seja moderno ou contemporâneo, no discurso do cineasta ou do personagem. O filme não é anacrônico como se tivesse uma mentalidade antiquada, ele é antes uma própria representação do conflito entre o homem e a natureza sob uma determinada forma de interpretação das coisas. Parece-nos que Sucksdorff está dizendo que o homem quando analisa a natureza mais do que a contempla, acaba por separar-se dela. Ao lhe atribuir regras e leis fundamentais e imutáveis, se afasta da possibilidade de estar livre dentro de sua própria visão da realidade. Essa concepção se é a libertação pela ignorância, ou a procura por uma forma de existência mais autêntica, não saberíamos dizer.

Dito tudo isto - de como a natureza não oferece a possibilidade da liberdade – fica claro que, da mesma forma, tudo poderia ser dito sobre a sociedade, já que Göte foge em direção à natureza porque está em conflito com a sociedade, porque esta não lhe oferece liberdade. A grande descoberta para o garoto é descobrir que na natureza tampouco ela existe. É como perceber que tanto a sociedade quanto a natureza agem por leis próprias, uma moral, a outra natural, mas a lógica na qual estão contidas não permite que as duas esferas estejam sempre separadas: a moral do homem invade a natureza e o natural do mundo físico invade a sociedade. Isso implica dizer que, assim como uma árvore continua seu processo natural de fotossíntese dentro de uma cidade, também o homem se mantém um ser social e moral dentro da natureza (pelo menos a partir do momento em que ele já tenha sido criado dentro de padrões culturais). Não se trata, portanto, de comparar o funcionamento da sociedade com o do mundo natural (darwinismo social, por exemplo), mas é, na verdade, entender que o específico de cada, a regra fundamental de cada, se mantém em qualquer ambiente, porque respeita a preceitos universais dentro de uma lógica determinista. O problema mais uma vez está em acreditar nos padrões. A liberdade, ao fim, parece nos dizer o velho sábio, só pode ser alcançada no específico do homem, ou seja, no domínio de sua razão, que é capaz de conferir beleza à natureza, como faria o poeta ou o filósofo; ou de apontar o sagrado através dela, como faria o cristão. Acreditar que as vias romântica ou sacra permeiam o pensamento de nosso personagem sábio nos prova, entretanto, ser uma falsidade. Como uma terceira via,

menos encantadora e sublime, para o homem se consagrar em harmonia com a natureza, sobra a conformidade com sua própria condição: estar ciente de sua falta de liberdade é estar em harmonia com a ordem natural do mundo, que o permite não lutar contra o inevitável. Parece-nos que é dentro dessa perspectiva conformista que Sucksdorff situa sua sociedade. Não poderia ser diferente no filme em que o cineasta mais se afasta da natureza como ideal sublime de transformação do homem.

CAPÍTULO 2 - ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DE UM DISCURSO NARRATIVO

2.1 HISTÓRIA E FILMES

Tendo visto alguns dos principais elementos que constituem dois filmes de longa-metragem realizados por Sucksdorff na década de 1960, fazemos agora um recuo no tempo para o fim dos anos 1930 e início da década seguinte, época esta em que os primeiros filmes do cineasta estavam sendo realizados. Ainda antes, apresentamos rapidamente alguns elementos fundamentais da biografia do nosso objeto de estudo: Sucksdorff, aos vinte e dois anos de idade, recebe uma câmera fotográfica de seu pai como presente pelas boas notas que recebe no colégio. Ao perceber os bons resultados de sua investida em suas férias na Sicília, Sucksdorff resolve se inscrever num concurso de fotografia promovido pela revista *Film journalen*, do qual sai vitorioso. No ano seguinte, 1939, um provavelmente muito confiante jovem se inicia na direção de filmes de cinema com o filme *Rapsódia de Agosto*. A partir desse primeiro contato, com a criação de um discurso fílmico próprio, que vai se desenvolvendo ao longo da década, Sucksdorff se lança numa obra quase que inteiramente dedicada à representação da natureza e da vida selvagem. Muitas vezes comparado ao cineasta Robert Flaherty, fica evidente quando se aprofunda no assunto que os dois apresentam diferenças fundamentais, embora se aproximem pelo tema selvagem e alguns recursos de estilo. Alex Viany é um dos que faz a comparação:

O cinema de Sucksdorff está diretamente filiado à corrente de Robert Flaherty. Não é o documentário puro. Aproveitando liricamente um determinado ambiente natural e construindo uma estória (sic) capaz de aproveitar e demonstrar certas observações etnológicas, tal como Flaherty, Sucksdorff, entretanto, não se deixa envolver [...] É sempre o europeu intelectualizado a exibir uma compreensão benévola em relação ao povo primitivo que focaliza ⁴.

Quando escapa a essa temática selvagem, Sucksdorff parece se aliar àquele cinema fundamentalmente estrutural, baseado na montagem – seguindo a tradição de Vertov e apresentando muitas semelhanças, especialmente no seu *Ritmos de uma Cidade*, com filmes de elogio a cidades como *Berlin, Sinfonia de uma Metrópole* de Walter Ruttmann e *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* de Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny, embora Sucksdorff, ao contrário desses exemplos, esteja muito mais aberto a ver o lado menos “nobre” da sua

⁴ Última hora, A Fera e a Flecha, Rio de Janeiro, 7 outubro 1964.

cidade. Esses filmes, embora sejam importantes para entender a obra de Sucksdorff, escapam ao interesse desse trabalho e, por isso, ficam de fora de uma análise mais pormenorizada. Em relação ao todo de seus primeiros filmes (até *A Grade Aventura* são dezesseis curtas-metragens) não é nada exagerado afirmar que a grande maioria se debruça sobre um mesmo tema ou variações sobre esse mesmo tema: a natureza e a vida selvagem. Por hora, no entanto, nosso enfoque fica por conta dos filmes em si. Voltemos então a 1939, mais especificamente para a *Rapsódia de Agosto*. A título de explicação, este texto deve deixar claro que somente os filmes que serão analisados aqui individualmente foram vistos pelo autor. Devido à dificuldade de acesso a grande parte de sua obra, ficamos impossibilitados de apresentar uma observação mais integral. Quando generalizar o discurso em favor da obra do cineasta como um todo, o leitor deve entender que se trata apenas dos filmes que puderam ser vistos. Quando se referir a filmes não vistos, o texto estará, na verdade, se valendo de informações colhidas pela bibliografia estudada.

Sucksdorff é, na sua origem, um formalista. Se nem sempre pela montagem, quase sempre pelo rigor da fotografia. Seus melhores filmes são quando essas duas preocupações técnicas estão aliadas em favor de um discurso. Seus primeiros filmes são ainda desequilibrados no sentido de sentir necessidade de se valer da explicação de um narrador. Embora seja exatamente este o caso de *Rapsódia de Agosto*, não será possível ver o filme sob a perspectiva de sua retórica, já que a única cópia a que tivemos acesso não apresentava legendas e estava no original em sueco. A barreira linguística que impede o contato imediato da construção de sentido dá lugar a uma observação formal, também discursiva, mas a partir de outros parâmetros. Desse ponto de vista estritamente fotográfico e estrutural, o filme mais uma vez se apresenta de forma dialética. A dualidade aqui, diferentemente daquela observada entre a cultura e natureza e mesmo entre o jovem e o velho, não são significantes de dois opostos, cujo juízo de valor absoluto decide em última instância quem tem a razão, e não oferecem ao fim uma representação de conflito. A percepção que temos, a partir dessa estrutura formal, é que o filme se divide entre planos em *plongée* e planos em *contra-plongée*: os primeiros interessados em observar os rios e os outros, o céu. O filme é quase que inteiramente construído em sucessão desses dois tipos de plano, montados em paralelo uns com os outros, como se somados representassem a totalização de uma ideia de natureza, através deles reforçando a percepção de que existe um meio no qual estamos inseridos, um meio tanto no sentido espacial como no sentido ambiental. Ao olhar para o céu como quem olha para cima e ao olhar para a água como quem olha de cima, intuímos um observador

encantado, preocupado com a representação que contenha em si a somatização de todos os elementos que constituem seu objeto de interesse: a natureza sueca. É o olhar geral, que não pode deixar para trás nenhum aspecto do cenário todo. Será que estamos diante de uma busca por uma imagem que represente essa totalidade? Seria correto afirmar que a montagem dialética se trata aqui de uma tentativa narrativa de representar esse todo? De qualquer maneira, ainda sob os ditames da fotografia não cinematográfica, Sucksdorff resolve a questão numa imagem sintética na qual o céu aparece refletido sobre a superfície d'água. Não é que ele possa estar desconfiado do recurso cinematográfico, mas a capacidade de representar a natureza em uma sequência temporal sem cortes significa estar ainda muito próximo do observador humano, do romântico e não do cineasta. Mas, como prova a experiência, as duas observações podem caminhar parelhas.

Realizado em 1941, *Um Conto de verão* já está muito mais próximo de Arne Sucksdorff em total domínio do seu jogo. É provável que um cineasta tenha que dominar perfeitamente os mecanismos clássicos de um estilo para poder, mais tarde, subvertê-lo. O que acontece de perfeitamente aceitável dentro de um tipo de filme sobre a vida selvagem é a narração supostamente científica sobre cenas de uma vida natural encantadora. Logo no início, o narrador nos afirma existir um microcosmo de biotas e vidas dentro do lago na floresta, “uma comunidade viva e produtiva”, tudo amparado por um vocabulário e por uma autoridade que não nos deixam duvidar da autenticidade dessas afirmações (como ignorar referências aos ciclos do carbono, oxigênio e nitrogênio?). Somos então apresentados ao nosso pequeno protagonista, que serve mais como fio condutor por uma sequência de cenas em que a natureza sueca como um todo é mais importante do que o único indivíduo. A raposa, a quem passamos a seguir em suas andanças pela floresta, representa o papel de um mestre de cerimônias a nos guiar por esses caminhos tão conhecidos pelos que são da terra. E nesse ponto podemos inferir que além do discurso científico existe um outro discurso, claramente político, que liga o homem sueco à sua natureza. É estabelecida uma relação em que ela, mesmo distante - devido à maior parte da população viver atualmente em cidades -, ainda exerce enorme influência sobre a vida dos suecos. É como se o narrador dissesse que a natureza define quem somos. Mais do que isso, é na natureza que reconhecemos nossa verdadeira vocação para a liberdade e para a contemplação da beleza de que somos parte. Quando diz que é para a natureza que o sueco volta nas suas horas de folga, quando precisa relaxar e viver sob pressupostos ancestrais, ele quer dizer que ele está sendo chamado de volta à sua origem e a perceber um “instante de eternidade”. O narrador ainda faz questão de dizer

que a natureza e a vida selvagem estão muito próximas, “a apenas quinze minutos de caminhada”, das cidades; e que, quando abandonadas pelo homem, as casas em que habitavam são reapropriadas pela natureza. Homem e natureza aqui não estão em conflito, mas antes fazem parte de uma mesma comunidade. Ainda assim, existe uma separação. O poder libertador da natureza só pode existir para libertar o homem de algo que o prende. E o que seria esta prisão? Parece-nos certo afirmar que se trata, acima de tudo, da vida social e suas obrigações e conformidades. Devemos fazer o caminho de volta ao tentar traçar os motivos que fazem, vinte anos antes de realizar *O Menino da Árvore*, Sucksdorff assumir posturas diametralmente opostas quanto à natureza. Sobre uma bela imagem dos raios de sol que atravessam as copas de imponentes árvores, o narrador onisciente afirma que a natureza para alguns é um lugar para escapar da realidade, de estar sozinho e de ser livre. A despeito desses três pontos de inflexão, que comportam muitas diferenças entre si, a questão da fuga da realidade é a que mais inspira uma influência sobre a própria representação humana da realidade natural. Desde que o homem só pode se relacionar artisticamente com a vida selvagem através de sua idealização, fugir da realidade obedece tanto a uma fuga factual dos afazeres sociais como uma possibilidade de trabalhar artisticamente sobre uma idealização de seu funcionamento básico. A proposição é verdadeira ao analisarmos as regras dos filmes sobre a vida selvagem, sobre as quais *Conto de Verão* nos dá mais uma dica quando afirma que na natureza o homem muitas vezes percebe elementos com os quais se identifica e, na imagem, vemos duas raposas, provavelmente irmãs (gostaria de sugerir o narrador), se divertem. O ideal romântico sobre a natureza ainda prevalece em relação àquela ótica pessimista de filmes posteriores. “Estar sozinho e ser livre” engrandecem a possibilidade de contato individual com a natureza através de uma sublimação particular, como já apontado anteriormente, que nada deve às experiências de poetas românticos como Wordsworth e Clare. A despeito de todas essas observações, um aspecto fundamental nesse filme é a ausência completa de um julgamento moral em relação à crueldade da vida na natureza, pois

na natureza os animais se destroem mutuamente não por desejo, mas por uma necessidade inerente, e o mundo de Sucksdorff é, com toda a sua violência, um lugar mais puro do que o de Bergman onde o sadismo humano se mostra em desarmonia (Cowie, 1966, p.85).

Quando na maior parte dos filmes sobre a vida selvagem a cadeia alimentar e a luta pela sobrevivência são assuntos da maior preferência (por uma óbvia questão narrativa), assim também aparecem sempre em *Conto de Verão*; mas ao contrário dos outros, este não imputa um comentário incriminador sobre o predador ou faz qualquer tipo de julgamento quanto aos

atores e às atividades praticadas. Para Sucksdorff, a natureza tem suas leis separadas das do homem, em que vale mais a cadeia alimentar ser uma estrutura equilibrada na sua aparente “violência”, e que o bioma tenha preferência sobre o indivíduo. É por isso que ao longo do filme nos causa estranhamento a música sempre muito bonita e os comentários sempre muito eloquentes e singelos estarem acompanhados por imagens da nossa raposa que só faz andar pela floresta e predar animais indefesos e ovos temporariamente abandonados. Sucksdorff vê a essas cenas como parte de um processo natural, que escapa à conceituação moral da comunidade social. Não devemos confundir a questão a ponto de considerar que o cineasta se abstém sempre de fazer juízos morais. Seus filmes estão em muitos casos repletos deles. O fato é que quando aplicados à natureza ele sempre mantém uma cautela muito científica.

A questão do ponto de vista moral pode mais uma vez ser aplicada, desta vez ao filme *Gryning* ou *Amanhecer*, em tradução livre, em que um típico caçador decide por não atirar num casal de cervos quando descobre que a eles se junta um filhote. Como disse anteriormente, para Sucksdorff não existe um juízo propriamente moral dentro do funcionamento e estruturação da natureza e do ciclo de vida que dele advém. Essa falta de parâmetros civilizatórios dentro de um organismo natural não deve, no entanto, ser estendido à qualidade de vida racional e social do homem. A este deve ser admitido, quando necessário for, fazer seu próprio juízo a respeito de conceitos como certo e errado. Se de um lado temos uma natureza amoral, não é por isso que o homem ao se relacionar com ela deva também agir de forma amoral, pois dessa forma estaria negando mais do que um princípio social, estaria indo de encontro a um postulado elementar do homem: que ele é um ser racional e deve, por isso, agir conforme seus paradigmas. Isso não quer dizer que o homem, por ser racional, seja melhor do que a natureza, que não o é. O que se está dizendo é que o homem que faz um julgamento adequado dentro de certos padrões de conduta considerados certos numa determinada sociedade ou, pelo menos, numa determinada corrente de pensamento, é melhor do que um homem que não o faz. Temos que mais uma vez Sucksdorff se alia ao discurso da ciência, porque é através dela que a defesa do espécime jovem é justificável, através de ideias de sucessão e renovação. Ele também está se aliando ao discurso conservacionista o que implica dizer que, já a essa altura, Sucksdorff aparece como um defensor da proteção da vida animal e do ambiente em que habita. No aspecto formal, esse *Amanhecer* apresenta uma clara diferença com relação à *Rapsódia em Agosto* e *Conto de Verão* já que dessa vez nada nos é explicado pela voz de um narrador qualificado para nos mostrar a “verdade” dos fatos. Dessa forma, a narrativa tem que ser construída inteiramente de maneira visual e sonora (música e

som ambiente). Esvai-se o valor literário e científico. Aproxima-se de uma ideia de sincronicidade entre trilha sonora e movimento dentro do plano que pode ter sua origem traçada até as animações da Disney (e que mais tarde também serão usadas nos filmes sobre a vida selvagem dessa produtora). Vejamos então como se desenrola a trama: um homem adentra na floresta com sua espingarda a tiracolo. Os animais, sempre receosos com a sua condição de presa, escapam para todos os lados e tocas. O homem abate uma ave e enfeita seu chapéu com uma pena da vítima. A natureza em desarmonia com o homem é representada pela alça da arma que, ao se prender a um galho, o rompe. Mas é de fato uma verdadeira ruptura? Nunca nos deu a impressão que a caça fosse em si um sinal da separação entre sociedade e natureza, nos filmes do cineasta. Antes disso, mais vale observar que o homem que se abstém de um tiro fatal por uma causa que considere nobre está tão em harmonia com o seu entorno quanto um homem que caça para alimentar a sua família e comunidade. A desarmonia da caça desnecessária é logo redimida por uma tomada de consciência em direção a um comprometimento do homem com sua função vital de único animal capaz de proteger conscientemente o mesmo mundo que é também o único capaz de destruir. A troca da pena por uma flor no chapéu é mais do que um símbolo de pacifismo. Assim como os cervos comendo folhas de um arbusto, a flor no chapéu é um sinal de harmonia.

Em 1947, Sucksdorff realiza *O Vale Ideal*, filme que introduz muito claramente uma ideia de mito, relacionando-a com a ligação que um povo tem por sua terra. Chame de mito, lenda ou fábula, fato é que só através de uma narrativa tradicional contada por seu avô que a menina protagonista do filme redescobre o lugar em que vive. É sintomático de uma apologia da terra idealizá-la. Mas, por mais que isso seja verdade, nunca se deixa de contextualizar o ponto de vista. Temos então duas terras: aquela do trabalho familiar, em que todos se reúnem nos afazeres diários, seja capinando o mato ou ordenhando cabras, e aquela em que é reconfigurada completamente através de histórias fantásticas de modo a transformar o real em uma projeção de desejos e necessidades do coletivo, ao contrário do que acontece com o poeta romântico, que se projeta individualmente, em contato particular, na natureza que lhe inspira. Mesmo sendo uma projeção da comunidade, no entanto, é através do contato individual que a nossa protagonista busca o “vale ideal”: depois de fugir de seus afazeres habituais, ela descobre, sob o misterioso céu de brumas, um vale que faz juz ao título do filme e da lenda, repleto de encantos simbolizados por aqueles lugares que Cronon denomina como os eleitos pelos românticos amantes da natureza: montanhas, cachoeiras. Estamos diante, mais uma vez,

do conceito de sublime, segundo o qual, por baixo da superfície selvagem de uma paisagem natural há sempre uma expressão do sobrenatural:

nas teorias de Edmund Burke, Immanuel Kant, Willian Gilpin, e outros, paisagens sublimes são aqueles raros lugares na Terra onde uma pessoa tem mais chances do que em qualquer outro lugar de vislumbrar a face de Deus [...] Mesmo Deus podendo, é claro, se revelar aonde quiser, ele seria mais comumente encontrado nestas vastas, poderosas paisagens onde uma pessoa não poderia evitar de se sentir insignificante e lembrar-se de sua própria mortalidade. Onde estavam esses lugares? O catálogo de suas localizações do século dezoito nos parece muito familiar, pois ainda vemos e valorizamos a paisagem como ele nos ensinou. Deus estava no topo da montanha, no abismo, nas cachoeiras, na nuvem de tempestade, no arco-íris, no pôr do sol” (Cronon, 1996, p.73).

Mas a idealização aqui vai mais longe do que estar em contato com a natureza que inspira o sublime: o próprio sonho se apodera do conceito e transporta a menina para um mundo imaginado. Mas não estamos falando de duas realidades totalmente separadas, pois o mundo vislumbrado pela menina nada mais é do que a própria natureza em que ela está inserida (tanto na ordem interna ao filme – ela só pode imaginar uma natureza a partir de suas referências -, como numa lógica externa – Sucksdorff registra através da lente a mesma natureza ou, ao menos, elementos diversos da mesma paisagem). O contraste que se faz então é de outra ordem e pode se resumir numa pergunta: O que vale é o lugar em si ou o valor que a ele se atribui? Estar sozinho, num mundo particular, em contato direto com uma natureza intocada parece ser a verdadeira chave do enigma do “vale ideal”. Mas esse ideal habita num mundo irreal. A grande libertação vem com a descoberta de que o “vale ideal” existe independente da atribuição de valores que se dá a ele. Ou, melhor, já que é inevitável e inerente para nós, humanos, atribuir valores, certo é se deparar com a conclusão de que no meio social tradicional, mesmo nos afazeres diários da vida na fazenda, mesmo na colheita de morangos ou na ordenha de cabras, é possível vislumbrar o “vale ideal”. Quando se vive por meio de condutas sociais específicas dentro de uma comunidade que ainda não se degenerou para uma sociedade industrial, quando a comunidade ainda preserva uma relação genuína e harmoniosa com o mundo selvagem, é possível que esse corpo social e cultural reconheça o “vale ideal” como sendo seu lar. Por esse aspecto, talvez o texto deixe subentender que estamos sendo submetidos, no fim, a uma moral conformista. Não me parece ser o caso, já que a libertação não é imposta de fora para dentro, não é a comunidade que força a aceitação de suas leis. Nem mesmo existe uma obrigação de aceitação de qualquer tipo de regra. Há somente uma percepção, que nasce de dentro de um conceito mitológico da comunidade, que passa pelo reconhecimento de pertencimento a uma paisagem, e se completa na descoberta de

que comunidade e natureza são elementos de uma mesma paisagem. Ainda estamos sob o domínio do ideal, mas essa tendência se dissipa no ano seguinte.

Se em *O Vale Ideal* Sucksdorff nos apresentava uma natureza cheia de esplendor e rica em imagens de beleza que nos convidavam a experimentar o sublime, em *Mundo Divido* nada poderia ser mais diferente. Estamos, na realidade, diante de uma obra engenhosa que apresenta o mundo natural em sintonia com vários conceitos do cientificismo darwinista, mas que, no processo de apresentar esse mundo, introduz uma série de elementos que nos remetem ao mundo cultural do qual provém. Seja através da música barroca de Bach e as notas do órgão sempre muito imperativas e opressoras que nos diminuem em favor de um terror ou de uma força espiritual esmagadora; seja pelas árvores e suas sombras muito duras e marcadas; seja por toda a ambientação de pretos e brancos bem definidos (quase ausência de meios tons) que nos fazem lembrar vagamente dos cenários dos filmes expressionistas dos anos 1920; enfim, por vários desses elementos narrativos, podemos definir o “Mundo Divido” como um filme de assombro, no qual o belo dá lugar ao terror. No entanto, se não existe um elemento propriamente sobrenatural, existe pelo menos uma fabulação da natureza como um espaço místico e misterioso. Não há nada de realmente grandioso na natureza desse filme, até a música de Bach (música litúrgica, de grande impacto dentro de catedrais) parece assumir um papel de menor vigor e maior sutileza. Estamos perdidos num canto da natureza selvagem, sem proteção, descobertos para um mundo que não oferece compaixão e que não permite a segurança da sobrevivência ou da certeza dela. A concepção de mundo amoral, percebe-se, é aquela mesma que acompanha Sucksdorff desde seus primeiros trabalhos. Não há nenhuma mudança de ótica quanto ao conteúdo: continuamos sob os postulados da sobrevivência do mais forte e da luta pela sobrevivência e não vemos mais do que o desenrolar natural da cadeia alimentar. Mas onde antes tudo era visto com naturalidade, agora o é com assombro. Seguindo nesse rastro, me inclino a observar com curiosidade uma passagem de Gregg Garrard, a respeito do pensamento de Edmund Burke:

Enquanto o meramente belo desperta sentimentos de prazer, Burke afirmou que “a paixão causada pelo que é grandioso e sublime na natureza [...] é o Assombro; e o Assombro é o estado da alma em que todos os seus movimentos ficam em suspenso, com um certo grau de pavor”. O Belo é amado pela sua pequenez, sua maciez e delicadeza; o sublime é admirado por sua vastidão e sua força esmagadora (Garrard, 2006, pp.94-95).

Não podemos confundir as coisas, no entanto. Se o pavor é, de fato, elemento fundamental em “Mundo Divido”, ele não nos é transmitido por uma paisagem grandiosa ou por um cenário opressor. Pelo contrário, como falamos anteriormente, tudo no filme parece

acontecer numa esfera minúscula, esquecida pelos homens e, quem sabe até, por Deus. O assombro aqui está completamente desvinculado de um contato sublime entre o homem e a natureza. Resignificado o assombro, temos que nesse filme ele representa mais um elemento de ligação a um suposto realismo da vida natural em que qualquer canto pode esconder um predador voraz ou um ladrão de carcaças. Nessa eterna ciranda de presas e feras selvagens, o único elemento imutável é o clima de espantosa insegurança e de terror. Mas uma pergunta fundamental ainda fica pendente: a que mundo dividido se refere o título do filme? Pode ser que ele esteja se referindo à diferença clássica entre natureza e homem. No filme não há qualquer presença de pessoas, mas sua existência próxima é intuída pelas casas de uma aldeia que se situa em continuidade espacial com a floresta. Mas se não existe um discurso próprio a respeito da interação dos homens com essa floresta, talvez a contraposição se dê através exatamente da casa, como o símbolo de conforto da vida social que o homem construiu para se proteger dos perigos naturais; e do mundo selvagem, sem qualquer conforto ou proteção, cuja única lei é a da sobrevivência a qualquer custo. Mas a cena em que os olhos brilhantes da raposa, na penumbra, observam a lebre desprotegida, pronta para ser abatida, nos indica um possível outro significado: o de que a divisão fundamental da vida selvagem está entre o que observa e o que é observado, entre o predador e a presa, entre o dominador e o subjugado. É dentro desse domínio de forças que se chocam que podemos entender melhor um mundo repartido, cujo todo compreende um total de individualidades, cada um representando seu papel de acordo com uma ordem natural imutável.

Vimos que para todos os elementos presentes na natureza, Sucksdorff credita uma ordem inalterável, num funcionamento mecânico (o que nos remete mais uma vez àquele conceito de natureza como um organismo mecânico que predomina na Idade Moderna a partir da revolução científica). Podemos ir além e afirmar que, na visão do cineasta, uma cidade ou um agrupamento humano obedecem aos mesmos princípios. No seu primeiro grande sucesso mundial, *Ritmos de uma Cidade*, ele já apresentava a cidade como um organismo de funcionamento preciso, numa edição que lembrava o fluxo da vida de uma grande metrópole. As cenas das crianças de rua e os pequenos idílios individuais serviam mais para ilustrar detalhes efêmeros, mas essenciais (porque o que confere vida a um mundo mecânico) de uma estrutura muito maior que ao mesmo tempo acolhe e engole essas pessoas. Não é de espantar, portanto, que *O Vento e o Rio* obedeça à mesma estrutura, embora sob um ponto de vista bem diferente. É que se em *Ritmos de uma Cidade* o fluxo seguia uma ordem industrial e produtiva da grande cidade, em *O Vento e o Rio* o fluxo que seguimos é o do mundo natural, é o fluxo

do próprio rio. Somos apresentados à Caxemira numa direção sempre avante, no constante movimento de quem observa a costa de uma embarcação em movimento. São poucos os planos em que não há esse tipo de movimentação. Se naquele primeiro filme a montagem era fundamental para evidenciar o ritmo de funcionamento daquele mundo, o sentido da imagem agora obedece a um movimento interno ao plano, o movimento natural do fluxo de um rio. Não é que a edição não esteja presente de forma significativa em *O Vento e o Rio*, mas ela não exerce tanta influência sobre uma ideia de organização do espaço observado; ela é mais contida, mas ainda é, como no outro filme, uma ferramenta importante de dramatização de um espaço constituído de vários elementos díspares. É através do movimento das águas que vemos uma cidade se estruturar em torno de crianças se banhando, pescadores esticando redes, mulheres lavando roupa, músicos tocando para jovens dançar, comerciantes carregando mercadorias, moagem de grãos, plantação, colheita e oração. Todos os elementos intimamente ligados ao rio, inclusive o ato religioso, conferindo ao rio importância de lugar sagrado. O homem em perfeita harmonia com a natureza, mais uma vez Sucksdorff idealiza a vida do homem na selva. Como muito bem observa Peter Cowie, para o cineasta “Existe uma semelhança entre comunidades primitivas e o mundo animal” (Cowie, 1966, p.87). No que pese toda a polêmica que pode conter uma expressão como “comunidade primitiva”, Cowie parece tocar num ponto chave do qual já havíamos tomado ciência: de que toda a comunidade que se estabelece em contato próximo com a natureza, a acompanha num movimento que a renova e recicla, mantendo, assim como os animais, o equilíbrio biológico.

Uma conclusão fundamental a que se chega depois de todas as análises de filme feitas neste e no capítulo anterior é que Sucksdorff sempre filma seus objetos de interesse de um ponto de vista panteísta e holístico, ou seja, ele prefere ver o todo do que o particular. Devemos aprofundar a observação: sempre se destaca, em seus filmes, um elemento particular (um animal, uma família ou um grupo de pessoas) dentro de um organismo maior, seja ele natural e biológico ou humano e cultural. Esse elemento particular, geralmente conduz o filme e propõe os conflitos e soluções, mas ele nunca é isolado da sua realidade em torno, da qual ele é peça essencial, como qualquer outra. Essa perspectiva múltipla, funcionando em cadeias de eventos, nos aproxima, nos filmes em que ele volta seu olhar para as comunidades culturais, de uma comparação dessas obras com estudos etnográficos. Nesse momento da pesquisa podemos levantar uma questão de importância maior para o desenvolvimento de uma ideia ampla da obra de Sucksdorff: o cineasta flerta ou mesmo realiza filmes etnográficos? Para responder a essa pergunta, seria antes necessário relativizar o conceito de

filme etnográfico, mas para fins de categorização e para facilitar a encruzilhada, se optou nesse trabalho pela escolha de uma visão bem restrita quanto ao gênero. Que há um flerte, e que existe a possibilidade de categorização de alguns de seus filmes dentro desse tipo de cinema, nos parece claro, mas quando assumimos a posição de Karl Heider, para quem existe uma visão bem distinta sobre o conceito de verdade entre cineastas e antropólogos, fica mais difícil aceitar esse enquadramento. Segundo ele, “Cineastas podem confortavelmente assumir a posição de artista na qual eles manipulam a realidade através de uma série de falsidades de modo a criar uma realidade maior [...] Antropólogos, enquanto cientistas, devem desafiar a legitimidade dessas mentiras facilitadoras” (Heider, 2006, p.10). Mesmo assumindo depois que também os etnólogos se utilizam de métodos próprios para criar seus filmes, seus postulados são completamente opostos aos dos filmes narrativos, dos quais os filmes de Sucksdorff parecem estar sempre muito próximos. Como não nos interessa um estudo específico sobre cinema etnológico, deixo a questão de lado, por ora, sem deixar de observar que o assunto pode ser muito melhor desenvolvido. O levantamento desse conceito particular de filme etnológico nos serviu, neste primeiro momento, para aproximar o cinema de Sucksdorff de uma lógica narrativa. Essa lógica que está na base da maioria dos filmes sobre a vida selvagem.

2.2 PROBLEMATIZAÇÃO DE UM ESTILO

Sabemos que Arne Sucksdorff se mantém firme a um certo tipo de conduta moral e, por que não, filosófica dentro do relativamente largo escopo de sua obra. A moral darwinista e cientificista, aliada a um humanismo voltado para os excluídos de uma sociedade cruel, assim como uma clara tendência ao conservacionismo de habitats ameaçados e da pura contemplação das belezas naturais, fazem dele um homem preocupado com temas contemporâneos e que inspiram muito cuidado. Se tomarmos sua obra cinematográfica completa como referência (mas isso também inclui sua obra literária), percebemos com facilidade que seu assunto de maior recorrência é a vida natural e selvagem. Mas podemos estar seguros quanto ao fato de Sucksdorff não ser um pioneiro no interesse pelo assunto. Antes dele já se consolida, desde que o cinema começa a registrar suas primeiras imagens, uma tendência e um interesse em filmar a vida natural com todas as suas características exóticas e espantosas. Não podemos nos esquecer que na sua origem o cinema representava, além da pura curiosidade científica e fantástica da projeção de imagens em movimento, a

possibilidade de entrar em contato com curiosidades e extravagâncias de diferentes culturas e paisagens naturais. Com relação à esse tipo de conteúdo, podemos, como faz Derek Bouse, dizer que “o próprio cinema já começou não só como tentativas de trazer movimento à imagem, mas como tentativa de revelar e estudar o movimento dos animais através de imagens - alguns deles eram, ao menos até certo ponto, selvagens” (Bouse, 2000, p.41). Não nos compete relatar detalhadamente a evolução, nomes e momentos iniciais, pois como afirma Bouse, não existe um claro momento inicial da representação da natureza no cinema, mas eles surgem juntos, ao mesmo tempo, porque, acima de tudo, o desenvolvimento da representação do movimento animal através de técnicas anteriores ao cinema já eram comuns, como é o caso dos trabalhos de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey. No nosso caso específico, interessa saber se Sucksdorff tinha conhecimento dessa tradição, através dos filmes de Martin e Olsa Johnson, Cherry Kearton ou, se pudéssemos vislumbrar um quase impossível contato do cineasta com o cinema da vida selvagem brasileiro, Major Luiz Thomas Reis e Silvino Santos, para citarmos alguns nomes importantes dentro dessa tradição. A impressão que se tem a partir de algumas informações colhidas é que pouco contato ele tinha com o cinema de uma forma geral e se de alguma forma a linguagem de um cinema sobre a vida selvagem lhe é absorvida isso se dá de maneira pouco consciente, se não completamente alheia a sua percepção. Em entrevista gravada para o Museu da Imagem e do Som, transcrita por Borges, Sucksdorff responde, quando perguntado a quais filmes ele assistia quando mais jovem:

Eu era muito independente. O Flaherty ficou meu amigo e depois é que fui conhecer seus filmes. O “Louisiana Stories” eu não gostei muito. Eu não tenho nenhuma influência! Eu gostava mesmo era de literatura sobre os índios. Li “Manitu”. Até os treze anos eu era proibido de assistir filmes, ir ao teatro e dançar. Depois eu fiquei livre no pensamento. Cheguei a ver algumas coisas de Stiller (Borges, 2008, p.122).

Podemos perceber que não há referência alguma a um cinema que representasse a natureza selvagem com toda a sua riqueza encenada e reconfigurada de flora e fauna. Mas é possível que Sucksdorff estivesse tão distante dessa tradição? Voltemos mais uma vez à questão do filme etnográfico, para nos voltar à pergunta fundamental: entre a realidade e o discurso narrativo, qual a via de Sucksdorff?

Foi dito anteriormente, através do pensamento de Karl Heider, que o filme etnográfico se sustenta por uma metodologia particular, que se afasta do cinema narrativo clássico, mas que nem por isso deixa de ter uma série de postulados narrativos próprios a fim de alcançar seus objetivos. A grande diferença que se pode destacar entre os filmes narrativos convencionais e o filme etnográfico, portanto, é justamente o postulado científico que a esse

último se liga intrinsecamente. Uma descrição possível, e menos radical, para a definição desse tipo de cinema vem de David Macdougall, para quem o filme etnográfico pode ser descrito como “qualquer filme que procure revelar uma sociedade para outra” (Bousé, 2000, p.25), e ainda vai mais longe quando diz que isso se dá com o “uso de planos de pessoas fazendo precisamente o que elas estariam fazendo se a câmera não estivesse lá” (Bousé, 2000, p.25). Essa definição, embora uma como qualquer outra, se afasta da de Heider exatamente no que concerne ao rigor metodológico. Ora, podemos inferir de seu discurso que existe aí um rigor científico, preocupado em retratar a realidade dos acontecimentos como eles acontecem diante das câmeras. Mas não é claro que mesmo que uma realidade possa ser (como sempre é) registrada de forma precisa pela lente do fotógrafo, ainda assim ele a pode modelar e alterar, através de recursos de edição e lógica narrativa, à sua revelia? É exatamente dessa maneira que pensa Bousé quando diz que não pode ir contra a afirmação que a câmera captura de fato o acontecimento real, mas que, no caso dos filmes sobre a vida selvagem, ele está mais “preocupado como essas imagens são manipuladas, intensificadas, dramatizadas e ficcionalizadas por outros meios não fotográficos” (Bousé, 2000, p.8). Ele ainda cita como possibilidades de manipulação do real “o uso de artifícios formais como ângulos de câmera variáveis, continuidade, montagem, câmera lenta, close-ups “impossíveis”, narração, música dramática ou étnica” (Bousé, 2000, p.8). Numa tentativa de comparar, mesmo que para evidenciar as diferenças, filmes etnográficos com os sobre a vida selvagem, Bousé nos parece ter ido muito longe ao afirmar que alguns filmes sobre comunidades de primatas lembram a abordagem de filmes etnográficos. Mas o que poderia ser desprezível do ponto de vista antropológico (comparar sociedades humanas com animais), deve ser visto sob outro aspecto: o da abordagem formal, já que para o autor o que importa é perceber padrões de discurso fílmico e não o interesse etnológico propriamente dito. Vimos nesse texto que os filmes de Sucksdorff geralmente se situam dentro de uma lógica holística, colocando os seus personagens “carregadores da narrativa” dentro de uma realidade total maior e mais complexa do que a mera história particular que eles vivem. Se tomarmos essa afirmação como certa apressadamente, incorreremos num erro quando entrarmos em contato com um dos postulados fundamentais do filme etnográfico, segundo Karl Heider (2006, p.114): a de que esses devem manter sempre uma postura holística com relação ao seu objeto. Mas se tanto na concepção de Heider, como nos filmes de Sucksdorff o conceito holístico é aplicável, o significado que é dado a eles é diverso. Segundo Heider (2006, p.114), no filme etnográfico, corpos devem ser mostrados por inteiro, assim como eventos e rituais culturais, que deveriam ser mostrados num plano geral sem cortes e durante todo o desenvolvimento do processo. Essa ótica do “ato

completo” que pressupõe uma captação da realidade sem a deturpação de um discurso foge completamente a obra de Sucksdorff. A recusa do uso de close-ups e da edição para criar um discurso fílmico, afasta o filme etnográfico do conceito holístico de Sucksdorff, que, dentro de uma lógica narrativa, se utiliza de artifícios de edição e fotografia para colocar o particular dentro de um todo que é ou a natureza ou a sociedade. Nesse sentido, mesmo que carregando em si uma ideia de que o particular faz parte de um organismo maior, é esse particular que interessa ao cineasta, é o seu principal foco e é só através dele que conhecemos as propriedades gerais do mundo ao redor.

A Fera e a Flecha é um longa-metragem realizado por Sucksdorff em 1958 e que tem por assunto principal a tribo dos múrias, “um dos mais antigos agrupamentos humanos de que se tem notícia [...] que se mantém quase permanentemente isolados do mundo, submetidos a terrores e superstições milenares”, como explicado em crítica de Ely Azeredo⁵. No que diz respeito a esse filme, parece ser do tipo de interesse dos etnógrafos: sociedade remota, exótica e que vive sob códigos arcaicos. Mas a abordagem de Sucksdorff parece ir em outra direção, não que a sua intenção não fosse essa – de registrar cientificamente a sociedade múria -, mas ele parece falhar nesse processo. Segundo Alex Viany, para quem, como já vimos, o sueco é sempre o intelectual europeu que vê a sociedade primitiva com compaixão, “Sucksdorff parece defender aqui, quase como uma tese científica a ideia de que os agrupamentos humanos primitivos e isolados devem ser cuidadosamente preservados em seu primitivismo como peças de museu”⁶. A tese de Viany, que poderia aproximar o cineasta da antropologia, o afasta da mesma por vê-lo como um homem incapaz de perceber a marcha da civilização ou a transformação que ocorre mesmo nas sociedades mais primitivas com o caminhar da história. Esse purismo de Sucksdorff o aproxima de um ideal de “primitivismo”, mas não o afasta, como pode pensar Viany, da ideia de um mundo em constante mutação. Já para Avellar⁷, o filme parte de uma ideia errada que o invalida como documentário: a escolha de “criar uma narrativa dramática” ao invés de “realizar uma reportagem com os múria”. Desta forma, nos diz ainda Avellar, Sucksdorff “mistura uma coisa e outra, documentário e ficção, procurando demonstrar os hábitos e os costumes dos múrias, e não realiza nem uma nem outra”. No que pese a classificação do documentário como algo próximo da reportagem, Avellar parece ser

⁵ Tribuna da Imprensa, Nem toda pantera é uma fera, Rio de Janeiro, 5 outubro 1964.

⁶ Última Hora, A fera e a flecha, Rio de Janeiro, 7 outubro 1964.

⁷ Jornal do Brasil, A fera e a flecha, Rio de Janeiro, 14 outubro 1964.

quem melhor diagnosticou um fato comum nos filmes do cineasta: a distância que ele mantém de uma representação do real muitas vezes erroneamente associada (como no próprio texto de Avellar) ao documentário. Se voltarmos a pensar sob uma ótica etnográfica, precisamos ter em mente, antes de tudo, que o filme etnográfico nada mais é do que uma categoria de documentário, assim como o cinema direto, o cinema verdade. Ao tomarmos como certo que Sucksdorff está longe do rigor científico do filme etnográfico de Heider, podemos dizer, da mesma forma, que ele está longe de ser um cineasta completamente desvinculado de artifícios narrativos (assim como também os documentários clássicos não o podem). Apesar disso, a crítica contemporânea ao filme insiste em ver no documentário uma relação ontológica com o real. Se pegarmos essas três críticas escritas em 1964 a respeito de *A Fera e a Flecha*, todas as três relativizam a categorização do filme como documentário: Alex Viany afirma não ser ele um “documentário puro”; Ely Azeredo o posiciona no lugar de um “semi-documentário”, conceito que poderíamos questionar; e Avellar diz que ele apresenta uma visão equivocada de documentário. Esses exemplos, mesmo que se referindo a um só filme, podem ser encontrados de forma similar em relação a filmes como *Fábula* e alguns de seus curtas. Mas se, diferente de um autor como Derek Bousé, não acreditamos que o filme sobre a vida selvagem possa representar e configurar um gênero particular de cinema, temos que concordar que ele coloca uma série de questões formais e morais em primeiro plano. Bousé sustenta sua argumentação contra uma classificação de filmes sobre a vida selvagem como documentários principalmente pelo que a própria denominação implica: a de que esses filmes se baseiam na vida de animais. Para ele, isso não se dá por um mero capricho e por uma questão que, desvinculada de seu real significado, remete apenas a uma escolha de assunto ou conteúdo. É porque para filmar animais selvagens existe uma série de técnicas específicas como filmar muito com lente grande angular, a fim de se aproximar do animal desejado, o que implica geralmente em dublagem e som sincronizado e uso de luz artificial, que prejudica a naturalidade dos eventos noturnos. Além disso, ainda podemos enumerar uma série de questões éticas que são ignoradas em relação aos animais, mas que seriam de profunda gravidade se voltadas para humanos. Para citar algumas: cenas de animais procriando, regurgitando, defecando e qualquer outra imagem de sua intimidade. Outro aspecto interessante é uma comum falta de preocupação se o animal está ou não sendo perturbado na sua atividade natural. Podemos citar ainda o fato de que os animais nunca sabem que estão sendo filmados, ou melhor, mesmo vendo o fotógrafo, que lhe aponta uma câmera, ele não tem consciência do uso desse objeto e, portanto, não pode ter qualquer noção de que sua imagem esteja sendo usada em favor de um produto cultural. Todas essas questões morais que

são importantes para o homem, talvez não sejam nem uma questão para os animais, mas certamente alteram a forma como o homem os representa. Dessa forma, podemos supor que na maioria dos documentários e também em filmes de ficção o cineasta sempre mantém (ou ao menos sempre está próximo) de uma conduta moral, enquanto que especificamente nos filmes sobre a vida selvagem ele se sente livre para transgredir esse mundo moral. O único julgamento moral permitido é incluir ou não cenas que podem incomodar os espectadores, mas aí mais uma vez a preocupação é com a aceitação pela sociedade de certas ações naturais. A questão ética nunca é voltada para os próprios atores (animais) nos filmes sobre a vida selvagem. Apesar de sua argumentação em favor da definição do filme sobre a vida selvagem como um gênero cinematográfico a parte, não nos convence muito essa sugestão, pois mesmo que esses detalhes observados sejam verdadeiros e interessantes, eles ainda são pouco para desvincular esses filmes de obras documentais. Um ponto conceitual fundamental os aproxima: o postulado de que ambos, mesmo sendo narrativos, se afirmam como representações fiéis da realidade.

Quando falamos em representação da realidade, o que estamos dizendo na verdade? Quando a relacionamos aos filmes sobre a vida selvagem, estamos sendo corretos? Para responder a essas perguntas temos que formular antes uma diferenciação entre uma convenção de realidade e a realidade em si. No primeiro parágrafo de seu livro, Bousé já nos diz que, em se tratando do mundo natural e selvagem, a regra é o silêncio e a quietude. Inclusive é a respeito desse aspecto que muitas das ideias do homem romântico sobre meditar e descobrir-se na floresta se originam. Por mais que essa visão possa também ser considerada uma idealização ou convenção de realidade, isso só vem a reafirmar que quando em contato com o mundo natural, o homem o reconfigura de acordo com suas intenções, sendo quase impossível não atribuir-lhe qualquer valor. Mas, voltando a nossa questão, podemos observar claramente como que em relação às cenas do mundo selvagem e da natureza intocada, a realidade que temos em mente é a da própria representação e não da realidade em si. Muitos de nossos primeiros, e únicos, contatos com certos aspectos desse mundo distante se dão através da televisão e do cinema. Nesse sentido, o espectador está sempre interessado em padrões reconhecíveis a ele e isso se alcança empregando “convenções de realismo já familiares e não tentando reproduzir a realidade em si” (Bouse, 2000, p.5). Ou seja, a partir do momento em que aceitamos que existe uma “realidade” nos filmes sobre a vida selvagem estamos aceitando que eles “não precisam nem apelar para a nossa experiência de realidade, mas somente para a nossa “prévia experiência do tipo” – quer dizer, para os filmes sobre a

vida selvagem” (Bouse, 2000, p.7). Mas isso seria pouco para uma questão tão óbvia e tão arraigada. A pergunta ainda se mantém firme: por que a esses filmes se atribui sempre uma relação intrínseca com a realidade? Precisamos mais uma vez ver a questão sob a ótica do documentário:

Bill Nichols notou que os documentários também se mantiveram amplamente eximidos de um “debate estético e formal”. Ele cita um argumento de que documentários (como os filmes sobre a vida selvagem) são governados por uma “estética de conteúdo” e que para os espectadores, então, o documentário (assim como o filme da vida selvagem) “é tão bom quanto seu conteúdo”. Nichols acrescenta que somente examinando mais precisamente como esses filmes são feitos nós podemos evitar a interpretação equivocada de que “o documentário iguala-se à realidade e que a tela é uma janela e não uma superfície refletora” (Bousé, 2000, p.12).

A grande percepção que podemos ter aqui é a de que o cinema da vida selvagem, assim como o documentário, tem uma “unidade ontológica com a realidade” (Bousé, 2000, p.18) muito maior do que o filme de ficção, não por causa de sua construção formal, mas pela sua aceitação como produto. A eles se associam uma série de imagens naturalizadas por um discurso que sempre os apresentou como uma abertura para o real, mas que aqueles que se dedicaram a sua produção sempre souberam ser um tipo de filme com tantos artifícios como qualquer outro. O filme sobre a vida selvagem é a realidade em outro nível. A partir do momento em que ela é reconfigurada dentro de seus postulados, cria-se uma realidade própria ao produto, portanto indissociável de seu próprio criador: o cineasta.

O problema é que se analisarmos os mecanismos formais isoladamente, nunca teremos uma visão total particular de qualquer obra e tanto os filmes de Sucksdorff quanto qualquer outro sobre a vida animal e a natureza tem suas particularidades ideológicas e discursivas. A respeito de seu próprio trabalho, diria Sucksdorff: “Eu tento criar vida – pelo menos esse é meu objetivo e propósito. Eu acho que há algo engrandecedor na jornada humana que é digna de louvor e até enobrecedor. É a sede de vida, que eu vejo como um embrião para a própria vida” (Cowie, 1966, p.84). Segundo Cowie, é esse “idealismo que sustenta os documentários sobre animais e os curtas etnológicos” (Cowie, 1966, p.85) do cineasta. No que concerne a uma definição de gênero podemos ver em que confusão e mistura de conceitos estamos inseridos. É, no entanto, evidente que caminhamos numa trilha para desmistificar aproximações que parecem óbvias. Para Peter Cowie esse idealismo de Sucksdorff, talvez da mesma forma que acontece com Flaherty, lhe dá uma “vibração que atravessa a necessária fabricação da realidade imposta ao diretor pelas circunstâncias. Porque se Sucksdorff manipula a realidade no pano de fundo e na montagem de seus filmes, ele o faz não para

esconder a realidade, mas antes para isolar e acentuá-la” (Cowie, 1966, p.85). Não nos compete aqui definir o que é documentário, quais os seus limites estéticos e características constitutivas; certo para nós é assumir uma posição que deixe claro que essa construção da realidade - essa fabricação narrativa que a reconstrói como um símbolo dela mesma - é fruto da tendência que há nos filmes de Sucksdorff de se aliarem e se utilizarem de princípios básicos encontrados em outros filmes que representam a vida selvagem. Em um artigo intitulado *Divided Worlds: Arne Sucksdorff's Prevailing theme*, Vernon Young diz a respeito do sueco: “listar seus filmes não ficcionais como “documentários” é fortemente inadequado” (Young, p.29-30). Ele ainda afirma que seus filmes até *A Grande Aventura* “eram tão uniformemente vívidos na sua detalhada evocação das maravilhas e perigos da natureza selvagem, tão ligados um ao outro no tema e na imagem, que eles vêm à mente como um único e indivisível discurso cinematográfico” (Young, p.29-30). Quando se fala em “maravilhas e perigos” da vida selvagem, estamos falando mais uma vez de fabricação. Já mostramos anteriormente como que somente dentro de uma ótica em que coisas maravilhosas e incríveis - como animais lutando por sua existência em batalhas elegantes e ágeis, ou belos rituais de acasalamento – acontecem a todo momento (como regra no mundo natural), se pode contextualizar os filmes sobre a vida selvagem. Eles são construídos a partir da seleção das ações mais interessantes e dinâmicas dentro de um mundo que abrange uma larga e sutil calmaria. Esse exemplo é válido para filmes como *O Mundo Dividido*, *Rapsódia em Agosto* e *Conto de Verão*, nos quais sempre temos predadores lutando e caçando suas presas, quando isso na verdade ocupa um ínfimo percentual das suas atividades diárias.

Uma questão importante levantada por Bousé, e que se aplica perfeitamente aos filmes de Sucksdorff, é a falsa intimidade criada pela recorrente utilização de *close-ups* de animais. Além de ser, de certa forma, uma deturpação da realidade, já que dificilmente teríamos a possibilidade de observar um animal tão de perto, ele desperta em nós um sentimento afetivo de proximidade com esse animal, o que sugere uma relação espacial artificial entre espectador e o objeto filmado. No entanto, não é só através do plano em *close* (ou dele isolado, independente) que se constrói um significado, já que mais sentido ainda ele ganha quando montado em paralelo a outros planos cuja junção cria um motivo absolutamente diverso do original. O *close-up* de um animal, que reage de diferentes maneiras a determinados estímulos, serve como “carta na manga” quando se pretende criar significados imediatos, como um animal que se espanta e um predador que ameaça. Essa formulação de sentido fílmico é também utilizado em planos mais distantes e até em planos gerais. Como

difícilmente o som desses filmes é direto, devido à grande distância em que se filma e aos inúmeros ruídos, não há descontinuidade de edição. Outro ponto que aproxima Sucksdorff de uma típica construção narrativa dos filmes sobre a vida selvagem é o que Bouse chama de “darwinismo simbólico”, ou seja, a tentativa de explicar as teorias científicas naturalistas a partir de exemplos individuais. Como mencionamos anteriormente, é sempre através de um indivíduo, ou de um núcleo de indivíduos, que a totalidade nos é apresentada por Sucksdorff. Isso é um perfeito postulado para uma obra narrativa, mas se o interesse for a observação e análise científica, a sua utilização pode ser colocada em xeque já que nunca, dentro de um método científico, uma pequena parte pode explicar o todo. A lógica científica clássica - ao menos se levarmos em conta o pensamento científico anterior ao século XX e às ideias de pensadores como Bachelard - se baseia na observação de padrões que se repetem com certa constância. Mas é o motivo darwinista que permeia, se não todos, ao menos grande parte dos filmes do sueco – o que o faz um inveterado aliado da pretensa ciência. A “luta pela existência” e a “sobrevivência do mais forte” são lemas recorrentes tanto verbal (muitos filmes de Sucksdorff os usam na narração) como visualmente, pelas imagens de predadores e presas em constante batalha.

Com relação aos artifícios que aproximam a obra de Sucksdorff dos filmes sobre a vida selvagem, muitos já foram abordados ao longo do texto e não nos cabe pormenorizá-los, sob o risco de alongarmos uma questão que para se aprofundar basta ler a bibliografia que ora citamos. Para passarmos por eles rapidamente, temos a utilização de valores e conceitos morais, como valores sociais e familiares aplicados ao mundo animal; a recorrente jornada do órfão; o uso dos ciclos e da sucessão das estações climáticas como condutor narrativo; e a clássica antropomorfização de animais, lhes atribuindo valores e motivações psicológicas próximas às humanas. Os exemplos poderiam seguir adiante, porém, para nossos fins, já bastam. Não nos interessa definir e classificar a filmografia do cineasta - sob o risco de estarmos “engessando” uma obra viva – como documental e atrelada a todos os vícios narrativos ligados ao tema da vida selvagem. Devemos, ainda assim, observar quando a aproximação existe - e ela não é rara. No fim, a grande parte dos textos a respeito de Sucksdorff concorda num aspecto: que Sucksdorff, mesmo seguindo uma tradição de filmes diretos e objetivos, é sempre avaliado como um poeta. Barnow, em seu livro sobre a história do documentário, posiciona Sucksdorff como um realizador de documentários poéticos; Bousé diz que ele cria filmes belos e inovadores; Vernon Young diz que “alguns diretores são contadores de histórias, alguns são sociólogos, alguns decoradores: os melhores, aqueles que

deveríamos valorizar mais, são poetas. Arne Sucksdorff é um poeta...” (Young, p.29-30); e Catherine de la Roche faz coro ao afirmar que “ele procura ela [a verdade] na criação, na vida selvagem e na sociedade humana e, quando descobre paralelos entre os dois, ele os mostra com uma simplicidade poética infinitamente mais comunicativa do que qualquer alegoria literal” (Jönsson, 2010, p.176). Naturalmente que a primeira ligação que estabelecemos é entre o poeta e a natureza naquela relação romântica proposta por Emerson. Se entendermos a obra do cineasta como uma maneira bem particular de se espelhar na natureza, projetando nela seus sonhos e aspirações metafísicas, completamos uma ideia que demos início bem mais a frente na concepção desse texto: a de que Sucksdorff também observa a natureza do ponto de vista idealista dos românticos. Mas, como veremos a seguir, nosso poeta compreende tanto o mundo da idealização e da contemplação da beleza, como o discurso político e filosófico de uma unidade inicial entre o homem, a terra e as suas tradições. Colocar Sucksdorff como um poeta, no nosso entender, não é uma tentativa de colocá-lo no intocável patamar do autor consagrado, mas antes de confirmar a idéia de que sua visão não é tão científica como ele gostaria de sugerir e mais aberta à especulação lírica individual.

2.3 A HERANÇA NATURAL

A partir do momento que observamos semelhanças formais e temáticas entre Sucksdorff e uma tradição cinematográfica, pode nos parecer, num primeiro momento, que isso nos basta para definir todas as suas particularidades. Entramos, porém, na esfera das ressalvas quando afirmamos que alguns aspectos o diferenciam de um simples realizador de filmes dentro de uma fórmula. Se o ponto de convergência entre muitos autores que estudaram a obra do cineasta é o de que ele se destaca por uma visão poética e lírica, mesmo quando seu assunto é cruel e impiedoso, do mundo natural e social, por outro lado, nos parece inegável que por trás da obra existe sempre um subtexto. Quando nos referimos à Sucksdorff como um cineasta que lida poeticamente com os seus elementos e, mais uma vez, quando nos lembramos das palavras de Emerson, para quem a “imaginação pode ser definida como o uso que a Razão faz do mundo material” (Emerson, 2011, p.65), somos obrigados a admitir que Sucksdorff, mesmo sendo ele mesmo um naturalista de pensamentos menos intelectuais do que científicos, cria uma imagem espelhada de si na natureza que filma: uma abordagem que associa ciência e lirismo. Presumindo que Sucksdorff não seja a origem de um modelo narrativo, em que lugar podemos encontrar uma linhagem sucessiva que nos traga enfim a

esse lirismo do mundo natural? Para responder a essa pergunta, temos que buscar particularidades em tradições muito mais antigas do que o cinema sobre a vida selvagem, e mais antigas até do que o surgimento do cinema. Devemos colocar os filmes como produtos culturais de uma época que obviamente está inserida dentro de uma tradição cultural tão antiga quanto a sua própria origem. No caso de Sucksdorff, a pista mais óbvia nos leva em direção ao mito; à natureza como mito, já que a primeira forma de se representar o mundo natural em qualquer sociedade, se dá através dela.

A propósito de seus filmes, Sucksdorff sempre manteve uma postura de negar qualquer aproximação entre eles e a conjuntura política de seu tempo. Com relação à *Gaivota!*, que para alguns críticos era uma analogia da dominação nazista sobre a Europa, ele é taxativo: “Foi visto errado, não tinha nada a ver com isso!” (Borges, 2008, p.122). Logo depois, na sequência do texto, ele afirma que o único filme seu em que acredita haver a possibilidade de uma visão política é o *Mundo Dividido*. Essa afirmativa corrobora com a afirmação de Matts Jönsson, para quem existe o perigo de ver as produções de Sucksdorff como “passivamente contemplativas ou apolíticas” (Jönsson, 2010, p.176), mas que, por outro lado, também existe “o aparente risco de interpretar seus filmes sobre a natureza como “alegorias dos tempos modernos”” (Jönsson, 2010, p.177). Para Jönsson, ver seus filmes do tempo de guerra como puras alegorias anti-nazistas ou ver o *Mundo Dividido* como referência à Guerra Fria são posicionamentos errados. Na verdade o que nos interessa perceber é que Sucksdorff não procura “transformar” a natureza de modo a encaixar nela uma teoria a respeito do mundo político e cultural do homem. Mas quando ele encontra elementos de ligação entre os dois mundos, quando encontra manifestações culturais que remetem à potência natural, ou vice-versa, ele se sente na obrigação de evidenciar os paralelos. A respeito de *Mundo Dividido*, e da realidade política de 1948, Sucksdorff se depara com um mundo separado por dois blocos econômicos que tentam provar um para o outro quem é o mais poderoso e o mais virtuoso. Nessa disputa, em que nenhum dos dois lados dá o primeiro passo para trás, pode ser vista uma semelhança absoluta com as formas com que as lutas e disputas acontecem na natureza, segundo Jönsson (2010, p.177). Porém, não podemos nos enganar com um discurso que aproxima as organizações sociais dos eventos naturais. Se Sucksdorff avalia as coisas dessa forma, é através de um pessimismo de graves consequências, quando na verdade acredita que, pela força de sua razão, o homem deve superar essa comparação básica a fim de sobreviver. Pois se a natureza se mantém em equilíbrio dentro dessa lógica cruel, ao homem ela levaria ao fim. Portanto, se convirmos que

dentro de seus filmes não existem alegorias políticas, isso não quer dizer que por trás de seus filmes não existam intenções políticas. Para nós, no entanto, o termo “político” não parece o mais adequado pra nos referirmos à obra do cineasta sueco, ao invés dele, deveríamos utilizar a palavra “ideológico”. Portanto, se o ideológico não aparece representado na lógica interna de seus filmes, ele aparece no ideal que o cerca, assim como o conservacionismo e as políticas de preservação ambiental. Porque mostrar um animal, mesmo numa realidade cruel, predando e sendo predado, nos alerta para a necessidade de protegê-lo; revelar o conflito entre o homem e a natureza é estabelecer entre eles uma relação essencial, que os configura e dá identidade; e tornar crível a relação pura do poeta e da criança com a natureza, é depositar fé num equilíbrio maior. O importante nesse momento é perceber que todos os ideais de Sucksdorff aparecem dentro de uma percepção de mundo mítica, fabulosa, fantástica e que remete a uma sensação de unidade e pertencimento. Veremos como se estabelece essa forma.

A parte que mais nos chamou atenção na leitura do artigo *Performative Nature – The Nature of Sweden in Arne Sucksdorff’s Wartime Documentaries*, de Mats Jonsson, foi aquela em que ele estabelece um paralelo entre os filmes que Sucksdorff realizou durante a Segunda Grande Guerra e as fábulas. Num primeiro momento, o espanto e a curiosidade vieram porque “Fábula” é justamente o título brasileiro do filme que ele realizou no Rio de Janeiro em 1963. A pergunta que nos era pertinente na época era como que o título brasileiro podia ser tão perceptivo quanto a uma característica estética da obra de Sucksdorff. E nosso espanto certamente foi potencialmente aumentado pelo espanto do próprio autor que, por outros motivos, via no termo específico “fábula” também um motivo de curiosidade. Mas se, ao que parece, a utilização do termo manifesta-se com naturalidade quando falamos da obra de Sucksdorff, isso se dá ainda antes de tudo por causa da tradição dos filmes sobre a vida selvagem. Devemos mais uma vez olhar seus filmes sobre essa perspectiva para podermos mais adiante voltar ao ponto em que Jonsson relaciona os filmes do período da Segunda Guerra Mundial de Sucksdorff com uma ideia de “fábula”.

Para falarmos em fábula, é inevitável recuar no tempo até a época de Esopo, o famoso escravo grego, que é creditado como o mais importante dos antigos escritores ligados à fabula animal. Interessa-nos observar como se desenvolve esse tipo de estilo literário: notadamente sabemos, por herança cultural e pela memória afetiva de nossa infância, que essas histórias giram em torno de animais antropomorfizados cujo objetivo principal é transmitir lições morais e educacionais provenientes do senso comum e da sabedoria popular. Para Bousé, “a maioria desses personagens animais servem para transferir vícios humanos (assim como

virtudes) em animais para que eles possam ser confrontados, examinados e satirizados de uma distância segura” (Bousé, 2000, p.92). Por outro lado, se essas fábulas podem ser vistas como tentativas de transferir características humanas para animais, ou simplesmente representar o homem num animal; também pode ser diagnosticada uma humanização de características atribuídas pelo homem a certos animais. Dessa forma, temos que os

animais nas fábulas de Esopo ainda são reconhecíveis como animais ao invés de pessoas com roupagem animal. Assim, eles podem ser vistos entre as primeiras tentativas escritas de definir o comportamento dos animais, ainda que os apresentando em termos humanos, o que tornava isso mais fácil de engolir (Bousé, 2000, p.92).

Ainda sobre a humanização dos animais nas fábulas, Bousé continua, ao afirmar que isso acontecia “de acordo com o que se sabia, ou pelo menos se acreditava, na época, sobre várias espécies animais e seus padrões comportamentais” (Bouse, 2000, p.92). É dessa forma caricatural que se apresenta a raposa sempre astuta, o lobo cruel e impiedoso, e a formiga trabalhadora e responsável. Sabemos muito bem que tanto a astúcia, como a crueldade e a responsabilidade são atributos humanos, mas a cultura tradicional, através das fábulas e das percepções populares do mundo natural, criaram esses estereótipos que, por se apresentarem de forma constante e por acabar fazendo parte de um arcabouço cultural e do senso comum, acabam por apagar uma tênue linha que separa a representação caricatural e literal de uma ligação com a realidade de comportamento do animal. Sobre esse juízo, fica patenteada não só a proximidade antropomorfista das fábulas de animais com os filmes sobre a vida selvagem, como se estabelece uma ponte com o fato de que os dois produtos influenciam uma percepção do comportamento animal errônea, calcada em estereótipos e preconceitos de nenhum valor científico. As semelhanças quanto aos filmes de Sucksdorff acabam no momento em que, como pudemos observar, as fábulas se estruturam em torno de episódios com contornos morais que refletem, em última instância, uma série de valores instituídos dentro de uma sociedade ou comunidade. Ainda que tenhamos de deixar de lado uma diferença de abordagem fundamental, já que a antropomorfização nas fábulas é muito mais caricatural do que nos filmes, não existe propriamente um discurso de responsabilidade moral dentro dos filmes de Sucksdorff. Ou melhor, eles existem, mas apenas nos filmes em que, e apenas voltados para eles, os protagonistas são humanos. É o caso de *Vale Ideal*, com a moral do reconhecimento da beleza da terra no cotidiano e de *A Grande Aventura*. No mundo natural, mesmo quando os animais são humanizados, não há espaço para comprometimentos morais. A antropomorfização nos filmes de Sucksdorff servem mais a um vício narrativo, como atribuir pensamentos ao animal e comparar seus feitos com o dos homens (à guisa de melhor

compreensão), do que a uma concepção moral. Em certo sentido, Sucksdorff vive nessa mão dupla entre representação narrativa (e suas necessidades cognitivas e mecanismos tradicionais) e o conceito científico (que não permite julgamentos morais aplicados à natureza). Portanto, assim como Bousé indica um parentesco, mais voltado à representação antropomorfizada dos animais, entre filme da vida selvagem e fábula de animais, também podemos estabelecer uma filiação de Sucksdorff com essas fábulas, tendo sempre em mente, entretanto, que o cineasta evita, o quanto pode, o juízo moral e a mera retórica de um senso comum que represente a sociedade capitalista consumista e destruidora, mesmo trabalhando pela sua absolvição. Por mais contraditório que isso possa parecer, é através de um discurso científico transformado em narrativo que ele une a sociedade em torno de um conceito de natureza.

Qualquer que seja a definição pretendida para designarmos o termo “fábula”, ele não se justifica pela simples associação à fábula de animais. Da mesma forma, quando falamos em humanização de animais para criar narrativas representativas de conceitos tradicionais de uma determinada sociedade, não podemos associá-las unicamente às fábulas. É dessa forma que também avalia Bousé: “De qualquer forma, o uso de animais humanizados para ensinar lições morais, ou, de outra maneira, para confrontar questões humanas fundamentais, aparecem em muitos outros tipos de histórias, de mitos a contos de fadas” (Bouse, 2000, p.92). Como a aproximação do cineasta com as fábulas de animais se mostrara apenas parcialmente verdadeira, devemos buscar em outra categoria o seu elemento essencial. No conto folclórico, assim como no conto de fadas, e no conto fantástico, já vimos, através do pensamento de Vladimir Propp, que há sempre uma jornada em busca da resolução de um conflito num mundo em que animais, pessoas e objetos podem todas desempenhar os mesmos papéis e realizar ações idênticas. Apesar da semelhança com a fábula de animais, no sentido de ser uma narrativa infantil voltada para a educação e integração da criança no mundo social, seus aspectos formais são um pouco diversos. Mesmo tendo ciência disto, falta-nos conhecimento e estudo para analisar com mais detalhes os contos folclóricos. Parece-nos, entretanto, que aprofundar uma análise sobre eles seria repetir alguns conceitos já vistos a respeito das fábulas, no que pese a diferença de abordagem: uma ideia de fabulação fantástica calcada em preconceitos e sentidos comuns de uma sociedade a fim de reforçar sua ideia de identidade coletiva. Mas existe uma forma (e fórmula) mais tradicional e antiga do que a fábula animal e o conto folclórico dentro de uma herança narrativa.

Quando busca traçar uma origem narrativa para os filmes sobre a vida selvagem, Derek Bousé não poderia deixar de vislumbrar a via da criação mitológica. Desta forma, nos parece claro que toda a sua obra se sustenta em relação a formas narrativas que remetem mais uma vez à origem de agrupamentos sociais e culturais. Devemos traçar, portanto, um caminho ainda mais longo do que aquele que traçamos para encontrar as fábulas de animais, porque o mito se situa muitas vezes como elemento fundador de uma dada sociedade, ou como elemento tão essencial dela que sua própria origem é difícil de encontrar. Será preciso enxergar a questão ainda uma vez sob a luz dos filmes sobre a vida selvagem, para então podermos compreender como ela se aplica à obra de Sucksdorff. Quando estuda esse tipo de filme, Bousé propõe uma herança que os liga a formas de representação narrativa ligadas ao mito e cujas características seriam universais, ou pelo menos muito similares, em culturas muito diferentes e separadas geograficamente. Essas semelhanças, que afetam tanto culturas “civilizadas” como “primitivas”, inspiraram a descoberta e o uso consciente que muitos dos “mais estimados pensadores do século vinte” fizeram dessa forma de narrativa. Ao reatarmos com essas tradições, especulava-se desde “similaridades de pensamento (traços comuns na psique humana), a noções de um “inconsciente coletivo”, a teorias de migração de mito e empréstimos culturais” (Bouse, 2000, p.130). Independente do verdadeiro motivo dessa reapropriação, fica evidente que existe um padrão. Nesse sentido, podemos observar mais uma vez que estamos diante de padrões de semelhança antes vislumbrados por Vladimir Propp, só que este a aplicava aos contos fantásticos de tradição folclórica. E a comparação aqui não é, como se verá, mera coincidência. Acontece que Bousé define que o tipo de mito a que ele se refere são os que tendem a abordar as “aventuras de uma figura heroica central” (Bouse, 2000, p.130). E se podemos vislumbrar uma adequação dessa forma narrativa, que se estabelece dentro da fórmula “representada pelos ritos de passagem: separação – iniciação – retorno”, com o mito, também podemos fazê-los com a outra categoria vista anteriormente: do conto folclórico. O grande problema é que se situarmos a obra de Sucksdorff, ao menos a sua obra mais claramente ligada aos filmes da vida selvagem, dentro da representação do mito do herói, estaremos negando o fato de que nunca em seus filmes um animal representa a figura heroica, ou que a jornada selvagem tem como protagonista um animal numa busca objetiva (que não aquela darwinista de lutar pela sobrevivência). Se falávamos a respeito de *Fábula* que aquela jornada era claramente a do herói e que havia uma busca a ser realizada, era porque estávamos na esfera do humano (e, a despeito da comparação que fizemos naquele momento, ainda impera o fato de estarmos no mundo do homem). Nos seus primeiros filmes, pelo menos até *A Grande Aventura*, nada disso pode ser visto como verdadeiro. Não há

espaço para a descoberta de um herói num mundo onde a única regra é sobreviver e a moral de forma alguma pode adentrar. Podemos arriscar a definir que dentro do sistema de representação de Sucksdorff existe uma “individualização panorâmica”, na qual vários animais são representados narrativamente como figuras antropomorfizadas, e mesmo capazes de atos heroicos isolados, mas cuja “busca” cede espaço para o funcionamento da totalidade biológica e ambiental a que está inserido. Uma jornada nunca se completa, portanto, num único indivíduo, ou numa única espécie. Ainda mais importante do que isso: um simples ritual de vocalização de uma espécie de ave, para o cineasta, ganha contornos de importância tão dramática quanto uma “busca do herói” ou um ato de predação. É nesse sentido que podemos dizer que os filmes de Sucksdorff não estão ligados à ideia do mito heroico. Isso, porém, não quer dizer que já descartamos a possibilidade do mito. Precisamos de uma definição dessa forma narrativa que seja mais abrangente, a fim de abarcar seus verdadeiros meandros simbólicos. Parece-nos adequada a concepção de mito feita por Don Cupitt, para quem existem tantas definições de mito que se deve antes definir algumas características típicas e depois inferir que um mito apresenta a maioria, mas não necessariamente todas elas. Segundo esse autor,

podemos dizer que o mito é uma típica história sagrada tradicional de autoria anônima e significado arquetípico e universal que é recontado numa certa comunidade e é geralmente ligada a um ritual; que ele conta os feitos de seres super-humanos como deuses, semideuses, heróis, espíritos ou fantasmas; que ele é ambientado fora do tempo histórico, numa era primeira ou escatológica [última] ou no mundo supernatural, ou pode lidar com as idas e vindas entre o mundo supernatural e o mundo da história humana; que os seres super-humanos são imaginados de forma antropomórfica [humanizado], apesar de seus poderes serem maiores que o dos humanos e que, geralmente, a história não é naturalista, mas tem a lógica fragmentada e desordenada dos sonhos; que o corpo da mitologia de uma pessoa é geralmente prolixo [demorado, extenso], extravagante e cheio de inconsistências; e finalmente que a função do mito é explicar, reconciliar, guiar ações ou legitimar. Nós podemos adicionar que a fabricação de mito é evidentemente uma função primitiva e universal da mente humana enquanto ela procura uma visão mais ou menos unificada da ordem cósmica, da ordem social e do significado da vida individual (Coupe, 1997, p.5-6).

Mesmo que seja impossível creditarmos a presença de deuses, semideuses ou espíritos nos filmes de Sucksdorff, ainda assim podemos inferir a existência do sagrado; mesmo que a natureza seja a floresta sueca, brasileira ou indiana, existe uma reconstrução de forma que ela é separada do tempo histórico; mesmo que não existam seres super-humanos para antropomorfizar, os animais (que representam uma esfera do sagrado) fazem esse papel; e

mesmo que ele seja um formalista, a estrutura da edição é sempre fragmentada entre muitos protagonistas que representam uma totalidade lírica. Sobre o aspecto da totalidade, devemos nos concentrar um pouco mais, pois, como vimos, se existe uma lógica de totalidade dentro dos filmes do sueco, uma lógica que compreende a natureza não como uma série de indivíduos isolados, mas como um conjunto de suas unidades, assim também é visto o mito, embora a totalidade aqui apresente um significado completamente diverso. Como aparece na conceituação de Burke, que diz que o mito “deve oferecer, na duração da narrativa, não apenas um paradigma provisório, mas uma aproximação da totalidade” (Coupe, 1997, p.7). Essa ideia de totalidade, segundo Coupe, está ligada a de perfeccionismo, ou numa explicação mais simplificada, a uma imagem das coisas como compreensíveis por uma visão ideal uniforme. Dentro deste pressuposto, não nos parece errado assumir que no universo de Arne Sucksdorff a natureza realiza essa função de ideal mitológico de perfeição e unidade. A partir do seu entendimento biológico e científico do mundo natural, da sua disciplina metodológica, do reconhecimento dos postulados darwinistas e da racionalização das questões ecológicas e ambientais, o cineasta transforma um discurso a princípio unicamente empírico numa fabulação mitológica.

Ainda que, como acabamos de ver, seja possível vislumbrar a filmografia de Sucksdorff, ou grande parte dela, sob uma ótica mitológica, devemos, para manter em algum nível a proximidade com o próprio objeto de estudo, também apresentar a sua opinião a respeito do tema, embora ela pareça contradizer os nossos esforços. Para Sucksdorff, quando perguntado sobre o que acha dos mitos indígenas, “o homem moderno precisa urgente(mente) aprender a viver sem mitos” (Borges, 2008, p.36), ou seja, precisa ultrapassar o estágio em que se faz necessária a crença em cultos sagrados e ritualísticos e adentrar no reino da razão científica moderna. Mesmo que ele seja fascinado com a cultura tradicional dos povos mais ligados ao seu entorno natural, contraditoriamente acredita que ao homem moderno essa via seja a menos indicada. Não nos é possível saber em que medida as suas ideias a respeito do assunto podem ser ligadas àquela opinião de Viany, para quem Sucksdorff “é sempre o europeu intelectualizado a exibir uma compreensão benévola em relação ao povo primitivo que focaliza”⁸. Mas não podemos ser tão duros com um cineasta, ele mesmo, criador de mitos. Em depoimento para Luiz Carlos Borges, Maria da Graça Sucksdorff, mulher brasileira

⁸ Última Hora, Rio de Janeiro, 7 outubro 1964.

do cineasta, afirma que existe no homem “uma quase irresistível tendência a recorrer a formas de representação muito” antigas,

mais precisamente, numa etapa anterior ao surgimento do próprio pensamento – no território dos mitos. Essa atitude é contraditória quando se pensa que o desejo do homem é atingir o pleno domínio da natureza e da razão – donde a aversão ao mito. Longe de se referir aos mitos antropomórficos, deuses e mortos, como os existentes na cultura grega, Sucksdorff não deixa dúvidas de que o mito em questão é o próprio homem, que adquire um relevo divino – é o herói (Borges, 2008, p.36).

O que sua mulher parece estar admitindo é que Arne Sucksdorff pode não se aliar a uma ideia de mito calcada na construção sagrada de deuses num olimpo ou de forças imateriais acima da natureza. O que perdura como fato é que se dentro da perspectiva humana é possível criar o mito do herói, dentro da perspectiva holística da natureza é possível a construção de outros tipos de mito. Quando o cineasta se nega a compactuar com a mitologia ritualística tradicional, mesmo dos povos “primitivos” que tanto admira, e provavelmente colocando em primeiro plano uma crítica ao cristianismo, ele se alia a um discurso que Laurence Coupe chama de mito da falta de mito. Esse termo surge em oposição - e para designar - um movimento chamado “desmitologização”, ou a crença de que seja possível uma sociedade sem mitos - crença que tem suas origens, segundo Vernant, “numa tradição de pensamento peculiar às civilizações ocidentais na qual o mito é definido em oposição ao que não é, estando oposto à realidade (mito é ficção), e, depois, ao que é racional (mito é absurdo)” (Coupe, 1997, p.9). Reforçada no período do Iluminismo e durante a revolução científica da Idade Moderna, esse contraste entre mito e razão, *mythos* e *logos*, não passa de uma “crença que a humanidade tenha transcendido com sucesso a necessidade de formas de pensar mitológicas” (Coupe, 1997, p.13). Ao tentar evidenciar que essa lógica de mito da falta de mito é inadequada, Coupe usa como exemplo o poeta Larkin a quem podemos, nas palavras aqui transcritas, substituir tranquilamente por Sucksdorff. Vejamos o que ele nos diz: Larkin (ou Sucksdorff) “fala da necessidade de chegar mais perto da “experiência” e de não obscurecer a visão com referências lendárias” (Coupe, 1997, p.11). E, mais a frente, ele completa: “Larkin está procurando a autenticidade da pura experiência individual, que ele opõe a um legado cultural ligado a meras convenções e inclusive ofuscações” (Coupe, 1997, p.11). Coupe, ao fim, conclui que, no entanto, há um limite para o empirismo lírico do poeta e que “muitos poucos dos seus poemas se confinam às verdades do dia a dia. Nós podemos notar a frequência com que eles terminam num clima de extremo desejo de um paradigma salvador” (Coupe, 1997, p.12). Guardada a diferença de que além da experiência individual,

Sucksdorff também se interessa pelo legado cultural científico (mas não do mitológico), seus exemplos são muito próximos. O que nos parece ser a verdade é que apesar de não admitir as representações mitológicas clássicas de uma tradição de deuses, figuras superpoderosas e destacadas do mundo natural, o cineasta trabalha em favor de transformar a sua experiência individual, assim como os postulados científicos, em representações sagradas que configurem uma ideia de totalidade perfeita. Não é mentiroso dizer que Sucksdorff reconfigura o *logos* como *mythos*, ou a razão como mito. Mas, como vimos no caso de Larkin, ele precisa se valer de alguns paradigmas fundamentais da construção mitológica. Para nós, os paradigmas que mais facilmente pode se perceber na obra do cineasta são o da fertilidade e o da criação.

O paradigma da fertilidade é aquele que, de acordo com Coupe, acredita numa concepção da vida como sendo cíclica. Esse paradigma do mito da fertilidade é exemplificado por ele através do padrão do deus que morre e retorna, como visto na obra de Frazer *The Golden Bough*:

O deus, ou aquele que o personifica, deve morrer precisamente porque a sua função é a fertilidade. A comunidade depende dele, ou assim pensa, para a sua própria sobrevivência. Se o deus não morrer, ele não pode renascer para fertilizar a deusa, e assim não haverá mais colheitas (Coupe, 1997, p.24).

Estamos diante, portanto, do padrão da morte e da regeneração, daquela forma de pensamento que enquadra os ciclos da estação e a sucessão de vegetação e fauna, através da ação natural (cadeia alimentar, impactos ambientais), como motivo principal para a sua forma de organização sagrada. A observação que ora se aplica aos filmes sobre a vida selvagem de Sucksdorff, também foi percebida por Bouse, só que este a relaciona a um filme como *Bambi*, da Disney. Ao falar do “familiar e simbólico ciclo agrícola anual” (Bousé, 2000, p.144) e ao evidenciar que o “ano agrícola é essencialmente um ciclo reprodutivo similar ao dos animais” (Bousé, 2000, p.144), o autor está mais do que apenas enquadrando um filme específico dentro de uma ideia de mito, ou mostrando um simples vício narrativo; para nós, ele está antes tratando de colocar em evidência que há uma forma de representação da natureza calcada sim num mito cultural que tem as suas origens na tradição agrícola do homem, mas que por outro lado também tem uma relação científica com própria vida dos animais e da floresta de uma determinada paisagem. É claro que a evidencia é que existe um aspecto mítico de se agarrar a uma “contínua recorrência de nascimentos” para que se possa “anular as recorrências da morte” (Bousé, 2000, p.144). É precisamente entre o científico e o mitológico que Sucksdorff se posiciona mais uma vez: de um lado temos um paradigma do mito da fertilidade que transfere para seus deuses e para os seus rituais manifestações de louvor a lógicas de sucessão

com o objetivo de que haja o renascimento e a fertilização; do outro, temos os ciclos naturais das estações do ano, e toda a capacidade dos biomas naturais de se renovar, que servem como exemplos científicos das mudanças que ocorrem nos hábitos dos habitantes da floresta ao longo do ano. Dentro dessa perspectiva que credita o equilíbrio à morte e à renovação, nada mais justificável do que colocar um cineasta que passa a enquadrar a cadeia alimentar, a sobrevivência do mais adaptado, e a luta pela existência dentro da lógica do mito da fertilidade. Isto significa, como dito antes, perceber o discurso científico através da ótica do mito, ou, se preferir, como os discursos mitológico e científico se esbarram nessa questão, por mais incrível que pareça.

O paradigma da criação, por outro lado, é aquele que pressupõe um mundo primitivo perfeito em detrimento do atual estágio das coisas. Nas palavras de Mircea Eliade:

a experiência mística dos primitivos, é equivalente a uma viagem de volta às origens, um regresso ao tempo mítico do Paraíso perdido. Para o xamã em êxtase, o mundo presente, nosso mundo caído – que, de acordo com a terminologia moderna, está sob as ordens do Tempo e da História – está acabado (Coupe, 1997, p.57).

Ainda sobre o pensamento de Eliade, Coupe afirma que a ordem mítica fundamental funciona da seguinte forma:

Primeiramente, deve ter havido um momento de criação, que aconteceu no ‘tempo sagrado’. Depois, dado que a humanidade soubesse que esse evento ocorreu num passado distante, ela sentiu-se tendo caído no ‘tempo profano’. Quaisquer cerimônias que homens arcaicos (isto é, paleolíticos) realizassem, qualquer história que eles contassem, eles estavam tentando tornar o ‘profano’ de volta em ‘tempo sagrado’ (Coupe, 1997, p.58).

Essa posição, Coupe situa como uma que coloca em oposição “mito” e “história” e que também opõe “ordem” e “futilidade e anarquia”. Desde que possamos entender que na filmografia de Sucksdorff o papel do Paraíso Perdido é representado pela natureza, assim como o lugar em que todos os pressupostos científicos são transformados em representações míticas, lugar de reverência ao sagrado natural da manifestação da vida, e também o espaço em que toda a desordem caótica de milhares de organismos tentando sobreviver cria um ambiente do maior equilíbrio e ordem; é só a partir daí que podemos ver claramente que o paradigma do mito da criação é aquele mais fortemente arraigado à toda ideia que o cineasta constrói a respeito do mundo natural. Esse paradigma remete diretamente a um conceito-chave trabalhado na ecocrítica, o de “pastoral”, sobre o qual existe uma idealização de natureza perfeita e intocada. Da mesma forma, quando abordamos a questão do ponto de vista do paradigma da fertilidade, havia uma relação com o conceito de “habitação” que

encontramos também na ecocrítica como vista por Gregg Garrad. Por enquanto nos basta, para seguirmos adiante no texto, a percepção de que nenhuma das formas de representação narrativas tradicionais nos aproximou de um conceito totalizante da obra de Sucksdorff. É para tentar achar esse elo geral que voltamos ao texto de Matts Jönsson e o seu espanto com o termo “fábula”.

No seu interessante texto a respeito da importância histórica dos filmes realizados por Arne Sucksdorff no período da Segunda Guerra Mundial, Jonsson nos apresenta a teoria de que esses filmes representam para a neutralidade do país europeu exatamente uma necessária forma de autorreconhecimento e de revalorização de suas tradições frente a um mundo em crise. Mesmo reconhecendo, como dito antes, o erro que se pode cometer ao classificar os filmes do cineasta como apolíticos e sem qualquer relação com questões humanas fundamentais, ele admite que de um ponto de vista estritamente político e institucional dentro do momento histórico que se vivia, os filmes que Sucksdorff realiza agradam por apresentarem uma aparente neutralidade quanto às questões da ordem política global e, ao mesmo tempo, apresentarem uma ideia de natureza que liga o sueco ao seu território, o que reforça sua postura de pertencimento a um país – o que implica dizer também que o faz se alinhar com o discurso neutro oficial do governo do país. A respeito dos filmes, Jönsson afirma que muito importante é que eles têm uma “força nacionalista” funcionando “de forma centrípeta e não centrífuga” (Jonsson, 2010, p.182), ou seja, o seu discurso tem a tendência de unir inclusive discursos díspares em torno do país, porque ele se alia a um conceito anterior ao do partidarismo ideológico moderno: ele vê sua cultura a partir de seus elementos formadores. Vejamos o que o autor tem a dizer sobre a questão:

pode-se talvez descrever a natureza sueca nos filmes de Sucksdorff como um tipo de herança cultural nacional; uma herança com muitas facetas intrincadas e questões implícitas e com um impacto psicológico muito mais direto no espectador do que a alegoria retórica normalmente atribuída a Sucksdorff. Na verdade, desde que as imagens da natureza mostradas nos seus filmes já estavam ancoradas no solo conceitual sueco há séculos, suas produções despertaram uma série de conotações nos suecos mais ou menos desconhecidas para estrangeiros (Jonsson, 2010, p.182).

As imagens que uniam a nação em torno de representações familiares, reconhecíveis a qualquer sueco que fosse ao cinema, era a imagem da natureza que “se espalha e conecta diferentes partes do país, no sentido literal” e que, nos filmes de Sucksdorff realizados durante a guerra, contribui “mantendo a comunidade imaginada do país unida audiovisual e imagetivamente” (Jonsson, 2010, p.182) ao redor dela. A conclusão fundamental, que

antecipamos algumas vezes, vem através do pensamento de Lowenthal que conclui que a “herança usa traços e narra contos históricos. Mas esses contos e traços são pervertidos em fábulas fechadas para o exame crítico” (Jonsson, 2010, p.183). Ao que Jonsson complementa:

pode muito bem ser uma coincidência que Lowenthal empregue a palavra ‘fábula’ nesse caso específico, mas o fato de ele ver especificamente ‘fábulas’ consistindo de traços e contos históricos ‘fechados para exame crítico’ abriu meus olhos ao estudar Sucksdorff. Uma coisa é certa, o sucesso dos filmes de Sucksdorff na Suécia sem dúvidas tem mais a ver com suas ligações íntimas à heranças e fábulas do país do que com qualquer história factual do passado (Jonsson, 2010, p.183).

Finalmente podemos concluir, depois de um longo percurso, que esse conceito de fábula aplicado aqui se afasta decididamente daquele da fábula de animais. Mas eles apresentam semelhanças. Podemos dizer, nesse respeito, que vínhamos ao longo do texto tateando uma proximidade que pudesse definir um estilo tradicional de narrativa ligada à obra de Sucksdorff, mas chegamos à conclusão agora de que, apesar de todos eles entregarem elementos narrativos básicos para formar as estruturas dos seus filmes, um só aspecto une a fábula de animais, o conto fantástico, o conto folclórico e o mito em torno da fábula que nos apresenta Jonsson: é a herança cultural. Mas o que significa exatamente afirmar isso? E, além disso, como podemos creditar ao resto da obra de Sucksdorff um conceito que se aplica somente aos seus filmes realizados na Segunda Guerra Mundial?

Adentrando na obra de Lowenthal a respeito da herança, fica evidente para nós como que se estabelecem relações claras entre alguns conceitos de narrativas tradicionais com a herança. Se tomarmos como exemplo o mito da criação, é surpreendente que haja tamanha semelhança com uma definição de herança, que

é também nutrida pela tecnofobia: um passado idealizado substitui um futuro desacreditado. Os horrores do fascismo, as falhas do Marxismo, a ameaça de uma catástrofe nuclear e biológica, e o aumento da animosidade de alguns grupos, desacreditaram a ideologia do progresso. Muitos duvidam da visão e habilidade de seu líder para sustentar um mundo habitável; desencantados pela tecnologia, eles se voltam para um passado cujas virtudes eles aumentam e cujo vício eles ignoram (Lowenthal, 2009, p.10).

Com relação ao aspecto histórico do momento de crise, podemos vislumbrar uma opinião muito próxima à de Jonsson a respeito dos filmes de Sucksdorff durante a Segunda Guerra Mundial, já que “nós valorizamos mais a nossa herança quando ela parece em risco” (Lowenthal, 2009, p.24) e que a indicação de uma “falta de herança impele esforços para retomá-las e recriá-las” (Lowenthal, 2009, p.24). Essa última frase nos leva, de forma muito

vaga, mas presente, a pensar no mito da fertilização. Com respeito a essa aproximação, tudo fica mais evidente quando se observa que, neste caso,

a perda e a recuperação são melhor entendidas como rotina constante do que como um risco perigoso. Expurgar o obsoleto e restaurá-lo como herança são, como uma doença e seu tratamento, processos conjuntos menos discordantes do que simbióticos [...] A restauração justifica a destruição (Lowenthal, 2009, p.26).

E pode trazer muitos benefícios como “história aprendida, relíquias conservadas e tensão global abafada” (Lowenthal, 2009, p.26), além de uma, mais do que nunca, maior necessidade de união a fim de reerguer uma cultura em destruição. A concepção de uma realidade cíclica, que se renova com a destruição (ou a morte) da sua representação anterior, não só a recria como, muitas vezes, é fator fundamental para que ela perdure. Por fim - para não nos estendermos tão longamente sobre exemplos comparativos -, se podíamos vislumbrar um reforço do sentimento sueco nos filmes de Sucksdorff é porque o “nacionalismo do século dezenove trouxe uma aliança das massas com ícones da identidade coletiva, incluindo arquitetura, música, folclore e linguagem” (Lowenthal, 2009, p.63). Podemos chegar à conclusão que os contos tradicionais folclóricos estão na origem da criação de uma identidade nacional, pois eles eram a “autêntica voz de ancestrais iletrados” quando passaram a ser vistos como “a faceta principal do patrimônio” nacional, assim como as “canções folclóricas passaram a ser agentes do chauvinismo” (Lowenthal, 2009, p.63). Damos, portanto, por respondida uma das perguntas formuladas no capítulo anterior, sobre de que forma podemos relacionar o aspecto da herança com as principais formas de narrativa tradicionais que encontramos vinculadas ao discurso e à forma dos filmes de Sucksdorff. No entanto, ainda nos falta responder a uma pergunta que parece ainda mais urgente que a anterior, pois se já tínhamos vislumbrado a aproximação da fábula e, por intermédio dela, da herança nos filmes que o cineasta realiza durante o período da Segunda Guerra Mundial, isso não nos credita de forma alguma a estender essa relação ao corpo inteiro dos filmes dele. Acontece que não podemos, entretanto, negar que exista uma sensação ainda muito forte de que todos os seus outros filmes apresentam também uma intensa aproximação com a questão da herança. Um aspecto é fundamental para entendermos a questão: mesmo que os filmes do período da guerra sejam sobre a natureza, Jonsson afirma que eles funcionam a partir de uma ideia de herança cultural. Essa percepção é verdadeira se pensarmos que, dentro de uma representação de cultura muito próxima da compreensão de território como Estado-Nação, a natureza reflete o reconhecimento de um país. Antes de tudo, um povo, pelo menos a maioria deles (talvez possamos excluir os nômades), se constitui dentro de um espaço geográfico definido e

limitado. Mas quando estamos falando em herança cultural, a herança a que nos referimos não é da natureza propriamente dita, mas da ideia que essa cultura faz da natureza ao longo de sua história e através de suas narrativas tradicionais e sagradas. Essa leitura é permitida dentro da obra de Sucksdorff, e muito facilmente reconhecida, talvez, a partir da ótica de um sueco ou de alguém que conheça essa cultura profundamente. Do nosso ponto de vista, no entanto, parece que a obra de Sucksdorff também pode ser compreendida quanto ao que poderíamos chamar de herança natural, pois nos parece que, antes mesmo de se referir à forma, em alguns filmes ele se liga à essência - algo que poderia, da mesma forma, ser dito como aquilo que se mostra para reconhecimento não pelas formas de representações em que habitualmente é representado, mas na sua apresentação natural própria (considerando que isso seja possível). Paramos aqui para divagar sobre o que pode, a princípio, parecer uma contradição: estamos sim trabalhando com a ideia de que Sucksdorff segue uma tradição narrativa inspirada no mito e na fábula, no entanto, devemos atentar para o fato de que esses mitos e fábulas não funcionam exatamente dentro de um cânone cultural nacional específico, mas obedecem mais aos conceitos científicos, românticos e ecológicos universais (na cultura ocidental, ao menos). Isso tampouco o afasta da perspectiva cultural, portanto temos que encaixar novamente nossa herança natural como um desmembramento da herança cultural. Porém, Sucksdorff coloca sempre acima de tudo uma representação essencialista da natureza, uma representação cultural que se lança a tentar compreender seu objeto através do estudo de seu funcionamento e regras fundamentais. É nesse sentido que se misturam aquelas duas formas que parecem opostas: a do conhecimento científico da Idade Moderna (e de sua metodologia empírica) com a fabulação das histórias sagradas e tradicionais. A sacralização e a mitificação da natureza na obra de Sucksdorff obedece a uma perspectiva bem particular do cineasta, que sofre uma forte influência romântica e das perspectivas modernas da ciência, através de uma forma de representação narrativa calcada em uma estrutura ideal de reconhecimento do pertencimento do homem à terra, de um lado, e da oposição que ele representa a ela quando se instrumentaliza a ponto de colocar o interesse industrial nacional acima da percepção que a terra representa mais a humanidade do que a humanidade representa a terra. Nesse sentido, o que parece caracterizar Sucksdorff como um cultuador da herança natural tanto quanto da herança cultural (no discurso do próprio cineasta certamente mais da primeira) é a ecologia e o ambientalismo, na medida em que muitas vezes a natureza se coloca acima da cultura. Se levarmos em conta que a herança cultural trabalha para manter e revitalizar a cultura de uma determinada comunidade, a herança natural segue na direção de apontar o homem como elemento de um organismo maior: o natural. Mas devemos tomar cuidado para não cair num

determinismo vulgar. Lowenthal, ao se referir sobre o legado biológico herdado de pais para filho, atenta para o fato de que não existe esse tipo de herança biológica. Estamos de acordo quanto à questão genética, porém o que propomos é um pouco diferente: Sucksdorff, no entender de nosso texto, liga o homem, como ser biológico e cultural, tanto à terra quanto à sociedade. Se nos filmes da década de 1940 a natureza servia para aproximar o homem da herança cultural de seu país; na sua obra completa, inclusive nesses mesmos filmes, Sucksdorff constrói a natureza como mito sagrado para aproximá-lo do ambiente selvagem. É, ao menos na intenção, a cultura servindo à natureza.

CAPÍTULO 3 - ECOLOGIA E AMBIENTALISMO

3.1 UMA AVENTURA NATURAL

No capítulo anterior, afirmamos que a filmografia de Arne Sucksdorff é sustentada numa ideia de ecologia e que essa ideia, antes de ser um mero recurso retórico, consiste numa característica fundamental que o separa de um cinema puramente científico (embora a ciência seja o que justifique teoricamente seu discurso) e também da simples ode a aspectos culturais de uma nação ou de uma comunidade. O interesse principal do cineasta, quando ele se lança a realizar um filme sobre a vida selvagem, não é exatamente o de criar um valor que reforce e consolide a identidade cultural das pessoas, mas é, acima de tudo, alertar para a necessidade de se ter mais atenção e cuidado com uma questão fundamental, que afeta o homem tanto como ser biológico quanto como cultural. Estamos falando da questão ambiental, essa da qual Sucksdorff nos parece ser um precursor em muitos aspectos. Ao mesmo tempo, quando vimos na obra de Sucksdorff uma profunda ligação com aquilo que chamamos de narrativas tradicionais, nas quais incluímos contos folclóricos, fábulas, mitos e outros, não podíamos imaginar que também o ambientalismo moderno surge de algumas das mesmas prerrogativas narrativas. Mais precisamente, existe um consenso de que

o ambientalismo moderno começou com “Uma fábula para amanhã”, no livro de Rachel Carson intitulado *Silent Spring* [Primavera Silenciosa] (1962). O conto de fadas de Carson começa pelas palavras “Era uma vez uma cidade no coração da América, onde todas as formas de vida pareciam conviver em harmonia com o ambiente” e, invocando a antiga tradição da pastoral, pinta em seguida um quadro de “fazendas prósperas”, “campos verdejantes”, raposas regougando nas colinas, cervos silenciosos, samambaias e flores silvestres, “pássaros incontáveis” e trutas em correntes de águas frias e cristalinas, todos deleitando quem passava pela cidade (Garrard, 2006, p.11).

Esse texto de grande importância, depois nos apresenta a um mundo degradado em que “cada elemento do idílio rural é destruído por algum elemento de mudança, cujo mistério é enfatizado pelo uso da terminologia natural e sobrenatural da “moléstia” e do “feitiço”” (Garrard, 2006, p.12), só para depois afirmar que os verdadeiros culpados eram os novos pesticidas orgânicos, como o DDT, a aldrina e a dieldrina. Se esse tema do apocalipse - do mundo que ruma em direção a uma catástrofe de contornos irreversíveis – não está presente de forma considerável na obra de Sucksdorff, o conceito de “pastoral” abunda por todos os lados. Da mesma forma, podemos observar como que essa tendência a sugerir um

problema do ponto de vista fantástico e maravilhoso para depois justificar cientificamente uma tese que comprove sua teoria é característica tanto de uma vertente do ambientalismo quanto dos filmes do cineasta sueco. Essa afirmação, porém, não pode se justificar por si mesma. Ainda com relação ao texto de Carson, Garrard afirma que uma das principais críticas da indústria agroquímica em relação ao seu conteúdo foi a de que “as qualidades literárias” do livro “não podiam coexistir com o rigor científico apropriado” (Garrard, 2006, p.17). Ainda que essa colocação possa ser vista como correta, ela deve ser contextualizada, pois da mesma maneira que ela carrega uma crítica científica, também a justifica de um ponto de vista cultural. Quer dizer, não há uma comprovação científica de que o bom texto literário seja contrário à análise empírica e científica do problema em questão. Tampouco se pode dizer que ele seja nocivo a esses princípios. No ponto preciso em que discussão científica e cultural se chocam é que devemos colocar todos os discursos que apresentam o mundo natural através de um veículo cultural. Existe uma divisão, proposta por John Passmore, que afirma que os “problemas da ecologia”

são questões propriamente científicas, a serem resolvidas pela formulação e verificação de hipóteses em experimentos ecológicos, ao passo que os “problemas ecológicos” são “aspectos da nossa sociedade provenientes de nossas maneiras de lidar com a natureza, dos quais gostaríamos de nos livrar e que não vemos como consequências inevitáveis do que há de bom nessa sociedade” (Garrard, 2006, p.17).

O problema da terminologia é o que menos nos interessa, porém a percepção de que existe, antes mesmo da análise científica, uma concepção cultural a respeito dos mais importantes temas relacionados ao meio ambiente é sintomático de um mundo que usa a ciência para justificar suas ações e não para defini-las. Em alguns casos do ambientalismo militante, “quando a intuição e a ciência entram em choque, é típico a primeira sair ganhando, de modo que as tentativas cientificamente embasadas de administrar os ecossistemas, por exemplo, são vistas como parte do problema” (Garrard, 2006, p.41). Essa afirmação, feita a respeito da corrente ecológica conhecida como “ecologia profunda” (postura radical ecocêntrica), não se aplica ao nosso caso. Para Sucksdorff, a ciência é o ponto de partida para que se possa compreender o meio ambiente nos seus princípios básicos. A ciência pura e simples, entretanto, não permite a tomada de uma postura ideológica. É nesse ponto que podemos entender a mitificação da natureza e seu funcionamento científico na obra de Sucksdorff: ela está atrelada a uma tentativa, de um lado, da mera observação e contemplação das belezas naturais - e ao fantástico e meticuloso exercício de sua autorregulação - e, do

outro, da criação de um valor cultural que defina esse espaço como sendo sagrado, mas não unicamente no sentido religioso habitual, porém também dentro de uma lógica ecológica, para a qual a natureza representa não só a única possibilidade de vida para o homem, mas a única possibilidade de vida para o planeta. Sucksdorff não é nem ecocêntrico, nem antropocêntrico nas suas concepções de mundo, a ele basta o caminho da unidade cíclica, para a qual tanto o ambiente, como o homem, fazem parte do mesmo bioma e são, os dois, necessários para a manutenção do equilíbrio (o homem com uma responsabilidade ainda maior, pois é o único capaz de causar desequilíbrio).

Como, pelas características analisadas ao longo do trabalho, podemos aproximar a ecologia das tradições narrativas clássicas, veremos inicialmente *A Grande Aventura*, primeiro longa metragem de Sucksdorff, sob o prisma do mito da fertilização, para, a partir daí, definirmos a proximidade que existe com alguns conceitos caros à ecologia. O filme é dividido em blocos narrativos que podem ser separados como sendo de dois tipos distintos: pode ser temporal ou sazonal, através do tempo elíptico que corresponde à passagem das estações climáticas ao longo do ano, ou pode ser espacial e estético, na diferenciação que existe entre o espaço natural sem a presença do homem - quando o filme assume procedimentos formais iguais aos da maioria dos filmes sobre a vida selvagem -, e quando se lança a filmar a relação do homem (no nosso caso mais especificamente das crianças) com essa mesma vida selvagem - no momento em que a narrativa assume padrões clássicos de filmes de ficção. No primeiro momento, para realizarmos uma observação que leva em conta a presença do mito ao lado de uma ideia de ecologia, nos ateremos ao primeiro exemplo. Partindo desse aspecto sazonal, tudo no filme pode ser compreendido dentro de uma lógica cíclica: as estações do ano se sucedem num ambiente que é fortemente influenciado pelas condições climáticas, que mais do que refletir simplesmente a passagem do tempo, apresentam um mundo em constante renovação, para que se mantenha sempre em equilíbrio, esse que, numa visão totalizante, confere ao ambiente caráter de uniformidade balanceada. Ou seja, dentro da visão do filme, a natureza só pode existir devido ao eterno ciclo da morte e do ressurgimento, aquele mesmo que vimos no trabalho de Frazer a respeito do deus que morre e revive. Ao contrário desse exemplo - no qual a autoridade sagrada tinha seu lugar individual tomado pelo próprio executor - na natureza de Sucksdorff não há uma autoridade sagrada individual, mas o sagrado se equilibra justamente na violência da realidade cruel da cadeia alimentar. O sagrado na natureza para Sucksdorff, portanto, é a sua própria capacidade de equilíbrio e autorregulação. Não importa, no fim, que a harmonia só possa existir através de

um processo violento (como o é também na substituição do deus que morre e ressurge). O lince que ataca as raposas, as raposas que comem ovos de pássaros, as aves que realizam rituais de briga, tudo na natureza é violento e belo, caminhando em direção a uma ideia de perfeição. Ainda dentro dessa perspectiva sazonal, o filme se apresenta em três “tempos distintos”, as pontas separadas pelo inverno, a mais característica de todas as estações. O primeiro bloco começa com a apresentação de um grupo de filhotes de raposas descobrindo a natureza que os cerca sob a proteção da mãe. A ameaça de um lince faz com que a mãe raposa tenha que roubar galinhas da fazenda próxima. Essa opção narrativa é uma que afasta um pouco o filme do discurso ecológico, no qual geralmente o fator de desequilíbrio na natureza tem como causa principal a atividade antrópica. Mas se o desequilíbrio inicial, nesse caso, não é causado pelo homem, o desequilíbrio definitivo é causado por ele. Porque se dentro da lógica natural o animal mata para desenvolver o ciclo da renovação, quando o homem que trabalha na lavoura e na fazenda mata uma raposa porque ela come as galinhas de sua criação, ele está desvinculando a morte de sua concepção sagrada fundamental dentro da linha de raciocínio apresentada anteriormente. Mas não é a morte da raposa - que nos é apresentada através de uma belíssima câmera subjetiva que dá ao evento contornos dramáticos e que compartilha conosco, ao nos colocar em sua posição, o desespero da morte – o elemento maior de desequilíbrio. Esse vem quando o homem, ao descobrir a toca em que se escondem os filhotes da raposa, a explode com bananas de dinamite. A violência aqui dá lugar à crueldade, que parece ser privilégio do homem. Antes que termine esse primeiro bloco narrativo do filme e que chegue o inverno, apesar mesmo do fator de desequilíbrio humano, surge da toca um filhote ainda vivo que se depara com uma verdade natural ao descobrir que na natureza selvagem o luto rapidamente dá a vez para as necessidades da sobrevivência. O filme aqui trabalha com uma jornada do órfão que se inicia depois da tragédia, porém decide por abandonar o filhote de raposa da narrativa, a fim de acompanhar o renascimento da primavera a partir da relação de dois garotos com uma lontra. A renovação, no entanto, ainda continua com a sobrevivência do filhote, agora sozinho, que deve empreender uma aventura a fim de sobreviver por conta própria num mundo hostil. Sucksdorff, porém, mais uma vez evita dar sequência a uma dramatização ficcional da narrativa. Ele se permite dramatizar o evento natural, mas nunca naturalizar o evento dramático. Temos na primeira parte, então, a aventura anunciada. A segunda parte, dentro do nosso critério de divisão, começa com a chegada do inverno, um universo de recursos escassos, em que qualquer alternativa mínima para a manutenção da sobrevivência é encarada de forma entusiástica. É nesse cenário que mais uma vez Sucksdorff apresenta uma divisão no mundo dos homens: os adultos e as

crianças em papéis opostos. Como é dito no próprio filme, numa inversão de valores relacionados ao gênero em questão, numa brincadeira de faroeste, as crianças e os animais representam o papel do herói, vinculado à figura do indígena ou do nativo. Pode-se deduzir disto que Sucksdorff outorga para o homem branco (adulto) o papel do vilão. E é mesmo isso que podemos observar na totalidade de sua obra: quando estamos falando da sociedade industrial e de seus elementos desarmônicos com a natureza, estamos falando da comunidade criada pelos adultos. A cena em que um homem – mais tarde definido pelo personagem interpretado pelo próprio Sucksdorff como um idiota e cruel – caça, pesca e arma armadilhas, enquanto as crianças se divertem no gelo, evidencia esse caráter, ainda mais através da música que, mesmo contínua, é leve e agradável quando com as crianças e pesada e tensa quando no homem. A montagem em paralelo serve como um choque de oposições e de posições no espectro das relações do indivíduo com o seu habitat. Acontece é que o homem, que poderia estar caçando para se alimentar, nos é apresentado como um brutamente que corre atrás de animais com o machado em punho e arremessa objetos atrás deles. A ótica do filme é a do encanto, é a visão da criança, e, dentro desse universo, não é permitido que exista uma postura dessas. Mais uma vez voltamos a dizer: a violência inerente da natureza é poesia aos olhos da criança e do poeta, já a crueldade do homem com os animais e o ambiente é a degradação dos três. Esse raciocínio, que leva à separação do homem e da natureza, está na origem de muitas ideias ecológicas. Por fim, depois de uma trama pouco complexa, dois irmãos, crianças, resolvem salvar uma lontra desse mesmo homem ameaçador, indo resgata-la de madrugada dentro de sua toca. A jornada dos garotos madrugada (e natureza) adentro resume bem o clima de aventura que circunda o filme, já que nesse momento temos em evidência uma narrativa clássica das crianças abandonadas (no momento as crianças estão isoladas nesse espaço desconhecido e nesse tempo não histórico) que realizam uma busca clara e definida. Neste trecho do filme, podemos mais uma vez vislumbrar elementos do conto maravilhoso proposto por Propp, como vimos algumas páginas atrás. Essa jornada é empreendida com um objetivo muito claro: salvar o animal da captura do homem adulto. A causa é ecológica. Descobrimos depois que a grande aventura do título na verdade é a aventura de criar a lontra, que eles chamam de Otti. Viver uma grande aventura, para os garotos, é sair da realidade da escola e das obrigações cotidianas e adentrar no mundo da fantasia e das projeções de uma realidade impossível. Na crença de que podem criar um animal selvagem em cativeiro, os dois garotos são comparados a Dom Quixote e Sancho Pança, personagens que vivem aventuras ilusórias num mundo criado por eles. Mas existe uma beleza nobre nessa ilusão: a beleza dos que conseguem ressignificar a paisagem que lhes é dada. É o que faz o poeta e o filósofo, só

que estes em termos mais palatáveis para a cultura, porque não alteram a ordem de funcionamento da comunidade, mesmo que a combatam. Na aventura de esconder da família e, portanto, da cultura a criação do animal, os irmãos se isolam num mundo particular que pode ser visto como fuga da realidade ou como interesse especial por um assunto pelo qual a sociedade não se interessa. Revelar a aventura, nessa realidade, seria abandoná-la. Mas, para completar o raciocínio que estamos tentando criar, precisamos voltar à característica cíclica da natureza. É justamente o que acontece quando Anders, um dos meninos, leva Otti para nadar no lago depois que a comunidade descobre sua existência. Nesse momento bem propício, que demarca a quebra da ilusão estabelecida entre os irmãos, a lontra se integra à paisagem e some da vista do garoto. É o eterno retorno, a volta para seu mundo, onde tem um papel a realizar, no ciclo a que pertence. Com a partida da lontra - e a tomada de consciência de que a natureza se sustenta por leis próprias e que, mesmo que o homem se esforce, ele não pode alterar seu movimento em direção à renovação e manutenção – acabam também a ilusão e o inverno. No final, já sobre uma paisagem descongelada, os dois garotos observam o vôo dos grou e abrem um largo sorriso. Eles começam a compreender a ordem das coisas e a ver o encanto não na ilusão, mas no real. Se esse é o caminho para se tornar adulto, ao menos eles ainda conservam o espírito da contemplação. A sensação que o filme deixa é a de que, seja através da ação do adulto que mata filhotes de raposa com explosão de dinamite, ou de crianças que “raptam” uma lontra para protegê-la dos perigos da natureza e da sociedade; o homem não pode alterar o eterno ciclo biológico e geológico natural da Terra. Para viver em harmonia com os elementos ao seu redor, o homem deve conhecer, antes de tudo, a existência deste equilíbrio, tem que lhe dar valor, para depois se habituar a ele. É através da ideia de ciclo e do mito da fertilidade que podemos nos aproximar do conceito ecológico de habitação, já que segundo o pensamento de Eliade, o ritual da fertilidade “não poderia ter começado até a invenção da agricultura...” (Coupe, 1997, p.58). É essa relação do homem que vive na e da terra, de uma forma aparentemente equilibrada, que interessa ao cineasta.

Para pensar na relação harmônica que se estabelece entre uma determinada comunidade e a terra em que ela vive, o pensamento ecológico tem como pilar fundamental o conceito de “habitação”. Habitar a terra é, dentro desse raciocínio, uma questão de “dever e responsabilidade” e, mais do que isso, “não é um estado transitório; ao contrário, implica a imbricação a longo prazo dos seres humanos numa paisagem de memória, ancestralidade e morte, de ritual, vida e trabalho” (Garrard, 2006, p.154). Parece-nos aqui muito claro como que essa ideia de relação sagrada do homem com a terra apresenta muitas similaridades com a

questão de herança cultural que vimos anteriormente em relação aos filmes que Sucksdorff realiza durante a Segunda Guerra Mundial e, da mesma forma, como que essa forma de pensar contribui para uma sensação de unidade coletiva que pode servir para reforçar a ideia de um grupo unido como comunidade ou até mesmo nação. O interesse ecológico sobre esse assunto, no entanto, recai mais sobre como que o homem compreende o lugar em que vive e do qual necessita para sobreviver e produzir, do que como que esse lugar contribui para sua identidade. Acreditamos estar certo afirmar que, da mesma maneira, para Sucksdorff em *A Grande Aventura*, o interesse principal também seja o de observar as interações entre esses dois mundos, em princípio, separados, mas que dentro do conceito de “geórgica” – que, a partir da ideia de habitação, propõe um modelo de cultivo da terra - eles se aproximam. Ao comparar as geórgicas de Virgílio com as escrituras do Velho Testamento, Garrard observa a semelhança na ênfase que as duas dão à “relação entre a produtividade agrícola e a observância dos ritos” (Garrard, 2006, p.155). O autor vai além ao dizer que

todas as sociedades agrícolas não seculares atribuem importância religiosa a práticas agrícolas fundamentais, mas Virgílio destaca os aspectos práticos do cultivo, tais como o plantio de legumes promotores da fertilidade antes dos cereais que desgastam o solo. Seu objetivo não é a dispensação da lei sagrada a um povo eleito, mas a promoção do cultivo correto e a restauração das virtudes sociais romanas na zona rural (Garrard, 2006, p.156).

Virgílio instaura uma visão de cidadão modelo romano, que seria o cidadão-agricultor, e reflete nos seus estudos a respeito dos diferentes tipos de solo e climas de Roma toda a dimensão do império. O exemplo de Virgílio não é único na história: ao longo dos séculos, muitas idealizações do estado primordial do homem com a terra foram utilizadas por pensadores de tendências diversas como o agrarianismo conservador, “que idealiza uma cidadania agrícola livre” (Garrard, 2006, p.156); e também a defesa do camponês contra a exploração do capitalismo rural. A partir dessa conceituação básica, temos o homem que vive da terra e de seu suor em favor da construção de uma comunidade que se baseia fundamentalmente nessa relação harmoniosa com o ambiente em que vive. Essa lógica coletivista pressupõe uma comunidade unida, uma sociedade minimamente organizada, mas não necessariamente industrializada. Na verdade, ela parece negar mesmo a possibilidade de que essa comunidade seja industrializada. Em *A Grande Aventura*, não estamos necessariamente diante de uma comunidade em harmonia com a natureza e com a terra. Diferentemente do que se via em filmes como *O Vale Ideal* e *O Vento e o Rio*, não há uma proximidade pacífica entre essas duas instâncias, ainda que habitem espaços físicos próximos ou até os mesmos. No filme que agora analisamos, o homem aparece como pequeno produtor

rural numa comunidade cristã que respeita valores tradicionais de uma cultura maior – religiosa e nacional. A despeito disso, ela se mantém isolada, como uma típica comunidade rural. Sua relação mais próxima com a natureza é através do trabalho agrícola, das plantações e da proteção dessa plantação contra as pragas. A violência é dirigida para a raposa, que tem sua toca implodida e é abatida por um tiro de espingarda. No inverno, quando a colheita não é o principal meio de sustento, a relação do homem com a natureza é através da caça, mas não da forma harmoniosa que existe no ciclo natural. A caça do “idiota cruel” existe por capricho, não para saciar necessidades básicas. Mas porque então relacionamos categoricamente *A Grande Aventura* com o conceito de habitação e, mais especificamente, com o de “geórgica” já que a comunidade que ele apresenta não representa essa forma harmoniosa? É porque a ótica do filme é a de alguém que compreende o mundo sobre os padrões da geórgica, porque a representação do ciclo produtivo da agricultura reflete a passagem das estações climáticas anuais e que a integração provável das práticas elementares da sobrevivência do homem e do ressurgimento da natureza mantém uma interdependência original. Se a habitação desse homem não obedece a esses parâmetros, é porque existe uma lógica subentendida que o afasta deles. A pureza da criança, por um lado, pode representar a imagem ideal de uma relação geórgica entre o homem e a natureza, mas o homem que obedece a uma lógica industrial, independente de habitar e viver da terra e de seu trabalho, afasta-se dela. O agricultor “muitas vezes é um agente entusiástico do capitalismo rural, e não um centro de resistência a ele e, portanto, presta-se mal ao papel estabilizador sugerido por Virgílio” (Garrard, 2006, p.157). Por outro lado, nos permitimos comparar a obra de Sucksdorff com a análise feita por Garrard a respeito de um escritor, Berry, que

se situa numa tradição geórgica cristã, buscando uma harmonia prática inspirada nas demandas a longo prazo de um “interior amado” e num sentimento de dever sagrado, chamado de “administração”, no sentido abstrato, mas repetidamente promovido, no plano figurativo, como um “casamento” do homem com o lugar, a cultura e a natureza (Garrard, 2006, p.161).

Temos então duas posturas distintas dentro do filme, pois de um lado obedecemos à ótica geral da filmografia de Sucksdorff – a crença da necessidade de uma relação familiar e próxima entre cultura e natureza – e, do outro, temos a representação da sociedade mal integrada, ou parcialmente mal integrada, com o ambiente ao redor. Sucksdorff trabalha em duas frentes: uma é a apresentação da natureza de seu ponto de vista: afetivo como o de Berry que diz que “para serem bem usados, as criaturas e os lugares devem ser usados com simpatia, assim como devem ser conhecidos com simpatia para serem bem conhecidos” (Garrard, 2006,

p.161), mas, ao contrário deste, acredita que a ciência contribui com esse uso e percepção; do outro, apresenta uma sociedade ocidental cristã e capitalista que mesmo próxima da terra, a renega em favor de uma outra ordem. Sucksdorff trabalha o seu ideal de harmonia apresentando, como oposição, a realidade relativa às sociedades modernas. Apesar disto, para falarmos sobre o que seria o ideal de habitação de Sucksdorff, precisamos nos afastar de *A Grande Aventura*, e também do conceito de “geórgica”, em direção ao resto da obra do cineasta, já que o que encerra essa questão se encontra no seu pensamento e ideal, mas não especificamente nesse filme. Estamos falando da ideia de “indígena ecológico”, que, ao que parece, pressupõe que “nós” “não sabemos viver em harmonia funcional com a natureza, mas talvez outras culturas sejam capazes de fazê-lo” (Garrard, 2006, p.170). Ao que concerne à essa visão, o pensamento de Sucksdorff pode ser melhor compreendido se analisarmos uma apresentação escrita por ele mesmo para o filme *A Fera e a Flecha*⁹, no qual ele apresenta os múrias como os “habitantes originais da Índia”, atribuindo a eles uma relação e tradição muito mais firme do que outras comunidades com a terra, e afirma que “para os Múrias sua comunidade é a comunidade ideal. Mas ela está fadada à rápidas mudanças numa Índia onde o “desenvolvimento” está fazendo muitos estragos”. Sucksdorff então se questiona se esse desenvolvimento vai levar a uma eventual desintegração da comunidade múria e se não existe possibilidade de unir “o melhor da extremamente humanista cultura múria com o melhor que a civilização moderna pode oferecer”. Essa pergunta implica assumir que o problema talvez não esteja no desenvolvimento em si, mas nas condutas morais de uma sociedade. No entanto, a sociedade industrial parece sempre colocar o interesse do desenvolvimento acima do ambiental. A sociedade múria, que para o cineasta se afasta da civilização por estar “viva e repleta de felicidade e compreensão mútua”, só pode ser considerada primitiva “se vista superficialmente. Na prática eles parecem ter uma compreensão muito maior do que muitas culturas “avançadas” de como as pessoas podem viver pacificamente lado a lado, sem mencionar seus parâmetros morais muito mais elevados”. O discurso de Sucksdorff se alia perfeitamente com o do “índio ecológico” aqui, porém ele não credita essa “superioridade” do indígena à sua forma de representação sagrada ou da sua construção mitológica. Sobre o assunto, ele afirma que mesmo que os múrias vivam num mundo de deuses,

nós precisamos apenas trocar a palavra “deus” por “símbolo”, e nós vamos descobrir que o mundo deles não é tão mais supersticioso que o nosso, pois na medida em que se familiariza com seus deuses, se descobre que eles são símbolos do bem e do mal, vida e morte, fertilidade e aridez.

⁹ Janus Films, *The Flute and the Arrow*, 1960.

Sucksdorff, portanto, parece negar um outro conceito importante da ecologia, e da idéia de “indígena ecológico”, que é o do animismo dessas comunidades como fator essencial para sua harmonia com a natureza. Para algumas correntes ecológicas, essa “ecologia” “espiritual, ou animismo, não apenas complementa a ecologia científica, como é às vezes postulada como um saber superior” (Garrard, 2006, pp.186-187). Para o sueco, no entanto, nos parece que renegar a ciência em favor de crenças espirituais nunca seria uma possibilidade. Quando parte da crítica ecológica moderna afirma que

não há dúvida de que, até sobrevirem a dizimação, o deslocamento e a colonização, os índios conheciam minuciosamente os lugares que habitavam e tinham apreço por eles, mas isso não necessariamente corresponde à compreensão e à responsabilidade ecológicas, no sentido moderno” (Garrard, 2006, p.187),

ela parece ir contra o pensamento de Sucksdorff que, mesmo tentando anular o fator mitológico, ritualístico e sagrado dessas comunidades, percebe os efeitos práticos de suas atividades com simpatia. Ainda que, também como parte da crítica ecológica moderna, o cineasta não se alinhe com a idéia de “primitivismo” relacionado aos povos indígenas, ao contrário desta última, ele acredita numa “idealização que pretende transformar os índios e outros povos autóctones em modelos de habitação ecológica da terra” (Garrard, 2006, p.175), visão essa puramente europeia. Se voltarmos agora para *A Grande Aventura* e observarmos como que nesse filme o modelo de geórgica não se sustenta dentro da idéia de equilíbrio entre homem e natureza, e depois de termos visto como que não necessariamente o desenvolvimento de uma comunidade anula sua capacidade de estar em relação harmoniosa com o ambiente, podemos concluir que, se uma comunidade “civilizada” pode, em alguns momentos, estar em conformidade com os pressupostos morais de comunidades autóctones, é só nesse momento que ela recupera sua capacidade de estar em felicidade e sintonia com o mundo natural que a cerca. Será injusto de nossa parte, então, acreditar que, assim como a criança é vista pelo cineasta pela inocência e pureza do olhar, também o são as sociedades tradicionais? De qualquer forma, a comunidade em *A Grande Aventura*, quando se manifesta, o faz em favor da sua lavoura, da sua produtividade e não da subsistência. A sua herança, nacional ou natural, é posta de lado para dar lugar ao interesse da sociedade industrial, no que ela tem de pior.

Um outro conceito ou, no linguajar de Gregg Garrard, tropo da ecologia que pode facilmente ser observado em produtos culturais é o de “animal”. Afirmamos anteriormente que há duas formas (dentre, possivelmente, tantas outras) de separar *A Grande Aventura* em

blocos narrativos: o primeiro lidava com a natureza cíclica e a passagem do tempo; o segundo referia-se a representação da natureza de acordo com os filmes sobre a vida selvagem - ou seja, uma observação da vida de animais silvestres com a presença ostensiva de narração - intercalada com uma representação mais ficcional clássica. Nessa outra forma de “olhar” o filme, que separa claramente a observação da natureza, e dos animais, da atividade rural humana, fica evidente a necessidade de perceber como que se estabelece a relação entre esses dois mundos: o humano e o selvagem. Tomemos como exemplo a cena da explosão da toca da raposa pelo lavrador da fazenda próxima. Ele certamente ganha contornos de vilão quando ataca tão covardemente um animal indefeso, mas é essa a preocupação principal de Sucksdorff? Para entendermos melhor o caso, recorreremos mais uma vez à Garrard, que propõe uma distinção elementar entre ambientalismo e libertação dos animais:

os adeptos da libertação dos animais costumam traçar a linha divisória da consideração moral no limite do senciente, ou daquele que percebe pelos sentidos. [...] A ética ambientalista, por seu turno, deposita muito menos ênfase no organismo individual, mas exige consideração moral em relação a coisas inanimadas, como rios e montanhas, presumindo que a dor e o sofrimento são uma parte necessária da natureza (Garrard, 2006, p.197).

Pelo que pudemos observar ao longo deste trabalho, Sucksdorff se aproxima muito mais da ética ambientalista, pois seu interesse não é com a vida de um indivíduo, mas com o funcionamento da estrutura complexa que regula a natureza selvagem. A caça, a predação, a luta pela sobrevivência, são todas atividades e conceitos que surgem e geram violência e sofrimento, contudo fazem parte da renovação natural. O que vale para a caça fundamentada em rituais de significado cultural ancestral e de pouco poder destrutivo, praticado por comunidades indígenas ou autóctones tradicionais, não vale, entretanto, para práticas destrutivas de degradação do meio natural. A explosão da toca das raposas altera a ordem do funcionamento natural. Mesmo que o ciclo de renovação não sofra um grande impacto, um elemento estranho a ele se imiscui no seu interior. E, ainda que dentro da visão ambientalista, que vê a cadeia completa como mais importante que o indivíduo, Sucksdorff condena a morte porque, do ponto de vista moral humano, ela é covarde e desigual. A força humana em pequena escala, porém, como vimos anteriormente, não impede a sequência natural de renovação. A natureza, nesse caso, se sobrepõe ao homem. O filme, no fim das contas, parece versar sobre este tema.

3.2 UM LAR NA TERRA

Para darmos prosseguimento a nossa abordagem ecológica da obra de Sucksdorff, teremos agora que avançar no tempo e no espaço indo parar no Pantanal mato-grossense na segunda metade dos anos 1960. O deslocamento de sua terra natal, a Suécia, para o Novo Mundo, o Brasil, representa também, em alguns aspectos, mudanças na forma de se relacionar com a natureza, embora muitos de seus princípios básicos tenham se mantido ao longo do trajeto. Sucksdorff viajou ao Pantanal depois de ministrar o famoso curso de cinema patrocinado pela UNESCO no Rio de Janeiro. Interessado em conhecer a vida animal no interior do país, principalmente a floresta amazônica, ele foi aconselhado pelo ornitologista Helmut Sick, então funcionário do *Museu Nacional* e participante de muitas expedições selvagens, a visitar o Pantanal. Sucksdorff declara ter se surpreendido com a afirmação de Sick de que o Pantanal era a parte do Brasil com a maior riqueza de vida animal. Instalando-se no Pantanal, a fim de registrar a beleza natural do lugar e realizar um filme, Sucksdorff acaba por filmar uma série de cine-reportagens para a *Rádio Televisão Sueca*, com o intuito de mostrar o funcionamento das atividades da vida humana e selvagem no ambiente. Quatro episódios são realizados: *Os Anos Felizes*, *Os Anos na Selva*, *Manha de Jacaré* e *O Reino da Selva*. Por apresentarem semelhanças mais evidentes entre si, os dois primeiros episódios serão analisados conjuntamente, assim como os dois últimos. Começamos pelos dois últimos porque, diferentemente de *A Grande Aventura*, ele parece se contentar com a afirmação de uma comunidade geórgica, embora a fundamente como bem particular do local a que observamos, e não como um modelo universal.

No episódio *Manha de Jacaré*, temos rompida qualquer possibilidade de que as terras do Pantanal sejam completamente separadas do homem: mesmo que grande parte dela seja intocada, há uma comunidade que vive nos seus arredores, de seus recursos e, possivelmente, em harmonia com ela. Essa comunidade se estabelece em torno das fazendas e seus principais personagens e agentes são os vaqueiros. Temos então, em princípio, colocados dois mundos em posições opostas: um é o do homem e o outro, nas palavras da própria narração, o mundo “primitivo”, em que jaburus, bugios, jacarés, aracuãs e outros animais parecem viver por meio de regras ancestrais e naturais. Se na sua apresentação o vaqueiro era aquele que esperava a última caminhada do gado, para lhe desferir o último golpe, o golpe do abate, também aos animais não é atribuída nenhuma idealização de um ideal pacífico de equilíbrio. Talvez o jacaré esteja comendo seu próprio filhote, nos afirma o narrador, num mundo em que a violência é não só uma regra como o princípio fundamental do funcionamento estrutural. Dessa forma, aquela divisão que poderia parecer antes uma dicotomia entre as duas partes, se

transforma numa aproximação delas, numa visão que permite ao homem, e mais especificamente ao vaqueiro, ser compreendido como mais um elemento do meio ambiente em que está inserido. A mesma separação, que talvez só seja intuída por nós (por causa dos nossos vícios de percepção cultural), se esvanece quando comparamos o discurso da manutenção do equilíbrio natural do jacaré - sem o qual os rios secariam em determinadas épocas do ano e que ficariam infestados de piranhas (já que o jacaré é seu predador natural) -, com o do cuidado dos vaqueiros com as ovelhas que acabaram de parir e com o umbigo dos cordeiros recém-nascidos, ambos possíveis vítimas de larvas de mosca. É interessante perceber que as duas partes incorrem numa ideia de equilíbrio programado. No caso do homem a justificativa é perfeita: ele se vale de seu conhecimento científico para que seu rebanho ou sua produção não se perca ou morra. Mas a sua função, ao que nos parece, não é fruto de uma preocupação ou tem relação mais profunda com o mundo natural, sendo tão somente motivada pelos interesses do vaqueiro em não perder dinheiro ou reduzir sua produção. Nesse sentido, talvez seus benefícios sejam completamente não intencionais. O equilíbrio que mantém o jacaré e as piranhas é muito mais interessante, de um ponto de vista ecológico, porque é regulador do funcionamento do mundo selvagem sem a intromissão humana. Mesmo assim, não há no filme uma maior ênfase na importância de um em detrimento do outro, porque talvez ele compreenda que a comparação importante, nesse caso, seja que nos dois mundos há um equilíbrio fundamental que se deve manter, por meio da autorregulação natural e, quando necessário for, com a intervenção do homem. Estamos diante de uma grande ruptura com o pensamento que podíamos observar em *A Grande Aventura*, no qual a autorregulação da natureza era uma coisa com a qual não se podia interferir, sob o risco de atrapalhar a renovação da natureza. Mais do que isso, nesse episódio da série, as realidades do homem e da natureza selvagem, embora sejam ainda entendidas como dois mundos diferentes, estão interligadas de tal forma que não há como separar uma da outra. Um exemplo que bem define essa afirmação é o caso do cachaço: no início do filme, nos é explicado que o animal nada mais é, como espécie, do que o porco doméstico que voltou para a selva e, com isso, readquiriu hábitos e características de animal selvagem. Posteriormente, no entanto, como nos explica o narrador e mais tarde é mostrado no filme, os vaqueiros caçam esses animais com o auxílio de seus cachorros para castrá-los. Depois da engorda, os cachaços servem menos pela carne do que pela sua gordura, muito útil, inclusive para fazer sabão. A relação de animal doméstico que vira selvagem para depois ser reutilizado pelo homem como produto industrial é sintomático de um mundo cujas fronteiras entre o natural e o humano estão cada vez mais tênues. Essa observação, que não é tanto um discurso

consciente do filme, está em conformidade com uma percepção da crítica ecológica contemporânea, que confirma esta opinião de que se deve ver a natureza e o homem como partes de um mesmo organismo maior, e que combate uma visão que “tem consequências perniciosas para nossas concepções de natureza e de nós mesmos, porquanto sugere que a natureza só é autêntica quando estamos inteiramente ausentes dela” (Garrard, 2006, p.103). Porém não podemos imaginar Suckdorff como um defensor desse pensamento senão de forma involuntária, já que ele necessita ver essa aproximação através do vaqueiro, figura idealizada de homem selvagem e primitivo em conformidade com a terra. Ele opera aqui com o conceito de “geórgica”, aquele que, como vimos, idealiza o “enraizamento da população rural no lugar e no tempo ancestral” (Garrard, 2006, p.157), e que habita a terra “numa relação de dever e responsabilidade” (Garrard, 2006, p.154). Sob esse aspecto, fica patente uma diferenciação entre o vaqueiro (o homem ligado à ideia de geórgica) e o resto da humanidade, que apresenta uma ameaça ao equilíbrio desse mundo. Numa parte do filme, o narrador se prontifica a afirmar que os animais selvagens no Pantanal estão sempre muito alertas para qualquer perigo, mas que eles não precisam temer aos vaqueiros, pois os “estranhos que rotineiramente fazem massacres” é que são a verdadeira ameaça. Mesmo que aqui ele esteja falando explicitamente dos caçadores de jacaré, como as imagens seguintes deixam bem claro, implicitamente ele está chamando qualquer pessoa que não seja um vaqueiro, portanto um estranho para os animais, de uma ameaça para a natureza selvagem e para esses mesmos animais.

O último episódio da série, *O Reino da Selva*, é, na realidade, uma apresentação do funcionamento da fazenda *Tupanciretã*, e um elogio ainda maior ao estilo de vida nobre do vaqueiro. Se no episódio anterior as observações se mesclavam entre o mundo selvagem e o do vaqueiro, nesse interessa mais o funcionamento de toda a estrutura da fazenda, que é vista como um organismo em equilíbrio e harmonia, assim como aparece a natureza em toda a obra de Suckdorff. Mas o equilíbrio, embora evidentemente se manifeste com os benefícios da vida longe dos grandes centros metropolitanos e se estruture ao redor de uma natureza praticamente intacta, é atribuído primeiramente aos esforços humanos e às suas leis. O defensor da natureza, nesse momento, se lança em direção aos direitos políticos e constitucionais do homem, mostrando a sua faceta humanista quando afirma que as leis trabalhistas, o seguro saúde e o fundo de garantia substituem o velho modelo paternalista do sertão brasileiro. E isso, antes de ser só um detalhe entre tantos na fazenda, é fundamental para entendermos que por trás das atividades na fazenda existe um ideal humanitário que, por

extensão, pressupõe também uma preocupação com a proteção do meio ambiente. A propriedade é administrada, segundo a narração, por descendentes do Marechal Rondon, que, por sua biografia e pelo histórico de desbravador de regiões inóspitas do território brasileiro, se assemelha em alguns aspectos à personalidade de Sucksdorff. É nesse universo que nos são apresentados Deodato, o gerente, e o professor João, que poderia ganhar mais se ficasse numa cidade grande, mas cujo prazer de trabalhar na fazenda supera o pagamento de maior monta. Em um mundo em que não se permite muita gentileza para com homens e animais (assim como na natureza selvagem), em que a disciplina é fundamental para o funcionamento da ordem e onde o professor acumula as funções de contador e enfermeiro; vivem os homens em conformidade com o mundo natural. Mas não é a selva que está dentro deles, são eles que estão dentro da selva. O reino a que se refere o título do filme não é a fazenda, pois é ela que se encontra numa realidade anterior, é ela que tem que se adaptar à ordem estabelecida e que tem que respeitar as leis selvagens de uma natureza intocada. No fim do filme, como que se lembrando de que o vaqueiro também é homem, e para lembrar aos espectadores que apesar do vaqueiro não ser uma ameaça aos animais silvestres, o homem o é, o narrador afirma que o Pantanal se diferencia da ordem estabelecida pela pecuária que, invariavelmente, levará milhares de animais numa marcha para a morte através do país, e que o “Pantanal continua sendo um Jardim do Éden que o homem não conseguiu destruir”. Ainda afirma que o homem é “o maior animal de rapina, um digníssimo destruidor da criação e o maior inimigo de si próprio”. Junto às imagens de um Pantanal que se despede do dia, com o sol se pondo no horizonte e os animais fugindo para as suas tocas, o homem liga o rádio para se comunicar com o mundo distante de Aquidauana, cidade no entorno do Pantanal, e com o resto do Brasil, que o narrador chama de “mundo lá fora”, como se aquela região estivesse isolada e abandonada pelo resto dos homens. Aqui temos que nos deter numa questão importante, pois nos parece que é justamente por esse isolamento e afastamento de qualquer prerrogativa mais “civilizada”, ou que diga respeito aos interesses dos grandes centros urbanos, que o vaqueiro do Pantanal pode estabelecer esse contato mais direto com a natureza, que não é um contato de um ambientalista ou de um defensor dos direitos dos animais, mas que é um contato pautado na mesma violência que se estabelece no mundo natural e que absorve as atividades do vaqueiro como parte do mesmo organismo. Para Sucksdorff,

o vaqueiro vê a natureza com um misto de ignorância e conhecimento. Mito e realidade são, com frequência, fios do mesmo tecido, e nem sempre é fácil distingui-los. Embora possa vangloriar-se de suas proezas, seu conhecimento e relação à natureza, por vezes é surpreendentemente racional (Sucksdorff, 1985, p.85).

Mesmo quando Sucksdorff parece relativizar o bom papel desempenhado pelo vaqueiro na natureza, ele acaba por colocar a culpa na pressão que a “civilização” exerce sobre ele:

De um modo geral podemos dizer que a população humana do Pantanal respeita a fauna, mas também é certo que a reduz, e com razão, pois elimina onças pintadas ou onças pardas que eliminam o gado. Minha preocupação começa quando percebo que os vaqueiros melhoram o salário graças às peles de jaguatirica. Mas quem é o culpado, o vaqueiro mal pago ou o seu patrão? E de quem é a culpa quando o vaqueiro mata um tatu canastra sem saber que o animal é protegido pela lei? No Pantanal, como na floresta amazônica os ideais de conservação da natureza só poderão ir adiante com o combate ao analfabetismo, à ignorância e outros males sociais (Sucksdorff, 1985, p.86).

De certa forma, Sucksdorff aponta aqui para a solução de um problema que ele não aborda em seus filmes: o da presença de interesses econômicos atrapalhando a harmonia entre vaqueiro e natureza. A solução da educação, por outro lado, equaciona a solução de forma contraditória, pois se o vaqueiro estava em sintonia com a natureza justamente por estar afastado da cultura, como pode agora ele se ajustar exatamente através do ensino que representa essa cultura? Sucksdorff deve estar se referindo aqui possivelmente a uma educação ambiental tanto quanto ao ensino escolar habitual. De qualquer forma, a solução do problema se encontra dentro do próprio problema, como muitas vezes é o caso na questão ecológica. Façamos ainda uma pequena pausa e vejamos a questão do ponto de vista da conservação ambiental moderna e dos problemas do latifúndio e da pecuária: ao longo do terceiro e quarto episódio da série *Mundo à Parte*, pudemos testemunhar a atividade pecuária das grandes fazendas que dividem o Pantanal e o Mato Grosso, propriedades essas que podem ser também chamadas de latifúndios. Parece-nos, num primeiro momento, que Sucksdorff ignora solenemente os problemas ecológicos e ambientais da atividade pecuária e das propriedades de grande extensão, cujo prejuízo nessas áreas é tão grande quanto na social. Porém no seu livro *Pantanal, Um Paraíso Perdido?*, ele se mostra consciente da não condenação da pecuária quando afirma que “na escala atual, a criação de gado não representa séria ameaça ao seu balanço ecológico [do Pantanal]” (Sucksdorff, 1985, p.22). À essa escala reduzida de criação de gado ele atribui, como fator principal, as enchentes que alagam todo o território durante a estação chuvosa. Sobre esse problema, ele ainda acrescenta:

Embora a criação de gado na floresta amazônica tenha acarretado devastação da natureza, o mesmo não aconteceu com o Pantanal. Aqui não houve necessidade de vastos projetos de desmatamento para limpar o terreno para pasto. Uma vez que já era uma planície anterior às fazendas, a produção de carne cresceu rapidamente e nenhum dano foi causado à vida selvagem (Sucksdorff, 1985, p.22).

Com relação ao latifúndio, a resposta de Sucksdorff se escora mais em questões pragmáticas do que ideológicas. Segundo ele,

embora o Pantanal seja dividido em fazendas – ranchos que variam de tamanho até várias centenas de milhares de hectares – parece ser ainda uma selva não tocada pelo homem. Estradas viáveis quase o ano todo são quase inexistentes e durante a estação das chuvas muitas fazendas ficariam completamente isoladas se não existisse rádio, telefone ou avião próprio. Em tais condições, apenas as fazendas maiores podem resolver a equação econômica (Sucksdorff, 1985, p.21).

Depois de tais afirmações não nos resta outro caminho se não o de colocar Sucksdorff como um ecologista que não acredita que o homem deva se subjugar à natureza, mas que ele deve interferir nela quando for necessário. Se existe uma ordem natural independente do homem, mas se, ao mesmo tempo, o homem interfere nessa ordem, ele deve reparar os danos que ele mesmo causou. Ao pensar dessa forma, ele concorda com essa afirmação:

Os antigos gregos propunham uma virtude que combinava o orgulho apropriado do animal inteligente e desenvolto com a aceitação racional do lugar do ser humano num mundo que não podemos prever nem controlar inteiramente. Chamavam-na de megalopsukhía, que se traduz por megalopsiquia, ou, aproximadamente, “grandeza da alma” (Garrard, 2006, p.250).

Para o cineasta, o homem é consciente de que faz parte de um organismo maior, o mundo natural, e por isso o altera para o bem ou para o mal, quer ele queira ou não. Apenas os que possuem “grandeza da alma”, no entanto, a alteram para o bem. É nesse ponto que ele parece contrário aos adeptos da ecologia profunda, de postura radical, para quem a solução está na “humildade abnegada e na submissão à pretensa ordem natural” (Garrard, 2006, p.250). Sucksdorff acredita que

a natureza não pode mais ser protegida sendo deixada em paz. Hoje, os seres humanos precisam defendê-la de outros seres humanos – por exemplo os parque nacionais que, se não forem supervisionados, infalivelmente sucumbirão pelo comportamento destrutivo do povo (Sucksdorff, 1985, p.22).

Esta atitude reconfigura uma posição que o sueco manteve sempre ao longo de sua filmografia, que o ligava ao conceito ecológico de “pastoral”, embora não negando todos os seus princípios. A pastoral é

uma tradição especificamente literária que envolve uma saída da cidade para o refúgio no campo, originária da antiga Alexandria e que se tornou uma forma poética fundamental na Europa, durante o Renascimento”, mas também pode ser “qualquer literatura que descreva o campo num contraste implícito ou explícito com o urbano” e que ainda, segundo uma crítica

marxista, “implica uma idealização da vida rural que obscurece as realidades do trabalho e das agruras do campo (Garrard, 2006, pp.54-55).

Essa tradição pode ser observada principalmente nos curtas suecos de Sucksdorff, mas seus elementos podem ser encontrados ao longo de toda a sua filmografia. Como afirma Gregg Garrard, foi a “ecologia pastoril” quem “promoveu ideias da harmonia essencial da natureza que ainda permanecem no discurso ambientalista de hoje” (Garrard, 2006, p.55). É, portanto, de se espantar a nova posição do cineasta quanto ao assunto que, de certa forma, o aproxima da crítica ecológica contemporânea. O discurso ambiental, ao longo de grande parte da carreira de Sucksdorff, parece concordar com essa ideia de pastoral:

a associação entre diversidade biológica, estabilidade do ecossistema, e um estado maduro ideal da natureza é uma profissão de fé pra a maioria dos ecocríticos e filósofos, até porque parece proporcionar uma base objetiva para criticar os ecossistemas monoespecíficos e empobrecidos da agricultura moderna (Garrard, 2006, p.86).

Entretanto, a partir de sua nova visão conservacionista, ele parece se aliar ao que diz Colleen Clemens, que descarta “esse ideal de conto de fadas de um ecossistema de harmonia conquistada e inalterável, alegando que a estase é incomum nos sistemas naturais” (Garrard, 2006, p.86). Clemens, segundo Garrard, ainda afirma que os “ecossistemas realmente mantêm uma espécie de equilíbrio, mas este se caracteriza tanto pela mudança como pela estase” (Garrard, 2006, p.86). Se os argumentos apresentados ainda não foram suficientes para nos convencer da postura bem flexível de Sucksdorff com relação à preservação ambiental, resta analisar o que tem ele a dizer sobre a preservação da onça no Pantanal:

A única maneira de salvar a onça do Pantanal do extermínio é criar um parque nacional extenso e bem situado. Tal parque, contudo, não pode ser limitado a onças [...] Precisa também conter gado. Se não, a maioria das onças simplesmente sairá a sua procura, e logo serão mortas. Nenhum plano que não aceite o fato de que o gado é a comida predileta da maioria das onças do Pantanal será eficiente (Sucksdorff, 1985, p.123).

Ao que ele acrescenta: “Cada vez que se cogitou de um parque nacional, sempre apontei para a necessidade imperiosa de uma fazenda no interior do mesmo. O manejo de gado dentro de uma área limitada não iria contra o objetivo do parque” (Sucksdorff, 1985, pp.123-124). O impressionante dessa afirmação é que ela nos leva a enxergar em Sucksdorff não um purista da natureza intocada, que acredita num equilíbrio que deve ser mantido sem a presença humana, mas um homem preocupado com a conservação de uma determinada área de risco e que, para alcançar tal objetivo, vê a possibilidade do manejo consciente do homem, através de ações que mudam em algum nível as características originais daquele ambiente.

Até agora estivemos interessados em como Sucksdorff pensa numa interação entre homem e natureza a fim de que esta última seja preservada, mas um elemento muito importante ainda não teve o destaque apropriado: o fato de ele acreditar nas políticas públicas de unidades de conservação como o principal recurso para se atingir tais metas. No seu livro sobre os anos em que passou no Pantanal, ele afirma que “somente se uma ou mais reservas florestais de grande porte e bem guardadas forem estabelecidas, a fauna do Pantanal poderá ter uma chance de se recuperar e ser salva no futuro”. (Sucksdorff, 1985, p.26). Ele continua sua argumentação de forma pessimista, já que há mais de quinze anos lutando pela criação de tal reserva, o “único desenvolvimento nesse sentido foi um aumento no número de pessoas preocupadas em salvar estes valores ameaçados” (Sucksdorff, 1985, pp.26-27). No entanto, apesar do aumento dos apelos da sociedade, as autoridades parecem, para Sucksdorff no fim dos anos 1970, desinteressadas da questão. Como ele mesmo afirma:

O equivalente brasileiro do Departamento de Florestas e Caça da Suécia é o IBDF, Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal [atuais IBAMA e ICMBio – nota do autor]. Caiu sobre este órgão a responsabilidade em estabelecer tal parque nacional. O que pode o IBDF fazer, porém, enquanto o governo recusa ao mesmo os recursos necessários? (Sucksdorff, 1985, p.27).

É imperioso afirmar, entretanto, que talvez pelo próprio descrédito que ele parece nutrir pelas autoridades brasileiras, desde longa data Sucksdorff já planejava a implantação de uma reserva biológica em Mato Grosso. Quando lhe foi doado, segundo Borges (2006, p.38), sessenta mil hectares de terra ao norte de Mato Grosso por amigos industriais suecos, como presente de casamento, Sucksdorff acreditou que poderia realizar seu antigo sonho. O projeto não foi adiante, pois “quando o Parque Nacional do Xingu foi cortado ao norte pela BR-080, a Funai [...], para compensar a perda das terras, desapropriou, sem indenizar, algumas propriedades ao sul, anexando-as ao parque”. Ao que se completa: “Dentre estas terras estava a tão sonhada reserva de Arne Sucksdorff” (Borges, 2006, p.39). O fato biográfico se completa com a trajetória intelectual do pensador ambientalista. Em abril de 89, o cineasta “afirma que o único tema que hoje o faria voltar ao cinema seria um documentário sobre a destruição do Pantanal do Mato Grosso”¹⁰. Ainda mais tarde, em documento datado de 25 de maio de 1995, Sucksdorff se mantém firmemente preocupado com as mesmas questões de vinte e cinco anos atrás. O documento, que se trata de uma apresentação do projeto da *Fundação São Francisco de Assis*, ainda denuncia o idealista incorrigível que o cineasta

¹⁰ Folha de São Paulo, São Paulo, 23 abril 1989.

sempre foi. O texto¹¹ divide as preocupações de Sucksdorff em duas, aquelas mesmas que já tínhamos exposto no início do trabalho: “o setor humanitário” e o “setor ecológico”. Com relação ao “setor humanitário”, a preocupação do cineasta é com os menores abandonados e com a violência com que são tratados nas grandes cidades. Sua intenção é a criação de um internato longe desses ambientes criminais e sugere o local ideal como “o Pantanal, onde existe a mais rica fauna da América Latina” e então, ele deixa transparecer mais uma vez a visão de uma natureza que precisa tanto da ajuda como pode, ao mesmo tempo, ajudar ao homem: “o poder restaurador da natureza , tanto para o espírito do mais jovem como para o dos mais velhos, já foi mais do que comprovado e documentado”. Em relação ao “setor ecológico”, ele acredita que uma exploração da mata controlada, assim como já tinha demonstrado em relação à pecuária, pode ser benéfica para a natureza e termina apontando os males da poluição nas grandes cidades, especialmente Cuiabá. Como conclusão, Sucksdorff afirma que o internato estará ao lado da “estação ecológica, um lindo parque ecológico que, sob orientação profissional, as crianças irão aprender a cuidar”. Ele propõe então uma série de atividades a serem realizadas pelas crianças e afirma que o “tipo de exploração florestal que vai ser ensinado é lucrativo não só pra os ricos como também para os índios e colonos pobres”. Podemos, desta forma, definir o projeto conservacionista de Sucksdorff como uma tentativa de unir o homem e a natureza, livre do antropocentrismo ao mesmo tempo em que se tenha completo reconhecimento dos benefícios que a atividade humana, se bem planejada, pode trazer para o ambiente. Longe da visão purista do conceito de “pastoral”, Sucksdorff atenta para uma possibilidade de recuperação do homem (ou das crianças) pela natureza, como se ela pudesse aproximar os indivíduos de valores fundamentais ligados à ideia de pertencimento à terra e identidade e herança natural além de – através de crianças trabalhando num projeto sustentável de manejo do meio ambiente – pressupor uma comunidade em que o conceito de “habitação” se torne uma pratica efetiva. Seu projeto também se pretende inclusivo com relação aos povos historicamente explorados, como os indígenas e os colonos pobres, embora não se possa ter noção de como isso seria feito. De qualquer modo, o projeto do sueco nos parece cercado de uma série de inconsistências, talvez pela falta de um documento que fosse mais aprofundado e específico a respeito de seu funcionamento. Um exemplo é a falta de uma definição entre os termos “reserva” e “estação” ecológica que, mais do que um simples problema de nomenclatura, define diferenças fundamentais na categorização de unidades de conservação, pelo menos na atual classificação delas.

¹¹ Sucksdorff, Arne, Estocolmo, 25 maio 1995.

Independentemente disto - já que não nos interessa aqui a funcionalidade do projeto, mas sim o pensamento por trás dele -, podemos observar neste Sucksdorff mais maduro uma tendência a aproximar o homem do mundo selvagem, de modo que a harmonia - antes estabelecida somente através da natureza intocada - não precise ser um conceito do passado ligado à “pastoral”, como combate Garrard, em nome da atual crítica ecológica, mas possa ser uma possibilidade ou possa intuir a capacidade de uma cooperação entre estas duas partes ou, quem sabe, ser uma predisposição a perceber que elas fazem parte de um mesmo organismo.

3.3 “O HOMEM NÃO ESTÁ ONDE ESTÃO SEUS PÉS, MAS ONDE ESTÃO SEUS SONHOS”

Diferentemente do que acontece nos dois últimos filmes da série *Mundo à Parte* - que são mais sobre a observação da vida selvagem e da organização de uma fazenda no Pantanal -, os dois primeiros são sobre uma experiência própria de convívio com a natureza selvagem. No que os dois últimos se ligam ao tipo de filme que simplesmente observa, os dois primeiros assumem a presença dos próprios realizadores do filme no ambiente filmado, como agentes que recebem influência e influenciam o entorno. Em *Os Anos Felizes*, uma imagem de alguns bois zebu arredios no meio da selva, talvez brigando pela carcaça de algum animal, nos apresenta a esse mundo novo. Logo em seguida vemos Sucksdorff com seu jipe quase sob as águas de um rio. Trata-se das estações chuvosas, quando o carro de boi é o meio de transporte mais eficiente na região. Em seguida, como um legítimo transporte primitivo, o automóvel do sueco é puxado por bois, o que reconfigura completamente uma série de princípios e pontos de partida que talvez o espectador carregue consigo. Antes de tudo, o jipe se transforma em carro de boi, ou seja, o industrial se refaz em animal ou, pelo menos, em algo mais ligado à força natural. Depois, o animal domesticado se transforma numa fera selvagem, tratando de inverter uma concepção comum do homem “civilizado” de que é ele quem se apropria da natureza e não ela que retira do homem seus bens. Adentramos desta forma num ambiente em que os valores estabelecidos de antemão devem ser postos de lado, ao menos para que a experiência tenha alguma validade. Essa pode ser considerada a apresentação do nosso cenário, que só conheceremos realmente no transcorrer da série e da pesquisa audiovisual de desbravamento que corresponde a ela. Logo em seguida, a narração, que sempre se coloca como se fosse a opinião do próprio cineasta e, mais que isso, como se fosse ele mesmo falando, nos dá um indício de como Sucksdorff percebe o lugar que estamos vendo, quando

afirma que ali tem “sua casa em qualquer lugar e lugar nenhum” e que, ao se referir a ele e aos membros de sua equipe, diz: “temos o céu como o nosso teto e nos sentimos livres e felizes”. Estamos então diante da percepção do lugar. Se no primeiro momento travamos contato com o mundo que se desvenda a nossa frente - um mundo em que não adentra a sociedade industrial e metropolitana, se não de forma pouco considerável -, agora estamos diante da concepção idealista desse lugar, que vê nele a possibilidade da liberdade e da felicidade. Essa concepção, poderíamos dizer, é contrária à sentença final de um filme como *O Menino da Árvore*, porém está de acordo com *Um Conto de Verão* e muitos outros filmes de curta duração realizados na Suécia por Sucksdorff. O ideal da natureza libertadora e redentora do homem, capaz de lhe reconectar a sua própria existência e lhe desvendar o seu lugar numa engrenagem maior, está certamente ligado ao conceito de “pastoral” com o qual trabalhamos anteriormente. Entretanto o conceito precisa ser repensado nesse caso específico. Veremos mais adiante de que forma. Da mesma maneira que o primeiro, o segundo filme da série, “Os Anos na Selva”, também apresenta no seu primeiro plano uma interseção entre o mundo selvagem e o humano, quando os dois quatis domesticados por Sucksdorff e sua equipe, se deitam e brincam na rede do próprio cineasta. A ruptura de uma fronteira fictícia, que serve apenas para criar uma diferenciação entre natureza e homem, é feita de forma pouco convencional, já que se poderia criticar, sob a aprovação de uma crítica ambiental mais restritiva, que a apropriação de animais selvagens pelo homem, com o fim de domesticá-los pode trazer sérias consequências para a sobrevivência do próprio animal. Antes de analisarmos a questão do relacionamento com os animais, voltemos um pouco para a estrutura narrativa e discursiva do filme: estamos situados num mundo em que a fronteira do humano e do selvagem está, em termos, pouco definida, mas como esse espaço se configura territorial e moralmente? O filme se apresenta por meio de elipses temporais e espaciais que não nos deixam dúvidas quanto a qualquer possibilidade de uma ordem cronológica regrido a passagem do tempo. Tampouco podemos afirmar que um plano esteja em sequência espacial com o seguinte. A elipse temporal nos é relatada pelo ano em que as cenas foram filmadas, e a espacial pelo número do acampamento que estamos vendo. Dessa forma, entramos em contato com o tipo de vida nômade que eles levam. A falta de uma sequência ordenada, entretanto, não nos deixa sem referências, já que como todo bom cientista, Sucksdorff faz questão de catalogar a data e o local que estamos vendo. Mas ainda assim poderíamos nos perguntar qual o sentido de todo esse movimento, e porque um sueco se encontra em pleno Pantanal, acampando e vivendo como nômade. A resposta, para quem assiste ao filme, é óbvia, porque reiterada diversas vezes: “Os acampamentos são estágios para o filme que um dia faremos”.

Os caminhos que eles terão que percorrer para alcançar seus objetivos são compreendidos como uma “jornada para o desconhecido” porém, ainda assim, ela apresenta uma finalidade bem definida: “concretizar uma ideia para um filme”. É notável que, além de ser o personagem principal do próprio filme, sua atividade seja colocada como condutora da narrativa. Fazer um filme é, portanto, o objetivo da expedição do cineasta, porém o filme que nunca foi feito, *Sorriso da Escuridão*, acabou por sedimentar uma narrativa que, sem um objetivo concreto que ligasse as partes díspares, seria uma simples colagem de espaços e momentos sem relação. Mas esse efeito puramente narrativo, ao contrário do que poderia parecer, serve para apresentar uma visão ao mesmo tempo íntima e panorâmica do Pantanal mato-grossense. O que interessa, ao fim, não é que haja um filme a ser feito, ou que um interesse exterior à experiência seja de maior impotência, pois, se como o próprio cineasta afirma na narração do filme, “essas experiências trarão benefícios ao próximo filme”, elas, ao mesmo tempo, estão contribuindo para a criação de um outro filme e, mais do que isso, um discurso ambiental em relação a um meio ambiente que precisa ter sua existência divulgada e seu espaço reafirmado. Essa afirmação se realiza no próprio filme e também no discurso que está presente dentro dele; este que pressupõe a realização da experiência cinematográfica em perfeita harmonia com a natureza. Quando vemos o cineasta ao lado de uma ariranha, gravando sons de aves e se perguntando o que elas significam, estamos diante da recriação e reprodução de um evento natural, reconfigurado por um instrumento tecnológico, mas que ainda assim apresenta seu aspecto selvagem de mistério. O enigma não pode ser decifrado mesmo que capturado, como a imagem de um jacaré não pode salvá-lo da caça predatória. Pode, no entanto, conscientizar sobre sua importância. Talvez o som gravado seja um sinal de “bom augúrio”, nos afirma a narração, mas o que importa é que ele seja uma representação fiel de sua manifestação natural. O exemplo de Sucksdorff na selva, armando uma estrutura com madeira e galhos da floresta, no típico estilo Robinson Crusóé, para colocar uma rede camuflada em volta da câmera, serve para o mesmo princípio: unir a tecnologia ao ambiente que o cerca. Essa tática, que funciona para fotografar as capivaras, animal desconfiado e fugidio, transforma a máquina num pedaço do cenário, mesmo que artificial, e a imposição de duas formas de trabalhar a natureza: uma através do que há de mais moderno e outra com o que há disponível na natureza - tradução do conflito cujas partes aqui estão reconciliadas. Escondido atrás de seu disfarce, Sucksdorff fotografa capivaras, uma maria-faceira, um jaburu e um baguari, entre outros que contribuem para a construção dessa “riqueza de vida assombrosa”. E então somos tomados por uma transformação orgânica da máquina e do próprio ato de fotografar: “a câmera funciona, não para e finalmente se torna um fato

mecânico, quase de arquivo, cansativo, rotineiro”. Ao processo repetitivo, que nos parece uma exemplificação de um trabalho árduo, ele também atribui um reavivamento, como se a partir desse ponto a câmera fosse ganhar vida própria e se transformar em mais um animal do ambiente que registra, ao mesmo tempo que talvez exemplifique o homem se tornando mecânico, portanto mais distante desse universo. Acontece que dentro da ordem mais ou menos mecânica da natureza, não há como escapar desse fluxo e o trabalho que parece encantador tem que suportar longos momentos em que tudo se repete eternamente. É a deflagração daquela observação de Bousé (2006), feita a respeito dos filmes sobre a vida selvagem, de que na natureza a ação não é a regra, mas sim os momentos em que nada de interessante parece acontecer. Ainda assim, podemos observar claramente que a natureza, nessa série de filmes, é performática, trabalhando no sentido de uma realidade encenada. Bousé, quando em seu livro pretende configurar as formas com que um cineasta pode lidar com o seu tema – no que diz respeito ao realismo do evento e a sua possível simulação -, lista algumas opções formais de trabalho nesse sentido, numa escala de crescente intervenção formal e distanciamento da realidade. A primeira forma de estabelecer contato com a imagem mencionada por ele, portanto a mais próxima da realidade, é essa: “um evento específico que realmente ocorreu, naturalmente, em um único lugar e tempo para a câmera, como aparece na tela” (Bousé, 2006, p.9). Esta forma de representação é a que comumente aparece quando, escondido atrás de sua rede camuflada, ou escondido de qualquer outra maneira, Sucksdorff nos apresenta a fauna e a flora do Pantanal. Podemos questionar, no entanto, se a duração dessas imagens equivale a uma percepção realista desse ambiente, já que elas nunca nos permitem perceber a verdadeira duração do evento, ou seja, elas não abarcam, num único plano, o sentido de totalidade de uma ação desempenhada por um animal ou por uma pessoa. Essas sequências têm sempre a função de apresentar uma ideia de diversidade e abundância de natureza, portanto só nos interessa ver a imagem do animal e não propriamente estudar suas atividades. Assim vão se repetindo imagens, e a correspondente identificação pelo narrador, de animais que, no máximo, disferem um golpe numa presa ou tem apenas parte de seu ato apresentado. Trata-se, de certa forma, de um recorte da realidade. Outra fórmula narrativa bastante importante - e que junto com a primeira talvez contemple os principais métodos de Sucksdorff – para exemplificar os filmes em questão, é a sequência em que Teodoro, o cozinheiro da equipe, traz um saco de arroz furado para o acampamento e deixa um vasto rastro do cereal pelo chão. O arroz espalhado logo atrai um bando de cardeais, pequenos pássaros, coloridos, que fazem a alegria de qualquer fotógrafo. Essa simulação do

evento de forma a estimular um processo natural é a segunda forma que um cineasta tem para lidar com seu tema, como proposto por Bousé, que categoriza:

um evento específico que realmente ocorreu em um único lugar e tempo para a câmera – não por conta própria, no entanto, mas como resultado de algum tipo de provocação ou encenação, como quando dois animais são colocados em um espaço confinado e filmados enquanto lutam. O comportamento pode ser real, mas não exatamente baseado na verdade, e poderia nunca ter ocorrido de outra forma (Bouse, 2006, pp.9-10).

Dessa maneira, quando Sucksdorff espalha conscientemente o arroz pelo chão do acampamento, ele está influenciando o comportamento dos cardeais, que agem naturalmente, porém direcionados pelo cineasta. Essa abordagem estética tem por finalidade apontar para o fato de que, assim como no restante de sua obra, o sueco ainda trabalha com uma ideia de encenação da natureza. O fato de o vermos na floresta, acampando e vivendo, em suas próprias palavras, como os índios, poderia nos levar a uma conclusão precipitada de que seu cinema se tornou mais próximo da realidade ou até mais “primitivo”. Sua metodologia, entretanto, ainda permanece altamente narrativa.

Vimos, portanto, que existem duas principais formas de se relacionar estética e formalmente com a vida selvagem na série de filmes que Sucksdorff realiza no Pantanal. Da mesma forma, nos parece correto afirmar que existem duas formas de aproximação discursiva entre o homem (o cineasta e a equipe) e o mundo natural. A primeira é a relação familiar, a segunda é a aventura do explorador. É o segundo filme da série, *Os Anos na Selva*, que mais detalhadamente se dedica a abordar a questão do relacionamento entre homens e animais nos acampamentos do grupo. Este filme é, assim como *O Reino da Selva* era para a fazenda, uma apresentação do funcionamento e gerenciamento dos acampamentos de Sucksdorff e, da mesma forma que aquele, uma visão idealizada e romântica recai sobre sua existência. Antes de nos voltar para os animais, precisamos saber o tipo de homem com o qual estamos lidando. Presume-se que Sucksdorff já seja de conhecimento geral, mas os homens que o acompanham, como Teodoro, o cozinheiro, e sua mulher, Maria, que realiza estudos de botânica, são, mais do que parceiros, pessoas em sintonia com o ambiente. Mas é Estelito quem aparece como o verdadeiro detentor da sabedoria do homem da terra: ele sabe reconhecer quais cipós são bons para retirar água e quais servem para outras utilidades, ele usa a casca do angico para curtir couro, num processo que domina todas as etapas. Estelito, nos afirma o narrador, “sabia a utilidade de quase todas as árvores e plantas”. Percebemos então como que o interesse de Sucksdorff nessa série de filmes é tanto com o homem que sabe viver em harmonia com a natureza selvagem, ou melhor, que a reconhece e respeita, quanto

com os animais silvestres que vivem com esse tipo de pessoa. É essa interação, na verdade, que tem a atenção de boa parte desses dois primeiros episódios da série. Quando nos acampamentos, estamos sempre na presença de uma verdadeira comunidade orgânica estabelecida entre homens e animais. Tito, Bariko, Titi (os quatis), Antero (a anta), Ari (a ariranha), nos são apresentados como indivíduos naturais daquele ambiente. E, na verdade, eles o são, porém deslocados pelo convívio com o homem da sua perspectiva original de animais silvestres. Ou será que não? Difícil determinar as fronteiras entre doméstico e selvagem neste caso específico, já que os animais mesmo vivendo com homens, ainda mantém uma certa liberdade dentro de seu habitat natural. O estudo ecológico talvez nos ajude a melhor desenvolver a questão. Segundo ele,

a crítica libertária tenta solapar as distinções morais e jurídicas entre seres humanos e animais, porém admite como um fato a diferença entre animais selvagens e domésticos. Raramente somos instados a impedir o sofrimento dos animais selvagens, porque nossa responsabilidade moral aplica-se principalmente aos animais que usamos como alimento, como meio de transporte e como companhia (Garrard, 2006, p.210).

Portanto, ao aproximar esses animais selvagens de uma experiência mais humana, Sucksdorff pode estar utilizando uma estratégia de convencimento para sensibilizar o espectador de forma mais efetiva. Ainda assim, esta afirmativa nos parece enganosa, já que dificilmente Sucksdorff se alinharia a esse tipo de raciocínio, como o defensor da causa ambiental que é. Pelo fato de realmente ter constituído um grupo de animais em seu entorno - mas não por um recurso estilístico e sim para tentar salvar indivíduos de espécies selvagens que ficaram órfãos - sua atitude pode ser compreendida como de caráter pessoal. Existe, ao que tudo indica, uma outra perspectiva em relação a essa dicotomia: “os adeptos da ecocrítica também se apoiam nessa distinção, mas tendem a venerar os animais selvagens, enquanto tratam o gado, os ovinos e os gatos como cúmplices destrutivos da cultura humana” (Garrard, 2006, pp.210-211). Embora Sucksdorff seja claramente um defensor da vida selvagem, como das onças e jacarés, ele tampouco menospreza os animais domésticos, como foi possível observar quando vimos sua opinião a respeito da necessidade de se criar gado no meio do Pantanal, assim como é possível ver na sua própria comunidade dentro dos acampamentos, onde convivem animais silvestres com cachorros. Garrard, na sequência de seu texto, observa “uma distinção hierárquica e marcada pelo gênero entre animais selvagem e animais domésticos, no qual os primeiros são ligados à liberdade e, muitas vezes à predação masculinas, enquanto que esses últimos são denegridos como servos femininos da depredação humana” (Garrard, 2006, p.211). Sucksdorff parece não estar de acordo com essa distinção,

mas sim com as ideias de Mary Austin, que “encontra selvageria nos dois gêneros e domesticidade em ambos, assim como encontra animais selvagens muito domésticos e animais domésticos muito selvagens” (Garrard, 2006, p.211). Essa fronteira entre domesticidade e selvageria é cruzada tanto pelos animais ferais como pelos animais do zoológico que, segundo Garrard, “são objeto do olhar imperial que dirigimos ao animais selvagens, no qual nossa distância alienada é proporcional ao nosso poder” (Garrard, 2006, p.211). Porém o assunto ganha realmente relevância quanto aos interesses de nosso estudo quando Garrard afirma que é na verdade o filme sobre a vida selvagem que molda a visão geral, atualmente, que temos dos animais silvestres. Mesmo que Garrard a partir daí analise alguns vícios desse gênero de filme, a maioria dos quais já estudamos ao longo deste texto, o que nos interessa é perceber como que talvez eles trabalhem numa tentativa de aproximar e, metaforicamente, domesticar os animais selvagens representados. Apresentar um animal selvagem através do conforto do lar, com toda a segurança, numa proximidade que leva quase à intimidade, é um das supostas distorções da realidade a que os filmes da vida selvagem estão acostumados em realizar. Quando, porém, dentro de um filme como esse, os animais outrora selvagens são colocados numa perspectiva menos cristalizada, incorrendo, dentro do seu próprio discurso interno, na opinião de que os limites entre doméstico e selvagem são tênues, ele está trabalhando para quebrar, mesmo que de uma forma pouco explícita, essa falsa noção de domesticidade, apresentando-a como possibilidade da realidade. Está rompida, até onde possível, a imagem domesticada do animal feral em favor de uma imagem real (não exatamente real, porém mais próxima) da domesticidade.

Há ainda um outro aspecto relevante no tratamento a esses animais dispensado por Sucksdorff, que é o fato de esta comunidade ser, quase sempre, considerada como uma unidade familiar. São muitos os exemplos de sequências e imagens que contribuem para essa sensação: o filhote de queixada que passa a seguir Teodoro porque este, na visão do pequeno, “era também um queixada”; a cadela que, pelo seu instinto maternal, cuidou e manteve limpo um filhote de jaguatirica; o nascimento do filho de Maria e Sucksdorff, Anders, numa belíssima apresentação em que ele aparece sendo banhado pela mãe enquanto o narrador se encarrega de explicar que agora Ari, a ariranha, não terá tanta atenção quanto antes; o comentário do narrador a respeito de um longo futuro juntos em que “o filho Anders e os animais terão muitas horas e dias para se tornarem grandes amigos”; e a sequência final, em que Maria nina o pequeno Anders, os dois deitados na rede, enquanto um dos quatis, como se também embalado pela cantiga da mulher, cai no sono. Esta última sequência, em especial,

retrata bem um paralelismo entre homens e animais, assim como uma dinâmica de unidade entre todos os membros dessa comunidade familiar. A família de Sucksdorff não aceita restrições de qualquer tipo já que, como ele deixa claro em passagem de seu livro sobre a aventura pantaneira, “até os jacarés passaram a fazer parte da nossa família-miscelânea, assim como dois porcos-espinho que moravam no alto de uma figueira” (Sucksdorff, 1985, p.103). Este conceito de “família-miscelânea” impera naquele que talvez seja o plano mais significativo desta construção familiar, aquele em que o acampamento aparece em plano geral e Sucksdorff e Maria comem uma refeição cercados por todos os animais. Essa “bagunça gostosa” a que se refere o narrador, representa nada mais do que o caos harmônico que é a própria natureza, a ideia de um equilíbrio existente numa realidade que aparenta ser completamente desordenada, violenta e caótica, num primeiro momento. Mas essa analogia, embora seja muito bonita do ponto de vista do amor entre homens e animais, sugere um problema de representação essencial, pois ele parece afirmar que os animais estão no completo domínio de seu conforto, assim como os homens. Talvez eles estejam de fato, mas essa ideia leva, no final, ao esquecimento de que o verdadeiro lugar desses animais é entre os indivíduos da mesma espécie e que, fora do seu lugar original, eles não desempenham sua função para manter um suposto “equilíbrio” natural - ideia defendida pelo próprio cineasta. Além disso, essa aproximação entre animais e seres humanos leva a uma facilitação da antropomorfização, na qual valores morais e comportamentais humanos são generalizados e estendidos para as espécies animais de forma a não representar com parcialidade as reais motivações de um indivíduo que não necessariamente age por sentimentos afetivos. Bousé coloca um ponto final no assunto:

no comportamento familiar e social de animais, onde muitos viram paralelos humanos, há o risco de se ir da analogia humana para conclusões morais. O perigo, obviamente, é que quando se presume que valores morais são aplicáveis à natureza, sua universalização está completa. Eles se tornam absolutos – não mais valores morais, mas verdades morais (Bousé, 2000, p.159).

Resta-nos ter a consciência - e gostaríamos de poder acreditar que ela também está compreendida em qualquer espectador - de que o sentimento de pertencimento a uma família (enquanto conceito e instituição criada por nós) é puramente humano e nunca uma manifestação da vida selvagem, até que se prove o contrário.

O movimento inverso ao de se estabelecer num lugar ou fixar “residência” em qualquer acampamento é a atividade exploradora que pode, no entanto, ser o que prefigura este estágio posterior. Assim estabelecemos o segundo tipo de interação entre homem e

natureza que aparece na série “Mundo à Parte”: a aventura e a exploração do território. Quando vemos Sucksdorff e sua equipe atravessando os terrenos encharcados com seu jipe ou quando eles cruzam rios em direção aos melhores lugares para fotografar, acampar ou mesmo para buscar alimento nas cidades, estamos em contato com uma atividade que pressupõe movimento, desbravamento de uma terra inculta e um esforço redentor. Uma sequência que bem exemplifica esse aspecto da série é uma presente no segundo episódio, *Os Anos na Selva*, em que, num plano subjetivo, acompanhamos um bote (cuja única referência é uma ponta de sua proa) subindo um rio no meio de plena selva. Escorada nesta parte da embarcação está uma lança que, apontando para o horizonte e para avante, simboliza tanto o poder destruidor do explorador, no que se refere ao homem que coloca a mata abaixo com golpes de lamina afiada, a fim de abrir caminho, como daquele que não teme os perigos da selva, assim como também pode simbolizar uma seta que sempre aponta para frente, objetivando sempre um ponto futuro ainda não conquistado. É uma imagem que denuncia uma vontade desbravadora. Nesta mesma sequência ainda aparecem dois elementos que ajudam a configurar uma verdadeira aventura: os aguapés são os obstáculos a se ultrapassar e, por isso, são também o elemento que expõe o desbravador ao perigo, já que dentro da água ele fica vulnerável a um ataque de piranhas. Enfrentadas estas barreiras, o desbravador pode seguir firme a sua “jornada para o desconhecido” que não conhece barreiras nem limites, num espaço cujo único teto é o céu e no qual se pode sentir livre e feliz, como já havia nos alertado o narrador idealista. Numa ocasião anterior, atentamos para a semelhança que alguns desses ideais, que no fim levam ao sentimento desbravador, mantêm com o conceito de “pastoral”. Naquele momento, também deixamos claro que essa ligação teria que ser repensada, já que não daria conta do caso específico. Para isso, precisamos buscar a resposta na diferença que Gregg Garrard estabelece entre o conceito de “pastoral” e outro muito importante para se entender o pensamento ecológico:

Se a pastoral é a construção da natureza tipicamente feita pelo Velho Mundo, adequada a paisagens há muito povoadas e domesticadas, o mundo selvagem combina com a experiência dos colonos nos Novos Mundos – particularmente os Estados Unidos, o Canadá e a Austrália –, com suas paisagens aparentemente indomadas e a clara distinção entre as forças da cultura e da natureza (Garrad, 2006, p.89).

Ainda segundo este autor, o “mundo natural” é

um construto mobilizado para proteger determinados habitats e espécies, sendo visto como um lugar de revigoramento dos que estão cansados da poluição moral e material da cidade. O mundo natural tem valor quase que sacramental: guarda a promessa de uma relação autêntica e renovada da

humanidade com a terra, um pacto pós cristão encontrado num espaço de pureza e calcado numa atitude de reverência e humildade (Garrard, 2006, p.88).

Esta última definição é certamente uma que aproxima o mundo natural da pastoral, embora exista em evidência uma clara separação entre cidade e natureza. É justamente este aspecto, e a tendência a pensar o mundo natural como lugar para ser desbravado e – dentro de uma perspectiva puramente norte-americana, mas que também ecoa em outras realidades – conquistado, que torna o “mundo natural” uma categoria a parte. Porém, se é correto afirmar que esse movimento em direção ao desconhecido é um dos construtos mais importantes por trás da ecologia clássica, ao mesmo tempo é preciso definir de que forma ele se estabelece no ideário do Novo Mundo. Quem nos aponta o caminho é Willian Cronon, que percebe, além da ideia de sublime (que já expusemos anteriormente no texto), um mito cultural como tendo importância maior nessa construção:

Não menos importante foi a poderosa atração romântica ao primitivismo, datando pelo menos até Rousseau – a crença que o melhor antídoto para as doenças de um mundo moderno excessivamente refinado e civilizado era o retorno para um estilo de vida mais simples e primitivo. Nos Estados Unidos, isso foi personificado mais certamente pelo mito da fronteira nacional (Cronon, 1996, p.76).

Ao definir o processo de construção do mito, Cronon afirma que os

imigrantes europeus, ao se mudarem para as selvagens terras inabitadas da fronteira, se livraram das armadilhas da civilização, redescobriram suas energias raciais primitivas, reinventaram instituições de democracia direta, e doravante reimpuseram em si mesmos um vigor, uma independência e uma criatividade que eram a fonte da democracia americana e do caráter nacional (Cronon, 1996, p.76).

Cronon cita como um dos principais fatores para o surgimento das políticas nacionais americanas de preservação do meio ambiente e do mundo selvagem, o mito da fronteira em desaparecimento, pelo qual a ideia de que não há mais fronteiras para se desbravar, incorre numa noção de uma identidade em risco de extinção. Outra característica advinda do mito da fronteira e que contribui para a construção do imaginário comum de mundo natural, é a ideia de que o mundo natural talvez seja o único e “último baluarte de um individualismo ferrenho” (Cronon, 1996, p.77). Esse individualismo do desbravador e conquistador está calcado em alguns conceitos fundamentais como, por exemplo, uma certa sensação de nostalgia - e sua correspondente recusa da modernidade -, uma figura heroica simbólica e emblemática deste “tempo perdido” e uma ideia de masculinidade e virilidade atrelados a essa figura. Como vínhamos trabalhando com a possibilidade de ver os filmes que Sucksdorff realiza no

Pantanal em conformidade com alguns ideais de exploração e desbravamento de um território isolado e selvagem, nada mais natural do que reconhecermos alguns elementos do mito da fronteira na sua conduta em relação a essa paisagem. Não podemos, entretanto, lhe atribuir um valor notadamente nacional norte-americano, como aquele que reafirma a identidade desse povo. Serve-nos a ideia do povo europeu, imigrante, desbravando um território selvagem, mas precisamos buscar alguns exemplos do caso particular brasileiro e de que forma se constroem seus mitos culturais.

Quando se coloca à disposição de definir os mitos fundadores do Brasil, Marilena Chauí aponta para uma tríade formada por natureza, história e estado. Interessa-nos aqui como que, para essa pensadora, um dos pontos fundamentais para se entender a identidade nacional brasileira está atrelada à ideia de natureza e, mais precisamente, à “visão do paraíso”. Para traçarmos uma possível origem da ideia de natureza esplêndida vinculada ao Brasil, temos que nos deslocar no tempo, até a época do descobrimento e das grandes navegações. Segundo Chauí, se é natural traçar os aspectos históricos, ou seja, políticos, econômicos e sociais da expansão europeia através dos mares, também é possível que se pense em aspectos simbólicos dessas viagens que “são vistas como o alargamento das fronteiras do visível e um deslocamento das fronteiras do invisível para chegar a regiões que a tradição dizia impossíveis (como a dos antípodas) e mortais (como a zona tórrida)” (Chauí, 2001, p.59), o que, de certa forma, compreende tanto países exóticos (Índia, China e Japão), como o Novo Mundo, “no qual se julga haver reencontrado a Paraíso Terreal, de que falam a bíblia e os escritos medievais. Assim, as viagens de descoberta e de conquista – alargando o visível e atando-o a um invisível originário, o Jardim do Éden – produzem” (Chauí, 2001, p.59) um significado simbólico para esta nova terra. Em seguida, a autora se propõe a buscar a origem desse pensamento, que pode ser encontrado, talvez entre outras possibilidades, no mito das Ilhas Afortunadas ou Ilhas Bem Aventuradas, de tradição fenícia e irlandesa, que se situa a oeste do mundo conhecido, um lugar “abençoado, onde reina primavera eterna e juventude eterna, e onde homens e animais convivem em paz” (Chauí, 2001, p.59). É, no entanto, a partir da ideia de oriente presente no imaginário das grandes navegações - que além de designar os países exóticos dessa região, funciona também como um símbolo do Jardim do Éden - que a autora vê o mito em construção: “a bíblia, no livro do Gênesis, afirma que o paraíso terrestre, terra de leite e mel, cortado por quatro rios, localiza-se no oriente” (Chauí, 2001, p.61); “as grandes profecias, particularmente as de Isaías, descreveram com profusão de detalhes o oriente-paraíso” (Chauí, 2001, p.61); e, “com base nos textos proféticos, e em

textos clássicos latinos, principalmente Ovídio, Virgílio e Plínio, o Velho, o cristianismo medieval criou uma literatura cujo tema era a localização e descrição do Paraíso Terrestre, literatura que será retomada com vigor durante a Renascença” (Chauí, 2001, p.61). Esse Paraíso Terrestre, que Colombo afirma ter localizado em relato de sua Terceira Viagem e numa carta aos reis, pode ser compreendido como o

jardim perfeito: vegetação luxuriante e bela (flores e frutos perenes), feras dóceis e amigas (em profusão inigualável), temperatura sempre amena [...], primavera eterna contra o “outono do mundo” de que falava o fim da Idade Média, referindo-se ao sentimento de declínio de um velho mundo e à esperança de restituição da origem (Chauí, 2001, p.62).

Essa definição finalmente leva ao que nos interessava desde o início: a oposição entre o Velho Mundo e o Novo Mundo, entre o mundo do homem e a natureza, que está na origem do conceito de mundo selvagem. A descoberta do continente americano e as descrições e relatos feitos por esses desbravadores, nos afirma Chauí, descrevem o mundo vislumbrado como

novo e outro, mas o sentido desses termos é diverso do que esperaríamos. De fato, ele não é novo porque jamais visto nem é outro porque inteiramente diverso da Europa. Ele é novo porque é o retorno à perfeição da origem, à primavera do mundo, ou à “novação do mundo”, oposta à velhice outonal e decadência do velho mundo. E é outro porque é originário, anterior à queda do homem (Chauí, 2001, p.63).

Essa corrida apresentação de um elementar mito fundador da ideia de opulência natural que está sempre muito arraigada ao Brasil, nos mostra que não há nenhuma novidade na abordagem de Sucksdorff quando, em *O Reino da Selva*, o narrador se refere ao Pantanal em oposição à grande cidade, para onde os bois deverão se encaminhar para o abatedouro, como “um verdadeiro Jardim do Éden que o homem ainda não conseguiu destruir”. É a visão do explorador europeu que vislumbra na nova terra uma possibilidade de renovação pessoal, de contato com um mundo intocado, selvagem, pronto para ser desbravado por uma alma grandiosa, viril e aventureira. A arqueologia no sentido de buscar uma origem para a ideia de paraíso terrestre, no entanto, ainda nos deixa sem uma comparação mais próxima com o caso que estudamos. Ela funciona como reveladora de uma ideologia presente tanto no estrangeiro, como também nos próprios brasileiros, de uma terra selvagem de abundâncias, mas é a relação que o indivíduo estabelece com ela que ainda não nos foi completamente esclarecida. A origem pode ser encontrada nas grandes navegações e na descoberta do novo mundo, mas estas atividades estavam ligadas principalmente ao objetivo expansionista territorial, por razões históricas, o que só é em parte o caso de Sucksdorff, já que sua investida neste mundo

selvagem está sempre mediada por uma concomitante exploração audiovisual do lugar. Dentro dessa nova abordagem, devemos perceber o sueco dentro de uma tradição artística de representação da natureza brasileira, mais precisamente nas primeiras expedições feitas por estrangeiros para retratar a fauna, a flora e o povo exótico do novo mundo. Frederico Morais atribui ao octênio nassoniano, quando os holandeses se estabeleceram no nordeste brasileiro, as primeiras missões artísticas, científicas e militares consideráveis realizadas no país. Os artistas plásticos da expedição, Post e Eckhout, “formados na escola realista da pintura holandesa”, “dividiram, entre si, a tarefa de “documentar” o Novo Mundo” (Morais, 2001, p.30). Para Morais, a obra de Eckhout se encontra “mais próxima de uma sensibilidade moderna”. Ele traça então uma linha de continuidade que começa com Eckhout e segue até o modernismo, com Tarsila do Amaral, sendo que o “ponto de ligação entre todos esses artistas é uma decidida sensualização da natureza brasileira, especialmente de seus frutos” (Morais, 2001, p.34). O que fica evidente para nós, portanto, é que essa capacidade do artista de moldar a natureza de acordo com seus interesses é uma prática que começa na própria origem da relação artística entre homem e mundo selvagem no Brasil. A natureza performática de Sucksdorff, guardadas as devidas proporções, pode ser considerada herança da forma de se pensar a natureza como um objeto ideal, que deve corresponder às expectativas criadas à priori. Essa sensualização da natureza na obra de Eckhout proposta por Morais, embora provavelmente tenha motivações diferentes para Tarsila do Amaral, talvez tenha origem no mito de natureza opulenta brasileira, de forma que, para retratar o país e suas belezas, o holandês tenha tido que reforçar, com métodos artísticos, essas belezas. Essa afirmação, entretanto, não pode ser totalmente vinculada à obra de Sucksdorff, cuja performance e “alteração” da “realidade” estão mais ligadas à questão narrativa do que ideológica, embora não se possa descartar completamente esse viés. De qualquer forma, uma outra característica importante destes pintores exploradores nos é interessante: depois da passagem dos holandeses pelo Brasil e com seus desenhos, pinturas e textos descritivos e científicos chegando aos grandes centros europeus, houve um aumento do interesse pelo país tropical, o que explica

o grande número de artistas viajantes pelo Brasil, especialmente no século 19, em geral acompanhando expedições científicas. Esses pintores viajantes, aqui chegaram para por em prática a ideia fisiognômico-geográfica de Humboldt, que percorreu a América Latina [...] entre 1799 e 1804. O notável sábio alemão conferiu à geografia das plantas um “aspecto visual e uma ordem”. Sua meta era o realismo artístico para o qual reivindicava a qualidade geográfica, como explicou em carta para Napoleão: “Mesmo com toda a exatidão esta pintura da natureza é também chamada de arte. A

ciência não se fechou para a arte; a arte formalizou resultados científicos, sem anular sua exatidão” (Morais, 2001, p.34).

Ao que o autor ainda acrescenta quando, seguindo a sequência histórica dos eventos, analisa os atritos na expedição de Langsdorff como tendo origem na “contradição essencial que está no cerne da atividade do artista viajante do século 19, situado entre “a percepção intuitiva e a apreensão científica do mundo”” (Morais, 2001, p.38). Chegamos aqui a uma ideia que nos parece muito rica e cheia de significados: a de que Sucksdorff tem como antecedentes diretos, pelo menos no que se refere à série de filmes realizados no Pantanal, os artistas viajantes do séculoXIX, inspirados nos ideais humboldtianos de união entre arte e ciência, visão autoral subordinada aos postulados do método científico e estreitamento da linha que separa subjetividade e empirismo. É claro que existem diferenças fundamentais (não poderia deixar de ser, já que Sucksdorff é um homem do séculoXX), porém no que diz respeito ao perfil de explorador e desbravador do Pantanal mato-grossense, a analogia é válida.

Tendo visto essa série de características que completam, reconfiguram, contradizem e confirmam muitas das ideias do cineasta a respeito do mundo selvagem, da natureza, da conservação e preservação ambiental e da ecologia, ainda nos resta um ponto de inflexão sobre as últimas palavras do narrador ao fim do terceiro episódio de *Mundo à Parte, Manha de Jacaré*, em que ele lança uma pergunta retórica que começa com a tradução do nome indígena de uma larga fazenda pantaneira: “*Tupanciretã*, “a casa da mãe de Deus”, um paraíso na terra. Por quanto tempo?”. Esse fatalismo, trazendo à tona o conceito ecológico de “apocalipse”, que pressupõe uma caminhada em direção à destruição da natureza e do mundo, na obra de Sucksdorff segue mais no sentido de alertar para uma possível perda de um paraíso real. Essa dúvida, que é, na verdade, a certeza de um processo existente, não é incomum nos textos ambientalistas. Mas é a certeza também de um mundo em constante mutação e, quem sabe, renovação. O grande ambientalista e escritor americano Edward Abbey, em seu livro “*Desert Solitaire*”, ao se despedir do deserto onde trabalhou por uma temporada como guarda florestal, nos mostra uma visão parecida: “O deserto ainda estará aqui na primavera. E então me vem outro pensamento. Quando eu retornar será ele o mesmo? Serei eu o mesmo? Será qualquer coisa, alguma vez, a mesma? Se eu retornar.” (Abbey, 1990, p.303).

CONCLUSÃO

Chegamos ao fim de uma jornada que começou com uma ideia de animalização das crianças abandonadas à sua própria miséria nas ruas de Copacabana, que seguiu por um desencantamento da juventude desnordeada e impulsiva com a possibilidade da experiência de liberdade na natureza, pela descoberta da herança cultural, que liga o homem ao seu país e, dentro desta, da herança natural, que liga o homem à sua terra como matéria física e ambiental, real e ideológica, sensível e simbólica. Para se chegar a esta conclusão, foi antes preciso estabelecer contato com a tradição da representação da vida selvagem no cinema, que por uma série de particularidades, apresenta algumas características formais especiais. Partindo da certeza que este tipo de filme se baseia em modelos de representação narrativa anteriores à própria existência do cinema, nos foi possível associar a origem do discurso dos filmes de Sucksdorff com narrativas tradicionais sagradas e populares que, por sua vez, nos levou diretamente à percepção de que há sempre presente nestes tipos de narrativa um discurso voltado para a identidade baseado na herança cultural e, como propusemos, natural.

Não temos a falsa pretensão de ter descoberto o segredo por trás da obra de Arne Sucksdorff. Muito pelo contrário, nosso interesse nunca foi esse. Partimos da intenção de observar seus filmes de uma perspectiva ecológica e também cultural, para que se pudesse ver de que forma alguns conceitos importantes para estes estudos se manifestavam em sua filmografia. Quando observamos paralelos, mesmo com suas particularidades defendidas, entre os filmes de Sucksdorff e aqueles sobre a vida selvagem, nossa intenção não era a de criar uma etiqueta para catalogação, mas propor um delineamento que nos aproximasse de características estéticas e discursivas sobre o mundo selvagem. Não acreditamos, tampouco, que se possa creditar unicamente às narrativas de origem mitológica e, dentro delas, somente a do mito da fertilidade e da criação, a origem do discurso ambiental do cineasta. Precisamos sempre ter cuidado com as definições categóricas e imperativas. Este texto propôs, por fim, ver a obra da perspectiva ecocrítica, cultural, histórica, estética e ambiental, sempre deixando claro ser um ponto de vista, ou diferentes pontos de vista. Ou seja, pretendemos não conformar os filmes a um discurso preexistente, mas perceber o discurso fílmico sob alguns postulados conceituais. A única conclusão formal a que podemos chegar, terminada a nossa jornada, é que o discurso sobre a natureza - seja do ponto de vista ecológico ou cultural -, mesmo quando bem fundamentado, tem uma tendência a ser contraditório, impreciso, calcado

em mitos e fábulas. Acreditamos, como os românticos e os transcendentalistas, na possibilidade de encontro com o sublime, mas, ao mesmo tempo, precisamos concordar com a ecocrítica contemporânea, que vê a necessidade imperiosa de descobrir o sublime tanto nas montanhas como no jardim de uma casa; tanto na cachoeira como no parque; enfim, tanto no que está próximo como na natureza selvagem, pois o ambiente natural – que compreende o mundo como uma unidade -, assim como todo e qualquer discurso cultural e racional, é o lar do homem. Esperamos ter sido bem sucedidos nessa caminhada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBEY, Edward. **Desert Solitaire - A Season in the Wilderness**. Nova Iorque: Ballantine Books, 1990.

AVELLAR, José Carlos. A fera e a flecha. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 14 out. 1964.

AZEREDO, Ely. Nem tôda pantera é uma fera. **Tribuna a Imprensa**. Rio de Janeiro, 5 out. 1964.

BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. **Mito do Cinema em Mato Grosso – Arne Sucksdorff Volume 2**. Cuiabá: Entrelinhas, 2008.

BOUSÉ, Derek. **Wildlife Films**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil. Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

COUPE, Laurence. **Myth**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997.

COWIE, Peter. **Swedish Cinema**. Londres: A. Zwemmer Ltd., Nova Iorque: A. S. Barnes & Co. Inc., 1966.

CRONON, Willian. The Trouble With Wilderness; or Getting Back to the Wrong Nature. In: CRONON, Willian (Org.). **Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature**. Londres: Norton, 1996.

EMERSON, Ralph Waldo. **Natureza**. São Paulo: Dracena, 2011.

ESCOREL, Eduardo. **Missão Sucksdorff – o que poderia ter sido**. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/missao-sucksdorff-o-que-poderia-ter-sido>>. Acesso em: 3 dez. 2014.

FILMES de Sucksdorff no MIS. **Fôlha da Tarde**. São Paulo, 17 abril 1989.

FOSCHINI, Ana Carmen. Sucksdorff diz que só a destruição do Pantanal o faria voltar ao cinema. **Fôlha de São Paulo**. São Paulo, 23 abr. 1989.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário Volume II**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

HEIDER, Karl. **Ethnographic Film**. Austin: University of Texas Press, 2006.

JANUS FILMS. **The Flute and the Arrow**. Nova Iorque, 1960.

JÖNSSON, Mats. Performative Nature – The Nature of Sweden in Arne Sucksdorff's Wartime Documentaries. In: IVERSEN, Gunnar; SIMONSEN, Jan Ketil (Eds.). **Beyond The Visual. Sound and Image in Ethnographic and Documentary Film**. Hojbjerg: Intervention Press, 2010.

KESSELRING, Thomas. O conceito de natureza na história do pensamento ocidental. **Episteme**. Porto Alegre, n.11, p.153-172, jul./dez. 2000.

LOWENTHAL, David. **The Heritage Crusade and the Spoils of History**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009.

MORAIS, Frederico. **O Brasil na Visão do Artista - a Natureza e as Artes Plásticas**. São Paulo: Projeto Cultural Sudameris, 2001.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 1997.

SACCOMANDI, Humberto. Diretor influenciou a geração sueca dos anos 60. **Folha de São Paulo**. São Paulo, abr. 1989.

SUCKSDORFF, Arne. **Arne Sucksdorff, o projeto e a Fundação Francisco de Assis**. Estocolmo, 25 mai. 1995.

SUCKSDORFF, Arne. **Pantanal, um Paraíso Perdido?**. Rio de Janeiro: Edições Siciliano, Editora Rio Gráfica, Fundação Roberto Marinho, 1985.

VIANY, Alex. A fera e a flecha. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 7 out. 1964.

VIANY, Alex. O paraíso terrestre de Arne Sucksdorff. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 dez. 1972.

YOUNG, Vernon. Divided worlds: Arne Sucksdorff's prevailing theme. Acervo da Cinemateca do MAM, p.29-30.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Título original: **Augustirapsodi**. Título em Português: **Rapsódia de Agosto**. País: Suécia. Ano de produção: 1939. Cromia: p/b. Duração: 7 minutos. Direção, produção, fotografia: Arne Sucksdorff.

Título original: **En Sommarsaga**. Título em Português: **Um Conto de Verão**. País: Suécia. Ano de produção: 1941. Cromia: p/b. Duração: 13 minutos. Direção, produção, fotografia, roteiro: Arne Sucksdorff.

Título original: **Gryning**. País: Suécia. Ano de produção: 1945. Cromia: p/b. Duração: 7 minutos. Direção, fotografia, roteiro: Arne Sucksdorff. Produção: Svensk Filmindustri.

Título original: **Människor I Stad**. Título em Português: **Ritmos da Cidade**. País: Suécia. Ano de produção: 1945. Cromia: p/b. Duração: 16 minutos. Direção, fotografia, roteiro: Arne Sucksdorff. Produção: Svensk Filmindustri.

Título original: **Den Drömda Dalen**. Título em Português: **O Vale Ideal**. País: Suécia. Ano de produção: 1947. Cromia: p/b. Duração: 11 minutos. Direção, fotografia, roteiro: Arne Sucksdorff. Produção: Svensk Fimindustri.

Título original: **En Kluven Värld**. Título em Português: **Mundo Dividido**. País: Suécia. Ano de produção: 1948. Cromia: p/b. Duração: 8 minutos. Direção, fotografia, roteiro: Arne Sucksdorff. Produção: Svensk Fimindustri.

Título original: **Vinden Och Floden**. Título em Português: **O Vento e o Rio**. País: Suécia/Índia. Ano de produção: 1951. Cromia: p/b. Duração: 10 minutos. Direção, fotografia: Arne Sucksdorff. Produção: Svensk Fimindustri.

Título original: **Det Stora Äventyret**. Título em Português: **A Grande Aventura**. País: Suécia. Ano de produção: 1951/53. Cromia: p/b. Duração: 77 minutos. Direção, fotografia, roteiro: Arne Sucksdorff. Elenco: Arne Sucksdorff, Kjell Sucksdorff, Anders Nohrborg.

Título original: **Pojken I Trädet**. Título em Português: **O Menino da Árvore**. País: Suécia. Ano de produção: 1961. Cromia: p/b. Duração: 82 minutos. Direção: Arne Sucksdorff. Produção: Sandrew. Fotografia: Gunnar Fischer. Elenco: Tomas Bolme, Ander Henrikson.

Título original: **Mitt Hem Är Copacabana**. Título em Português: **Fábula**. País: Suécia/Brasil. Ano de produção: 1964/65. Cromia: p/b. Duração: 88 minutos. Direção, fotografia, edição: Arne Sucksdorff. Roteiro: Arne Sucksdorff, Flávio Migliaccio, João Bethencourt. Produção: Svensk Fimindustri. Elenco: Cosme dos Santos, Leila Santos de Souza, Antônio Carlos de Lima, Josafá da Silva Santos.

Título em Português: **Mundo à Parte – Os Anos Felizes, Os Anos na Selva, Manha de Jacaré, O Reino da Selva**. País: Suécia/Brasil. Ano de produção: 1970/76. Cromia: Cor. Duração: 120 minutos. Direção, fotografia, roteiro, montagem: Arne Sucksdorff. Produção: Rádio e TV Sueca, Instituto Nacional de Cinema (INC).

Título original: **Elogio da Graça**. País: Brasil. Ano de produção: 2010. Cromia: Cor. Duração: 39 minutos. Direção, argumento: Joel Pizzini. Produção: Fernanda Miranda, Maria Flor Brazil.



Universidade
Federal
Fluminense

Centro de Estudos Gerais

IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social

Departamento de Cinema & Vídeo

Parecer de Projeto Experimental

Aluno	BRUNO FORAIN MARQUES		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	206301199

Título
A HERANÇA NATURAL DO MITO ORIGINAL: ARNE SUCKS DORFF, NATUREZA E VIDA SELVAGEM

Banca		
Orientador	Prof	FABIÁN NÚÑEZ
	Prof	RAFAEL DE LUNA FREIRE
	Prof	CAROLINA DO AMARAL

Data de apresentação	10 de dezembro de 2014
----------------------	------------------------

Parecer
A Banca destaca a pesquisa, a complexidade e a originalidade do trabalho, a partir de uma história inusitada de um cineasta pouco estudado e a coerência argumentativa do texto. No entanto, a Banca frisa que o texto merece uma detalhada revisão, incluindo a correção de certos equívocos, para limpar a precisidade e dar recorte ao objeto, sobretudo visando valorizar a monografia.

Nota final	10,0 (dez)
------------	------------

Assinaturas da banca	