



*Cadernos
de
Antropologia
e
Imagem*



12

A Imagem do Índio
no Brasil

*Cadernos
de
Antropologia
e
Imagem*



12

A Imagem do
Índio no Brasil



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitora

Nilcéa Freire

Vice-Reitor

Celso Sá

Sub-Reitor de Graduação

Isac Vasconcellos

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Maria Andréa Rios Loyola

Sub-Reitor de Extensão e Cultura

André Lázaro

Centro de Ciências Sociais

Lúcia Bastos

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Elena Moraes Garcia

Departamento de Ciências Sociais

Dário de Sousa e Silva Filho

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais

Patrícia Birman

Núcleo de Antropologia e Imagem

Patrícia Monte-Mór

Cadernos de Antropologia e Imagem

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de
Antropologia e Imagem – NAI



12

A Imagem do
Índio no Brasil

Cadernos de Antropologia e Imagem 12

A Imagem do Índio no Brasil

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua proposta é atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas ciências sociais, especialmente no âmbito da antropologia, sendo um veículo para a publicação tanto da literatura já considerada clássica quanto de contribuições contemporâneas

Cadernos de Antropologia e Imagem

IFCH/UERJ

Rua São Francisco Xavier 524, Pavilhão

João Lyra Filho, Bloco A – sala 9002

Cep: 20550-013

Maracanã – Rio de Janeiro – RJ

Tel/Fax: (21) 2587-7962 – ramal 21

E-mail: cadernos@uerj.br

Capa: Fotografia de Dominique T. Gallois

Assistente editorial: Ana Flaksman

Colaboraram: Tatiane Elias Ribeiro e Daniel

Rodrigues Fortes

Publicação semestral – 2001. 1

Solicita-se permuta / Exchange desired

Editores

Clarice Ehlers Peixoto

Patrícia Monte-Mór

Comissão Editorial

Claudia Rezende

Márcia Pereira Leite

Myrian Sepúlveda dos Santos

Patrícia Birman

Rosane Manhães Prado

Valter Sinder

Conselho Editorial

Ana Maria Galano (Universidade Federal do Rio de

Janeiro), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual

de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal

do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork

Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universida-

de de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National

Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain

(Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg

(New York University, EUA), Marc-Henri Piault (École

des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Luis

Rodolfo Vilhena (In Memoriam), Miriam Moreira Leite

(Universidade de São Paulo), Peter Loizos (London

School of Economics and Political Sciences, Inglaterra),

Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio

de Janeiro), Sylvia Caiuby Novaes (Universidade de São

Paulo), Sílvio Da-Rin (cineasta), Sylvain Maresca

(Université de Nantes, França).

Catálogo na fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem - N.1 - (1995)-. -Rio de Janeiro: UERJ, NAI,1995 - v.: il.

Co-publicada com Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.

Semestral.

ISSN 0104-9658

1. Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais.

CDU 572(05)



NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524, Sala 1054, Bloco F – Maracanã

20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (021) 2587-7165 / 2587-7390

Coordenação de produção Lúcia Maia; *Projeto Gráfico* Carlota Rios; *Arte-final de capa* Carlota Rios; *Diagramação* Ramon Carlos de Moraes; *Revisão:* Neryanne Hermes do Rêgo

Colaboraram neste número

Ana Luisa Fayet Sallas - doutora em História Social pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, professora adjunta II do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná.

Cecilia McCallum – doutora em Antropologia Social pelo LSE da University of London, professora participante do Instituto de Saúde Coletiva (ISC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e *Simon Research Fellow* no Department of Social Anthropology da University of Manchester.

Clarice Ehlers Peixoto – antropóloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Com formação em Antropologia Social e Visual, realiza pesquisas comparativas entre França e Brasil no campo da antropologia da velhice e visual, tendo publicado diversos artigos nessas áreas.

Edgar Teodoro da Cunha – antropólogo, doutorando pelo PPGAS da Universidade de São Paulo (USP), pesquisador do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI). Desenvolve pesquisa sobre as representações do contato através da imagem entre os Bororo do Mato Grosso. Realizador do vídeo *Jean Rouch, subvertendo fronteiras* (2000, FAPESP/USP).

Etienne Samain – antropólogo e professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

José Gabriel Silveira Corrêa – mestre em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional (MN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisador do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED/MN/UFRJ).

Juliano Gonçalves da Silva – professor de antropologia da FURB e mestrando em Multimeios, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Marcelo Hernandez Macedo – doutorando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, desenvolve pesquisa e filme sobre movimentos sociais no Brasil.

Marc-Henri Piault – professor de antropologia visual da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), diretor de pesquisa do Centre d'Études Africaines (CNRS), Paris. Atualmente, pesquisa a construção imagética: ficção e real (a propósito das relações de violência).

Renato Sztutman – jornalista, mestrando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), pesquisador do Grupo de Antropologia Visual (Gravi-USP) e membro do corpo editorial da revista *Sexta-Feira*.

Sylvia Caiuby Novaes – antropóloga, professora da Universidade de São Paulo (USP). Realizou pesquisas sobre os Bororo do Mato Grosso durante mais de vinte anos e publicou vários livros. A partir de 1990, interessou-se pela antropologia visual, fez pós-doutorado na Inglaterra e, atualmente, coordena o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP.

Susana M. Dobal – professora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), mestre pela New York University & International Center of Photography, doutoranda no Graduate Center/City University of New York.

Vera Damazio – mestre em Design Gráfico pela Boston University, doutoranda em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professora do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Sumário

Editorial 11

Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór

Apresentação 15

Sylvia Caiuby Novaes

Artigos 17

O “Paiakan” da Vêja: mídia, modernismo e a imagem do índio no Brasil 19

Cecilia McCallum

Índio imaginado: cinema, identidade e auto-imagem 39

Edgar Teodoro da Cunha

Imagens etnográficas de danças indígenas no Brasil do século XIX 51

Ana Luisa Fayet Sallas

Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX 67

Susana M. Dobal

O corpo nu dos índios e o soldado redentor: da indianidade e da brasilidade 87

Marc-Henri Piault

<i>Um pesquisador, uma imagem</i>	119
<i>Quem tem medo de Bronislaw Malinowski?</i>	121
<i>Etienne Samain</i>	
<i>Pérolas da cinematografia brasileira</i>	129
<i>Apresentação</i>	131
<i>Clarice Ehlers Peixoto</i>	
<i>Ajuricaba, o rebelde da Amazônia</i>	132
<i>Dossiê crítico de Filme Cultura</i>	
<i>Entrevista</i>	139
<i>Parceria e comunicação por meio de imagens: entrevista com Dominique Tilkin Gallois</i>	141
<i>Clarice Ehlers Peixoto e Renato Sztutman</i>	
<i>Resenha de livro</i>	157
<i>Film as ethnography, de Peter Ian Crawford e David Turton</i>	159
<i>por Marcelo Hernandez Macedo</i>	
<i>Resenhas de filmes e vídeos</i>	167
<i>Retrato de mulher</i>	169
<i>por Vera Damazio</i>	
<i>Iracema</i>	173
<i>por Juliano Gonçalves da Silva</i>	
<i>Segredos da mata: quatro fábulas sobre monstros</i>	179
<i>por José Gabriel Silveira Corrêa</i>	

Summary

Editorial 13

Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór

Foreword 15

Sylvia Caiuby Novaes

Articles 17

The “Payakan” of Veja magazine: media, modernism and the image of the Indian in Brazil 19
Cecilia McCallum

The Indian that one imagines: cinema, identity and self-image 39
Edgar Teodoro da Cunha

Ethnographic images of indigenous dances in the Brazil of the 19th century 51
Ana Luisa Fayet Sallas

Science and exoticism: the Indians in the Brazilian photography of the 19th century 67
Susana M. Dobal

The nude body of the Indians and the redeeming soldier: of “indianidade” and “brasilidade” 87
Marc-Henri Piault

<i>A researcher, an image</i>	119
<i>Who's afraid of Bronislaw Malinowski?</i>	121
<i>Etienne Samain</i>	
<i>Pearls of the Brazilian cinematography</i>	129
<i>Apresentação</i>	131
<i>Clarice Ehlers Peixoto</i>	
<i>Ajuricaba, the rebel from Amazonia</i>	132
<i>Dossiê crítico de Filme Cultura</i>	
<i>Interview</i>	139
<i>Partnership and communication through images: an interview with Dominique Tilkin Gallois</i>	141
<i>Clarice Ehlers Peixoto e Renato Sztutman</i>	
<i>Book review</i>	157
<i>Film as ethnography, by Peter Ian Crawford and David Turton</i>	159
<i>por Marcelo Hernandez Macedo</i>	
<i>Film and video reviews</i>	167
<i>Retrato de mulher</i>	169
<i>by Vera Damazio</i>	
<i>Iracema</i>	173
<i>by Juliano Gonçalves da Silva</i>	
<i>Segredos da mata: quatro fábulas sobre monstros</i>	179
<i>by José Gabriel Silveira Corrêa</i>	



Editorial

Há muito tempo *Cadernos de Antropologia e Imagem* tem a intenção de organizar um número sobre a imagem do índio no Brasil. Afinal, ele é o personagem principal das primeiras imagens do Brasil realizadas pelos viajantes, missionários e pesquisadores, e reproduzidas tanto em gravuras como em fotografias e filmes. Talvez o que nos levou a adiar a elaboração de um número especial sobre o tema tenha sido o fato de que ele vem sendo abordado, nos números anteriores da revista, por um artigo ou outro, assim como em resenhas de filmes e vídeos. O ganho dessa demora é a riqueza dos trabalhos que compõem este volume e as novidades que ele traz.

A imagem do índio no Brasil nos é apresentada, nesse número, por Sylvia Caiuby Novaes, etnóloga-videasta, a quem agradecemos a especial colaboração.

Este volume inaugura duas novas seções. Na primeira delas, *Um pesquisador, uma imagem*, Etienne Samain nos brinda com *Quem tem medo de Bronislaw Malinowski?*, analisando uma fotografia de Malinowski produzida nas Ilhas Trobriand, entre setembro de 1914 e julho de 1918. A segunda, *Pérolas da cinematografia brasileira*, é dedicada à (re)produção de notícias, críticas e reflexões sobre os filmes guardados no maravilhoso baú da nossa cinematografia, como *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* de Oswaldo Caldeira (1977), encontrado por Clarice Ehlers Peixoto na extinta revista da Embrafilme *Filme Cultura*.

A seção *Artigos* é composta pelos textos de Cecilia McCallum, de Edgar Teodoro da Cunha, de Ana Luisa Fayet Sallas, de Susana M. Dobal e de Marc-Henri Pialut. Cinco artigos que analisam a imagem do índio brasileiro, produzida e divulgada nos mais diversos suportes imagéticos (desenhos, gravuras, aquarelas, fotografias, filmes e vídeos).

Em um número sobre imagem e etnologia brasileira, torna-se quase obrigação e, com certeza, imensa satisfação, um encontro/entrevista com Dominique Gallois, uma das principais pesquisadoras no campo da etnologia e imagem.

Enquanto em *Resenha de livro* Marcelo Hernandez apresenta um clássico da antropologia visual – *Film as ethnography*, de Peter Ian Crawford e David Turton –, a seção *Resenhas de filmes e vídeos* já começa a se tornar clássica de *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Aqui apresentamos as resenhas de *Retrato de mulher*, *Iracema* e *Segredos da mata*, elaboradas por Vera Damazio, Juliano Gonçalves da Silva e José Gabriel Silveira Corrêa respectivamente.

Aos autores e colaboradores, nossos agradecimentos.

Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór



Editorial

For a long time *Cadernos de Antropologia e Imagem* had the intention to prepare an issue on the image of the Indian in Brazil. After all, he is the main character of the first images of Brazil made by travelers, missionaries and researchers reproduced as much in engravings as in pictures and films. Perhaps what has led us to postpone the preparation of a special issue on the subject was the fact that it has been approached in previous issues not only in articles but also in film and video reviews. But the advantage that resulted from such delay was the wealth of the works that make up this volume and the novelties they bring.

The image of the Indian in Brazil is presented to us in that issue by Sylvia Caiuby Novaes, an ethnologist-videomaker whom we thank for her special collaboration.

This volume inaugurates two new sections. In the first one, *A researcher, an image* Etienne Samain offer us *Who's afraid of Bronislaw Malinowski?*, an article that analyzes a picture of Malinowski produced in the Trobriand Islands between September 1914 and July 1918. The second section, *Pearls of the Brazilian cinematography* is dedicated to the (re)production of news, critiques and reflections on films kept in the wonderful trunk of our cinematography such as *Ajuricaba, the rebel from Amazonia*, by Oswaldo Caldeira (1977) that was found by Clarice Ehlers Peixoto in *Filme Cultura*, the no longer existing *Embrafilme* magazine.

The section *Articles* is composed of texts by Cecília McCallum, Edgar Teodoro da Cunha, Ana Luisa Fayet Sallas, Susana M. Dobal, and Marc-Henri Piault. Those five articles analyze the image of the Brazilian Indian, produced and disclosed by means of the most diverse imagetic support (drawings, engravings, watercolors, pictures, films and videos).

For an issue devoted to the Brazilian image and ethnology it becomes almost an obligation, and certainly an immense satisfaction, to meet and interview Dominique Gallois, one of the main researchers in the field of ethnology and image.

While in *Book review* Marcelo Hernandez presents a classic of the visual anthropology, *Film as ethnography*, by Peter Ian Crawford and David Turton, section *Film and video review* is becoming a classic in *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Here we present the reviews of *Retratos de mulher*, *Iracema* and *Segredos da mata*, by Vera Damazio, Juliano Gonçalves da Silva and José Gabriel S. Corrêa, respectively.

We would like to thank the authors and collaborators.

Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór



Apresentação

Imagens de índios – signos de alteridade

Imagens de índios povoam o imaginário ocidental desde muito antes de o Brasil se chamar Brasil. Deslumbram, encantam, assustam, aterrorizam. A cartografia dos séculos XV e XVI já tratava de retratar os seres monstruosos que povoavam as terras ainda não desbravadas pelos conquistadores. Logo depois, as gravuras de cobre de Theodor de Bry, impressas entre 1590 e 1634, passam a divulgar para curiosos europeus a epopéia das peregrinações de intrépidos viajantes por mares e terras ainda desconhecidos. São narrativas visuais que retomam relatos das viagens de Staden, Léry, e Thevet, nas quais o que mais impressiona são os corpos nus, as práticas guerreiras, o tratamento dado ao prisioneiro, as cenas de antropofagia ritual, o canibalismo que tanto aterroriza a Europa de todas as épocas. Corpos de anatomia perfeita, rostos que pouco se diferenciavam da fisionomia européia.

Mas estas narrativas visuais logo passam a gozar de ampla autonomia com relação ao texto escrito pelos viajantes e mesmo com relação aos desenhos originais, que lhes serviam de inspiração. As viagens ilustradas constituem um amálgama histórico-mítico em que o objetivo é introduzir os europeus à conquista e colonização da América. Há, nestas gravuras, um verdadeiro sincretismo de formas étnicas, culturais, zoológicas, mitológicas e mesmo bíblicas que fundem-se para oferecer ao espectador europeu farto material que irá compor, por anos a fio, o seu imaginário com relação aos povos do Novo Mundo.¹

Não é muito diferente o que vem ocorrendo com as imagens produzidas após esta época. Thekla Hartmann (1975) mostra que nas gravuras sobre índios brasileiros produzidas no século XIX, os objetos da cultura material indígena, registrados nestas obras, oferecem um dos poucos elementos em que se pode depreender um certo realismo. “Sendo concretos, objetivos e aparentemente neutros em significado ao observador não treinado, estão menos sujeitos a distorções pessoais ou etnocêntricas” (idem, p. 11). No mais, diz a autora “(...) o foco de interesse do quadro desenhado (...) revela mais acerca da visão etnocêntrica do artista do que da realidade por ele desenhada” (idem, p. 13). E mais adiante:

¹ Uma análise interessantíssima a respeito das gravuras de De Bry pode ser encontrada em Bernadette Bucher (1981).

Se, muitas vezes não têm serventia como documentos fiéis sobre o indígena americano, as interpretações, conscientes ou não, por parte dos gravadores, artífices por força de profissão sensíveis às exigências do público leitor, constituem excelentes meios de registrar as concepções do europeu médio acerca dos mundos exóticos que a marinha mercante, a política colonial, as expedições científicas e a literatura de divulgação lhe abriam. (Hartmann, 1975, p. 14)

Signos de alteridade, as imagens de índios, sejam as que aparecem em gravuras das mais diferentes épocas, sejam elas fotografias, imagens cinematográficas ou, mais recentemente, imagens realizadas através do vídeo, são sempre imagens. Ou seja, são signos de alteridade que só conseguem realizar a comparação entre nós e os outros através da afirmação, jamais da negação. Ao contrário do texto, a imagem afirma positivamente, não tendo em seu léxico a negação. E é através da afirmação que a imagem pode tornar visível aquilo que não somos. MacDougall (1997) mostra como os artefatos indígenas e as fotografias reunidas em museus podiam se transformar no referencial simbólico do quanto estes povos estavam próximos à natureza. E as imagens, aqui, dizem mais do que as palavras.

Se a antropologia hoje retoma seu interesse pelas imagens – e os diferentes artigos de *Cadernos de Antropologia e Imagem* são prova deste interesse – é porque as imagens podem oferecer a possibilidade de desenvolvimento de novas metodologias de análise para nossa disciplina e, além disso, novos campos de investigação. Imagens são não apenas instrumento de pesquisa, mas também campo de análise legítimo da disciplina antropológica e, como já o queria Margaret Mead desde a década de 1940, forma de discurso através do qual podemos divulgar o resultado de nossas pesquisas.

Sylvia Caiuby Novaes

Referências bibliográficas

.....

BUCHER, Bernadette. *Icon and conquest, a structural analysis of de Bry's Great Voyages*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

HARTMANN, Thekla. A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX. *Coleção Museu*

Paulista, Série de Etnologia, v. 1. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1975.

MACDOUGALL, David. The visual in anthropology. In: BANKS, M. & MORPHY, H. *Rethinking visual anthropology*. New Haven and London: Yale University Press, 1997. p. 276-95.

Se, muitas vezes não têm serventia como documentos fiéis sobre o indígena americano, as interpretações, conscientes ou não, por parte dos gravadores, artífices por força de profissão sensíveis às exigências do público leitor, constituem excelentes meios de registrar as concepções do europeu médio acerca dos mundos exóticos que a marinha mercante, a política colonial, as expedições científicas e a literatura de divulgação lhe abriam. (Hartmann, 1975, p. 14)

Signos de alteridade, as imagens de índios, sejam as que aparecem em gravuras das mais diferentes épocas, sejam elas fotografias, imagens cinematográficas ou, mais recentemente, imagens realizadas através do vídeo, são sempre imagens. Ou seja, são signos de alteridade que só conseguem realizar a comparação entre nós e os outros através da afirmação, jamais da negação. Ao contrário do texto, a imagem afirma positivamente, não tendo em seu léxico a negação. E é através da afirmação que a imagem pode tornar visível aquilo que não somos. MacDougall (1997) mostra como os artefatos indígenas e as fotografias reunidas em museus podiam se transformar no referencial simbólico do quanto estes povos estavam próximos à natureza. E as imagens, aqui, dizem mais do que as palavras.

Se a antropologia hoje retoma seu interesse pelas imagens – e os diferentes artigos de *Cadernos de Antropologia e Imagem* são prova deste interesse – é porque as imagens podem oferecer a possibilidade de desenvolvimento de novas metodologias de análise para nossa disciplina e, além disso, novos campos de investigação. Imagens são não apenas instrumento de pesquisa, mas também campo de análise legítimo da disciplina antropológica e, como já o queria Margaret Mead desde a década de 1940, forma de discurso através do qual podemos divulgar o resultado de nossas pesquisas.

Sylvia Caiuby Novaes

Referências bibliográficas

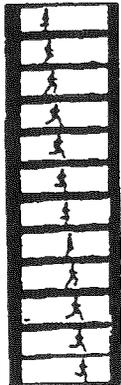
.....

BUCHER, Bernadette. *Icon and conquest, a structural analysis of de Bry's Great Voyages*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

HARTMANN, Thekla. A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX. *Coleção Museu*

Paulista, Série de Etnologia, v. 1. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1975.

MACDOUGALL, David. The visual in anthropology. In: BANKS, M. & MORPHY, H. *Rethinking visual anthropology*. New Haven and London: Yale University Press, 1997. p. 276-95.



Artigos





O "Paiakan" da *Veja*: mídia, modernismo e a imagem do índio no Brasil

Cecilia McCallum

Resumo

Em artigo publicado na revista *Veja* em 1992, Paiakan, um líder indígena e símbolo do movimento ambientalista no Brasil, foi retratado como degenerado, corrupto e hipócrita. Os jornalistas o rotularam de estuprador imediatamente, antes da investigação jurídica. Vários anos mais tarde, ele foi absolvido. A publicação da história naquele momento em que líderes de todo o mundo se reuniam no Rio de Janeiro para a Conferência Mundial sobre Meio Ambiente – a "ECO-92" – teve importantes repercussões políticas, tanto para os índios brasileiros, como para o movimento de defesa do meio ambiente. Este artigo analisa o simbolismo racial e nacionalista da história no contexto político da época em que foi publicada. Argumenta-se que o retrato de Paiakan como um monstro selvagem foi aceito através da manipulação do simbolismo de gênero de uma versão oficial do mito de origem do Brasil – a fábula nacionalista que relata o nascimento da "democracia racial". Demonstra-se que o gênero é uma pedra angular semântica deste mito e da ação de gerar novos significados no discurso politicamente carregado, como aquele que se revela no tratamento dado pela imprensa brasileira aos povos indígenas durante 1992.

Palavras-chave: simbolismo, povos indígenas, nacionalismo brasileiro, sexualidade.

Introdução

Em junho de 1992, a Eco-92, conferência mundial sobre meio ambiente realizada no Rio de Janeiro, atraiu a atenção mundial. A mídia brasileira encheu-se de relatos do interesse internacional concentrado no país. De repente, uma nova história desviou a aten-

ção da conferência. A revista *Veja* alegou que Paiakan, o conhecido líder indígena, havia estuprado uma menina branca. A história ocupou as manchetes durante a maior parte do tempo restante da conferência e tornou-se tema de discussões horrorizadas em todo o Brasil. Este artigo procura entender por que, em um país onde a violência

Nota: A presente tradução é de Paulo Martins Garchet. Uma versão anterior deste trabalho, escrita em inglês, foi apresentada no simpósio "Discovering Native America: images, texts, politics" no III *International Festival of Ethnographic Film*, realizado em Manchester de 14 a 19 de setembro de 1992, e circulou na *CVA Newsletter 2/94*, do boletim da *Commission d'Anthropologie Visuelle* da Dinamarca. Agradeço a Penny Harvey e aos demais organizadores do simpósio e do festival pelo incentivo inicial. Agradeço também a William Rowe por seus comentários, todos úteis, e aos editores e pareceristas desta revista. O material no qual baseia-se este trabalho foi primeiro revisado enquanto eu gozava de uma bolsa da British Academy. Esta nova versão pôde ser elaborada graças ao apoio do CNPq, na forma de uma bolsa para subsidiar minha permanência no Instituto de Saúde Coletiva (ISC) da UFBA como professora visitante. A responsabilidade pelo conteúdo deste artigo é inteiramente minha.

sexual é ocorrência rotineira, a reação a esta história particular foi tão dramática.

Argumento que a reação dos brasileiros comuns, que em geral pareceram aceitar a reportagem de forma acrítica, deveu-se a um conjunto mais arraigado de significados gerados pelas estruturas simbólica e narrativa dentro das quais a reportagem da *Veja* construiu sua versão do caso Paiakan. Esses significados integram o mito nacionalista da origem do Brasil, conformando o modo como os brasileiros se pensam. O processo semiótico é um processo vivo. Os significados que se referem a raça e gênero nos esquemas fundacionais da identidade nacional são constantemente reinventados e exibidos no discurso público, aí incluído o discurso produzido pela mídia. A elaboração desse discurso continua a ser um local privilegiado através de histórias sobre povos indígenas e questões ambientais, quase uma década desde os eventos descritos e analisados neste artigo. As razões que levam a isto são complexas e dentre elas encontram-se a durabilidade do mito e a sua capacidade transformacional, além das dificuldades políticas enfrentadas pelos povos indígenas no combate às imagens ideológicas, freqüentemente pejorativas, a seu respeito, que são tão comuns nessas histórias. Claro está que as razões são de uma ordem mais imediata, também, isto é, refletem as lutas geopolíticas em torno da Amazônia, em que poderosos interesses econômicos estão em confronto direto com os interesses dos povos indígenas.

A divulgação inicial da história beneficiou em alguma medida certos grupos econômicos e políticos que atuavam no Brasil. Neste trabalho, não discuto a possibilidade de que

representantes desses grupos tenham participado diretamente na projeção da história nas mídias nacional e, claro, internacional, nem exploro as ramificações deste aspecto da história.¹ Tampouco discuto aqui a lógica do funcionamento da imprensa no Brasil, ou a sua submissão às regras do mercado ou aos interesses políticos. Nem mesmo abordo o modo como funcionam instituições específicas, como a *Veja*, que poderia ser evidenciado através de uma discussão das forças ocultas que atuaram durante a investigação jornalística do suposto crime de Paiakan, durante a redação da matéria sobre os eventos, e no período que seguiu a sua publicação. Trata-se de temas que seriam melhor abordados num artigo independente, ou mesmo num livro. Este trabalho restringe-se à questão da representação em si.

Como tática destinada a solapar o apoio nacional e internacional aos movimentos ecológicos, sindicatos rurais, ONGs (organizações não-governamentais) e povos indígenas da Amazônia, a reportagem sobre Paiakan provou-se um indiscutível sucesso. São as raízes deste sucesso na consciência do leitor cotidiano da imprensa brasileira que me interessam aqui, pois o sucesso tático da reportagem pode ser atribuído ao uso que fez de oposições simbólicas moralmente carregadas, largamente difundidas e profundamente arraigadas. Através da recriação de antigos significados, a reportagem apelou para valores que têm sido continuamente construídos na ideologia nacionalista, na forma como esta fora, e ainda é, transmitida na mídia, nos discursos político e militar e nos livros-texto escolares. O eixo básico em torno do qual revolvem esses valores é a dialética conceitual entre o

¹ Ver, por exemplo, Conti (2000) para uma discussão do poder político da imprensa no Brasil e seu funcionamento.



"moderno" e o "primitivo". Aqui, entende-se que isto se assenta em determinadas construções de gênero e sexualidade. Argumento que o poder da reportagem em instigar a imaginação pública pode ser atribuído à transgressão de relações normativas de gênero na forma que são construídas no nacionalismo brasileiro, transgressão simbólica efetuada pelo alegado estupro. A análise da reportagem apresentada neste artigo contribui não apenas para o estudo do nacionalismo e da ideologia, mas também para a discussão crítica do papel da mídia no prolongamento da ignorância pública e do preconceito em relação aos povos indígenas brasileiros e os seus direitos.

A reportagem

A reportagem² ocupa toda a capa da revista *Veja*, com um retrato colorido de Paiakan e um título em letras garrafais: "O Selvagem". No subtítulo, lê-se: "O cacique-símbolo da pureza ecológica tortura e estupra uma estudante branca e foge para sua tribo". Em letras pequenas, a legenda da foto é "O caiapó Paulinho Paiakan, refugiado no sul do Pará". Dentro da revista, a matéria principal tem como título "Ecologia" e a manchete é "A explosão do instinto selvagem". A reportagem enfatiza os vínculos entre Paiakan e ecologistas e políticos do "primeiro mundo". Uma foto mostra Paiakan na capa de uma revista americana com a legenda "Um homem que iria salvar o mundo"; logo acima ele aparece na direção de um jipe Toyota; ao lado aparece uma foto de sua suposta vítima; em outra página, há seu retrato com Jimmy Carter e com pessoas da alta sociedade de Washington, na ocasião

em que ele ganhou um prêmio da Society for a Better World (Sociedade para um Mundo Melhor). Há, também, uma foto de Anita Roddick, proprietária da The Body Shop, com mulheres Caiapó. A matéria relata como ele se tornou um herói dos ecologistas do primeiro mundo, contando entre seus fãs com Jimmy Carter e o príncipe Charles. Alega que ele seria capaz de levantar dezenas de milhares de dólares em questão de horas, graças a sua popularidade no exterior. Mas, além disto, devido a seu tino comercial com os produtos da tribo, continua a matéria, ele seria um índio com muitas posses, dono de carros, aviões e terras. No entanto, em vez de comparecer ao Fórum Global no Rio de Janeiro, onde era esperado, refugiara-se na selva, sendo acusado de rapto, tortura e tentativa de assassinato.

² Nenhum dos "fatos" desta história havia sido provado em juízo. A reportagem é resultado de uma investigação apressada de jornalistas que se basearam, principalmente, em testemunhas tendenciosas. O resumo da história como apareceu na *Veja*, que apresento a seguir, não deve, portanto, ser aceito sem reflexão. Gostaria de enfatizar que não trato aqui do caso em si, mas dos relatos iniciais publicados na mídia brasileira. Tampouco comento os eventos reais do caso, quaisquer que sejam eles, e nem discuto o próprio Paiakan.



Capa da Revista *Veja*

A *Veja* é categórica sobre o caso. No corpo da longa reportagem apresenta-se um detalhado relato, passo a passo, do que se supunha ter acontecido. A revista julga e condena Paiakan e sua mulher sem qualquer respeito pelos procedimentos judiciais. “O cacique a estuproou com a ajuda da própria mulher, Irekran, e na frente da sua filha mais velha, Maial, de cinco anos”. Na continuação, em uma subseção intitulada “Atos de canibalismo”, os repórteres (Laurentino Gomes e Paulo Silber) escrevem: “É uma história de arrepiar”. Uma “junta médica” havia examinado a estudante e confirmara que ela “era virgem” antes do fato alegado. O chefe de polícia disse tratar-se do “caso mais bárbaro que já vi nos meus 12 anos de carreira”. *Veja* prossegue:

o estereótipo da pureza selvagem vai ruir em muitos lugares do mundo quando a notícia do crime de Paulinho Paiakan se espalhar. Paiakan encarnava como ninguém o índio hollywoodiano moderno, aquele selvagem idealizado, cheio de sabedoria ancestral, virtuoso no seu universo ecológico primitivo e perfeito. É um índio de nova geração, criado em filmes como Dança com Lobos (...)

Este índio, sugerem os repórteres (e caindo em contradição com o espírito da matéria), é tão falso quanto o selvagem retratado nos filmes de John Wayne, “pele-vermelha cruel”. O tema da seção seguinte é que a moça era uma virgem inocente, que ensinava aos filhos de Paiakan em seu tempo livre, a “amiga dos índios”. Relata-se que ela havia sido levada a um churrasco com outras pessoas, entre as quais cinco índios

Caiapó, na fazenda de Paiakan, perto de Redenção, cidade onde eram vizinhos.

Relata-se também que, sem o conhecimento do casal, um médico local esterilizara a mulher de Paiakan “sem consultar ninguém”, ligando suas trompas quando ela se submeteu a uma cirurgia de emergência. Após este fato, segundo os repórteres, ela se tornara uma bebedora contumaz, incapaz de agüentar as ameaças de divórcio de seu marido, que queria um filho além de suas três filhas. Esta informação é passada aos leitores como uma informação rotineira, sem o excesso retórico que caracteriza a maior parte da matéria.

Nas seções seguintes, descreve-se o ataque em uma estrada escura, incluindo detalhes sinistros da tortura sexual supostamente perpetrada pelo casal. O Toyota de Paiakan, diz o repórter, estava coberto de sangue como se um animal tivesse sangrado dentro dele. Segundo a *Veja*, o caseiro da fazenda de Paiakan ouvira os gritos da moça e a salvara do estrangulamento com arame farpado. Ela conseguira fugir com a ajuda de outras pessoas presentes ao churrasco. No dia seguinte, Paiakan fugira para “sua tribo, os Aukre, onde passou o resto da semana escondido”. Se não tivesse ocorrido o estupro, escreveram os repórteres, “Paiakan estaria hoje se apresentando no Fórum Global ao lado de personalidades como o Dalai Lama e a atriz Shirley MacLaine”.

A reportagem assume então um tom crítico e moralista. É tolice generalizar “a brutalidade de Paiakan” para concluir que os índios tendem a ser “mais cruéis do que se imagina” (sugerindo que são, de fato, cruéis). O crime de estupro é condenável em qualquer circunstância, continua. “É banido por todas as culturas do planeta, mesmo as



mais primitivas como a dos índios brasileiros". Na conclusão desta seção, volta-se ao tema da deificação de Paiakan pelos ecologistas internacionais. Assim, sem qualquer sutileza, o artigo liga a alegada brutalidade monstruosa e a sexualidade do casal indígena ao movimento ecológico internacional.

A seção seguinte é intitulada "Índios ricos". Ela começa com uma referência ao caso de Mike Tyson, que foi condenado por estupro pouco antes do caso Paiakan, dizendo: "Nenhuma voz, defensora dos direitos humanos – ou dos selvagens, o que seria bastante apropriado para o caso –, se levantou para solidarizar-se ao ex-campeão mundial dos pesos pesados", mas o que Paiakan fez era "pior", aos olhos da *Veja*, porque Tyson havia sido "tentado" por sua vítima, Desirée Washington, que lhe dera o sinal verde antes de mudar de idéia no último momento. Assim, este estupro não seria tão mau quanto aquele de que acusavam Paiakan! Paiakan simplesmente "foi fazendo o que queria, da forma mais brutal possível". Depois disto, a reportagem declara que Paiakan era o mais notável dos Caiapó por ser o último a entregar-se à vocação mercantilista de seu povo. Estes índios, "avistados pela primeira vez pelo homem branco em 1965", começaram a ser "integrados" em 1977, e haviam-se tornado, desde então, os mais ricos entre os índios brasileiros, "donos de uma fortuna em madeiras de lei e ouro que brota generosamente do chão nos 3,2 milhões de hectares de sua reserva".³ "Hoje, as aldeias caiapós têm casas de alvenaria e antenas parabólicas. Seus caciques andam em carros zero-quilômetro, têm casas nas cidades grandes do sul do Pará e negociam ativamente no mercado financeiri-

ro". De 1989 até então, os pouco mais de 2 mil caiapós "fizeram mais de 60 milhões de dólares vendendo madeira". Uma vez mais, a seção conclui mencionando as conexões internacionais, desta vez se referindo ao acordo entre a Body Shop e os Caiapó para fornecimento de 6 mil litros anuais de óleo de castanha. "A Body Shop vive da imagem de pureza de seus fornecedores – ela tem acordos semelhantes no Nepal e com os índios americanos".⁴

Reação à reportagem no Brasil

O "Paiakan" da *Veja* tornou-se a contraparte maligna, na imprensa brasileira, das imagens anteriores dos Caiapó como selvagens nobres da imprensa ocidental. Nos anos precedentes, Paiakan havia sido adotado como herói ecológico nativo por certos grupos de defesa do meio ambiente, tais como a Rainforest Foundation, de Sting. No Brasil, os Caiapó ficaram conhecidos por suas lutas pelo direito à terra e pelas sofisticadas táticas de "guerrilha de mídia" que empregaram.⁵ Eles passaram a simbolizar os "índios brasileiros" e, como tal, eram às vezes integrados na retórica nacionalista. A masculinidade desafiadora e potencialmente violenta dos guerreiros Caiapó, com suas pinturas de corpo e cocares, poderia ser usada como símbolo da brasilidade para legitimar o projeto nacionalista de expurgar a interferência estrangeira do interior da nação (McCallum, 1990 e Arnt, 1992). Mas o sucesso das *blitzes* na mídia dos Caiapó acabou provocando graves efeitos negativos durante a conferência do Rio, quando o caso "Paiakan" da *Veja* explodiu.

³ Aqui, mais uma vez, os "fatos" reportados pela revista não são verídicos. Segundo Lea (1997), o primeiro contato registrado, com os irmãos Villas Boas, ocorreu em 1953.

⁴ Não conheço uma discussão recente sobre a economia Caiapó contemporânea que apresente uma visão justa e sem exageros. Mas veja Lea (1984) para uma discussão da economia da área no início da invasão dos garimpeiros.

⁵ Vestindo plumas, com os corpos pintados, os "guerreiros" Caiapó atraíam a atenção do público e da mídia para sua causa através de protestos públicos, como, por exemplo, os que ocorreram, em 1989, em Altamira. Estas manifestações contra uma barragem que inundaria seus territórios tiveram cobertura em horário nobre na mídia internacional. Ver Turner (1990) e Novaes (1992).

Como a revista semanal noticiosa de maior circulação no Brasil, *Veja* fica exposta proeminentemente nas bancas de jornais de todo o país. Em consequência, em junho de 1992, a foto de Paiakan com a legenda “O Selvagem” atraiu o público em geral durante toda uma semana. A história cativou a atenção e provocou opiniões revoltadas ainda durante algum tempo. Paiakan foi elevado ao status de anti-herói nacional, ao nível de um Hitler ou Saddam Hussein no exterior. As referências a ele eram abundantes. Assim, a *Isto é* de 12 de junho de 1992 contém uma alusão reveladora ao Paiakan da *Veja*: para ridicularizar o político de direita cuja foto aparecia na capa, a revista acrescentou um cocar a seu retrato. Paiakan tornou-se o vilão do ano junto com P.C. Farias – o homem dos bastidores da imensa rede de corrupção montada no governo Collor, também exposta durante a conferência do Rio. Paiakan e “P.C.” passaram a representar o estado da nação. Eram os motes de infundáveis piadas. Por exemplo, um antigo clichê – “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” – foi adaptado nas camisetas vendidas no Rio, em junho de 1992, para “Se correr P.C. te pega, se ficar Paiakan te come”, onde “come” tem o duplo sentido de alusão ao canibalismo e à penetração masculina ativa no sexo. Assim, o Paiakan da *Veja* tornou-se uma metáfora para uma sexualidade masculina monstruosa e semicanibalística. Nas ruas de uma pequena cidade da Bahia ouvi alunos gritarem “Sou Paiakan, vou te comer”. Fiquei entre rir e chorar quando pessoas me perguntavam se, como antropóloga que pesquisava os índios, eu tinha medo de ser estuprada quando estava

em campo. A manchete de *Veja* parece ter caído em um espaço vazio de horror (Tausig, 1987), como se o Paiakan da *Veja* já estivesse presente na imaginação coletiva.



Capa da revista *Isto é* de 12 de agosto de 1992.

O artigo da *Veja* foi amplamente discutido na mídia por todos os setores de opinião. Os leitores enviaram cartas de revolta e protesto. Muitos aceitaram as atitudes e julgamentos da revista sem questioná-los. Alguns antropólogos, como o Senador Darcy Ribeiro, negaram que os índios cometessem estupros. Outros afirmaram que cometiam (por exemplo, Napoleon Chagnon, citado em *FSP*, 14-6-1992). A Associação Brasileira de Antropologia (ABA) enviou ao editor da *Veja* uma carta de pro-



texto contra o sensacionalismo e o racismo do artigo, mas esta carta não foi publicada (Novaes, 1992). Rapidamente, o debate passou a concentrar-se nos procedimentos legais (por exemplo, *JB*, 09-6-1992; 21-6-1992; 22-6-1992 e *A Tarde*, 10-6-1992). Perguntava-se se, pela lei, poderiam os índios ser julgados e punidos. Não seria o caso, como tutelados do Estado e por sua "incapacidade relativa", de não poderem ser processados? Mas Paiakan era um índio rico, dono de propriedades, com carteira de motorista e direito a voto. Já não era mais um verdadeiro índio, alegava-se. Cada vez mais o debate se concentrava na bastardização da cultura Caiapó. Na imprensa dizia-se que no espaço de vinte anos, isto é, desde que, supostamente, haviam entrado em contato com "o homem branco", seu materialismo e suas alianças com os interesses internacionais levaram a que perdessem sua cultura. Paiakan (como muitos dos índios brasileiros repentinamente taxados de "falsos") podia ser processado.

As implicações eram óbvias: não se tratava mais de um índio, portanto não haveria nenhum direito especial. A batalha em torno da identidade era uma batalha familiar: dizer que pessoas de descendência indígena são "semicivilizadas" e, portanto, não mais "índios verdadeiros" que gozam de direitos especiais permite que o Estado prive os povos indígenas de suas terras. A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha comentou, em um artigo na *Folha de São Paulo*, em julho de 1992, que um Estatuto sobre Sociedades Indígenas estava tramitando no Congresso e devia ser votado em agosto. Conquanto garantisse os direitos dos índios, o Estatuto visava a redefinir praticamente todos os índi-

os como não-índios! A elite da direita amazônica e seus aliados militares estavam obviamente por trás do Estatuto, um de cujos principais arquitetos era uma deputada de Roraima, onde se concentram as terras dos Ianomâmi (Carneiro da Cunha, 1992). Trata-se da esposa de um ex-presidente da FUNAI, o qual havia sido acusado de vender ilegalmente madeira extraída de terras indígenas.

Os interesses geopolíticos e econômicos não ficam muito abaixo da superfície nesses debates ontológicos. O caso Ianomâmi exemplifica este ponto. Durante a década de 1980, os militares desenvolveram uma política secreta para a Amazônia que estava estreitamente vinculada aos interesses de empresas mineradoras multinacionais. Eles reservaram uma larga faixa de território nacional ao longo da fronteira norte do Brasil como objeto de regulamentos especiais de segurança e "colonização" planejada. Muitas dessas terras eram territórios indígenas, incluindo a área Ianomâmi, de grande interesse para grupos mineradores (Albert, 1992; Arnt e Schwartzman, 1992). Novaes (1992) chama a atenção dos antropólogos brasileiros para a história recente e o estado da luta dos Caiapó para manter o direito a seu território. Reclamando quatro por cento das terras do estado do Pará, os Caiapó tinham poderosos inimigos (como Jader Barbalho, então governador do estado).

Em defesa dos interesses geopolíticos e econômicos, a direita voltou-se para uma linguagem "verde" em resposta ao clamor internacional contra o desflorestamento da Amazônia (Albert, 1992). Esta nova forma de discurso nacionalista juntou-se a uma cacofonia cada vez mais incoerente de ecologismo, in-

dianismo e “verdeamento”, na mídia, que chegou ao auge durante a conferência do Rio e nos meses que a antecederam. Refletia uma tendência mundial similar, mas apresentava diferenças significativas.

Representação do outro no Ocidente

Escrevendo no início da década de 1990, Terry Turner analisou a representação do outro no “sistema tardio de capitalismo” (*late capitalist system*). Diz ele:

A combinação do aumento de produtividade com a redução da força de trabalho produtiva, a assunção pelos estados nacionais da responsabilidade de garantir um bem-estar social mínimo e a grande expansão da circulação e do consumo de bens têm contribuído para o deslocamento das preocupações políticas com as relações de classe baseadas na produção para as relações individuais de consumo. A narrativa clássica, antigamente dominante da evolução social, em que uma produção em constante crescimento legitimava a subordinação dos trabalhadores humanos e da natureza, como recursos produtivos, deu lugar a uma nova visão mestre oposta, uma anti-narrativa, que visa um leque sincrônico de opções de consumo, visão esta que se legitima por sua suposta capacidade de promover a qualidade de vida e a auto-realização pessoal. No entanto, esta nova consciência social, acriticamente separada de suas raízes na produção, tornou-se a base de uma variedade de reações críticas políticas (ou potencialmente políticas) às con-

seqüências da produção, na medida em que elas afetam a qualidade de vida e o direito à realização pessoal, aí incluída a realização dos “estilos de vida” individuais e culturais. A ampla popularidade recente de causas como o meio ambiente, “direitos humanos” e “sobrevivência cultural” de povos indígenas tem muito a ver com estes desenvolvimentos da ideologia e consciência social capitalista tardia. (Turner, 1990, p. 3)

Neste trabalho, Turner argumenta que o novo ecologismo popular – manifestado por movimentos como as campanhas de “Salvem a Floresta Tropical” –, baseia-se em uma forma ingênua de análise política que utiliza as metáforas e os valores da cultura de consumo, cujo valor dominante é a “produção de identidade e significado pessoal”. A heterogeneidade cultural e subcultural representa “tantas formas concretas de demanda do consumidor”. Dentro deste campo de valores, os povos indígenas tornaram-se o emblema de uma identidade social distinta. Se o estilo de vida passa a representar uma identidade positivamente valorizada na era “pós-moderna”, as diferenças de estilos de vida podem ser vendidas – como um “produto” em uma prateleira de supermercado – dentro de uma agenda política que tem muito a dever à tradição positivista/humanista. Como os índios “possuem” um estilo de vida que se enquadra na categoria de “natural” e é positivamente valorizado, seus direitos são legitimados e merecem o apoio dos grupos ecológico-comerciais. A ênfase nesta política ingênua, segundo Turner, já não recai na produção, mas nos estilos de vida a serem consumidos como parte do processo de



construção da identidade pessoal. Quanto mais diferentes e exóticos, melhor, observa ele. Assim, os camponeses e os pobres urbanos têm pouco valor de venda e atraem muito pouco apoio político. No mercado multicultural do sistema capitalista recente, a diferença é comercializável, tem significado e, ainda mais, é politicamente viável.

Dentro do novo ecologismo, a representação do índio na multimídia como uma ligação metonímica com a "Natureza" tem um papel importante no processo político que envolve decisões, por exemplo, no Congresso, ou no Banco Mundial. Supostamente, a opinião pública na Europa e na América do Norte foi influenciada por este *marketing* dos índios e seus estilos de vida (como o uso dos Caiapó pela Body Shop inglesa). Ao mesmo tempo, organizações como a Survival International orquestraram campanhas em defesa dos direitos indígenas. Assim, uma valorização positiva dos índios que toma várias formas tem influenciado até decisões político-econômicas, através da formação da opinião pública. Um exemplo desta influência do *lobby* verde foi a recusa pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento, no início da década de 1990, de um pedido de financiamento para pavimentação da rodovia BR-364, que levaria ao Acre, até que o governo brasileiro tomasse medidas para preservar o meio ambiente e demarcar as áreas indígenas atingidas. Como observa Turner, no novo ecologismo popular tanto há aspectos positivos como negativos. No entanto, ele chama atenção para a falta de preocupação com os contextos social, político e econômico nesta forma ingênua de ativismo pró-indígena e pró-meio-ambiente. Mais ainda, ele

traça um paralelo direto com as tendências da teoria antropológica contemporânea de molde "neo-parsoniano, geertz-schneideriano", baseadas na noção de que as culturas podem ser entendidas como sistemas autônomos de símbolos e significados divorciados dos contextos sociais e econômicos, ou dos processos históricos.

Representações do outro na "idade pós-moderna" derivam do legado histórico da era colonial. Em sua análise crítica do modernismo no ocidente, Torgovnick (1990) também chama atenção para a importância dos contextos econômico e social. Como Turner, ela enfatiza que essas representações são fundamentais para a construção da identidade, a qual ela analisa em termos da relação constitutiva entre modernismo e primitivismo na arte e na literatura. Torgovnick argumenta que o primitivismo toma forma em um campo altamente sexualizado. O "primitivo" envolve imagens de alteridade sexual – sexualidade masculina monstruosa, ou sexualidade feminina misteriosa, por exemplo. Em sua análise do consumo dos romances e filmes de Tarzã nos Estados Unidos, ela argumenta que o primitivo foi parte integrante da socialização em valores e conceitos subjacentes à construção das identidades masculina e feminina. O parceiro privilegiado na oposição conceitual é o masculino. Construída diante do outro – feminino ou primitivo –, a identidade masculina constituiu-se em um campo de poder. Ela se fixa ao vitorioso, o conquistador e o senhor, tanto das mulheres quanto dos outros primitivos – os animais e os africanos que formam o reino de Tarzã. Em um capítulo posterior, Torgovnick (1990, p. 156) relê o *Heart of da-*

⁶ Ela explora estas idéias com mais detalhes em um capítulo sobre Michel Leiris e máscaras e esculturas africanas.

rkness (Coração da escuridão) de Conrad, demonstrando como ele articula um “nexo de associações [que fundamentam] conceituações ocidentais do primitivo – mulheres, sexo, morte, mortalidade”. Para Torgovnick, estas não são associações “racionais”, mas “intuitivas”, “o lado de baixo da rocha da objetividade e da estética ocidentais”. Neste nexos, um valor pode ser substituído por outro, criando conexões que são confusas, mas fundamentais na construção da identidade. Assim, em Conrad, a mulher pode substituir o primitivo. Estas substituições revelam uma turbulência emocional que subjaz à construção da identidade, segundo Torgovnick, e se manifesta em desejos pelo, e medo do, proibido. Escreve ela:

O que está claro agora é que a fascinação do Ocidente com o primitivo tem a ver com suas próprias crises de identidade, com sua própria necessidade de demarcar claramente o sujeito e o objeto mesmo quando se sente atraído por outras formas de experimentar o universo. Poucos períodos da história preocuparam-se mais que a modernidade com a articulação do sujeito psicológico e o culto do eu individualista. No entanto, o fascínio por outras possibilidades, possibilidades talvez incorporadas nas sociedades primitivas, continuou agudo. “Me Tarzan, you Jane” (Mim Tarzã, você Jane); “Dr. Livingstone, I presume” (Dr. Livingstone, presumo): mundos gramaticalmente distantes, estas frases-rótulo (tag phrases) revelam dramas de identidade. Nas narrativas de Marlow [como em Livingstone e Tarzã], a identidade masculina e a necessidade de manter a “masculinidade” como algo separado,

distante, “restrito” e sob controle são motivadores não revelados e temas ocultos. (Torgovnick, 1990, p. 157-8).

A obscura área da sexualidade masculina como veículo possível para transgressão através da violência e morte infringidas ao outro (o primitivo, o feminino, a sexualidade não refinada) está incorporada em certos conceitos do primitivo analisados por Torgovnick.⁶ Também aqui se trata de construção da identidade. Segue-se que a violência sexual, enquanto um embate com o outro, pode ser interpretada como um meio de construir a masculinidade. O vitorioso, no entanto, deverá sempre ser o macho branco, que se torna ele próprio no processo da vitória.

Parece-me que esses “motivadores e temas ocultos” também caracterizam determinadas versões do primitivo no Brasil. Para entender o impacto do “Paiakan” da *Veja* na imaginação do público, é preciso levar em conta essas subcorrentes conceituais carregadas de valor. Na próxima seção, considero mais detidamente as representações contemporâneas deste *outro* brasileiro autóctone antes de voltar a esta questão com mais detalhes.

A imagem do índio no Brasil

Ainda que possamos encontrar similaridades significativas entre representações dos índios como nobres selvagens ou malévolos canibais no Brasil, na Europa ou na América do Norte, pode-se afirmar, com segurança, que os processos temáticos pós-modernos que Turner detecta nas políticas de consumo do capitalismo recente não estão presentes



no Brasil. Aqui, o modernismo reina triunfante. Isto não equivale a dizer que as imagens dos índios sejam homogêneas. Ramos (1991), por exemplo, discute imagens do índio no contexto do indigenismo brasileiro, mostrando que elas transmitem idéias de exotismo, romantismo, atraso, paganismo e de uma ameaça à segurança nacional. Ela argumenta que a imagem do índio como exótico é usada, sobretudo, para impressionar os forasteiros. A imagem romântica é utilizada pelos ativistas pró-índigenas (que esperam que os índios se conformem às imagens do nobre selvagem e que demonstrem pureza ética). Como ameaça à segurança nacional, no discurso militarista e de direita, povos indígenas cada vez mais organizados e politicamente aptos são vistos como "obstáculos ao desenvolvimento".

Durante 1992, imagens do *outro* exótico foram ferramentas favoritas das empresas de publicidade. Nos meses que precederam a conferência do Rio, vários anúncios de TV usaram os índios como imagens principais de venda. Por exemplo, diversos anúncios dos jeans Lee com o lema "Não é a Lee que é diferente. Os outros é que são iguais" giravam em torno do tema do índio. Como quase sempre acontece na TV brasileira, a figura principal é branca. Em um dos anúncios da Lee, um belo jovem, vestindo apenas seu jeans, encontra na floresta índios seminus, ao estilo Xingu. Percebe que eles querem o jeans, tira-o, e troca por uma lança, caminhando depois diretamente para a câmera, triunfante, com a arma erguida. Anúncios similares jogavam com o tema do belo jovem aventureiro em uma paisagem natural. Outros promoviam especificamente o meio

ambiente, mostrando cenas de animais intercalados com índios. Num destes anúncios, a imagem final era uma árvore sangrando na floresta. Enquanto isso, a TV Manchete tentava reeditar o sucesso de sua novela *Pantanal*, de 1990, que mostrara longas seqüências de vida selvagem e paisagens naturais, apresentando durante a primeira metade do ano um verdadeiro festival indígena: a nova novela *Amazônia*, uma refilmagem de *O Guarani* (uma minissérie baseada no romance indianista romântico escrito por José de Alencar no século XIX); e uma reapresentação de uma série de documentários sobre os índios do Xingu.

Nos anúncios "ecológicos" e nessas novelas e documentários, a imagem do índio é positivamente valorizada. O índio representa, alternadamente, o poder místico da natureza; a sensualidade estética do corpo; a inocência infantil; a defesa do meio ambiente; a sabedoria oculta do natural, e outros temas relacionados com o nobre selvagem. Os índios (representados por atores brancos pintados) ora eram infantis, ora sexuais, místicos, oniscientes, semelhantes aos animais, exóticos, eróticos e primitivos. Frequentemente, eram a vítima passiva de maus conquistadores e estupradores. Por exemplo, na série sobre os índios do Xingu, o jornalista Washington Novaes (que aparece como comentarista em muitos quadros) diz, efusivamente, que o mundo dos índios é como um sonho, e que o encontro com os índios é como uma imersão em outro tempo e espaço, um distanciamento de nossa civilização, uma volta à inocência.

Nesta série de documentários, entrevistas legendadas em português com líderes masculinos como Raoni são intercaladas com longas cenas que ilustram temas específicos

como a infância e as curas, apresentadas sem legendas, com uma voz traduzindo as falas simultaneamente (*voice over*) para o português. Assim, apenas os líderes famosos e o jornalista branco têm voz no documentário. De fato, via de regra, na TV brasileira, os índios são mudos. Quando têm algo a dizer em programas de dramas na TV, tendem a fazê-lo em português tatibitate infantil, em grunhidos ou (no caso especial das figuras de pajés) em falas místicas que sugerem os mistérios do universo e o amor pela natureza demonstrado pelos índios (como na novela *Amazônia*). Esta ênfase na espiritualidade dos índios encontra um possível paralelo no caboclo dos cultos de umbanda ou do candomblé e outras religiões afro-brasileiras (Santos, 1992; McCallum, 1996). Ela reflete uma tendência consistente a considerar que o poder dos índios existe apenas no passado, na natureza (“ecologia”) ou no reino do sobrenatural, figuras que atuaram durante a origem da nação e que precedem misticamente o presente moderno e o futuro.

Esta freqüente projeção das imagens dos índios não corresponde, de forma alguma, à estrutura demográfica do Brasil, onde a elite é predominantemente branca. Apesar de estimar-se que pelo menos 50 milhões de brasileiros sejam negros, mulatos ou mestiços, há uma relativa ausência de rostos negros na mídia (Burdick, 1992a e 1992b; Hasenbalg e Silva, 1992). Isto reflete o controle da elite branca sobre a formulação e projeção de valores. A cultura de consumo volta-se em geral para a minoria branca de classe média e baseia-se em uma estética que liga o moderno a um padrão de beleza baseado na brancura.

Conquanto os Caiapó possam representar um estilo de vida positivamente valorizado pelo público ocidental, no Brasil, sua cultura tem valorização negativa, positiva apenas no sentido de que eles representam uma identidade brasileira arraigada no passado. Os índios não representam, de modo algum, um projeto para o futuro. Esta visão está por toda parte. Por exemplo, antes da conferência do Rio, o conhecido jornalista e comentarista de TV Paulo Francis escreveu uma crítica do que chamou “ecofanáticos” onde, sob o título “Índio quer apito (talvez)”, faz uma apreciação severa dos ecologistas pró-índios. Diz ele que pretender gostar dos índios também é radical chique, politicamente correto. Em seguida, comenta que ninguém tem imaginação ou recursos mais pobres que os índios brasileiros, mas, no entanto, Collor (então presidente da República), no deserto cultural de Brasília, lhes dá terras em abundância. Em boa forma vituperiosa, Francis compara negativamente os índios brasileiros aos Maias, que, diz ele, pelo menos pintavam e faziam esculturas. “Nossos índios” não foram sequer escravos úteis, e Padre Vieira levou um longo tempo para convencer o Papa Paulo II, um corrupto nobre burguês italiano, de que nossos índios tinham alma (Paulo Francis, *A Tarde*, 4-6-1992).

Ainda que Francis esteja claramente disparando piadas para todos os lados, com todos, este artigo parece refletir uma atitude em relação aos povos indígenas bastante difundida entre os brasileiros de classe média. Para a maioria destes, parece-me, a imagem do índio como um emblema negativamente valorizado da pobreza, do primitivismo, da selvageria e até da corrupção nacionais anulam as tentativas de retratar os índios de



forma positiva. Assim, muitos leitores da *Veja* ouvem com simpatia os porta-vozes dos grupos políticos e econômicos que se opõem à legalização dos direitos dos povos indígenas à terra. No início da conferência do Rio, antes que a *Veja* apresentasse o material sobre Paiakan, um artigo intitulado "Ecologia com desenvolvimento" foi veiculado em importante jornal do Rio de Janeiro. Trata-se de artigo do deputado federal pelo PFL – partido de direita – de Pernambuco, Gilson Machado, que à época presidia a Comissão Parlamentar de Economia, Indústria e Comércio. O deputado, que acabara de regressar de uma visita ao Canadá, escreveu sobre o que foi visto naquele país. Parafrazeando o artigo, ele escreveu que a visita tinha incluído uma missão prática de zelo ecológico com *desenvolvimento* que "deveria ser aspiração de todos". Um exemplo disso é dado: terras pertencentes aos nativos foram inundadas para a construção de grandes barragens, sem agitações ou protestos, obedecendo à preocupação do governo canadense de integrá-los à sociedade moderna. Para continuar em seu *habitat*, os índios tornaram-se médicos, pilotos de helicóptero e/ou aviões, engenheiros e profissionais "perfeitamente adaptados aos tempos modernos" e, acima de tudo, "úteis" a sua região". Nos Estados Unidos, o ilustrado deputado observou índios praticando a agricultura moderna, operando seus tratores com direção hidráulica, e "até ar-condicionado na cabine". A imagem dos índios inuítes, usando plumas, vivendo nus e dormindo em ocas de palha pertence, para o deputado, aos faroestes do início do século XX. Ele lamenta que "em nosso país, infelizmente, o tema da *ecologia* tem sido extremamente subvalorizado", resul-

tando na continuação de regiões que são pobres e *sem desenvolvimento*. Enquanto isto, o Canadá tem no pinho um artigo de exportação, e a indústria madeireira representa um dos itens mais relevantes da pauta de exportações daquele país. Inspirado neste exemplo, argumenta o deputado que os brasileiros deveriam aproveitar a Rio-92 e as lições da experiência dos povos mais adiantados para ter, acima de tudo, uma *Ecologia com Desenvolvimento*. Quanto aos índios brasileiros, ele afirma que todos nós, que amamos nossa terra e nosso povo, gostaríamos de vê-los devidamente integrados na verdadeira civilização, como acontece nas nações desenvolvidas. Jamais concordaremos em vê-los *eternamente vestindo tanga*.⁷

A mensagem deste artigo é que os índios representam o passado, a pobreza e a selva-geria, enquanto a nação do futuro exige a transformação total de seus próprios selvagens para ser capaz de entrar na era moderna do homem branco.

Vista em contexto histórico, percebemos que a imagem do índio brasileiro está intimamente ligada à construção do nacionalismo como um projeto de colonização do interior de país.⁸ Dentro da ideologia nacionalista, o simbolismo de gênero, que sustenta a manipulação das várias imagens do índio, é complexo. O nacionalismo romântico do século XIX criou uma imagem do guerreiro tupi como um trágico e heróico opoente dos conquistadores portugueses. Ele representava a identidade nacional contra o invasor estrangeiro, um tema que preocupara os políticos da época. Os símbolos nacionalistas baseados nesta imagem de meados do século XIX ainda figuram nas celebrações rituais da identidade brasileira.⁹ O índio sim-

⁷ Os grifos, em negrito no original, foram feitos pelo autor (JB, 9-6-1992).

⁸ Ver em Arnt (1992) uma discussão do nacionalismo no Brasil. McCallum (1990 e s.d.) revê a literatura e analisa os simbolismos de gênero no discurso nacionalista, na historiografia e na TV.

⁹ Ver em Santos (1992) uma fascinante análise antropológica das comemorações do dia 2 de julho, dia da independência na Bahia, que enfoca duas estátuas de índios.

bolizava um vínculo legítimo com a terra. No século XX, ganhou popularidade uma nova teoria de identidade nacional, baseada em um conceito de miscigenação cultural e racial, onde o elemento africano da população foi também, pela primeira vez, associado à identidade nacional.¹⁰ Os brasileiros são uma síntese singular das três raças e de aspectos das três “culturas” a elas associadas. Por exemplo, ouvi a seguinte piada de um baiano: “O Brasil tem três influências predominantes: dos portugueses aprendemos a ser mentirosos; dos índios a ser preguiçosos, e dos africanos a dançar o samba e fazer festas”.

Os livros-texto escolares parecem ser, em grande parte, responsáveis pela difusão inicial da teoria nacionalista da miscigenação racial/cultural (Lopes da Silva, 1987; Telles, 1984). Em geral, a categoria “índio” é apresentada como genérica e pertencente ao passado. A citação abaixo é de um texto escrito em 1992 por duas alunas de um bairro pobre de Salvador e baseia-se nos livros de que dispunham:

Atualmente existem em vários continentes tribos que se encontram no paleolítico ou no neolítico, como os índios brasileiros. Esses “indígenas” têm instrumentos, religiões e costumes, isto é, uma cultura, que difere dos membros da comunidade nacional. (Simone e Vera, 1992)

Rocha (1984) analisou imagens dos índios em vinte livros escolares publicados principalmente entre 1960 e 1972. Cada um deles tendia a copiar as informações e o estilo dos outros. As fontes desses livros, em sua maior parte, foram os relatos dos primeiros viajantes e

missionários, em vez dos estudos antropológicos recentes. Segundo Rocha, a citação que se segue, publicada por volta de 1976, é representativa:

Um estudo mais detido revela que o elemento branco predomina sobre os elementos de cor – o “indígena” pré-histórico e o negro africano – porque estes outros elementos não eram suficientemente numerosos para diluí-los. Os brancos, conquistadores, impuseram-se aos outros, e nem hesitaram em cruzar-se com eles porque sua cultura, superior em todos os aspectos, teria de prevalecer. (apud Rocha, 1984)

Rocha afirma que há três rubricas sob as quais o índio entra na história do Brasil narrada nos livros que estudou: “grupo étnico brasileiro”, “catequizaçã” e “os primeiros habitantes da terra”. Ele observa que os livros, em determinado momento, declaram que as duas principais contribuições dos índios para o caráter nacional foram o *amor à liberdade* e a *noção de coragem* – o índio herói. Este é o legado do indianismo romântico do século XIX. Em outras partes, porém, onde o enfoque é a missionização, ou a legitimação da política de “civilizar” os índios, estes são retratados, ou como manipuláveis vítimas inocentes, ou como selvagens e canibais. Esta, suspeito, tende a ser a extensão da “informação” básica por trás dos conceitos modernos dos povos indígenas que predomina entre a maior parte das pessoas informadas do Brasil. Em pesquisa sobre nacionalismo popular e indianismo na Bahia, foi constatado que essas idéias de fato exercem considerável influência. (McCallum, 1996 e s.d.).

Na teoria de miscigenação de Gilberto

¹⁰ A difusão desta versão da identidade nacional é geralmente atribuída ao influente historiador social Gilberto Freyre (1957).



Freyre (1957), o modernismo reina triunfante. A diferença é celebrada em termos de sua inevitável extinção ao longo do tempo. Mas a mensagem oculta, às vezes explicitada, de muitas versões populares desta teoria é a superioridade da raça branca. As culturas de base européia tenderão a predominar com o tempo, afirmam elas. Não se pode divorciar esta faceta da ideologia nacionalista do contexto econômico e social em que é produzida. Sob as radicais desigualdades socioeconômicas há um racismo oculto. Na prática, os não brancos são estética e moralmente desvalorizados – por exemplo, no mercado de trabalho, a despeito das afirmações da assim chamada “democracia racial” (Hasenbalg e Silva, 1992; Burdick, 1992). Isto se reflete na mídia, onde os não-brancos – pobres, índios e negros – não são propriamente cidadãos. A “pessoa normativa” é branca e tem boa situação financeira.

A história que se segue ilustra este ponto: durante as olimpíadas de 1992, os brasileiros tinham grandes esperanças em suas equipes de voleibol. Durante os jogos, multidões se aglomeravam para assistir às equipes. A equipe masculina, composta principalmente de brancos, chegou às finais. Domingo cedo, as pessoas de todas as classes sociais acordaram para assistir à vitória final. Uma pessoa branca de classe média comentou comigo: “Assistir ao jogo me fez bem porque se podia ver que todo o mundo iria perceber que os brasileiros são pessoas normais, não apenas índios, como se costuma pensar”. Esta mesma pessoa me disse que os índios fascinam os habitantes do primeiro mundo porque lá não há pobreza. Aqui, no Brasil, disse ela, há sujeira e miséria demais,

e ninguém tem interesse nos índios. Eles representam o atraso e a falta de razão, a mais baixa das classes sociais. Os brasileiros querem o que o “Primeiro Mundo” já tem, disse ela – bens de consumo, riqueza, serviços eficientes, urbanização, cultura e civilização. Esta abordagem reflete-se no gosto de muitos elementos das classes alta e média. Férias em Miami e Orlando, uísque escocês, música roque brasileira em vez de samba, e cursos de inglês. Para minha informante, a nação é arrastada para baixo pelas massas ignorantes e assoladas pela pobreza. O “índio” é a representação do odioso primitivismo, que se assenta no coração da nação como um câncer.¹¹

Assim, os índios ocupam uma posição simbólica duplamente privilegiada: são, tanto os inimigos do progresso (primitivos), como os aliados daqueles que progrediram, os ricos estrangeiros (ecologistas). O índio tem uma estranha afinidade com o outro desejado. Ele é o ardiloso aliado dos estrangeiros cuja cultura e estilo de vida são tão invejados, em um desejo que contrasta, em sua homogeneidade, com as aspirações multiculturais dos próprios objetos de desejo: os estilos de vida europeu e americano são concebidos em oposição a tudo que é diverso e exótico no Brasil. São concebidos como absolutamente modernos. Mas resta a suspeita de que o “Primeiro Mundo” está baseado no roubo perpetrado contra o Terceiro Mundo, e de que os verdadeiramente modernos ameaçam atirar os brasileiros civilizados em um abismo, junto com os “miseráveis” e os primitivos. A aliança entre os dois grupos de “outros” no movimento ambientalista é um caso em questão. Nos dis-

¹¹ Ideólogos militares do final da década de 1980 descreveram as áreas indígenas como cistos cancerosos no corpo da nação (Albert, 1992). Para uma descrição e análise mais detalhadas, ver Arnt (1992).

curso produzidos, ora pela esquerda, ora pela direita, os imperialistas gringos disfarçados como “salvadores da floresta equatorial” continuam tentando roubar a herança nacional, seja ela terra, minerais ou “dados”.

Assim, não foi nenhuma surpresa que a TV Manchete tenha programado, no horário que pertencia ao documentário sobre os índios do Xingu, uma série de documentários intitulada *América*, um longo ensaio sobre modernidade, música, literatura, arte, filme e sociedade (negra e branca) nos Estados Unidos contemporâneos.

Modernismo, sexualidade e o Paiakan da Veja

Poucos meses antes da conferência do Rio, uma série de reportagens que investigava a prostituição de crianças escravizadas na Amazônia chocou a nação, levando o presidente a fazer um show de intervenção (por exemplo, *FSP*, 7-2-1992; ver Dimmenstein, 1992). Na imaginação pública, a Amazônia ficou ligada a horrores e perversões sexuais. Sobre este pano de fundo, projetavam-se associações mais profundas entre formas violentas de sexualidade, construtos do gênero masculino, e o “espaço do primitivo”.

Certos construtos de gênero e sexualidade que são parte integrante do primitivismo brasileiro são explicitamente vinculados à construção da identidade nacional. Assim, retrabalhando *O Guaraní* de José de Alencar, a Manchete retrata os índios, não apenas como inocentes, poderosos misticamente e como canibais, mas como sensuais, sexualmente sofisticados, e esteticamente nus. A moça portuguesa pura e o herói índio amam-

se platonicamente, mas a jovem mestiça, filha de um português e uma índia, é incapaz de controlar sua sexualidade e seus desejos, apesar dos cerceamentos da civilização portuguesa e do cristianismo. Ela é uma jovem moderna atada a grilhões culturais – presa em um passado cujo futuro é o Brasil.

Uma imagem “generizada” (*gendered*) do índio é central na construção da identidade nacional. Na ideologia de direita no período da ditadura, o guerreiro corajoso foi militarizado.¹² Ocupando o espaço vazio no coração da nação, em um estilo exemplificado nos últimos anos da ditadura pelos Caiapó, o guerreiro representou tanto um bravo oponente dos brasileiros, como, subseqüentemente, sua vítima conquistada e emasculada. O processo segue a mesma trilha que a história do Brasil narrada nos livros escolares, qual os ideólogos militares indubitavelmente estudaram: a conquista dos selvagens, dos heróis; sua subseqüente humilhação e parcial integração através da catequização cristã; e finalmente a assimilação através da integração racial e da miscigenação.

Nos textos e na retórica política de defesa da “integração da região amazônica e seu desenvolvimento”, são comuns metáforas de conquista, de penetração e da imposição da civilização. Os conquistadores são retratados como heróis. O processo que se evoca é, ao mesmo tempo, militarista e masculino. Ele tem como meta uma visão patriarcal da família brasileira pela qual o conquistador, no espaço civilizado criado através de suas ações, faz dos primitivos e das mulheres primitivas seu meio de popular o território com verdadeiros brasileiros (seus rebentos miscigenados). O domínio do patriarca sobre sua família é um

¹² Ver McCallum (1990). Reesink (s.d.) analisa em detalhe os discursos oficiais sobre nacionalismo, raça, identidade e ameaça estrangeira em um estudo de três programas de rádio transmitidos em 1982.



poderoso, ainda que contestado, legado do século XIX no Brasil contemporâneo. Aqui, porém, no espaço vazio da Amazônia, onde reinavam selvagens e a descontrolada fertilidade feminina, a identidade masculina pode ser duplamente construída neste processo histórico de brasilinização e conquista. Primeiro, pela subjugação de um oponente viril e valoroso (o herói selvagem), e depois pela posse de sua mulher, a índia-moça.

Os brasileiros parecem jamais reivindicar descendência de homens indígenas, relatando apenas histórias das avós índias que se casaram com um ancestral masculino e se civilizaram no processo.¹³ O discurso dos ideólogos nacionalistas do período militar utiliza metáforas sexuais ao descrever a conquista e "penetração" da região Amazônica, efetuada através da ampliação da malha rodoviária.¹⁴ Mais tarde, na Nova República, esta mesma linguagem volta a aparecer, desta vez na promoção de "colônias" ao longo da fronteira norte.

Na novela *Pantanal*, repetiu-se a história da colonização civilizadora masculina, desta vez pela conquista, por heróis-fazendeiros, de mulheres selvagens misticamente ligadas à terra, à natureza e ao conhecimento de mistérios (atribuído em outras histórias aos pajés). Estas mulheres são amansadas através do sexo, do amor e, eventualmente, do casamento. O ato da conquista consuma-se na gravidez.¹⁵ A tensão do roteiro gira em torno das dificuldades desta versão brasileira da "solução final" – uma versão onde a miscigenação, não o extermínio, é a resposta.

No Brasil, a miscigenação é mais que o "misturar raças", atuando como um símbolo da virilidade do homem branco. As conquistas dos senhores brancos do passado são

sinalizadas em seus filhos. Mulheres exóticas, como as mulatas que se tornaram símbolos do carnaval no mundo inteiro, retratam, de um certo modo, as duplas conquistas passadas – do homem negro, que foi privado do direito de reprodução, e da mulher negra, privada do direito de recusar a violação. A difusa "avó índia" representa outra forma de sexualidade feminina exótica. Roubada do seu parceiro selvagem, que foi assim não só conquistado mas também emasculado, a sexualidade pagã da avó índia foi transformada em maternidade cristã. Ao popular a "terra vazia" através do estupro miscigenador, ou da sedução e da catequização, o conquistador legitima seu "direito" à posse, que conta com o direito masculino de conquista, de um lado, e dos laços femininos do conquistado com a terra, do outro. O processo de miscigenação é, ao mesmo tempo, um modelo de história e um modelo de sexualidade, no qual as imagens de gênero sucedem-se em uma seqüência ordenada, ainda que violenta.

Nesta seqüência, a sexualidade penetradora, provocando a gravidez, constrói a identidade masculina branca em um campo de poder. Esta é uma versão particularmente viril dos tipos de primitivismo discutidos por Torgovnick. Não é de surpreender, portanto, que, em 1992, comentaristas de direita, como Gilson Amado, procurassem anular as diferenças entre o *outro* primitivo e o *self* moderno no interesse do progresso, do desenvolvimento e do amor à nação. O projeto desses poderosos políticos, como nas décadas de 1960 e 1970, é um projeto ideologicamente modernista. A agenda oculta (às vezes, sem dúvida, para ganhos pessoais) é

¹³ Ver também Ramos (1991, p. 159). Cito: "Ter uma avó índia laçada (menos interessante um avô índio laçado) é motivo de orgulho, um passaporte válido para a autêntica brasilidade".

¹⁴ Por exemplo, Ferreira Reis (1971), discutido in McCallum (1990). Ver também Arnt (1992).

¹⁵ Esta é uma versão extremamente resumida de um argumento que apresentei em outro trabalho (McCallum, 1990). Não me surpreendi ao ver na novela ecológica da Manchete, *Amazônia*, que a heroína era filha de uma união mista entre uma mulher índia e um branco. Ela fora privada da herança que era sua de direito – um seringal às margens do rio Amazonas – por terríveis estupradores e ladrões de terra que haviam assassinado seus pais.

geopolítica. Aparentemente esses motivos políticos estavam por trás do caso do Paiakan da revista *Veja*, como já argumentei. Atacando Paiakan, a revista atacava o *lobby* ecológico e defendia os interesses dos grupos da elite, dos políticos de direita, dos militares e das multinacionais na Amazônia. Para tanto, porém, a mídia criou uma distorção particularmente bizarra no potencial simbólico de eventos reais.

Se a penetração sexual masculina é uma metáfora de poder, e se ela deve ocorrer no contexto de uma competição masculina onde os rivais são privados de poder, então o “Paiakan” estuprador de *Veja* subverte todos os estágios da história nacionalista como ela foi narrada repetidas vezes. Ele subverte, de uma forma monstruosa, o que deveria ser o *status quo* ou, melhor, o curso da história. Diferentemente do negro no sul dos Estados Unidos, os índios brasileiros nunca foram considerados potenciais estupradores. Pelo contrário, eles são, quando não as vítimas de estupro, suas testemunhas impotentes. Distintamente dos árabes sauditas ou dos japoneses, os índios brasileiros nunca são ricos e politicamente poderosos – mas Paiakan e seu povo são retratados como tal. O “Paiakan” da *Veja* é um usurpador, um índio fazendeiro, financista e homem de negócios, um piloto e motorista de carro, um viajante internacional.

Ele é um conquistador pervertido, um inimigo do Brasil que tomou o lugar – e a terra – que deveria pertencer aos verdadeiros brasileiros (aqueles cujas avós foram índias). Mas este não é o pior entre seus crimes. Seu maior crime foi ter colonizado não apenas o espaço e a posição (*rank*) de conquistador, como também ter dominado o processo de conquista em si. Se um cirurgião de Redenção procurou emasculá-lo, esterilizando sua mulher, ele deu o troco através do monstruoso estupro de uma “mulher branca”. Assim, podemos imaginar, o “Paiakan” imaginado pela revista procurou reafirmar o mesmo poder que sua eminência financeira e seu *status* internacional lhe haviam trazido. Invadindo a trajetória dos processos de conquista legítima, ele volta a nação contra sua própria história. O “Paiakan” da *Veja* e sua “tribo” avultam na imaginação, ameaçando desviar o curso prescrito pelo modernismo, e jogar a nação para sempre nas profundezas obscuras da selvageria. Em uma época de recessão econômica, e de crescente caos moral, não é de surpreender que Paiakan tenha se tornado um anti-herói no nível de P.C. Farias, o suposto arquiteto da corrupção presidencial. Se o povo de Redenção não tivesse proclamado sua existência, ainda assim a mídia tê-la-ia inventado – apenas com outra forma e outro nome.



Referências bibliográficas

- ALBERT, Bruce. Indian lands, environmental policy and military geopolitics in the development of the Brazilian Amazon: the case of the Yanomami. *Development and Change*, v. 23, p. 35-70, 1992.
- ARNT, Ricardo A. Parte I: um artifício orgânico. In: ARNT, R.; SCHWARTZMAN, S. (Orgs.). *Um artifício orgânico: transição na Amazônia e ambientalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 29-134.
- BURDICK, John. Brazil's black consciousness movement. *Report on the Americas*, v. 25, n. 4, p. 23-27; 46, 1992a.
- _____. The myth of racial democracy. *Report on the Americas*, v. 25, n. 4, p. 40-44; 48, 1992b.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Justiça para Paiakan, justiça para os índios. *Folha de São Paulo*, jul. 1992.
- CONTI, Mario Sérgio. *Notícias do Planalto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DIMMENSTEIN, Gilberto. *Meninas da noite: a prostituição de meninas-escravas no Brasil*. São Paulo: Ática, 1992.
- FERREIRA REIS, A. C. F. Prefácio. In: PEREIRA, O. D. *A Transamazônica: prós e contras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- FREYRE, G. *Casa-grande e senzala*. Lisboa: Coleção Livro do Brasil, 1957 [1933].
- HASENBALG, Carlos; SILVA, Nelson V. *Relações raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- LEA, Vanessa. Brazil's Kayapó Indians: beset by a golden curse. *National Geographic*, v. 165, n. 5, 1984, p. 674-94.
- _____. *Parque indígena do Xingu: laudo antropológico*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1997.
- LOPES DA SILVA, Aracy. (Org.). *A questão indígena na sala de aula: subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasiliense: São Paulo, 1987.
- MCCALLUM, Cecilia. Resisting Brazil: perspectives on local nationalisms in Salvador da Bahia. *Ethnos*, v. 61, n. 3-4, p. 207-29, 1996.
- _____. Gender and politics on the frontier: men, women and development agencies in Western Amazonia, Brazil. In: Simpósio "The Politics of Contact and Anthropological Thinking", 1990, Nova Orleans. *Annual Meeting of the American Anthropological Association*. Nova Orleans: 1990.
- _____. The Redskin within: popular indianism and official nationalism in Salvador da Bahia. Trabalho não publicado, s.d.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. Quem está sendo levado ao banco dos réus junto com Paiakan?. *Boletim da Associação Brasileira da Antropologia*, n. 12, ago. 1992.
- RAMOS, Alcida. A Hall of mirrors: the rhetoric of indigenism in Brazil. *Critique of Anthropology*, v. 11, n. 2, p. 155-69, 1991.
- REESINK, Edwin B. A felicidade do povo brasileiro. Algumas notas sobre a linguagem e o discurso a respeito de etnicidade e nações indígenas no Brasil. S.d.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. Um índio didático: notas para o estudo de representações. In: ROCHA, E. P. G. et al. *Testemunho ocular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SANTOS, Jocélio Telles dos. *O dono da terra: a presença do caboclo nos candomblés Baianos*. Tese (Doutorado), FFLCH, Universidade de São Paulo, 1992.
- TAUSSIG, M. *Shamanism, colonialism and the wild man: a study in terror and healing*. Chicago: University Press, 1987.
- TELLES, Norma. *Cartografia brasileira ou esta história está mal contada*. São Paulo: Edições Loyola, 1984.
- TORGOVNICK, M. *Gone primitive: savage intellects, modern lives*. Chigago: University Press, 1990.
- TURNER, Terence. The politics of culture: indigenous people's struggles and anthropological theory. In: Simpósio "The Politics of Contact and Anthropological Thinking", 1990, Nova Orleans. *Annual Meeting of the American Anthropological Association*. Nova Orleans: 1990.

Artigos de jornais e revistas

Veja

10-6-1992. A explosão do instinto selvagem. Matéria de capa.

Jornal do Brasil (JB)

9-6-1992. Ecologia com desenvolvimento, por Gilson Machado.

9-6-1992. Lei permite que Paiakan seja processado.

21-6-1992. Payacan e uma grande vítima.

22-6-1992. O caso Paiakan, por Sandra Starling.

Folha de São Paulo (FSP)

7-2-1992. Meninas-escravas são utilizadas no tráfico de drogas, por Gilberto Dimenstein.

14-6-1992. Antropólogo diz que índio pratica estupro, por Ricardo Bonalume Neto.

A Tarde (AT)

4-6-1992. Diário da Corte, por Paulo Francis.

10-6-1992. Paiakan tem preventiva decretada.

Isto É

12-8-1992. O cacique do Brasil: Antonio Carlos Magalhães vira dono do governo. Matéria de capa.

Abstract

In a *Veja* magazine article published in 1992, Paiakan, an Indian leader and symbol of the pro-environment movement in Brazil, was portrayed as degenerate, corrupt, and hypocritical. The journalists branded him as a rapist, though when the case came to trial several years later he was acquitted. The publication of the story at that moment, when the world's leaders were meeting in Rio de Janeiro for the ECO-92 world environment conference, had important political repercussions both for Indians in Brazil and for the pro-environment movement. The paper explores the racial and nationalist symbolism of the story in the political context at the time it was published. It argues that Paiakan was successfully portrayed as a savage monster by manipulating the gender symbolism of one official version of Brazil's origin myth, the nationalist fable tracing the coming-into-being of 'racial democracy'. Gender is shown to be a semantic cornerstone of this myth and to act in generating new meanings in politically laden discourse such as that evidenced in the Brazilian press's treatment of indigenous people's during 1992.

Keywords: symbolism, indigenous people, Brazilian nationalism, sexuality.

Recebido em: fevereiro de 2001.

Aprovado em: maio de 2001.



Índio imaginado: cinema, identidade e auto-imagem

Edgar Teodoro da Cunha

Resumo

Este artigo propõe uma análise das representações sobre o índio presentes em alguns filmes brasileiros dos anos 70. Partindo da noção de alegoria, é possível compreender as especificidades e limites das imagens construídas que, neste processo, se revelam como construção de um imaginário de nossa sociedade sobre os índios, mas também como projeção de uma auto-imagem.

Palavras-chave: filmes, representações sobre o índio, antropologia visual.

Desde o começo do século XX, quando o cinema ainda buscava uma consolidação enquanto linguagem e forma de expressão através da exploração de suas possibilidades e potenciais, percebe-se que o índio como personagem ou fazendo parte de situações e narrativas mais abrangentes aparece em várias produções, muitas vezes como elemento central, entre os vários temas e elementos eleitos para serem utilizados nos filmes produzidos naquele momento.

Filmes de temática indígena foram sendo produzidos no Brasil e mesmo no exterior, e aos poucos constituindo uma filmografia expressiva, que cobre um espaço de tempo relativamente amplo (da década de dez até a atualidade) e focaliza o índio brasileiro de alguma forma, expressando um imaginário social, ou melhor, como a sociedade não indígena, urbana, dos centros produtores e consumidores de cinema, construiu e expres-

sou um certo conjunto de imagens e valores em relação às sociedades indígenas. Nesse sentido, a análise de filmes de ficção é um instrumento importante para a compreensão não apenas dessas sociedades retratadas ou imaginadas no âmbito do cinema, mas principalmente para a compreensão de quem ou do meio no qual os filmes foram produzidos.

No exterior, temos o trabalho pioneiro de Robert Flaherty, que produziu o que poderíamos designar de os primeiros filmes “etnográficos”, como *Nanook of the North* em 1922, *Moana* em 1926 e *The man of Aran* em 1934 e ainda *Tabu*, de 1931, realizado por Flaherty e Murnau. São filmes inovadores que marcam profundamente a prática cinematográfica posterior, na medida em que já estão presentes nessa produção importantes questões para a antropologia e o cinema como, por exemplo, a fronteira relativizada entre documentário e ficção, entre real e

representação, que delimitam toda uma prática cinematográfica desenvolvida nos anos seguintes na área do documentário, mas especialmente no campo do filme etnográfico.

No Brasil, a presença da imagem do índio no cinema aparece desde o seu início. Como exemplo central, podemos citar de toda a produção fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon, durante as primeiras expedições da “Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso e Amazonas”, através do trabalho do Major Luiz Thomas Reis, realizador de um conjunto notável de imagens sobre as sociedades indígenas contatadas na época através das atividades da Comissão. No conjunto da produção fílmica, podemos destacar *Os Sertões de Mato Grosso* de 1912 e *Expedição Roosevelt* (1914), lançados comercialmente em 1915, *Rituais e festas Bororo* de 1916, seu filme mais conhecido, entre outros.

Essa produção apresenta um viés importante de documentação e sistematização de informações sobre essas populações até então pouco conhecidas, mas também de divulgação dos trabalhos da Comissão, e de seus objetivos e valores (Tacca, 1999). Temos ainda o trabalho de Silvino Santos, pioneiro do cinema na Amazônia, que no início do século, financiado pelos coronéis da borracha, realiza filmes que focalizam índios, como *No país das Amazonas* (1921) e *No rastro do Eldorado* (1924-25).

Paralelamente a essa produção documental, temos o nascente cinema de ficção que também se interessa pelo índio, mas com objetivos bem diversos, na medida em que o tema foi considerado apropriado para utilização em filmes de aventura e romancesos.

Como resultado desse processo, temos filmes como *Iracema* (1919) e as duas versões de *O Guarani* (1916 e 1920) realizadas pelo imigrante italiano Vittorio Capelaro, *Ubirajara* (1919) de Luiz de Barros, e novamente outro *O Guarani* de 1920, por João de Deus, todos inseridos num contexto de constituição da cinematografia nacional.

A temática indígena continua a ser focada no decorrer do tempo até a atualidade, como demonstram alguns filmes da década de 1990, como *Brincando nos campos do senhor* (1991) de Hector Babenco, *Capitalismo selvagem* (1993) de André Klotzel e versões mais recentes como *O Guarani* (1995) de Norma Bengel, *Hans Staden* (2000) de Luis Alberto Pereira e *Brava gente brasileira* (2001) de Lucia Murat. Dentro desse contexto, pode-se afirmar que o cinema nacional desde a sua constituição tem no índio um de seus temas, seja os grupos reais contatados por Rondon, seja o índio tomado da literatura romântica, nos filmes ficcionais.

Constatada a presença do índio como tema, é necessário, no entanto, perceber os diferentes tratamentos que ele teve ao longo do tempo. Longe de tentar esgotar o tema ou de propor interpretações gerais sobre esse conjunto por demais abrangente, tomo como exemplo dessas possibilidades interpretativas alguns filmes dos anos 70 sobre os quais tecerei alguns comentários mais à frente. Mas antes é necessário que passemos por duas questões mais gerais que proponho como instrumentos para compreensão desses filmes. Primeiro, temos a idéia de “orientalismo” como algo que pode englobar toda a filmografia que aborda o tema em foco, pensando a questão da imagem do índio de uma maneira



mais abrangente, podendo ir além dos limites do cinema. Em seguida, abordo a questão da “alegoria”, que julgo fundamental para compreensão dos filmes comentados a seguir e da filmografia dos anos 70 de um modo geral.

Índio, um outro “orientalismo”?

O índio tem se constituído através do tempo como o lugar do outro, da alteridade, que historicamente mobilizou vários temas e que por contraste acabou por definir elementos do olhar de nossa própria sociedade. Em outros contextos, esse outro foi chamado de selvagem, bárbaro e seus costumes considerados estranhos e primitivos, em oposição ao mundo civilizado. Foi questionado até mesmo quanto ao estatuto de humanidade em contraposição à “humanidade” ocidental.

Nesse longo processo histórico, muitas foram as imagens sobre o índio produzidas. No entanto, seria um percurso extremamente longo recuperar as particularidades da evolução desse lugar, desse repositório de imagens e significados, que fez com que o índio tenha se tornado o que é, um índio imaginário, um campo semântico complexo que se expressa de maneiras variadas e tem implicações concretas ligadas à realidade histórica e sociopolítica do momento em que são mobilizadas.

Acumulou-se um repertório de imagens que compõem narrativas visuais e construções mentais engendradas em momentos históricos específicos. Embora fruto de uma realidade social particular, que lhe confere significados particulares, dentro de uma perspectiva de longa duração, verificaremos que esse conjunto de imagens permanece enquanto

forma, transmutando seus significados e terminam por gozar de uma relativa autonomia em relação ao seu contexto original.

Quando se utiliza a palavra índio, na perspectiva do senso comum, em nossa sociedade, existe a referência a uma entidade genérica que grande parte das vezes pouco tem a ver com as sociedades indígenas reais, pois, sob esse termo temos uma diversidade cultural, lingüística e social enorme, que acaba por ficar encoberta aos olhos dos não especialistas, nas grandes cidades e centros urbanos.

Se observarmos um núcleo urbano como a cidade de São Paulo à procura de imagens e referências ao índio espalhadas pelas ruas da cidade em anúncios, propagandas, nomes de ruas etc., poderemos observar que a imagem é muito mais marcada por uma iconografia proveniente do *western*, do índio fixado pelo cinema americano, do que por algum traço distintivo mais típico de algum grupo específico no Brasil.

Além do mais, isso seria bem difícil devido a diversidade mencionada anteriormente que implica, no aspecto da visualidade, no reconhecimento de uma grande variedade de elementos. Aliás, só mais recentemente tem sido possível observar uma mudança nesse padrão, com o aparecimento de imagens de índios na mídia com características que lembram grupos como os caiapós e os xavantes, que por sua vez tem tido uma exposição cada vez maior, se comparados a outros grupos, e suas características visuais vem sendo agregadas ao repertório de imagens que compõem esse índio genérico.

A instância “índio” deve ser entendida, portanto, como algo construído historicamen-

te e até mesmo jurídica e cientificamente, e que esse processo refere-se, na maior parte das vezes, à forma como a sociedade envolvente visualizou e compreendeu uma série de sociedades culturalmente diversas, homogeneizando grupos humanos que no limite não seriam em muitos casos aproximáveis.

É nesse sentido, portanto, que evoco a idéia do “índio” como um outro tipo de “orientalismo”, pois esse repositório de imagens e significados, que tende a uma certa idealização e rigidez assemelha-se ao processo de “orientalização” das sociedades do Oriente descrito por Edward Said em seu conhecido livro sobre o tema, guardadas as devidas proporções e diferenças. Diz Said (1990, p. 16-7):

Comecei com a suposição de que o Oriente não é um fato inerte da natureza. Não está meramente lá, assim como o próprio Ocidente não está apenas lá (...) os lugares, regiões e setores geográficos tais como “Oriente” e o “Ocidente” são feitos pelo homem. Portanto, assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apoiam e, em certa medida, refletem uma à outra.

No entanto, não nos enganemos, como o próprio Said adverte, a propósito do orientalismo, concluindo que o índio como invenção da “sociedade dos brancos” é apenas uma idéia, sem uma realidade correspondente. Não se deve esquecer que o processo histórico que originou essa construção envolveu relações de poder que permitiram a sua realiza-

ção assim como sua eficácia. Dessa forma, afirmar o caráter imaginativo dessa idéia de índio não significa que essa instância não apresente uma realidade própria e efeitos que envolvam as relações concretas entre as sociedades em contexto.

A constituição da idéia de índio genérico nos permite observar que, na perspectiva da sociedade nacional, as sociedades tribais perdem suas diferenças e especificidades. Por outro lado, esse índio genérico em nossa sociedade não pode ser pensado como uma idéia monolítica, pelo contrário, deve ser visto como um repositório de inúmeras imagens e significados, que orientam a forma como nossa sociedade vê e se relaciona com as sociedades indígenas reais.

Vale lembrar ainda que essa instância não é uma via de mão única, pois as sociedades indígenas, em seu processo histórico de afirmação frente a sociedade nacional, buscaram diferentes formas de demonstrar sua capacidade de reivindicar o direito à diferença e à visibilidade social dessa diferença. Pois como afirma Caiuby Novaes (1993, p. 67) em seu livro *Jogo de Espelhos*:

(...) foi também necessário que eles se apropriassem desta categoria ampla criada pelos ocidentais – índio – como forma de se articularem para o enfrentamento. Esta identidade forjada, o “nós índios”, não tem como intuito apagar as diferenças entre eles que, pelo contrário, eram sempre enfatizadas: cada um falava enquanto representante de uma nação específica. Mas foi enquanto ‘índios’ que eles conseguiram se organizar e apresentar suas reivindicações ao governo e à sociedade de modo geral.



Mas, voltando ao nosso foco de interesse, que está fixado na outra ponta dessa perspectiva, temos que esse índio imaginado, e as imagens a ele associadas, expressam significados e referem-se ao modo como nossa sociedade constrói o que poderíamos chamar de cosmologias contemporâneas, através de metáforas e alegorias. É nesse sentido mais geral que devemos enquadrar o cinema aqui abordado e a imagem do índio por ele construído, que não é unívoca.

Alegoria e imagem especular

Pensada essa distância entre o índio do cinema e do imaginário e o índio real, pertencente a sociedades concretas e contemporâneas e o lugar dessas construções, podemos passar a abordar uma forma possível de nos relacionarmos com essa instância, definida pelo modo alegórico.

Além dessa grande matriz de imagens do índio, uma característica importante a se enfatizar, quando tratamos do cinema brasileiro dos anos 70, é o caráter alegórico apresentado pelos filmes desse período, ou pelo menos a possibilidade de uma interpretação alegórica por eles apresentada.

Em seu texto *Alegoria, modernidade, nacionalismo*, Ismail Xavier traça um percurso que explora a noção de alegoria segundo a tradição, realizando um retrospecto através do qual foca as principais questões a ela associadas.

Na tradição greco-latina, alegoria tem um significado muito preciso, sendo que em sua etimologia esse termo de origem grega é composto de *allós* (o outro) e *agourein* (falar em público, na assembléia, na ágora), tendo

um significado que remete a uma característica do discurso num contexto de comunicação. A idéia básica é de uma ruptura entre forma e significado, entre espírito e letra, entre algo manifesto e um sentido não explicitado que o discurso contém de forma encoberta, passível de decodificação através de uma leitura e interpretação também alegórica.

A alegoria já foi objeto de inúmeros estudos e autores que mapearam o desenvolvimento do modo alegórico de sua origem até sua apropriação moderna e contemporânea, como, por exemplo, Jean Pépin em *Mythe et allégorie*; *Allegory, the theory of a symbolic mode* de Angus Fletcher e *Alegoria, construção e interpretação da metáfora* de João Adolfo Hansen.

O trajeto proposto passa inicialmente pela noção de alegoria como expressão ou alegoria retórica, ou como mencionado por Hansen, a “alegoria dos poetas”, um ornamento do discurso como era entendida no mundo antigo. Em seguida, trata-se de sua apropriação cristã, quando a noção de alegoria passa a ter um caráter de interpretação ou hermenêutica, a chamada “alegoria dos teólogos”, no medievo.

Assim, levando em conta esses dois aspectos, que são complementares, temos a alegoria como expressão, a alegoria dos poetas enquanto uma maneira de falar e como interpretação, a alegoria dos teólogos enquanto um modo de entender. Ou como nos diz Hansen (1986, p. 2),

genericamente, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas

nomeadas por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado na alegoria.

No Romantismo, a alegoria passa a ser fortemente oposta ao símbolo, pois para a sensibilidade romântica a noção de arte assume o caráter de “expressão incondicionada do artista-gênio em contato fulminante com as potências cósmicas” (Hansen, 1986, p. 6), e nesse sentido a alegoria, pelo seu caráter evidente de convenção retórica, de mecânico, contrapõem-se ao caráter orgânico e universal do símbolo.

Ainda seguindo Hansen, temos uma retomada da oposição orgânico/inorgânico, segundo uma discussão da modernidade, em que uma noção do caráter convencional da linguagem e a problemática da interpretação, “verdade, sentido, passam a ser resíduos de um idealismo não preparado para encarar de frente a descontinuidade insuperável entre a experiência e sua expressão, entre passado e presente, entre homem e natureza (...) perdem o prestígio noções como totalidade, evolução contínua, organicidade” (Xavier, 1984, p. 15) invertendo-se a formulação romântica que privilegiava o símbolo em detrimento da alegoria. Há uma revalorização da alegoria justamente pelo seu caráter convencional e de descontinuidade, como destruição do orgânico e extinção da aparência.

Nesse sentido, destaca-se a importância de Walter Benjamin e sua posição fundamental no processo de recuperação da alegoria e no modo de utilizá-la como noção central para se pensar a arte moderna.

Da reflexão sobre o Barroco, nasce um conceito de alegoria muito peculiar. Nele, é feita a crítica do símbolo romântico, da idéia de que na aparência se exprime a essência (...) ‘o espírito encarnado dentro da coisa’, a relação orgânica interior/exterior sustentada por um movimento imanente de expressão (...); a alegoria expressa justamente o contrário (...) reconhece haver entre homem e natureza uma dissociação (...) uma sensibilidade que interroga o mundo das altas esferas, do qual se vê afastada, e acaba por mergulhar sempre mais no apego à experiência humana no tempo, efemeridade a que se vê condenada sem salvação, sem aquele processo teleológico de ascensão redentora. (Xavier, 1984, p. 16)

O que importa reter aqui, no entanto foi bem focado por Xavier em seu texto. Nele, o autor trabalha com uma dualidade na noção de alegoria em sua utilização moderna e como isso define a forma de realização da crítica e compreensão de fenômenos como o cinema, associando-o ao debate cultural dos anos 60/70 no Brasil.

Segundo ele, a noção de alegoria aparece muito no discurso contemporâneo sobre a arte e há mesmo toda uma discussão em torno de alguns momentos da produção cultural no Brasil em que se utiliza essa noção para caracterizar determinadas estratégias dos artistas, quanto a formas de construção e mon-



tagem, e as relações entre obra e contexto social. Nesse sentido, a estratégia alegórica é abordada segundo um duplo aspecto: primeiro, sua característica de descrição da textura e da estrutura da obra; e segundo, o da discussão da postura do artista diante da sociedade.

Como resultante disso, temos uma polarização da crítica que oscila entre defender o modo alegórico com uma resposta coerente frente à experiência contemporânea e entre criticar o alegórico como insuficiente no sentido de ser uma estratégia crítica que permita também uma clareza no diagnóstico.

O ambiente crítico e de discussão sobre a arte nos finais dos anos 60 e 70 estavam imersos e marcados por essa polarização, mobilizando vários autores e interceptavam outras polêmicas como discussões sobre identidade nacional e o cenário político daquele momento.

Em relação ao contexto dos filmes nos anos 70, as construções alegóricas presentes nos filmes desse período podem ser reduzidas inicialmente a um artifício retórico em face de um período politicamente adverso. O cinema de alguma forma comprometido com a perspectiva de pensar o Brasil e seus problemas encontrou pela frente uma forte censura que impedia a circulação de filmes que tivessem uma perspectiva crítica ao ambiente político. Nesse contexto, portanto, é natural que alguns realizadores utilizassem o modo alegórico para falar ou aludir criticamente a um certo estado de coisas.

A figura do índio se prestou a falar do drama a que as sociedades indígenas estavam sujeitas nos anos 70, mas também, a propósito de se falar do índio, em muitos casos ou momentos falava-se de nossa própria socie-

dade, sobre problemas e sentimentos que tinham um alcance coletivo, evocando uma sensibilidade para os problemas do momento.

Assim poderíamos sugerir que essa imagem do índio, enquanto um espelho, refletiu, naquele momento, inúmeras outras imagens que em última análise referem-se a nossa sociedade e seus problemas em particular.

Anos 70: alegoria, melancolia

Inúmeras são as questões possíveis em relação ao índio no cinema dos anos 70: De que índio estamos falando, afinal? Que índio é esse construído no cinema e nesse momento específico dos anos 70? Que significados são mobilizados nessas construções? E se esse índio é em última instância uma projeção de elementos de nossa própria sociedade, quais são eles?

O primeiro exemplo, a ser citado, refere-se ao trânsito, já mencionado, de imagens produzidas em contextos radicalmente diferentes, assumindo significados particulares na apropriação fílmica. É o caso do filme *Como era gostoso o meu francês*¹ em que boa parte da cenografia é baseada nas imagens dos cronistas do século XVI. A aldeia tupinambá, os objetos e vestimentas dos personagens, os rituais e a antropofagia com o moquém, etc. Outra relação possível é entre os quadros indianistas acadêmicos e os filmes que versam sobre os mesmos temas.

Em *Iracema a virgem dos lábios de mel*, é curiosa a ligação da imagem da índia ao desejo e à sensualidade. A escolha de Helena Ramos para o papel principal nesse sentido pode ser entendida como reflexo de um de-

¹ Filme de Nelson Pereira dos Santos realizado em 1971 com a participação de Arduíno Colasanti como Jean e Ana Maria Magalhães como Seboipep.

² Filme de Carlos Coimbra realizado em 1978 com a participação de Helena Ramos como Iracema e Tony Correia como Martim.

sejo de construção de algo que faz sentido na sociedade da época e mesmo hoje é possível pensar em personagens de ficção “índios” calcados no desejo e na sensualidade. Curiosa alteridade construída no desejo e na sedução, em face de um passado que a constituiu ligada à antropofagia, radicalizando a distância entre os dois pólos.

Mesmo no filme *Como era gostoso o meu francês*, que mobiliza o canibalismo como elemento importante na narrativa, e onde o caráter alegórico é mais extenso, temos uma aproximação do canibalismo de uma aura de sensualidade e sedução, pois na relação entre Jean e Seboipep, a quem seu pescoço estava prometido, temos um tratamento de intenso lirismo, referenciando o canibalismo com essa perspectiva.

Assim, nesse contexto em que a iconografia sobre o índio constrói a alteridade por elementos eminentemente físicos (por exemplo, nas pinturas corporais, tatuagens, furações em lábios e orelhas, botoques etc.), poderíamos nos questionar se ela reside apenas nos corpos, se não haveria também a idealização de uma alma indígena? Creio que podemos pensar que sim, evocando um problema mais atual, da crítica às sociedades indígenas por não corresponderem a uma idealização que as associa à ecologia e integração à natureza. Afinal, muito do discurso construído para a manutenção de áreas indígenas e mesmo para a construção social da necessidade de manutenção e reconhecimento de identidades diferenciadas foi justificada nessa associação que vem sendo posta em questão pela forma como alguns grupos indígenas têm atuado mais recentemente.

Em *A lenda de Ubirajara*³, a associação de um passado mítico e guerreiro em face de um momento de imobilidade e sujeição levados a cabo pelo poder instituído é evocatório também da questão indígena em sua configuração nos anos 70, além da questão propriamente do momento político daquele período.

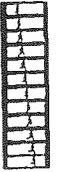
Já *Iracema, uma transa amazônica*⁴, conjugando uma linguagem documental e ficcional, explicita claramente e criticamente sua posição em relação ao processo de ocupação da Amazônia e seus resultados funestos, mas também alegoriza se pensarmos em uma discussão sobre identidade.

Em *Como era gostoso o meu francês*, a alegoria é completa, mas talvez não tão eficaz. Pois é curioso o comentário feito pelo próprio Nelson Pereira dos Santos em entrevista a respeito da recepção do filme na época: sua intenção era de que o público se identificasse com o índio que, através da antropofagia, come o francês e seus conhecimentos para vencer seus inimigos. Sentido coerente com a matriz a que recorre o realizador, mobilizando a estratégia antropofágica do modernismo e o clima tropicalista da época. No entanto, para sua surpresa, a identificação de boa parte do público foi com o francês, com muitos espectadores manifestando sua insatisfação com a morte do mesmo no final. Torcia-se para que o francês escapasse como afinal aconteceu com Hans Staden, escritor da crônica de base utilizada por Nelson. Assim, apesar da evidente vertente alegórica do filme, nem sempre sua interpretação nesse registro era concretizada.

Se em *Como era gostoso o meu francês* temos uma alegoria da relação colonizado/colonizador dentro de uma idéia de constru-

³ Filme de André Luiz Oliveira realizado em 1974 com a participação de Tatau como Ubirajara e Taíse Costa como Iracy.

⁴ Filme de Jorge Bodanzky e Orlando Senna de 1974 com a participação de Edna de Cássia como Iracema e Paulo César Pereio como Tião.



ção de uma estratégia cultural de resistência e, portanto, um diagnóstico da nação, em *Uirá, um índio em busca de Deus*⁵, temos uma alegoria construída na busca individual do personagem em um contexto que impõe limitações de vida e de sentido para a vida, sendo dessa forma um diagnóstico existencial.

Em *Uirá*, a alegoria é um pouco mais sutil. Temos a trajetória do personagem e os elementos de base que levam a um reconhecimento com o mesmo através da identificação com sua dor, sua desesperança e sua busca pela possibilidade de superação disso, que para o personagem era o encontro com Maíra. Os sofrimentos e agruras vividos por Uirá são compreendidos e o sentimento de incomunicabilidade é compartilhado. Os personagens indígenas não falam português, e diferentemente de outros filmes que utilizaram a língua nativa, esse filme não é legendado. No entanto, compreende-se perfeitamente as dificuldades de Uirá não somente em termos do conteúdo literal de suas falas, mas pelo sentido indireto obtido através da emoção.

Neste ponto, volto a questão inicial: qual a especificidade dessa apropriação da imagem do índio nos anos 70? Qual o sentido de se pensar “o espectador na pele do índio”? Qual o significado de se evocar imagens como do índio vítima do milagre, ou da antropofagia como estratégia cultural, ou de se evocar o índio enquanto um passado mítico perdido, ou ainda identificar-se com a viagem mística de Uirá em busca de si mesmo em um contexto de extrema hostilidade e incomunicabilidade? Porque é possível uma identificação com a trajetória espiritual de Uirá e seu sentimento de melancolia em face de um mundo que não lhe reserva mais lugar. Essas ques-

tões fazem sentido se pensarmos em como a questão indígena era encarada na época, para então realizarmos o desdobramento alegórico, que permitiu a identificação do espectador com os vários personagens e situações envolvendo índios.

As imagens dos filmes propostos criam distâncias e proximidades em relação ao espectador e, por extensão, criam imagens de nós mesmos.

É claro que não é apenas uma auto-imagem, pois há uma mistura de elementos que acreditamos serem indígenas, mas que na verdade são muitas vezes projeções que conferimos ao outro.

Se o índio teve um significado especial nos anos 70 e no cinema produzido na época, temos que em parte aquelas questões ainda são atuais e outras pensadas noutros termos, pois, por exemplo, as adaptações mais recentes envolvendo índios não tem um caráter alegórico ou alusivo como no cinema analisado. Nas comemorações para os quinhentos anos do “descobrimento”, tivemos inúmeras festividades, mostras, cerimônias em que novamente foram atualizadas e fixadas novas formas de ver o passado e o significado do índio nesse contexto. O estado atual sobre a questão indígena é muito diverso do que encontrávamos nos anos 70, mas algumas especificidades ainda permanecem atuais.

* * *

Nos últimos cinco anos, floresce no Brasil o que poderíamos chamar de uma primeira leva de filmes indígenas produzidos dentro de um contexto específico de produção e de relações. São vídeos produzidos entre o ano

⁵ Filme realizado por Gustavo Dahl em 1974 com Érico Vidal como Uirá e Ana Maria Magalhães como Katai.

de 1995 e 2000, todos de realizadores indígenas xavantes e waiãpi, sob os auspícios do projeto *Vídeo nas Aldeias*, que por sua vez nasceu do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização não governamental de apoio à luta indígena.

Criado em 1979, num momento em que a sociedade brasileira vislumbrava uma abertura política, teve seus trabalhos sempre centrados “no campo”, nas aldeias onde pessoas ligadas ao CTI atuavam, pensando uma atuação prática frente aos problemas colocados por uma situação de contato que impunha inúmeros problemas para essas sociedades. Nesse contexto, surgiram inúmeras outras entidades de apoio como as várias comissões Pró-Índio, o Centro Ecumênico de Documentação Indígena (CEDI), atual Instituto Socioambiental (ISA) etc.

Um dos pressupostos diferenciadores desse grupo que compunha o CTI era o de uma abordagem que não mais pensava as sociedades indígenas como uma realidade objetiva, a partir de uma neutralidade científica na atuação dos pesquisadores. Buscava-se uma atuação que abarcasse essa outra subjetividade em formas de atuação conjuntas. Nesse contexto do CTI, nasce o projeto *Vídeo nas Aldeias* que tem essa marca, pois não se trata simplesmente de capacitar os índios, permitindo a eles competir em um mercado

de produtores de imagens, mas de possibilitar a reapropriação de sua própria imagem através do domínio de instrumentos que permitam a criação de representações de si mesmos.

Assim, como resultado do projeto, temos uma produção de documentaristas indígenas que vem pouco a pouco se consolidando, e paralelamente um conjunto de títulos produzidos pelos condutores do projeto, como Vincent Carelli, Dominique Gallois e Virgínia Valadão, em conjunto com Tutu Nunes, editor de todos os vídeos produzidos nesse contexto, constituindo-se em um conjunto fundamental para se pensar não só o processo mas também as perspectivas possíveis desse tipo de mídia num futuro próximo.

Essa grande novidade, nesse contexto mais contemporâneo de produção de imagens sobre o índio com a emergência de trabalhos de realizadores indígenas, pode potencialmente permitir a modificação da visibilidade do índio, através de vídeos captados e editados por índios de diferentes grupos que podem agora expressar diferentes pontos de vista quebrando com a idéia de índio genérico. Através da produção de sua própria imagem, contrastando com o material visual até então existente, a consolidação dessa produção expressa a complexidade que esse tema pode apresentar na atualidade.



Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. 4 vol.
- AVELLAR, José Carlos. Em busca do tempo perdido. *Jornal do Brasil*, 11/12/1975.
- _____. O espectador na pele de um índio. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/10/1977, p. 6.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Iracema: poderia ser diferente?". *Última Hora*, 09/06/1979.
- _____; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.
- CUNHA, Edgar Teodoro da; FERRARI, F.; SZTUTMAN, R.; MACEDO, V. Campo e contracampo: a tela caleidoscópica de Nelson Pereira dos Santos. *Revista Sexta-Feira: Antropologia, Artes e Humanidades*, n. 3, p.12-23, 1998.
- FABRIS, Mariarosaria. Nas entrelinhas da história: proposta de leitura de *Como Era Gostoso o meu Francês*. *Imagens*, n. 4, p. 77-82, 1995.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegoria, alegria*. Dissertação (Mestrado), Departamento de Filosofia da FFLCH, Universidade de São Paulo, 1978.
- GALVÃO, Maria Rita. Uirá: em busca do cinema brasileiro. *Debate e Crítica*, n. 5, 1975.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Indianismo revisitado. In: _____. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Cândido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 379-91.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus: ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SAMAIN, Etienne. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. In: FAUSTO NETO, A.; BRAGA, J. L.; PORTO, S. R. (Org.). *Brasil: comunicação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Compós/Diadorim, 1994.
- _____. O "ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, n. 2, p. 19-48, 1995.
- SOMMER, Doris. *O Guarani and Iracema: Brazil's two-faced indigenism*. In: _____. *Foundational fictions: the national romances of Latin America*. California: University of California Press, 1991. p.138-71.
- STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*. New York: Columbia University Press, 1992.
- _____. *Tropical multiculturalism*. Durham/London: Duke University Press, 1997.
- TACCA, Fernando Cury de. *O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico, a imagética da Comissão Rondon*. Tese (Doutorado em Antropologia), Departamento de Antropologia, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1999.
- XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1984.
- _____. Iracema: transcending cinema verité. In: BURTON, Julianne. (Org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano. *Balalaica*, São Paulo, n. 1, p. 84-101, 1997.

Abstract

This article suggests an analysis of the representations of indigenous people in some Brazilian films of the seventies. Working with the notion of allegory it is possible to understand the particularities and limits of the images in these films. Analyzing how images are constructed can reveal both the imagery about Indians as well as a self-image projection of our own society.

Keywords: films, representations of indigenous people, visual anthropology.

Recebido em: janeiro de 2001.

Aprovado em: maio de 2001.



Imagens etnográficas de danças indígenas no Brasil do século XIX

Ana Luísa Fayet Sallas

Resumo

Este ensaio analisa as imagens etnográficas de danças indígenas produzidas pelos viajantes alemães príncipe Maximilian Alexander Philip de Wied-Neuwied (1815-1817), Karl Frederic Martius (1817-1820) e Johann Moritz Rugendas (1822-1825). Por imagens etnográficas, designamos aquelas representações dos viajantes que retratavam o modo de vida dos índios em seus diferentes aspectos, revelando também a figura do viajante no seu encontro com os povos indígenas. Centramos nossa análise aqui nas danças rituais indígenas e nas interpretações que delas fizeram estes viajantes, levados a abordar temas referentes a cultura, civilização e história daqueles povos com os quais realizavam seu contato pela experiência da viagem.

Palavras-chave: imagens etnográficas, danças indígenas, viajantes alemães.

Foi grande o número de viajantes europeus que se dirigiram ao Brasil, nas primeiras décadas do século XIX, para esquadrihar a imensidão de seu território, conhecer cada particularidade da fauna, flora, recursos hídricos e minerais, bem como os costumes de seus habitantes. Dentro desse espírito, dirigiram-se para o Brasil o príncipe Maximilian Alexander Philip de Wied-Neuwied (1815-1817), Karl Frederic Martius (1817-1820) e Johann Moritz Rugendas (1822-1825), todos envolvidos em empreendimentos de natureza científica e movidos pelo mesmo propósito de descobrir as riquezas e belezas desta parte do Novo Mundo.

A eleição desses três viajantes deve-se, basicamente, às seguintes razões: as suas viagens, além de cobrirem diferentes partes

do território brasileiro, seguiram um encaideamento temporal, tanto referente ao período da viagem propriamente dito quanto com relação ao aparecimento de suas memórias, expressando, portanto, um tipo de produção própria da primeira metade do século XIX. Todos os três são de origem germânica¹, cujo sentido aqui deve ser apreendido pelo pertencimento a um determinado *ethos*² cultural e social. Aliada a essas razões, existem outros componentes para justificar o estudo da produção desses viajantes. As obras elaboradas pelos viajantes alemães, durante as primeiras décadas do século XIX, revelaram um interesse persistente com relação aos índios sul-americanos. Esse interesse deveu-se basicamente a dois fatores. O primeiro estava vinculado

¹ Conforme assinalou Franklin Baumer (1990, p. 21, v. 2), a Alemanha do século XIX constituiu-se como potência principal no campo das ciências naturais e das ciências culturais, além do desenvolvimento do pensamento histórico. Para este autor, o crescimento da influência alemã no pensamento europeu começara desde o *Sturm und Drang* de Goethe, Schiller e Herder, do movimento romântico, da filosofia idealista de Kant e de seus sucessores.

² Cf. Geertz (1978, p. 143): "O ethos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete."

a estratégias de ordem econômica e política, pois a Alemanha desempenhava um papel marginal no processo de expansão colonial. Esse fator deve ser compreendido numa dupla perspectiva, pois, ao mesmo tempo que a Alemanha buscava ocupar espaços no processo de disputa colonial, encontrava-se internamente fragilizada, devido ao avanço das forças napoleônicas em seus territórios. Um outro fator deveu-se à influência profunda exercida pela filosofia Iluminista, durante as primeiras décadas do século XIX, e da representação do selvagem a ela veiculada. A imagem elaborada pelo Iluminismo desenhava a Amazônia e seus habitantes como a encarnação privilegiada de uma natureza edênica e selvagem. Completando este quadro, deve-se assinalar o papel desempenhado pelos naturalistas na elaboração das ciências humanas e naturais na Alemanha, sobretudo pela grande massa de materiais etnográficos recolhida em suas viagens. (Taylor, 1984, p. 225)

Para o propósito deste ensaio, estaremos focando o que designamos como imagens etnográficas de danças indígenas produzidas por esses viajantes. Por imagens etnográficas, consideramos aquelas representações dos viajantes que retratavam o modo de vida dos índios em seu habitat natural, sua organização familiar, a construção de suas moradias, a forma como caçavam, cenas guerreiras, suas danças e cerimônias rituais, além de instrumentos guerreiros e artefatos domésticos. De um modo geral, todos os viajantes buscaram representar o que observaram e o que julgaram significativo da vida cotidiana dos índios.

O resultado dessas observações foi retido em suas narrativas, em desenhos, aquarelas e

gravuras. Nessas imagens, a ênfase foi dada para a representação da vida indígena nas florestas tropicais. Sob este aspecto, reside algo de extremamente inovador no que se refere à representação do homem e da natureza do Novo Mundo. As imagens procuraram retratar o fato observado, e homem e natureza ganhavam um novo estatuto, já distante de qualquer sentido alegorizante, pois a representação fundou-se sobre a observação. A busca da precisão científica na representação da natureza precede ao princípio da composição das cenas. Quanto ao homem, o tipo de figuração dominante ainda encontra-se preso aos cânones acadêmicos, no entanto, em alguns aspectos como o corte de cabelos, a utilização de adornos corporais, tatuagens coloridas etc., é possível apreender-se a particularidade do grupo representado.

Do inventário da produção iconográfica de Wied-Neuwied (1822), Martius³ (1831) e Rugendas (1835) privilegiou-se aquela que foi publicada em seus *atlas* (como os de Wied-Neuweid e Martius) e o *álbum* da Viagem Pitoresca de Rugendas. Procurou-se também inventariar o material iconográfico constituído dos desenhos e esboços originais, que serviram de modelo para a confecção das gravuras. Um dos desafios iniciais foi justamente a dificuldade de encontrar documentos originais, isto é, os primeiros desenhos que serviram de modelo para a confecção de litogravuras e gravuras. No entanto, foi possível inventariar parte dos desenhos originais e estudos elaborados por Wied-Neuwied⁴ e por Rugendas⁵.

Esse material acabou sofrendo alterações por parte dos gravadores europeus com vista a satisfazer o gosto de seu pú-

³ Para análise da produção iconográfica de Martius, utilizei o seu atlas (1831) que realizei junto com Spix. Além deste material, utilizei o catálogo de exposição organizado por Helbig de 1994, que possui alguns desenhos em melhor qualidade e estado de conservação. Recorri também à publicação fac-símile de seu atlas de 1967.

⁴ No caso de Wied-Neuwied, utilizei na pesquisa, além de seu atlas de 1822, o catálogo organizado por Renate Löscher contendo os desenhos originais do viajante de 1888 bem como o catálogo da exposição *Artistas alemães na América Latina* (1978) também de sua autoria. Recorri igualmente à Josep Röder e Baldus (1969) para análise das imagens etnográficas.

⁵ De Rugendas, inventariei o seu atlas de 1835, a publicação das imagens da Expedição Langsdorff de 1888.



blico, idealizando a imagem dos índios, cuja beleza e bondade deveriam caminhar juntas. Os materiais originais fornecem elementos significativos para a análise, pois podem ser confrontados com o que fora publicado, evidenciando as alterações e transformações realizadas pelos gravadores. Para compreender esse processo de alterações, é preciso levar em conta o que Gombrich denominou de *schemata* ao qual os gravadores e artistas do final do século XVIII e início do XIX estavam vinculados.

Segundo Gombrich, a impressão visual tem início com a idéia ou conceito do que vai ser representado, a partir de categorias universais como, por exemplo, homem, criança, gato, árvore, castelo, cidade, floresta etc. A informação visual individual, as características distintivas dos objetos, dos dados representados "são acrescentados *a posteriori*, como se o artista preenchesse os espaços em branco de um formulário" (Gombrich, 1986, p. 63). Por isso,

ao ser copiada e recopiada, a imagem fica assimilada na schemata dos seus próprios artesões (...) A "vontade de formar" é mais uma "vontade de conformar", ou seja, a assimilação de qualquer forma nova pela schemata e pelos modelos que o artista aprendeu a manipular. (Gombrich, 1986, p. 67)

Desse modo, a *schemata* funciona como um vocabulário do qual todo artista parte para desenvolver suas experiências, fazendo com que ele mobilize sua atenção para motivos que podem ser traduzidos ou representados em seu idioma, em que "a pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente,

a ver o que pinta ao invés de pintar o que vê" (Gombrich, 1986, p. 74).

Assim, o processo de captura das imagens (que ocorre a partir da observação direta, do esboço a lápis, do desenho, até a gravação final) sofre modificações pela tradução daquilo que se vê para um código reconhecível, tanto do pintor quanto de seu público. As imagens capturadas por Wied-Neuwied, Martius e Rugendas foram submetidas a dois crivos de ordem cultural. Inicialmente, ela foi representada pelos viajantes; em seguida, sofreu novas alterações quando da passagem de um desenho ou aquarela original para a versão final, realizada pelos gravadores.⁶

Das obras analisadas, apenas Neuwied manifestou-se criticamente quanto a esse tipo de alteração verificado em seus desenhos.⁷ De resto, as obras expressam a conjugação de determinados modelos vigentes à época de sua elaboração. Os modelos cristalizam-se como expressão de regras que perpassam tanto a elaboração dos desenhos, dos esboços, quanto do quadro acabado impresso num livro. São produtos de uma determinada cultura, funcionando como um guia para as práticas sociais e suas representações.

Cada época irá elaborar o seu estilo cognitivo, pela maneira como alguns instrumentos mentais orientam o homem na organização de sua experiência visual. Estes instrumentos são variáveis, pois dependem da cultura, no sentido em que são determinados pela sociedade que influencia a experiência individual.

Entre essas variáveis existem as categorias por meio das quais o homem classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que atin-

⁶Ver J. F. de Almeida Prado (1955, p. 329): "O costume de querer melhorar o decorativo das anotações de viagens segundo o gosto do lugar e da época, quando as passavam a estampas, davam-lhes cunho acentuadamente parisiense se feitas na França, suíço se em Basileia na oficina de Steinmann, londrino se na Inglaterra e vienense em Viena".

⁷Assim, Wied (*apud* Löschner, 1978, p. 108) observava que: "A gravação das chapas foi feita por gravadores especializados; não obstante todos os esforços introduziram-se assim mesmo algumas inexactidões". Ver também Röder, Joseph (1969).

girá para integrar o resultado de sua percepção imediata, e a atitude que assumirá diante do tipo de objeto artificial que a ele se apresenta. O observador deve utilizar na fruição de uma pintura as capacidades visuais de que dispõe, e dado que, dentre essas, pouquíssimas são normalmente específicas à pintura, ele é levado a usar as capacidades que sua sociedade valoriza. O pintor é sensível a tudo isso e deve se apoiar na capacidade visual de seu público. (Baxandall, 1991, p. 49)

Cada cultura possui um determinado repertório de categorias e de códigos para a expressão do estilo cognitivo da época em que emergem. Nesse sentido, note-se que, desde o final do século XVIII até meados do século XIX, houve, de fato, a constituição de um determinado estilo cognitivo, cuja expressão destaca-se pela afinidade entre os códigos artísticos e científicos.

É claro que cada viajante compôs essas cenas de acordo com o próprio sentido que a viagem tinha para ele. E cada viajante utilizou-se de métodos diferenciados para a construção de suas imagens etnográficas. Os métodos utilizados procuram dar conta da dimensão temporal presente na narrativa, e que deveria ser traduzida em diferentes imagens pela gravura. Segundo o modelo adotado por Bernadette Bucher, existem quatro métodos fundamentais pelos quais os gravadores utilizam-se para traduzir a dimensão temporal. O *método monoscênico*, que representa uma única ação, delimitada no tempo e no espaço, como uma cena teatral ocorrendo num cenário delimitado. O *método simultâneo* procura

representar cenas variadas concomitantes, com a reunião de elementos descritivos dispersos pelo texto, como a descrição de uma paisagem, de um costume, de modos de vida reunidos numa mesma gravura. O *método rotativo* apresenta cenas em seqüência, em que várias ações distintas são repartidas e reunidas no espaço da gravura. Finalmente, o *método serial* consiste na apresentação de imagens autônomas, mas de modo seqüencial, cujo vínculo dá-se ao redor de um determinado tema, ou de um acontecimento (Bucher, 1981, p. 27-30).

O primeiro método e o quarto foram utilizados com freqüência por Wied-Neuwied em seus desenhos e gravuras. Já Martius procurou elaborar suas gravuras seguindo a lógica de conjugar num único quadro diferentes cenas, que teriam ocorrido em tempos diferentes, utilizando-se tanto do método simultâneo quanto do rotativo. Rugendas ateve-se ao método monoscênico e simultâneo, sendo difícil determinar, através de seu texto, a dimensão temporal inscrita na cena representada.

Assim, em Wied-Neuwied, temos o viajante-naturalista que a tudo observou e registrou, tendo por base sempre o que tinha diante de seu olhar. Com isto, soube registrar cada aspecto da vida dos índios com os quais teve contato, como nenhum outro viajante o fizera antes. No que se refere às cenas da vida indígena, observou cada detalhe, preservando em seus cadernos o que havia de original no grupo retratado, tanto com relação à natureza quanto ao homem.

Em Martius, existia também a preocupação de destacar o fato observado como princípio da representação. No entanto,



como viajante-clássico, não deixou de se auto-representar em cenas significativas de sua viagem. Do conjunto de todas as gravuras de seu atlas, a maioria contém a imagem do viajante, seja contemplando a paisagem, seja observando algum ritual indígena. Esse aspecto da representação é de extrema importância para o tipo de considerações que Martius produziu frente ao contato com os mais diferentes grupos indígenas que teve a oportunidade de encontrar. O aspecto heróico de seu empreendimento destaca-se pela constância da própria imagem do viajante enfrentando as mais diversas situações, por vezes bastante perigosas. Além disso, funciona como um dado contrastivo revelando a própria identidade européia frente aos povos indígenas do Brasil. Cada aspecto, contido na representação, os seus gestos, as posturas e vestimentas, apresentam-no como uma presença-observadora, um elemento de aproximação e distanciamento com relação ao fato observado.

Em Rugendas, é possível afirmar que as suas cenas da vida indígena foram baseadas em informações de outros viajantes (como de Wied-Neuwied e de Martius) e do contato que estabeleceu com alguns indígenas no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Desse modo, nele encontramos a representação que tem por base o princípio da composição e da imaginação, distante, portanto, da observação direta do fato retratado. Como artista-viajante, Rugendas ateve-se à base de sua formação acadêmica, buscando representar aquilo que era considerado significativo e pitoresco da vida dos índios brasileiros na floresta tropical.

Do mesmo modo que cada viajante teve um modo próprio de encarar a viagem, também se distinguiram no modo de descrever e representar os povos indígenas no Brasil. No geral, demonstravam interesse em estar associando determinadas práticas da vida indígena com suas idéias a respeito da civilização e da própria história, que, a nosso ver, passada a ser reescrita através dos gestos e olhares dos viajantes ao assimilarem pela representação dos primitivos habitantes do Brasil.

Considerando especificamente as imagens etnográficas de danças indígenas, constatamos que um dos mais antigos registros encontra-se na obra de Hans Staden (figura 1). Nela relata que, após ter sido capturado pelos índios Tupinambá e levado para a aldeia de Ubatuba, foi objeto de curiosidade das mulheres. Em determinado momento foi levado pelas mulheres ao centro da aldeia, e elas lhe amarraram um cordel de chocalhos na perna e pescoço, além de um cocar de penas de papagaios. Depois iniciaram seus cantos e danças, fazendo com que o prisioneiro acompanhasse o compasso de suas músicas com os chocalhos pendurados em suas pernas (Staden, 1974, p. 91).

Além desse registro, existem três outras xilografuras em seu livro em que índias e índios executam suas danças. Observa-se que essas danças estavam intimamente associadas às práticas guerreiras dos Tupinambá, seja para comemorar a vitória em um combate pela captura de inimigos, seja como parte do ritual de integração do inimigo para sua devoração posterior.⁸

⁸Essas danças faziam parte dos ritos de integração do inimigo, conforme observado por Florestan Fernandes (1970, p. 248-72).

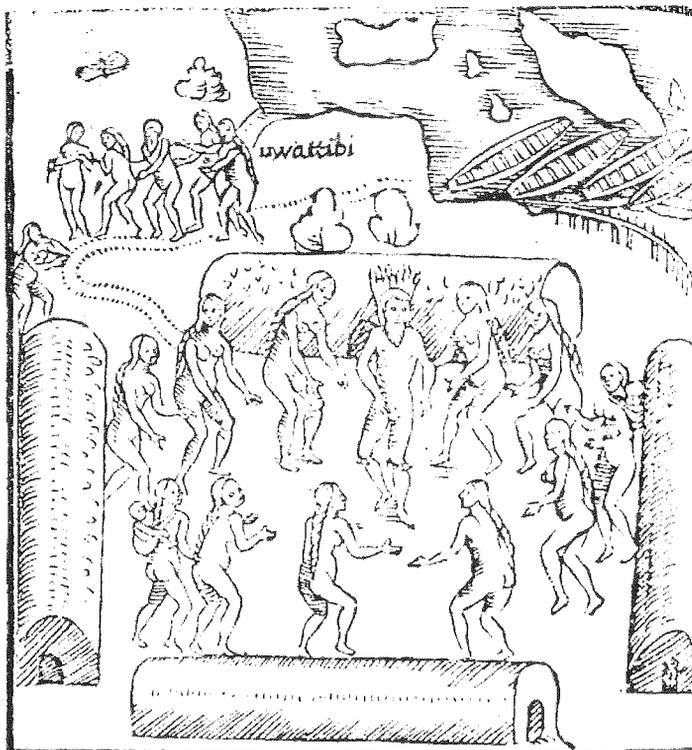


Figura 1 - Dança das mulheres ao redor de Hans Staden. Em Staden (1974, p. 92).

Outro registro de danças indígenas está presente na obra de Albert Eckhout (figura 2), que retratou os índios Tarairiu, antigo grupo Jê, do Rio Grande do Norte. Nela estão representados dez índios nus (oito homens e duas mulheres), tratando-se de uma dança guerreira, na qual os índios estão armados com suas flechas e tacapes. Os cabelos são cortados em prato, e estão com diversos tipos de adornos corporais (nas orelhas e no rosto, colares de sementes, pulseiras, tornozeleiras). Três figuras masculinas, logo à frente do quadro, portam adornos de penas sob a forma de cocares na cabeça e ainda como enfeite em seus tacapes. Cada figura executa os movimentos da dança guerreira com vigor e precisão, destacando-se ainda as fisionomias dos dançarinos, absoluta-

mente distintas umas das outras, marcando, assim, a individualidade de cada personagem. No canto direito do quadro, estão representadas duas jovens índias (possivelmente grávidas), numa atitude coloquial, ou talvez emitindo algum tipo de som por meio de um instrumento de sopro. Têm o sexo coberto por um ramo de folhas amarradas pela cintura. Fechando o quadro, há referência ao mundo animal (pela presença do tatu ao lado dos dançarinos) e ao vegetal (com um coqueiro e um cajueiro), compondo assim o cenário do mundo tropical.

Esse quadro, além dos elementos propriamente etnográficos que o caracterizam, trouxe vida e movimento aos índios representados, com seus adornos corporais, ornamen-



tos, o gestual e a posição de homens e mulheres na cena. Ao apresentar as obras de Staden e Eckhout referente ao tema das danças cerimoniais entre os índios, consideramos que elas podem iluminar o entendimento da produção dos viajantes no século XIX, quando vinculadas à questão da civilização dos povos indígenas. Estes vínculos podem ser melhor compreendidos associados às práticas guerreiras e a acusação de antropofagia, temas que foram tratados por todos viajantes.

Um dado interessante a destacar é que, em várias ocasiões, os índios foram induzidos a realizar tal ou qual dança ritual a pedido dos viajantes. É o que nos informa Wied-Neuwied, ao entrar em contato com uma tribo de índios Camacãs, na fronteira de Minas e Bahia. Relatou que durante a sua estada entre aqueles índios, eles estavam recebendo o capitão-mor, Sr. Miranda, homem de prestígio entre os silvícolas, tendo naquela ocasião oportunidade de ver a realização de uma dança entre os índios (Wied-Neuwied, 1986, p. 431).

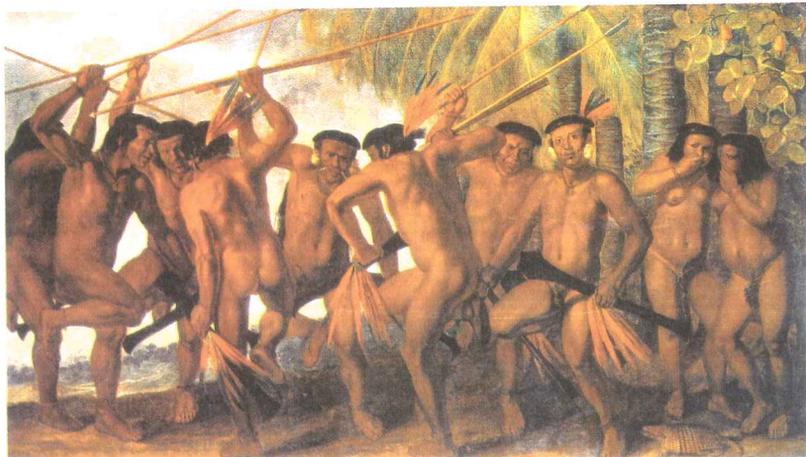


Figura 2 - Dança dos Tarairiú, Albert Eckhout, 168 x 294 cm. Em Belluzzo (1994, p. 95, v. 1).

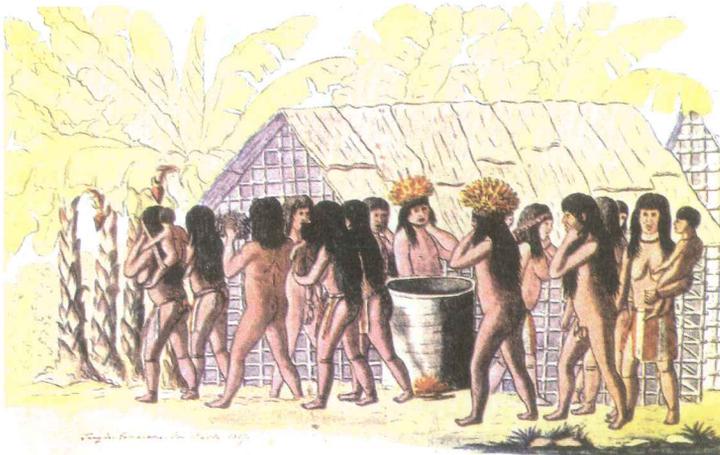


Figura 3 - Dança dos Camacã, Wied-Neuwied. Em Brasilien Bibliothek (Katalog), Löschner, 1988, v. 1.

Wied-Neuwied procurou destacar em seu relato todos os aspectos que envolviam a festa, desde os motivos que causavam sua realização até o tipo de instrumento musical que utilizavam para suas danças. Assim expôs que uma boa caçada, ou qualquer outra ocasião para se divertir, era motivo para os Camacã celebrarem uma festa, que era acompanhada de danças e cantos. Os preparativos envolvem toda a aldeia. Os homens unem-se para fabricar o recipiente que irá receber a bebida, porque há necessidade de corte do tronco da barriguda (*Bombax*), árvore que contém uma medula tenra e sucosa. Depois, esvaziam-na, deixando ficar, porém, o fundo. Obtêm um recipiente com dois a dois pés e meio de altura, que colocam num lugar plano, entre as suas choças ou em suas proximidades. Enquanto os homens trabalham nisso, as mulheres preparam o cauim com mandioca ou milho. Depois disso, tanto os homens quanto as mulheres se enfeitam de modo conveniente para a dança. Estes enfeites são

as pinturas corporais; os homens pintam-se com longas listras negras, e as mulheres, com círculos formados de meias-luas concêntricas por cima dos seios, linhas no rosto etc. Alguns índios utilizavam ainda adornos em suas cabeças com seus barretes de penas. A dança (figura 3) é acompanhada por sons emitidos pelos índios e pela utilização de um instrumento feito de uma porção de cascos de anta, amarrados em dois maços por meio de cordões. Este instrumento é chamado *herenebediocã* e serve para marcar o compasso, produzindo um ruído muito forte quando sacudido. Utilizavam também um pequeno instrumento, semelhante a um maracá, cujo nome é *bechiech*, feito de uma cabaça oca com pedras em seu interior e com um cabo de madeira (Wied-Neuwied, 1986, p. 435). Na imagem seguinte (figura 4), podemos observar de modo mais direto o processo de transposição de um registro (desenho aquarelado) para outro (litogravura) e as modificações produzi-



Figura 4 - Dança dos Camacã, Wied-Neuwied, Kupfer und Karten, 1822. Foto: Angelo José da Silva.



das na construção das imagens, especialmente na conformação dos corpos indígenas, segundo os modelos clássicos europeus.

Começa então a dança: quatro homens um pouco inclinados para diante, avançam e, com passadas medidas, dispõem-se em círculo, conservando-se uns por detrás dos outros; todos cantam com pouca modulação, boi! boi! bê! bê! bê!, enquanto um deles acompanha essa toada com o ruído do instrumento, que, de acordo com a sua fantasia, ora é mais forte, ora mais suave. As mulheres, nesse momento, se metem na dança, e ficam duas a duas, com a mão esquerda nas costas umas das outras. Depois os homens e as mulheres, alternadamente, fazem voltas sem parar, ao som dessa encantadora música, em torno do vaso que contém a desejada bebida. Dançam, assim, sob o rigor do sol, na estação mais quente do ano, com o suor a escorrer-lhe ao longo de todo o corpo. Dirige-se então cada qual ao vaso, de onde, com uma cuia, tiram o cauim e o bebem. As mulheres acompanham o canto com sons a meia-voz, sem nenhuma espécie de modulação, e marcham simultaneamente com a cabeça e a parte do corpo inclinadas. Esses selvagens dançam assim a noite inteira sem se fatigarem, até que o vaso esvazie. A 20ª estampa dá uma sugestiva representação de tal festa. Essa dança parece ter alguma semelhança com a dos Coroados de Minas Gerais. (Wied-Neuwied, 1986, p. 436)

A dança dos índios Coroado de Minas Gerais fora assistida por Martius.⁹ Do mesmo modo que

fora observado por Wied-Neuwied, a dança dos índios era precedida pelo fabrico de uma bebida alcoólica, à base de farinha de milho, que era cozida e posteriormente mastigada pelas mulheres, que devolviam essa massa outra vez à panela. O preparo desta beberagem levava mais de um dia, o que provocava a fermentação da bebida e seu poder embriagante. O relato de Martius destaca a participação das mulheres nesta atividade. Quando a bebida estava pronta, os índios foram se reunindo ao redor da grande panela, tendo sido chamados para a festa ao som de um corneta de chifre.

No meio dos assistentes e próximo da panela, estava de pé o chefe, que, pelo vigor, astúcia e coragem, havia obtido alguma soberania sobre os outros, e tinha recebido de Martière o título de capitão. Na mão direita, trazia ele o maracá, a castanhola já mencionada, que eles chamam de gringerina, e fazia-a chocalhar, simultaneamente, sapateando ao compasso com o pé direito. Mais caminhando do que dançando, ele movia-se vagaroso, os joelhos curvados e o corpo inclinado para a frente, em volta da panela, para a qual volvia continuamente os olhos. A dança, ao compasso de três tempos, era acompanhada por uma cantiga monótona, em voz baixa, e, quando ele batia com o pé, alteava a voz. Quanto mais repetia a toada, tanto mais solene e apaixonada era a expressão na voz e nas caras. Todos os outros assistentes em volta da panela permaneciam imóveis olhando calados para ele; somente, às vezes, quando as palavras do dançador, que pareciam improvisadas, os incitavam, é que eles prorrompiam em excessiva gritaria. (Spix e Martius, 1981, p. 227, v. 1)

⁹ Martius (Spix e Martius, 1831) retratou em seu atlas cinco cenas relativas à festividades dos índios: "Festa dos Coroados"; "Dança dos Puri"; "Dança Guerreira dos Juris"; "Dança dos Mundurucus" e "Festividade dos Tecunas".

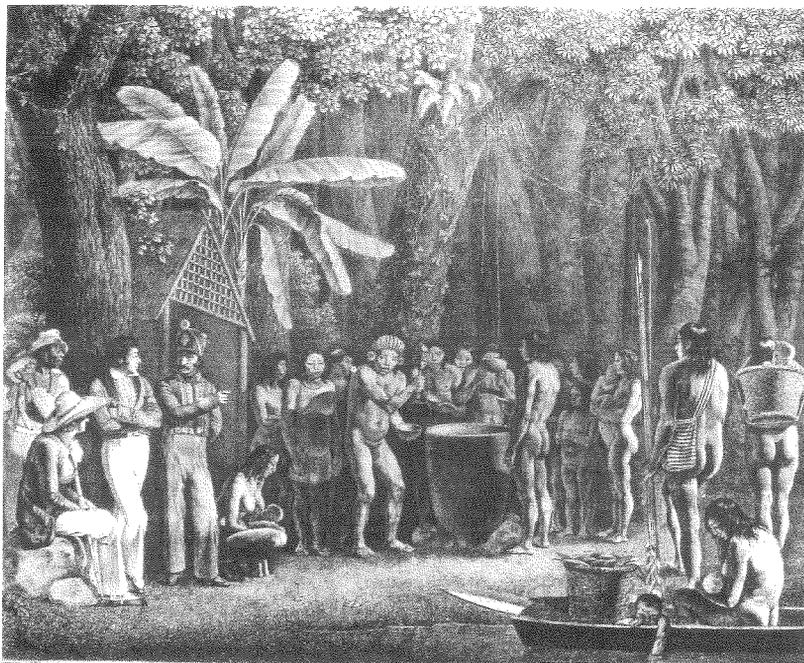


Figura 5 - Festa dos Coroados. Em Helbig (1994, p. 119).

De fato, pode-se constatar que existiam semelhanças muito grandes entre a festa realizada pelos Camacã (figuras 3 e 4) e os Coroado (figura 5). No entanto, a cena retratada por Martius apresenta algumas características que merecem ser destacadas. A cena como um todo segue um tipo de ordenamento encontrado no teatro, sendo que nela estão representadas diversas cenas de modo conjunto. A cena central está relacionada à festa, com a beberagem conduzida pelo chefe, com sua dança e música. Esta cena central que representou os índios, destaca seus corpos bem torneados, em oposição a suas fisionomias, que são pouco diferenciadas e um tanto apáticas. O chefe indígena que dirige toda a ação tem seu olhar voltado para o lado esquerdo do quadro, onde estão postados os viajantes, como espectadores. Destaca-se ali a figura do Capitão Marlière, para-

mentado com seu uniforme, num gestual que parece explicar o ritual aos viajantes. Martius está de pé, recostado a uma árvore, e Spix, sentado sobre uma pedra, ao seu lado, observa o desenrolar dos acontecimentos festivos daqueles índios. Logo atrás deles, encontra-se um negro carregando uma cesta. Fechando este lado do quadro, é possível ver-se também a choça dos índios, que segue o mesmo padrão de construção adotado pelos Camacã, ladeada por bananeiras. Ainda compondo o quadro, vê-se do lado direito uma mulher amamentando uma criança, junto a uma outra dentro de uma canoa, representando a posição da aldeia às margens do rio Xitopó, conforme a indicação do viajante. Apresentam-se também vários artefatos indígenas, como lanças, flechas, sacolas e cestarias. Como cenário de fundo, há a presença de grandes árvores do interior da floresta.



Esse tipo de figuração revela-se como uma constante em todo material iconográfico produzido por Martius em seu atlas, quando ocorre a representação de alguma cena da vida indígena ou da vista da paisagem, e os viajantes apresentam-se sistematicamente representados como espectadores. A auto-representação dos viajantes torna-se algo de profunda significação, à medida que concorrem para a elaboração de uma determinada visão dos habitantes do Brasil, de sua natureza e da própria viagem. Um dado de apreensão imediata refere-se ao fato desse tipo de imagem trazer os elementos contrastivos entre a identidade dos índios (pouco diferenciada na gravura) e a dos brancos europeus, que obviamente apresentam-se vestidos e numa posição de destaque, no interior dessas representações. Agregue-se a isto o fato de que, ao presenciarem este tipo de festividade indígena, os viajantes foram levados

a elaborarem considerações a respeito do estado de civilização e cultura dos povos com os quais tiveram contato. A explicação aventada para esta conexão entre a observação dos rituais indígenas com as considerações sobre seu estado de civilização e cultura deve-se ao fato de elas estarem intimamente ligadas às práticas de guerra e à antropofagia. Entre todos os aspectos da vida indígena, nenhum fornecia mais elementos para esse tipo de reflexão do que suas festas e danças. O imaginário dos viajantes já fora suficientemente alimentado por imagens como as de Hans Staden e Albert Eckhout, sobre este aspecto da vida indígena. Assim, frente a esses rituais (que no caso já haviam perdido muito de sua força primitiva, ao serem executados como espetáculo para o olhar europeu), os viajantes eram levados a pensar sobre essas práticas (selvagens e bárbaras aos seus olhos) como evidência do estado primitivo desses povos.

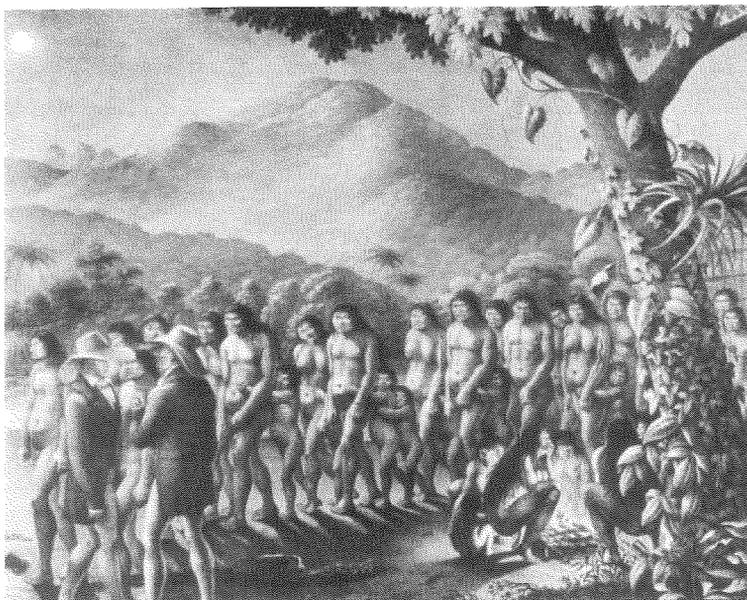


Figura 6 - Dança dos índios Puri. Em Spix e Martius (1967). Foto: Angelo José da Silva.

Dentro dessa perspectiva, é possível analisar uma outra gravura do atlas de Martius que segue este mesmo tipo de ordenamento, na representação de uma dança dos índios Puri.

Depois de fartas libações de cachaça, que eles, como todos os índios apreciam apaixonadamente, tornaram-se confiantes e excitados, e executaram as suas danças à noite, num lugar aberto, não distante da Fazenda Cuidoval. Já antes haviam despertado em nós sentimentos melancólicos sobre a degeneração do humano neles, o porte baixinho, o pardo-avermelhado da pele, o cabelo negro de carvão, solto e desgrenhado, o formato desagradável da cara larga, angulosa, e os olhos pequenos, oblíquos, inconstantes, finalmente o andar de passos curtos, esquivos, desses homens das selva. E, então, pelo caráter tristonho dessa festa, na escuridão da noite, a nossa impressão de pena ainda era maior. Os homens puseram-se lado a lado em fila; atrás deles puseram-se igualmente em fila as mulheres. Os meninos, aos dois ou três, abraçaram-se aos pais; as meninas agarravam-se por trás, às coxas das mães. Nessa atitude, puseram-se eles a cantar o triste 'Han-ja-ha, há-há-há'. Com emoções melancólicas foram repetidas várias vezes a dança e a cantiga, e ambas as fileiras avançavam lentamente, num compasso de três tempos. (Spix e Martius, 1981, p. 228, v. 1)

A descrição e imagem da dança dos Puri (figura 6) seguem o mesmo tipo de ordenamento assinalado acima. No entanto, nessa gravura tanto os corpos quanto as fisionomias dos índios Puri encontram-se profundamente

alterados, pois os corpos são disformes e as expressões dos índios igualam-nos aos símios, além de apresentarem-se de modo homogêneo. Embora a cena principal seja a dança dos Puri, os elementos que estão em primeiro plano na gravura referem-se à própria representação das figuras dos viajantes, com suas vestes européias, como espectadores. Existe, na composição desta gravura, qualquer coisa de inadequação, entre aquilo que foi narrado, como central para a figuração, e a inserção das figuras dos viajantes no centro da cena. No mesmo plano deles, destaca-se a fisionomia da vegetação local, seguindo o modelo de representação assinalado por Humboldt. No que seria o plano central da gravura, vê-se, além dos índios Puri, dançando enfileirados, um outro grupo de figuras, agachadas em torno de uma fogueira. O cenário de fundo da gravura, com florestas densas, montanhas sendo iluminadas pela lua, concorrem para a construção desse quadro melancólico aos olhos dos viajantes. Reforçando a idéia de melancolia, Martius informou que um negro que vivera muito tempo entre os Puri, dissera-lhe que a música referia-se a um lamento dos índios por haverem caído de uma árvore quando tentavam colher uma flor, donde o viajante concluiu que “a explicação que nos ocorria, diante deste quadro melancólico, era do paraíso perdido (Spix e Martius, 1981).” Se de fato aquele era o paraíso perdido, a figura dos viajantes, tal qual representada acima, revela-os com seres estranhos ao paraíso.

A idéia de um paraíso perdido era significativa no interior do pensamento europeu, quando buscavam explicar a origem dos povos do Novo Mundo. No entanto, teve seu auge nos séculos XVI e XVII, quando o fun-



damental dos debates a respeito daqueles povos era de base teológica. Se a idéia do paraíso perdido ainda era expressiva para o entendimento das diferenças, ela aparecia como substrato para a explicação não da vida no Paraíso ou da existência de uma cultura adâmica. Os povos, com os quais esses viajantes tiveram oportunidade de encontrar, eram na realidade vistos como seres decaídos do Paraíso, cujas características físicas e morais corroboravam justamente com esse tipo de idéia.

O temperamento do índio quase não se desenvolveu e pode ser qualificado de fleumático. Todas as potências da alma, mesmo a sensualidade mais nobre, parecem achar-se em estado de entorpecimento. Sem refletir sobre a criação universal, sobre as causas e a íntima relação das coisas, vivem com o pensamento preocupado só com a conservação própria. Passado e futuro quase não se distinguem para eles, daí não cui-

darem nunca do dia seguinte. Estranhos a todo sentimento de deferência, gratidão, amizade, humildade, ambição, e, em geral, a todas as emoções delicadas e nobres, que distinguem a sociedade humana; insensíveis, taciturnos, imersos no mais absoluto indiferentismo por tudo, (...). (Spix e Martius, 1981, 231, v. 1)

Pelo exposto por Martius, evidencia-se o vínculo de suas idéias com as expressas por Buffon quanto aos povos do Novo Mundo, cuja natureza degenerada, apática e de pouca vitalidade concorriam para o estado mais baixo de civilização. Na exposição de uma outra festividade indígena, cuja realização fora “encomendada” pelo viajante aos índios Juris (figura 7), nota-se o mesmo tipo de visão da barbárie da vida indígena:

Incitavam esses sons bárbaros à dança de guerra, que foi então executada pelo pró-

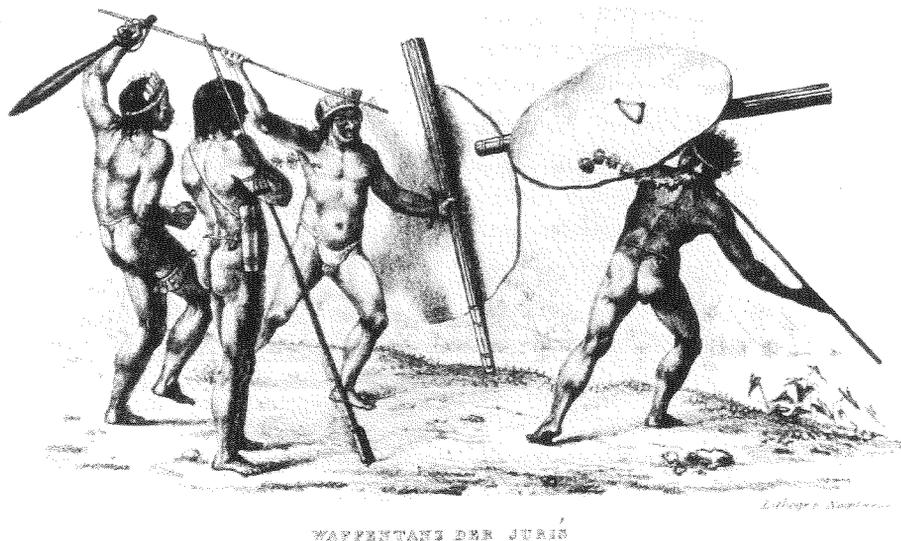


Figura 7 - Dança Guerreira dos Juris. Em Spix e Martius (1967). Foto: Angelo José da Silva.

prio tubixaba, com seus melhores guerreiros. Eles escondiam-se atrás dos grandes escudos redondos, de couro de anta, que costumavam permutar com os miranhas, e lançavam contra eles o dardo com gestos ameaçadores, deslizando-se de um lado para o outro. Oferecia esta dança toda a plástica selvagem e feroz do corpo maciço dos indígenas americanos. Que atroz imagem de barbaridade representava esse rápido evoluir ameaçador dos guerreiros nus, cuja musculatura, untada com óleo, brilhava metálica, as horrendas caretas dos rostos tatuados, avermelhados de urucu, os gritos repentinos ao lançar o dardo e ao choque e a zombaria pérfida, quando o adversário se esconde atrás do escudo. (Spix e Martius, 1981, p. 222, v. 3)

A partir da observação desses espetáculos indígenas, o viajante passa a formular idéias a respeito do estado de civilização dos índios. Todos os elementos dessas celebrações, as bebidas, adornos e pinturas corporais, as cantigas, as danças e o gestual que as caracterizam, despertaram no viajante uma espécie de choque, e expressões como selvageria e barbárie passam a fazer sentido, a seus olhos.

Os viajantes alemães que percorreram o Brasil no início do século XIX foram representantes da “civilização em viagem”, encontrando uma natureza exuberante e grandiosa ocupada por seus habitantes primitivos. A história, para eles, traduzia-se por um movimento da civilização à barbárie, proporcionada por seu deslocamento no espaço. A história era fusão do tempo e espaço como tradução da experiência da viagem. As imagens etnográficas

puderam revelar muito dessa experiência, assinalando igualmente a constituição de um novo gênero pictórico como o da pintura etnográfica.

Cada parte do espaço percorrido era percebida como a oportunidade de avanço em direção às formas mais primitivas da vida em sociedade. Conforme expusemos anteriormente, vale refletir até que ponto esta busca do primitivo, do selvagem não vinha ao encontro de seus ancestrais igualmente primitivos. Martius expressou-a de modo peculiar:

Acerca das viagens realizadas no Japurá antes de mim quase nada sabia eu; mas essa falta de notícias exatas estimulava o meu interesse. O homem está inclinado a colorir as empresas que põem a prova a sua coragem com cores dum futuro poético. Ainda me recordo da exaltação com que contemplei a embocadura do majestoso rio, sonhando com o descobrimento de múltiplas maravilhas. Se esses sonhos não se realizaram; devo entretanto ser grato particularmente às experiências que se ofereceram nessa remota região, e que me proporcionavam o aspecto natural, o único exato, do estado primitivo do continente americano e dos seus habitantes. (Spix e Martius, 1981, 206, v. 3)

A possibilidade de conhecer a natureza e o estado primitivo do homem americano apresenta-se ao viajante como a possibilidade de estabelecer os elos da antiga história da humanidade. O sentido desse movimento pode ser compreendido através das afinidades com o pensamento de Schiller ao discursar em 1789 sobre a necessidade do estudo da história universal. Conforme destaca Norbert Elias,



Schiller expressava com confiança que a “cultura” tinha avançado, ao se comparar o nosso modo de vida com o das sociedades primitivas. Expôs que muitas sociedades primitivas eram dominadas pela rudeza e crueldade, e alguns aspectos de sua vida causam repulsa em nossos espíritos. Mas lembrou que, no momento de glorificação do passado nacional, não era possível esquecer que César e Tácito lhes haviam encontrado num estado não muito diferente dos povos primitivos de há mil e oitocentos anos atrás. Por isso, lembrava a seus contemporâneos que eram devedores de eras passadas e regiões distantes, sendo que todos os períodos tão diversos da história da huma-

nidade haviam enriquecido diretamente a *sua* cultura (Elias, 1997, p. 120).

Assim, é possível imaginar que Wied-Neuwied, Martius e Rugendas estivessem, na oportunidade de suas viagens, reencontrando também nas sociedades indígenas a expressão mais fiel daquelas eras primitivas que haviam alimentado seu próprio desenvolvimento histórico e proporcionado o avanço de sua cultura. Esse reencontro possibilitou aos viajantes formular juízos quanto ao estado de civilização daquelas sociedades, em que seus gestos e olhares tendiam a assimilá-las à história da humanidade, da qual eles seriam a expressão mais perfeita e concluída.

Referências bibliográficas

BAUMER, Franklin L. *O pensamento europeu moderno*. Séculos XIX e XX (v. 2). Lisboa: Edições 70, 1990.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. Imaginário do Novo Mundo (v.1). São Paulo: Fundação Odebrecht, 1994.

BUCHER, Bernadette. *Icon and conquest*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1981. p.27-30.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829. Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da União Soviética. Rugendas, desenhos e aquarelas (83 ilust.), v. 1. Reprodução fotográfica por Claus C. Meyer. Texto por Boris Komissarov. Rio de Janeiro: Alumbramento/Livroarte, 1988.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: Livraria Pioneira/EdUSP, 1970.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HELBIG, Jörg von. (Org.). *Brasilianische Reise 1817-1820 Carl Friedrich Philipp Von Martius Zum 200. Geburtstag*. München: Hirmer Verlag München, 1994.

LÖSCHNER, Renate. *Artistas alemães na América Latina*. Catálogo da Exposição. Berlin: Instituto Ibero Americano, 1978.

_____. *Brasilien Bibliothek der Robert Bosch GmbH*: Maximilian Prinz zu Wied (Katalog). Stuttgart, 1988.

PRADO, J. F. de Almeida. *Tomas Ender: pintor austríaco na corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. Um episódio da formação da classe dirigente brasileira 1817/1818. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

- RÖDER, J.; BALDUS, H. *Maximilian Alexander Philipp Príncipe de Wied-Neuwied: Viagem ao Brasil 1815-1817: Excertos e Ilustrações*. São Paulo: Melhoramentos, 1969.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.
- _____. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Traduit de l'allemand par De Golbery. Paris: Engelmann e Cia, 1835.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EdUSP, 1974.
- SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. *Reise in Brasilien in den Jahren 1817-1820*. Nebst Skzzen aus Alex v. Humboldt und A. Bonpland Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents. Für die Jegend bearbeit von Carl Friedrich Dietzsch. Leipzig: bei C. G. Kayser, 1831.
- _____. *Reise in Brasile in den Jahren 1817-1820*. Neudruck des 1821-1832 in München in Textbänden und 1 Tafelband erschienenen Werkes, herausgegeben und um ein Lebensbild des Botanikers von Martius sowim eines Registers erweitert von Karl Mägdefrau, Tafelband (Atlas). Stuttgart: F.A Brockhaus Komm. Gesck, GMBN, ABT. Antiquarium, 1967.
- _____. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. São Paulo: EdUSP, 1981.
- TAYLOR, Anne-Christine. L'Americanisme tropical, une frontiere fossile de l'Ethnologie?. In: *Histoires de l'Anthropologie (XVIe-XIXe siècles)*, présente par Britta Rupp-Eisenreich. Paris: Klincksieck, 1984. p. 213-33.
- WIED-NEUWIED, Maximiliano Prinz zu. *Kupfer und Karten*. Frankfurt a.M., 1822.
- _____. *Viagem ao Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1986 (Coleção Reconquista do Brasil, série 2, v. 156).

Abstract

This essay analyses the ethnographic images of Indian dances produced by the German travelers, Prince Maximilian Alexander Philip von Wied-Neuwied (1815-1817), Karl Frederic Martius (1817-1820), and Johann Moritz Rugendas (1822-1825). Ethnographic images are here understood as those representations of the travelers who pictured the Indian way of life in its different aspects. They also revealed the figure of the traveler at meeting the Indian people. Our analysis was focused on ritual Indian dances and on the interpretation of them, which drew the travelers into rising themes on culture, civilization, and history of the people with whom they were in contact through traveling experience.

Keywords: ethnographic images, Indian dances, German travelers.

Recebido em: maio de 2001.

Aprovado em: agosto de 2001.




Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX

Susana M. Dobal

Resumo

A partir de uma seleção de imagens, esse artigo discute a representação do índio na fotografia brasileira praticada por fotógrafos que passaram pelo país principalmente no século XIX, ou também no início do século XX. As imagens demonstram uma aliança entre a fotografia científica e a fotografia comercial praticadas na época: se por um lado cada gênero seguia suas próprias estratégias de composição, as duas atitudes também se misturavam revelando alguma afinidade entre o interesse da ciência e o interesse pelo pitoresco que guiava a produção das imagens comerciais. Nos dois casos, não só os personagens retratados, mas o posicionamento do fotógrafo, em geral alheio aos personagens que retratava, ficou também registrado no papel fotográfico.

Palavras-chave: fotografia, índios, Brasil.

A fotografia do século XIX costuma ser estudada a partir de algumas categorias gerais tais como a paisagem e o retrato, além dos nomes dos fotógrafos autores das fotos. Há porém algumas características vagas que permeiam a produção fotográfica daquela época, deixando marcas nas imagens mais diversas, misturando assim categorias aparentemente distanciadas. Podemos achar assim alguma afinidade entre a motivação para se fotografar paisagens ou índios, considerando algo além das particularidades de cada fotógrafo. A partir da investigação de uma seleção de fotos retratando os índios brasileiros no século XIX, ou na primeira década do século XX, iremos investigar a existência de uma perspectiva particular nessas imagens. Um novo

ingrediente é então introduzido na propagada aliança entre ciência e fotografia que parece ter guiado uma parte da produção fotográfica daquele período, algo que traz um testemunho menos sobre a existência das coisas fotografadas do que sobre um determinado posicionamento sociocultural marcado nas imagens, e menos evidente do que os rostos ou plantas e acidentes geográficos retratados. Esse ingrediente amplia a noção de fotografia como documento histórico neutro para situá-la como um elemento constituinte de uma história bastante específica, a do ponto de vista oficial ou dominante que aliou-se à ciência ou a um mercado informal de imagens para produzir um testemunho não só da cultura indígena, mas principalmente do olhar que se voltou para ela.

Iremos procurar um apoio para situar as fotografias escolhidas na comparação entre imagens diversas produzidas sobre o assunto. Em vez de partirmos das fotos produzidas por um fotógrafo ou numa determinada região, procuramos identificar determinadas práticas recorrentes que se justificam exatamente pela sua reincidência, definindo assim um certo modo de olhar praticado naquele momento. Obviamente, não descartamos as eventuais particularidades geográficas, autorais e temáticas, mas como se trata de compreender um uso que se fez da imagem e a fotografia como um documento histórico, senão tendencioso, jamais neutro, essas categorias poderiam servir apenas para demonstrar o tênue limite entre elas. Foram então escolhidos apenas alguns exemplos dentro do corpo de imagens disponível sobre o assunto, que tem sido divulgado em publicações e exposições. Não houve, portanto, o intuito de cobrir toda a produção fotográfica comercial ou científica sobre os índios, mas apenas apontar alguns exemplos que parecem significativos. Novas fotografias serão descobertas ao longo do tempo, mas embora seja pouco provável que elas fujam aos padrões identificados aqui, fica aberta a possibilidade de algum trabalho ainda poder trazer uma nova perspectiva sobre o assunto. Finalmente, é preciso ainda fazer a ressalva de que o termo “fotografia brasileira” refere-se à fotografia feita no Brasil, mas raramente por brasileiros, dada a etapa do desenvolvimento do país naquele momento. Isso significa que as fotografias produzidas naquele período serão necessariamente as imagens possíveis a um olhar estrangeiro.

A invenção da fotografia, oficialmente anunciada na Academia de Ciências da França em 1839, trouxe um novo elemento para a nossa cultura visual, que com as inovações técnicas rapidamente assimiladas nas décadas seguintes, iria rapidamente assumir uma posição privilegiada como um meio de informação. Essa informação seria usada para fins e em contextos diversos, não necessariamente distintos, mas intrincados. Além desses usos, é preciso levar em conta que a imagem fotográfica, cuja invenção foi reivindicada quase simultaneamente por alguns inventores em países diferentes (Niépce, Daguerre e Bayard na França, Talbot na Inglaterra, Hercules Florence no Brasil), atendia a uma necessidade premente daquele momento histórico, e partia portanto de um vasto corpo de imagens que desempenhavam funções que ela iria assumir, assimilando muitas vezes aspectos formais já corroborados por práticas anteriores à fotografia.

Se no primeiro contato com os índios, reproduzido na carta de Pero Vaz de Caminha, a inocência dos nativos foi motivo de admiração, um dos primeiros relatos iconográficos sobre um encontro semelhante é menos lisonjeiro quanto à natureza dos moradores encontrados nas terras brasileiras. Em 1711, o tenente-coronel Afonso Botelho realiza uma expedição na região de Tabagi, hoje no estado do Paraná, com o propósito de fazer um reconhecimento do território. Expedições como essa eram comuns, mas dessa vez ela teve que ser finalizada prematuramente por causa de um confronto com os índios Xokleng que habitavam na região. O ocorrido foi relatado num documento enviado ao go-



vernador de São Paulo, em que constavam mapas situando acidentes geográficos, tribos indígenas e os acampamentos militares da expedição. Foram feitas também trinta e sete aquarelas relatando esse primeiro contato com os índios Xokleng, que não se sabe se faziam parte do documento enviado ao governador. Joaquim José Miranda assina as aquarelas e o mais provável é que ele tenha realizado as imagens a partir do relato de outra pessoa.¹ A seqüência mostra os primeiros contatos, a troca recíproca de presentes, o ataque posterior dos índios e o recuo dos militares. Essa narrativa, um dos primeiros documentos imagéticos relatando o encontro entre o colonizador e os índios, introduz nesse trabalho uma seqüência de imagens fotográficas sobre esse mesmo assunto. Vamos investigar a seguir como alguns elementos permaneceram na representação desse encontro quase dois séculos depois, quando a fotografia foi apropriada pela ciência como um mecanismo objetivo de representação da realidade.

O relato acima traria algumas constantes no ritual de contato entre índios e brancos que poderiam se repetir até o século XX, tais como a troca de presentes e a adoção dos índios de roupas pertencentes à cultura pelos recém-chegados.² Se no século XIX ainda parecia difícil representar fotograficamente a hostilidade indígena dada as dificuldades técnicas, não faltariam formas de representar os índios como criaturas já pacificadas prontas para o consumo científico ou turístico. Sendo a paisagem e os retratos os principais assuntos fotografados no século XIX, a repre-

sentação dos índios deveria atender ao duplo propósito implícito na produção dessas imagens. As fotografias de paisagens eram vendidas por estúdios especializados em fotografia e serviam para divulgar a imagem de lugares diversos, algo assim como a função que têm hoje os cartões postais, sendo que, para aos nossos olhos distanciados no tempo, em geral as imagens antigas parecem mais sofisticadas em termos de enquadramento e composição. Os retratos também têm uma função correspondente hoje, pois vários fotógrafos que mantêm estúdios independentes ocupam-se ainda em fazer retratos. A diferença é que antes eles eram mais padronizados e colecionados em álbuns feitos sob medida para acolher a galeria de personagens constituída de familiares, amigos, e também personalidades diversas. Um outro emprego da fotografia anunciado junto com a sua invenção foi de caráter científico, pois estando aparentemente menos sujeita a manipulações do que o desenho, a fotografia seria logo assimilada como prova de verdade em diversos campos da ciência (antropologia, medicina, astronomia, arqueologia), além do uso no contexto jurídico e criminal. A representação dos índios na fotografia irá portanto atender a todos esses usos, sendo que muitas vezes as estratégias e os usos da imagem se confundem. O que há em comum em todas as suas representações é que elas eram feitas para os olhos dos personagens daqueles retratos colecionados nos álbuns, e isso ficou inevitavelmente marcado nas imagens.

Albert Frisch foi um fotógrafo alemão que passou pelo Brasil por volta de 1865 e fez as

¹ *Brésil Baroque entre ciel et terre*. Cat. Paris: Union Latine, 1999. p. 508. (Já existe uma tradução brasileira desse catálogo).

² Essa prática foi documentada por Tomas Reis, o fotógrafo que acompanhava a Comissão Rondon no começo do século XX no interior do Brasil, registrando o encontro com diversas tribos. Ver Fernando de Tacca, "O índio "pacificado": uma construção imagética da Comissão Rondon". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 6, 1995. A troca de presentes foi também registrada por Jean Manzon para a revista *O Cruzeiro*, em reportagem comentada mais adiante.

fotos mais antigas de índios na Amazônia que chegaram até os nossos dias.³ Suas fotos têm um valor especial porque ao contrário da maior parte da produção da época, os índios não foram transferidos para um estúdio. As poucas imagens deixadas por ele mostram indígenas próximos a suas habitações, com o cuidado de enquadrar de forma a permitir o exame do tipo de construção, os objetos em volta e a maneira deles se vestirem. As fotos seguiam a tradição antiga das gravuras que, em geral, isolavam objetos e personagens, e eventualmente foi realizada por um artista mais escrupuloso preocupado em atribuir alguma naturalidade à cena, como no caso de algumas aquarelas, de Aimé Adrien Taunay cujos títulos já dão

idéia do caráter espontâneo que ele procurava dar a suas imagens (*Alguns Borôro em Visita a Riedel e Taunay*, e *Grupo de Índios Borôro Atentos ao Relato que faz um deles de uma Caçada de Onça*, ambas de 1827). A particularidade de Frisch foi dar importância, ainda que vaga, ao índio como portador de uma cultura, assunto amplamente explorado nas gravuras e aquarelas, mas muito pouco explorado na fotografia brasileira.⁴ A fotografia ainda levaria algum tempo para chegar ao instantâneo, e isso fica demonstrado não apenas pela impossibilidade técnica como por escolhas estéticas. O evidente arranjo dos índios para a pose (fig. 1), provavelmente colocados em posição estratégica para aproveitar a luz do sol, contrasta com a composição também perfeita, porém mais natural das gravuras de Taunay. Quando encontramos outra versão dessa mesma fotografia, fica evidente o quanto era flexível o compromisso da fotografia com a verdade. Na coleção de Gilberto Ferrez (fig. 2), encontramos a mesma imagem com o detalhe dos olhos terem sido pintados para ficarem abertos e parecerem mais naturais. O grosseiro retoque, no entanto, elimina qualquer ilusão de naturalidade. Os olhos fechados haviam impedido que as expressões ficassem ofuscadas pela luz, mas os olhos abertos abalam a ilusão de veracidade. É justamente as expressões desse “ruído” que vamos procurar nas outras imagens, um ruído que pode configurar-se de maneira mais sutil, mas que traz sempre a marca de uma intervenção, de um “presente” ou de um sinal qualquer deixado pelo branco nos personagens que ele procurava retratar com isenção.

³Essas fotos foram distribuídas pela Casa Leuzinger, no Rio de Janeiro, e embora tragam o nome de A. Frisch, ainda resta dúvida sobre a possibilidade de serem de Franz Keller, que também esteve na Amazônia na mesma época e tinha fotos publicadas pela mesma Casa Leuzinger, pertencente ao seu sogro. Ver *O século XIX na fotografia brasileira - a coleção Pedro Corrêa do Lago*. Catálogo. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000. p. 76-77.

⁴Essa mesma composição, mostrando um nativo e sua habitação, aparece no entanto com frequência nas fotografias feitas nas colônias europeias no século XIX, e pode-se imaginar que Frisch devia estar influenciado também por essas imagens. Pouco se conhece sobre Albert Frisch, além da sua produção fotográfica realizada durante a sua passagem pela Amazônia. A semelhança do seu enquadramento com o de outros fotógrafos europeus atuando em territórios remotos, e a apropriação das suas imagens pela Casa Leuzinger, que vendia fotografias diversas, sugerem

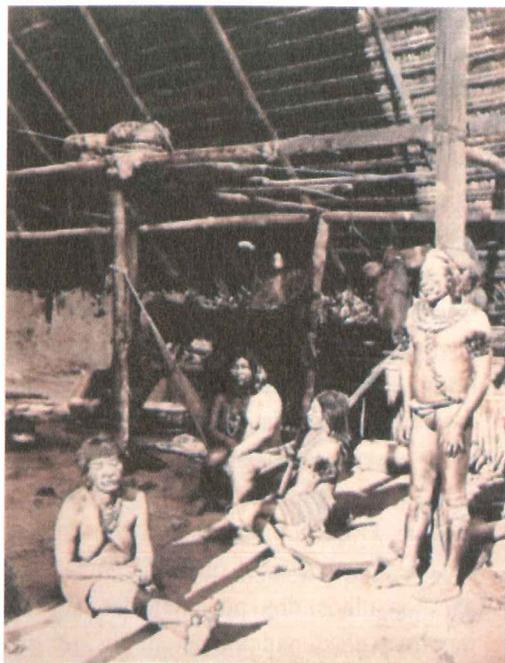


Figura 1: Albert Frisch – Taba de índios, Amazonas, c. 1865. In: *O século XX na fotografia brasileira - Coleção Pedro Corrêa do Lago* (São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, p. 77)

(continua no final do artigo)



Figura 2: Albert Frisch. In: Gilberto Ferrez, *Photography in Brazil 1840-1900* (Albuquerque: University of New Mexico, 1990, p. 162).

No nosso segundo exemplo, encontramos, quase três séculos depois das aquarelas, índios Krahú, de Goiás, fotografados de frente e de perfil pelo cientista Emil Goeldi (fig. 3). Mais para o final do século XIX, a fotografia já tinha sido apropriada pela ciência como um mecanismo de indiscutível objetividade. O interesse antropológico restringia-se, naquele momento, principalmente a questões raciais, e a fotografia entrava em cena como um confiável instrumento de medição, tão exato como as régua e quadriculados que, muitas vezes, apareciam ao lado dos corpos geralmente despidos dos nativos fotografados sistematicamente de frente e de perfil em diversos continentes. No caso das colônias inglesas, francesas e italianas, cujos países colonizadores já tinham instituições científicas mais articuladas, foi feito um trabalho de

documentação mais amplo e sistemático do que no Brasil.⁵ Aqui a maneira de fotografar do cientista suíço Emil Goeldi era próxima dos cânones ditados pela antropologia da época, mas talvez por pudor, talvez por alguma cumplicidade com os fotografados, talvez porque o contato e a assimilação de hábitos outros pelos índios já fossem uma realidade irrefutável, os personagens do seu retrato aparecem vestidos com calça comprida. A troca de presentes já havia ocorrido antes, e o final do confronto resultou nesses índios Krahú como alvo do olhar científico que os reduzia a corpos a serem medidos. Trata-se de uma perspectiva diferente dos corpos representados nas gravuras da primeira metade do século XIX, que se preocupavam com pinturas e inscrições capazes de atribuir uma identidade aos fotografados.⁶ Na fotografia antropométrica que varreu diversos continentes na segunda metade do século XIX, os corpos dos nativos reduziram-se a meros traços físicos apreendidos não por acaso de frente e de perfil, uma fórmula que desde pelo menos a década de sessenta daquele século, era usada para identificar criminosos. Curiosamente, embora a ciência trabalhasse com dados comparativos, os que pertenciam a mesma etnia dos fotógrafos e cientistas foram poupados de serem representados de forma semelhante. Há ainda uma diferença entre o texto e a imagem no que diz respeito ao tratamento dado aos índios. O fotógrafo alemão George Huebner, atuante em Manaus entre 1888 e 1905, manteve durante quase duas décadas uma colaboração com o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, em que ambos pareciam ter alguma cumplicidade com a causa indígena. Isso pode ser verificado nas cartas



⁵ É preciso, no entanto, fazer a ressalva de que há sempre a possibilidade por mais remota que seja de essas imagens existirem no Brasil, mas ainda não terem sido devidamente pesquisadas e divulgadas. Quanto a isso, destaco o mérito da coleção de Pedro Corrêa do Lago, exposta no ano passado (ver nota 3), que finalmente não se limitou às imagens geralmente expostas de paisagens urbanas e rurais no século XIX. Sem diminuir o valor das fotos de paisagens, que conta com obras-primas de Marc Ferrez entre outros, tem faltado até aqui uma perspectiva diferente para a fotografia do século XIX, que a considere dentro de um contexto social. Um dos poucos temas pesquisados com essa perspectiva foi o retrato. Ver Carlos E. Marcondes de Moura (org). *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

⁶ Maria Sylvia Porto Alegre comenta como a representação dos índios pela gravura passou de categorias

(continua no final do artigo)

⁷ É no entanto verdade que Huebner era um excelente retratista, que conseguia demonstrar uma cumplicidade com os personagens fotografados, como destaca Daniel Schoepf no seu primoroso trabalho de resgate da obra desse fotógrafo. Ver Daniel Schoepf, *Georg Huebner 1862-1935: un photographe à Manaus*. Genève: Musée d'Ethnographie, 2000.

⁸ Para um breve histórico sobre Marc Ferrez ver Gilberto Ferrez, *Photography in Brazil 1840-1900*. Albuquerque: University of New Mexico, 1990. p. 204-221. (a tradução brasileira existe como *A fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte e Fundação Nacional Pró-Memória, 1985). A biografia de Marc Ferrez e um panorama geral da sua obra podem encontrados também em Maria Inez Turazzi, *Marc Ferrez*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000. Para conhecer uma outra face da produção do fotógrafo, mostrando aspectos mais práticos da vida em diversas regiões do

(continua no final do artigo)

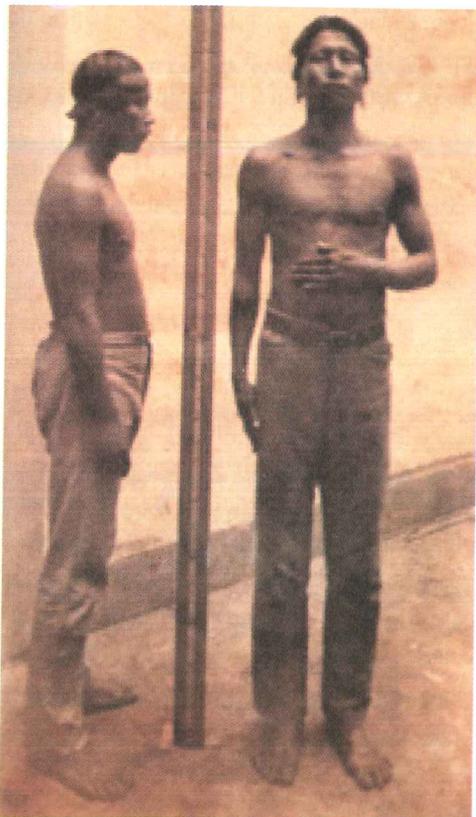


Figura 3: Emil Goeldi – Índios Krahú, Goiás, 1889. In: *O século XX na fotografia brasileira - Coleção Pedro Corrêa do Lago* (São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2000, p. 55).

trocadas entre eles em que Huebner denunciava os maus tratos impostos aos índios pelos negociantes da borracha. Koch-Grünberg participou de expedições na Amazônia e publicou importantes documentos sobre aspectos lingüísticos de diversos grupos indígenas. Ele se negava a acompanhar a antropologia da época que priorizava o aspecto racial no estudo daquelas populações. Contudo, as imagens produzidas por Huebner, algumas delas utilizadas nos artigos de Koch-Grünberg, mantém uma certa rigidez na maneira de fotografar, com as tradicionais poses de

frente e de perfil ou ainda fotos em estúdio com um fundo falso imitando uma floresta.⁷

As imagens seguintes são talvez do maior fotógrafo atuante no Brasil no século passado, Marc Ferrez. Maior não apenas por causa da vastidão do seu legado conseguido graças a sua participação em várias expedições que lhe permitiram viajar pelo país e juntar um acervo precioso de imagens de diversas regiões, mas principalmente por causa da originalidade das suas paisagens, preocupado que estava em registrar não apenas aspectos geográficos que tinham fascinado pintores, desenhistas e fotógrafos, mas também a presença humana inserida numa paisagem carregada de cultura. Exímio técnico, ele chegou a desenhar e encomendar uma câmera para fazer imagens panorâmicas e recebeu o título de “Photographo da Marinha Imperial.”⁸ Conhecido principalmente pelas suas paisagens e vistas marinhas, Marc Ferrez fotografou também os índios e mais uma vez não se ateu simplesmente a fórmula vigente. Assim como George Huebner, ele recorreu aos habituais fundos neutros ou também transportou seus personagens para um cenário artificial no estúdio, mas também é autor de expressivos retratos. Em 1865, aos 21 anos, depois de um período de treinamento com Franz Keller na Casa Leuzinger, Ferrez montou o seu próprio estúdio de fotografia também no Rio de Janeiro, onde passou a comercializar o seu amplo acervo. Não podemos esquecer, portanto, que seus retratos dos índios seriam vendidos a um público ávido por imagens exóticas, o mesmo público formado principalmente por turistas que compravam suas paisagens e estavam dispostos a consumir personagens que atendessem a mesma sede



de exotismo. É assim que encontramos uma variedade de imagens de escravos entre as suas fotografias, escravos posando na maioria das vezes em estúdio em frente a um fundo neutro ou pintado, em imagens frontais que, assim como outros inúmeros exemplos da época, de preferência deveriam denotar a sua condição de trabalhadores humildes.⁹

Sem perder de vista esse aspecto comercial do seu trabalho, que afinal caracteriza a maior parte da produção fotográfica do século passado, podemos encontrar algumas variações nas imagens de Marc Ferrez. Ele fotografa, portanto, seus personagens tanto ao ar livre como no estúdio; e no caso dos índios em geral, vemos na borda da imagem uma identificação do grupo ao qual o personagem fotografado pertencia. Há já aqui uma diferenciação imposta pelo olhar científico: enquanto os personagens da burguesia retratados por fotógrafos diversos tinham nomes, os índios e escravos eram identificados por tipos raciais ou grupos étnicos. Ironicamente, o tempo muitas vezes apagaria os vestígios dos nomes daqueles que um dia foram assim identificados, de forma que hoje lidamos com um vasto acervo de imagens que testemunham nada mais do que um *tipo* burguês caracterizado por um repertório de elementos decorativos não muito vasto: cortina voluptuosa, coluna em estilo clássico, tapeçaria, móveis com um detalhado trabalho de marcenaria, eventualmente uma esttua também clássica e um detalhe decorativo na parede. Havia, portanto, um “cenário” específico para cada tipo de personagem fotografado: um cenário com elementos que atribuíam *status* aos retratados, fossem eles trabalhadores, escravos ou burgueses, fun-

dos falsos davam um toque bucólico tanto à imagem do camponês como à do índio, ou ainda elementos que designavam um olhar científico cuja objetividade estava aparentemente traduzida pelo fundo neutro. Essa segunda fórmula aplica-se não apenas aos índios, mas a outras categorias de excluídos, como as populares fotos dos *briganti* do sul da Itália, fotografados contra fundo neutro ou também associados à natureza como uma maneira de caracterizar a vida errante. Os feridos de guerra nos Estados Unidos, os pacientes de manicômios e asilos, os criminosos, indígenas de diversas colônias mundo afora, todos seriam expostos ao mesmo fundo neutro que permitia ao olhar científico concentrar toda atenção na ferida no corpo, no gesto ou expressão denunciadores de uma patologia, na configuração do crânio ou dos traços faciais que para os adeptos da fisiognomia de Lavater e da frenologia de Gall justificavam a tendência ao crime, ou concentrar-se ainda no traço racial que marcava a diferença em relação aos europeus. O que há em comum entre essas imagens é o fato de que a câmera fotográfica impunha uma classificação ao fotografado, e isso independente do fato de que poderia constar ou não constar na imagem a grade milimétrica comum em fotografias antropométricas. A fotografia constitui assim um mecanismo de designação do outro, deixando, no entanto, implícita a presença daquele que olha. Como vimos, mesmo a categoria social autora dessa visão não escaparia dessa mesma classificação entrevista no cenário ao redor do retratado. Contudo, podem ocorrer exceções. Há casos em que as categorias se misturam, o muro imposto

⁹ Ver por exemplo Christiano Jr. *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1988. Ou o trabalho de outros fotógrafos no catálogo da coleção de Rubens Corrêa do Lago citado anteriormente.

pela câmera pode ruir e deixar que aconteça alguma mescla entre fotógrafo e observadores da foto de um lado, e fotografados de outro.

Se nas cartas enviadas a Koch-Grünberg, o fotógrafo George Huebner, atuante em Manaus, deixava transparecer uma cumplicidade com a causa indígena menos evidente nas suas imagens, retratos realizados por ele e também por outros poderiam chegar a ceder à febre classificatória e mostrar algo mais do que a etnia do fotografado. É o que ocorre por exemplo no retrato de um menino índio assim intitulado e fotografado por Marc Ferrez (fig. 4), no qual transparece ainda hoje seja a visão paternalista seja o fascínio exercido pelo indígenas em relação à cultura européia. O menino que nos olha intensa-



Figura 4: Marc Ferrez – Menino índio, Mato Grosso, c. 1880. In: *O século XX na fotografia brasileira - Coleção Pedro Corrêa do Lago* (São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, p. 52).

mente e seus apetrechos indígenas concentram aquela pureza que ecoaria da carta de Pero Vaz de Caminha aos nossos dias. Nele está depositada a ambigüidade do olhar por trás da câmera: o olhar do fotógrafo é distanciando, mostra o outro, de outro mundo; por outro lado, o objeto do olhar é uma criança cuja expressão induz a alguma empatia. A objetividade da ciência não escaparia dessa mesma ambigüidade: por um lado, a ânsia de tudo medir e diferenciar; por outro, o fascínio implícito nesse afã científico. Tomemos por exemplo outra imagem de Marc Ferrez. Nesse cartão postal, os ornamentos pularam da parede para a moldura das fotos: de frente, uma escrava e sua indumentária característica; de perfil, uma índia botocudo, diz a legenda, também com o figurino identificatório (fig. 5). O sistema é antigo e bastante recorrente: uma foto de frente e outra de perfil era a fórmula adotada no século XIX na fotografia antropométrica e de criminosos. Mas alguns detalhes destoam: o ornamento da moldura e a régua inclinada, a firula desenhada e a reminiscência da medida formam uma estranha e significativa combinação. As fotos de frente e de perfil mostravam geralmente a mesma pessoa, mas aqui trata-se de personagens bem diferentes. Elas tinham, porém, algo em comum para serem reunidas na mesma moldura: as duas pertenciam ao mundo do lado de lá daquelas duas janelas, um mundo em que índia e escrava podiam se misturar e serem observadas através de um ornamentado enquadramento.

A foto do menino índio é a foto de um menino ornamentado: o ornamento, seja burguês seja indígena, é uma forma de atribuir valor, contaminar algo com o belo,



Figura 5: Marc Ferrez – Negra da Bahia e Índia Botocudo, c. 1885. In: *O século XX na fotografia brasileira - Coleção Pedro Corrêa do Lago* (São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, p. 49).

tornar precioso. Cientistas e pesquisadores europeus percorreriam colônias diversas no século XIX com o nobre propósito de preservar o que estava prestes a ser dizimado, fosse uma raça, os objetos de uma cultura, mitos ou línguas. Sua tarefa era apoiada pelos governos dos países europeus, pois, para além das causas humanitárias, havia obviamente o interesse econômico em vencer obstáculos e abrir caminho para a exploração comercial das colônias – prova disso, viajantes e exploradores tinham apoio financeiro tanto de instituições científicas como de instituições comerciais. A participação da fotografia nesse panorama foi fornecer um corpo de imagens coerente com toda a engrenagem:

imagens que podiam, portanto, transitar tanto no meio científico como no estúdio comercial dos fotógrafos, fazendo assim a ligação entre a ciência e o contexto cultural local, entre a régua na foto da índia botocudo e a moldura ornamentada em volta dela. A câmera fotográfica permitia a todos uma confortável atribuição de papéis: de um lado o cientista, o fotógrafo, o turista que comprava as imagens; de outro, a índia ou a escrava devidamente caracterizadas como tipos.

Voltamos então às nossas aquarelas iniciais e à cena da troca de presentes e encontramos uma nova versão numa série de retratos do fotógrafo George Huebner, que parece reveladora do próprio processo de fotografar o “outro”. Teofrácio podia ser um dos inúmeros indí-

genas aculturados que o fotógrafo menciona na sua carta como fazendo parte do seu convívio. O que se pode saber dele pode ser deduzido apenas pelas fotos, pelo personagem que aparece, e principalmente pela maneira como ele foi fotografado.¹⁰ Ele não mais pertence a uma etnia, mas ganhou um nome, pelo menos um primeiro nome. O enquadramento é revelador dessa sua situação de um outro sendo assimilado para a cultura dos brancos. Ele não escapa, portanto, das tradicionais fotos de frente e de perfil que serviam para a observação de traços raciais, inclusive largamente praticadas pelo próprio Huebner (fig. 6). O profissionalismo de Huebner permitiu, no entanto, que mesmo nessas fotos o retratado mantivesse uma expressão no rosto, um quase sorriso. Essa expressão fica mais à vontade nas duas fotos seguintes em

que o mesmo Teofrácio aparece agora vestido, com direito a um ângulo mais nobre, ambos na diagonal, com o corpo ou o olhar virados meio de lado quebrando aquela rigidez da pose imposta pelo olhar perscrutador da ciência ou da justiça (fig. 7). A roupa permitiu a ele ser fotografado como qualquer comprador de fotos que frequentasse um estúdio tradicional de fotografia.

Vestir a roupa era assim um presente que marcava o começo de um processo de aculturação, mas deixar-se fotografar nu significava geralmente manter-se prisioneiro de uma identidade preservada, porém exótica, atribuída ao indígena. O exotismo guarda o duplo movimento de distanciamento diante de algo diferente e, por outro lado, de atração diante de algo que fascina. A ciência e o seu uso da

¹⁰ Talvez Teofrácio seja o jovem índio do Rio Japura mencionado por Huebner numa carta a Koch-Grünberg em que o fotógrafo contava que o rapaz trabalhava com ele, mas não tinha nenhuma lembrança da sua língua materna. Huebner mandava então fotos dele para que Koch-Grünberg pudesse talvez identificar assim a sua etnia e também para que ele visse "que belo rapaz ele era". Como as imagens são do mesmo ano da carta, e parecem mesmo servir a esse duplo propósito, é provável que sejam essas as fotos que acompanharam a correspondência, embora na edição do livro sobre a obra do fotógrafo isso não esteja demarcado. Ver Daniel Schoepf, p. 68.

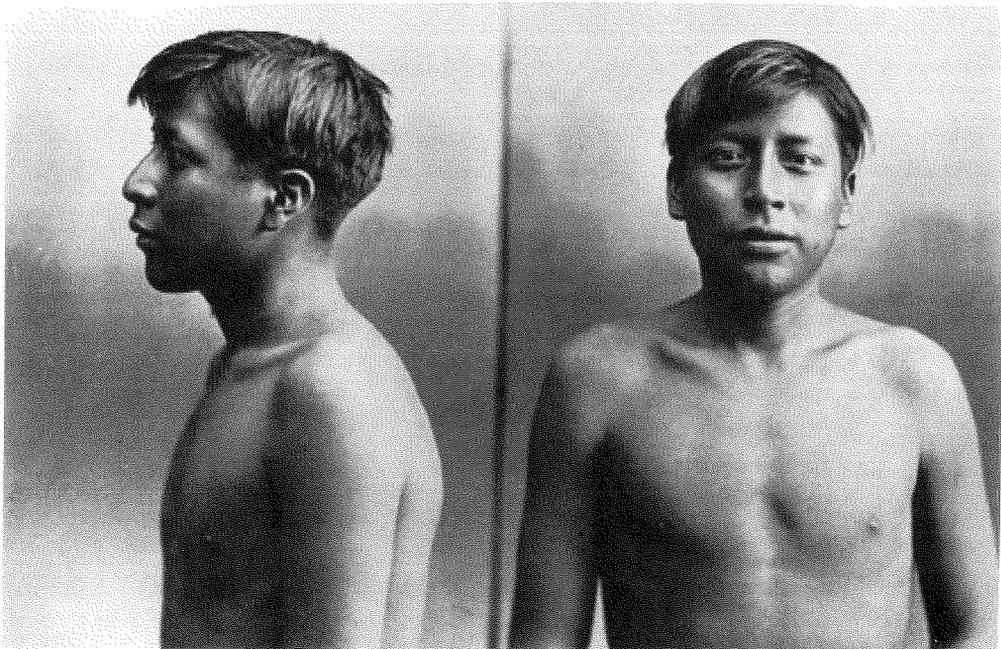


Figura 6: George Huebner - Teofrácio, 1907. In: Daniel Schoepf, *Georg Huebner 1862-1935: un photographe à Manaus* (Genève: Musée d'Ethnographie, Col. "Sources et Témoignages", 2000, il. 46).



fotografia pareciam pertencer à primeira categoria; a fotografia comercial praticada pelos fotógrafos parecia pertencer à segunda. Na verdade, essas categorias sempre estiveram misturadas como no cartão postal de Marc Ferrez, e ambas, portanto, não estavam imunes ao apelo do exótico. Entre as fotos do mesmo Huebner que tinha interesse pela causa indígena, do mesmo Huebner ainda que se dedicou com afinco a retratar as paisagens de Manaus e arredores povoadas por seus habitantes, encontramos mais uma imagem rica de sentidos. Trata-se do retrato de uma índia do Pará, datada entre 1896 e 1910: os seus brincos, o seu penteado, o seu vestido não pertencem a sua cultura original. A pose tampouco: o corpo de frente, o olhar feminino de lado que não confronta são tradicionais na iconografia da pintura e dos retratos

fotográficos (fig. 8). O que há de novo não são os seus seios nus, também comuns em diversas outras imagens de indígenas retratados por Huebner ou por outros fotógrafos da mesma época. O que verdadeiramente desnuda tanto o seu corpo como a intenção da foto é o vestido aberto e abaixado: não seria ele o retrato fiel do gesto de quem tantas vezes colocou-se por trás da câmera fazendo desfilar uma imensa galeria de povos colonizados registrados nus, de frente e de perfil na África, na Oceania, na América do Sul e na América do Norte, sob o álibi de um interesse científico? Não é uma coincidência curiosa que, na obra do mesmo fotógrafo, encontram-se imagens que serviam ao interesse científico e outras a um desejo que não pode ser lido como classificatório? Dessa vez as duas imagens não estão no mesmo cartão

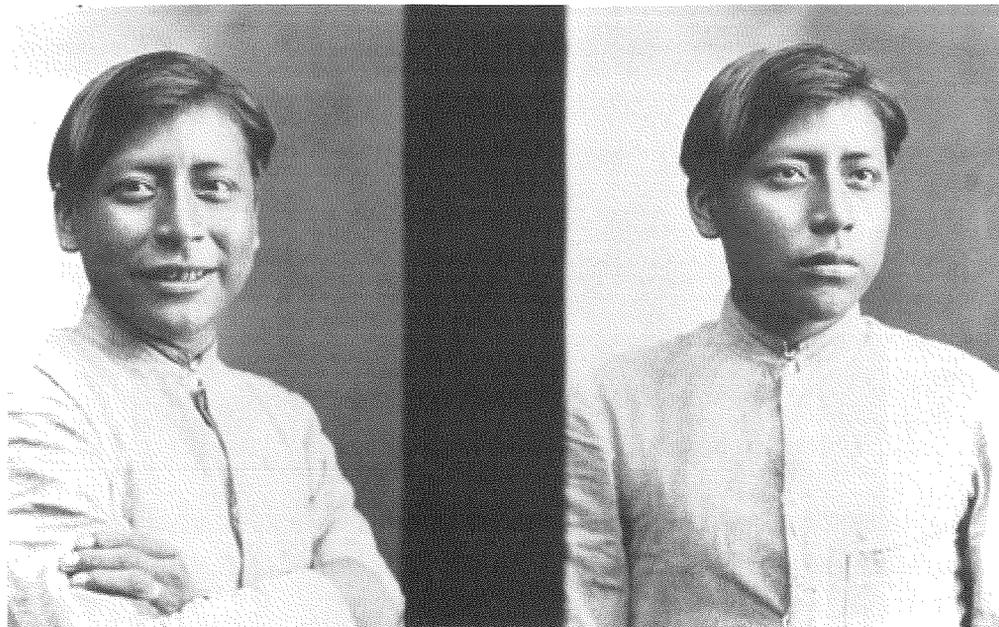


Figura 7: George Huebner - Teofrácio, 1907. In: Daniel Schoepf, *Georg Huebner 1862-1935: un photographe à Manaus* (Genève: Musée d'Ethnographie, Col. "Sources et Témoignages", 2000, il. 47).



Figura 8: George Huebner - Índia do Pará, 1896-1910. In: Daniel Schoepf, *Georg Huebner 1862-1935: un photographe à Manaus* (Genève: Musée d'Ethnographie, Col. "Sources et Témoignages", 2000, il. 35).

postal, mas a afinidade dos olhares ainda pode ser observada. O jogo de vestir e despir o estranho outro faz parte de um esforço de assimilação de um fotógrafo como Huebner, ou de diferenciação por parte de viajantes que seguiam as regras da Sociedade de Geografia, por exemplo, submetendo os nativos a diversas mensurações. Mas talvez, nesse jogo, possamos terminar por confundir as intenções. Se a ciência cedeu ao apelo do exótico, ela também assimilou a sua mesma ambigüidade: de um lado, havia a necessidade de afirmar a diferença e constituir um discurso baseado na idéia de superioridade racial para melhor submeter; de outro lado, e tam-

bém corroborado pela prática fotográfica, havia a fascinação por uma outra civilização que era vista e representada como passivamente à disposição dos recém-chegados.

O século XX traria uma flexibilidade muito maior nas maneiras de se fotografar e isso tanto por causa das facilidades técnicas como pela circulação de informação que vai permitindo uma maior diversidade na construção da imagem fotográfica. Não pretendemos aqui entrar nesse vasto e complexo território, mas apenas fisgar uma imagem que ilustre ainda a continuação de uma prática antiga. Jean Manzon, fotógrafo francês que vinha da revista *Paris Match*, foi contratado para revolu-



cionar o tratamento visual da revista brasileira *O Cruzeiro*, tarefa que ele cumpriu com eficácia.¹¹ Entre as suas reportagens que foram publicadas nessa revista de informações de forte apelo popular, há uma relatando um encontro com os índios Xavantes em 1944. Escolhemos apenas uma das suas imagens em que vemos do alto os índios apontando flechas para o avião onde estava o fotógrafo (fig. 9). O texto da reportagem insiste no heroísmo da empreitada, e a imagem acentua a ingenuidade indígena, pois os índios lá embaixo apontam seus arcos e flechas para a máquina voadora cuja sombra podemos observar no chão. A sombra do avião é como

a régua na foto de Emil Goeldi ou de Marc Ferrez, os olhos retocados na imagem de Frisch, a moldura ornamentada no cartão postal, a roupa dos índios Krahú e de Teofrácio, ou a não-roupa da índia do Pará: eles são a marca indelével de quem se julgava invisível por detrás da câmera, mas cuja sombra ou sinal qualquer ficou para sempre gravado nas imagens fotografadas. Na reportagem da revista *O Cruzeiro*, o interesse científico daquele encontro está popularizado sob a forma de aventura, mas se o exotismo está aqui mais evidente, essa não deixa de ser também uma imagem sugestiva para a participação da ciência nessa empreitada, aqui representada pela

¹¹ Para a participação de Jean Manzon na revista *O Cruzeiro* e o papel da revista na constituição de uma imagem do Brasil, ver Helouise Costa "Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon" in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N. 27 – Fotografia, 1998, p. 139-159. Sobre a revista *O Cruzeiro* e também para uma comparação entre o estilo de Jean Manzon e o de José Medeiros, que também fotografou para a mesma revista, ver Nadja Peregrino *O Cruzeiro: a revolução da Fotorreportagem*. Rio de Janeiro, Dazibao, 1991.

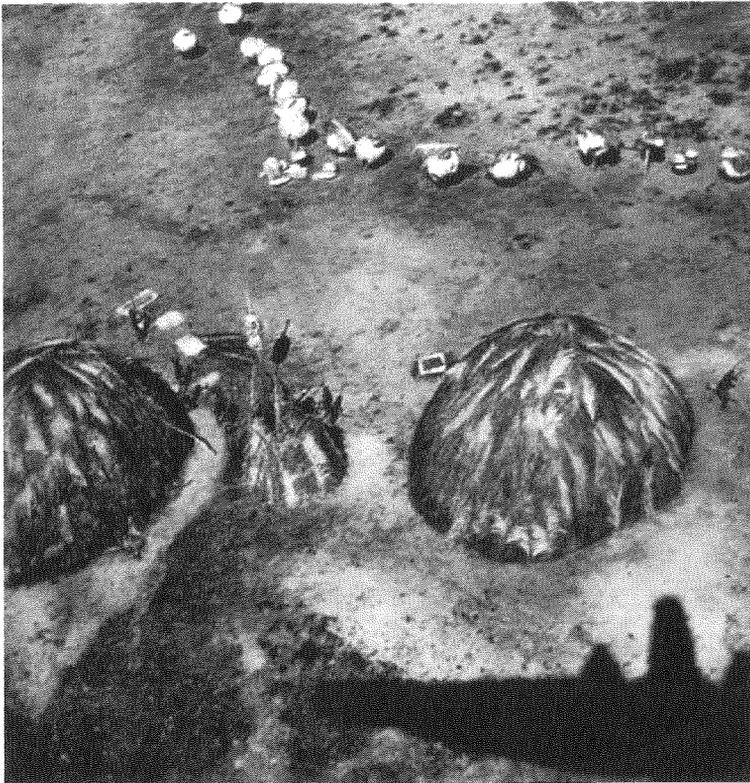


Figura 9: Jean Manzon – Aldeia Xavante, 1944. In: David Nasser, *Enfrentando os Chavantes*, *O Cruzeiro*, 24 de junho de 1944 (fotos de Jean Manzon).

¹² *Brésil Baroque entre ciel et terre*, p. 508.

presença da tecnologia da aviação. A fotografia pertence a uma avalanche tecnológica que vai se aproximando com a construção das estradas de ferro, que por sua vez coincide com o advento da própria fotografia na segunda metade do século XIX. É essa mesma avalanche que se apropria de civilizações com um misto de fascínio e interesse em abrir caminho para a sua passagem. George Huebner falaria constantemente de conflitos entre as populações indígenas e os exploradores da borracha, que mais tarde seriam substituídos pelos garimpeiros ou pelos madeireiros. Logo depois da sua chegada no Brasil, em 1808, Dom João VI decretaria guerra oficial aos índios Xokleng do Paraná, representados nas aquarelas do século XVIII e acusados de matar agricultores que queriam cultivar a terra “em benefício do Estado.”¹² Essas imagens do século XIX falam, portanto, do início de uma aliança entre ciência e exotismo num confronto em que a sombra tecnológica vai pairar por muito tempo sobre flechas que jamais atingiriam o seu alvo.

Finalmente, fechamos a seqüência de imagens com uma fotografia de um índio Apiacá tirada por Marc Ferrez por volta de 1880. O personagem está caracterizado com cocar, armas e ornamentos e sua expressão é tensa, com a testa franzida. Reencontramos aqui um detalhe curiosamente também recorrente no trabalho de outros fotógrafos, que era o enquadramento distanciado de tal forma que podemos ver o fundo falso em meio a parafernália do estúdio fotográfico. Se as poses tradicionais ou as paisagens pintadas ainda preservavam o esforço de se forjar alguma naturalidade, aqui é a própria encenação que se revela junto com o per-

sonagem fotografado. O índio denominado como “appiacaz” não foi vestido com uma roupa alheia a sua cultura, mas ainda assim é a fotografia que se revela como a vestimenta que lhe foi imposta para que pudesse ser assimilado e consumido como imagem fotográfica. A pose congelada, a expressão rígida, o contraste entre a sua roupa e o estúdio em volta são o testemunho do encontro entre duas culturas mesmo que, em vez de troca de presentes e ataques recíprocos, tudo tenha sido resumido a uma imobilidade, uma imobilidade repleta da mestiçagem inerente ao olhar fotográfico. A tradição iniciada com as aquarelas de Joaquim José Miranda reencontraria outras formas de expressão com alguns elementos constantes: as roupas presenteadas, o ataque, e princi-



Figura 10: Marc Ferrez – Índio Appiacaz, c. 1880. In: *O século XX na fotografia brasileira - Coleção Pedro Corrêa do Lago* (São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, p. 53).



palmente o ponto de vista, que sempre foi o de quem pintou as aquarelas ou fotografou. A imagem dos índios que chegou até nós em fotografias diversas faz parte portanto de uma história cujo narrador mostrou-se às vezes hostil, às vezes condescendente, às vezes fascinado pelo seu objeto, porém estivesse ele munido de um pincel ou de uma câmera, a sua marca sempre ficou registrada nas suas imagens.

O olhar distante, como disse Jean Galard no seu ensaio sobre a exposição comemorativa dos 500 anos, esteve portanto sempre mais próximo do que se podia pensar. Ele deixou um testemunho do nosso passado e ao mesmo tempo encontrou aqui uma escola para o seu olhar.¹³ No caso da fotografia, com exceção de Marc Ferrez que nasceu no Brasil mas foi educado na Europa, todos os outros mencionados aqui eram fotógrafos estrangeiros. Na verdade mais do que uma questão de nacionalidade, o que há de estrangeiro nos retratos realizados naquela época é a posição social que determinava a maneira como os retratos seriam feitos e que possibilitou a recorrência de poses e enquadramentos semelhantes no trabalho de fotógrafos de nacionalidades distintas atuando em cidades distantes. Fossem fotógrafos comerciais, cientistas ou movidos por interesses científicos, eles não pertenciam ao grupo que se dedicaram a registrar, e isso de alguma forma também ficou marcado nas fotografias que fizeram. Nas fotos dos indígenas, o exame de imagens diversas revela a formação de um olhar que no seu encontro com o outro deixou a marca das suas próprias estratégias de apropriação do que lhe parecia alheio. Esse ritual ficou registrado em

imagens diversas, com suas fórmulas determinadas, em que distanciamento e fascínio se revezaram e se mesclaram em fotografias que ora se pretendiam científicas, ora se assumiam como mero deleite para um olhar ávido de exotismos.

Breve resumo sobre os fotógrafos

Marc Ferrez (1843-1923). Provavelmente o fotógrafo que deixou o maior legado de imagens sobre o Brasil do século XIX. Nascido no Rio de Janeiro, filho de franceses, teve formação na França e volta ao Rio onde dedica-se à fotografia, primeiro trabalhando na Casa Leuzinger, e depois montando o seu próprio negócio, em 1865. Viajou pelo Brasil participando de missões, foi condecorado como Fotógrafo da Marinha Imperial e ganhou diversos prêmios em exposições no Brasil e no exterior. Marc Ferrez aliou apuro técnico e diversidade de temas, registrando em belas composições aspectos diversos da vida no país. Apesar do seu sucesso comercial, a sua produção não se limita a imagens pitorescas facilmente comercializáveis, pois o conjunto da sua obra demonstra um interesse real em registrar aspectos diversos da paisagem brasileira, geralmente marcada pela presença humana. A grandeza do acervo deixado por Marc Ferrez não deve no entanto esconder o fato de que entre suas imagens havia também os populares retratos de escravos e índios, vendidos como cartões postais para um público de turistas ávido por imagens exóticas e fáceis.

Albert Frisch (?). Pouco se sabe sobre esse fotógrafo alemão que, na sua passagem

¹³ Jean Galard, "O olhar distante". In: *Mostra do Redescobrimto: O Olhar Distante*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

pela Amazônia em 1865, produziu as primeiras fotos de índios do Alto Amazonas e do Rio Negro que se tem notícia até agora. Suas fotos foram expostas na Exposição Universal de 1867 em Paris e foram comercializadas pela Casa Leuzinger, que publicava e vendia fotografias de temas brasileiros no Rio de Janeiro. Esse fato, e mais o estilo das poucas imagens identificadas como sendo dele, levam a crer que provavelmente ele era um fotógrafo comercial. Na Biblioteca Nacional, em Paris, encontrei outra foto do mesmo Frisch que foi também visivelmente retocada, uma prática comum desde a invenção da fotografia, e sobretudo para o seu uso comercial, a fim de tornar a imagem mais pitoresca. Nas suas fotografias de índios, Frisch também usou a sobreposição de dois negativos para conseguir máxima definição do personagem e do ambiente em volta, conforme observa Pedro Vasquez (2000). Isso reafirma o seu compromisso com uma imagem pitoresca mais do que com um documento verídico, que seria a preocupação de um naturalista. Embora haja poucos dados sobre esse fotógrafo, ele foi mencionado por ter produzido fotografias representativas de um tipo de composição freqüente entre fotógrafos que percorriam países colonizados durante a segunda metade do século XIX, registrando personagens e seus costumes (moradia, indumentária, objetos, etc). Ao contrário dos outros fotógrafos mencionados, cujas fotos de índios foram feitas principalmente em estúdio, as fotos conhecidas de Frisch têm a particularidade de terem sido tiradas ao ar livre, e com a preocupação de mostrar elementos da cultura indígena sem se limitar necessariamente a um retrato.

Emil Goeldi (1859-1917). Cientista suíço convidado a assumir a direção do atual Museu Paraense Goeldi a partir de 1894, ficando no cargo até 1907. Nesse período, Goeldi renovou a instituição, que passava por uma fase de decadência. Sua valiosa atuação no museu, reestruturando-o, criando o Parque Zoológico, promovendo pesquisas com a contratação de cientistas, e produzindo publicações importantes, trouxe o reconhecimento internacional para a instituição e valeu-lhe a homenagem feita com a incorporação do seu nome ao do museu a partir de 1900. Durante o período em que permaneceu no cargo, Goeldi empreendeu diversas expedições de cunho científico pela Amazônia, Maranhão, Ceará, arredores de Belém, Amapá, além de seguir os rios Guamá, Capim, Moju e Tocantins para recolher material e realizar pesquisas principalmente na área de zoologia, sua especialidade. Na série de fotografias apresentadas aqui, as de Goeldi são as únicas que resultaram do puro interesse científico em estudar a região, por isso suas fotos dos índios Krahú, originários de Goiás, traduzem esse olhar fazendo referência a fotografia antropométrica, praticada na época e recomendada por instituições científicas europeias.

George Huebner (1862-1935). Fotógrafo alemão, atuante em Manaus, cuja obra foi recentemente recuperada pelo cuidadoso trabalho de pesquisa de Daniel Schoepf, que resultou numa exposição no Museu de Etnografia de Genebra, em 2000. Com imagens variadas que testemunham um amplo interesse pela região, a divulgação da obra de Huebner traz para a história da fotografia brasileira uma importante contribuição com o



registro de aspectos diversos de uma parte do país até aqui bem pouco estudada na fotografia do século XIX e começo do século XX. Se em geral o acervo divulgado da época é povoado principalmente de belas paisagens, a obra de Huebner abrange também mercados, portos, retratos e vistas de vilarejos e cidades que oscilam entre o movimento de urbanização promovido pelo ciclo da borracha, e a precariedade de regiões interioranas que Huebner registrou nas suas viagens pelo Norte do Brasil e pelo Peru. Huebner tinha um estúdio de fotografia em Manaus onde comercializava as suas imagens e, ao mesmo tempo, manteve uma longa correspondência com o etnógrafo Theodor Koch-Grünberg. Nas cartas trocadas, algumas delas reproduzidas no catálogo da exposição, podemos confirmar o in-

teresse e a cumplicidade de Huebner para com os habitantes da região. Suas fotos tinham, no entanto, o duplo objetivo de documentar e também comercializar as imagens da realidade a sua volta e devem ser vistas dentro dessa ambigüidade. Foram escolhidos aqui apenas alguns retratos feitos por Huebner, mas sua produção é bem maior do que a apresentada. Ficaram de fora, por exemplo, os retratos encenados em estúdio, retratos de grupos ao ar livre e diversos outros registros de tipos humanos que aparecem de frente contra um fundo neutro, sendo que essas últimas imagens, que seguem uma tendência internacional da época, ficam no limite entre o interesse antropológico de se registrar tipos humanos e o interesse comercial de vender imagens de personagens pitorescos.

Referências bibliográficas

Catálogo Brésil baroque entre ciel et terre. Paris: Union Latine, 1999.

Catálogo Marc Ferrez nas coleções do Quai d'Orsay. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

Catálogo O século XIX na fotografia brasileira - a coleção Pedro Corrêa do Lago. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2000.

COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. In: TURAZZI, Maria Inez (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27 (Fotografia), 1998, p. 139-59.

CHRISTIANO JÚNIOR. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1988.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte e Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

GALARD, Jean. O olhar distante. In: *Mostra do redescobrimento: o olhar distante*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

MOURA, Carlos E. Marcondes de. (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

NASSER, David. Enfrentando os Chavantes [sic]. Fotos de Jean Manzon. *O Cruzeiro*, 24 de junho de 1944.

PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a revolução da foto-reportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvania. Imagem e representação do índio no século XIX. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994. p. 60-72.

SCHOEPF, Daniel. *Georg Huebner 1862-1935: un photographe à Manaus*. Genève:

Musée d'Ethnographie, Col. "Sources et Témoignages", 2000.

TACCA, Fernando de. O índio "pacificado": uma construção imagética da Comissão Rondon. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, EdUERJ, v. 6, p. 81-101, 1995.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.

(*continuação)

que, mesmo com o mérito do ineditismo das suas imagens, Frisch era provavelmente um fotógrafo comercial e viajante. Além de vistas de Manaus, ele também fotografou cuidadosamente árvores que foram identificadas com seus nomes científicos, mas isso em pouco contribui para se pensar que ele possa ter sido um naturalista. Sobre a sua produção no Brasil, ver Pedro Karp Vasquez, *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.

⁶ generalizantes para um olhar mais minucioso, preocupado com a identidade de grupos. Embora a fotografia tenha sido usada para fins científicos, assim como os desenhos, ela não contou naquele momento com uma variedade no repertório de imagens que traduzisse o mesmo interesse pelo assunto verificado nas gravuras. "Imagem e representação do índio no século XIX". In: Luís Donisete Benzi Grupioni (org.). *Índios no Brasil*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994 [Secretaria da Cultura de São Paulo, 1992], p. 60-72.

(*continuação)

Brasil, ver as imagens de Ferrez que eram parte da coleção do cônsul francês Charles Wiener, que viveu no Brasil na virada do século XIX para o século XX. Essa coleção foi exposta em Paris em 2000, e no Rio de Janeiro e Brasília em 2001. Um catálogo resumido, exclusivamente dedicado a Marc Ferrez foi editado como *Marc Ferrez nas coleções do Quai d'Orsay*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2001.

**Abstract:**

This is article, based on a selection of photographs, discusses the manner in which Indians were represented by photographers who worked in Brazil mostly in the 19th century, as well as at the beginning of the 20th century. The images demonstrate a close link between the scientific and the commercial photography of that period: if on the one hand each type followed its own strategies of composition, on the other, both attitudes intermingled, revealing an affinity between scientific interest and the interest for the picturesque that fuelled the production of commercial images. In both cases, not only the characters portrayed, but also the photographers' perspective, which was generally removed from the characters they were portraying, were ultimately impressed on the photographic paper.

Keywords: photography, Indians, Brazil.

Recebido em: maio de 2001.

Aprovado em: agosto de 2001.



O corpo nu dos índios e o soldado redentor: da indianidade e da brasilidade

Marc Henri Pfault

Resumo

Durante as duas primeiras décadas do século XX, o general Rondon esteve encarregado da segurança da fronteira amazônica da nova República do Brasil. Ele criou um Serviço de Proteção ao Índio, cujo objetivo era integrar os índios na nação brasileira. Rondon incluiu em sua equipe um "cinematografista", Luiz Thomaz Reis, cuja tarefa era dar ao Brasil uma imagem coletiva da "indianidade" como uma das raízes da "brasilidade". A questão agora é: o que nos dizem estas primeiras imagens, algumas das quais constituem, sem dúvida, "o primeiro filme etnográfico" jamais produzido?

Palavras-chave: Rondon, Reis, índios, representações, identidade.

Preâmbulo

O propósito geral da minha pesquisa é inserir os filmes do major Luiz Thomaz Reis na perspectiva histórica e ideológica das missões comandadas no Brasil por Cândido Mariano da Silva Rondon, herói – para mim ainda misterioso – de uma obra de identificação do espaço nacional brasileiro e, por isso, de uma certa brasilidade. Um dos instrumentos dessa obra foi o registro em imagens das atividades das "missões Rondon". As fotos e principalmente os filmes expressam de maneiras diferentes as intenções de Rondon e da

República brasileira em relação às populações indígenas, expressamente solicitadas a inserir-se na comunidade nacional, a partir do final do século XIX. Aquelas produções imagéticas igualmente sugerem certa reflexão – e certamente numerosos questionamentos do próprio major Reis – quanto às modalidades de uma formatação ou mesmo de uma construção *ética*² daquilo que se devia considerar (quem considera e em que circunstâncias?) a indianidade no Brasil. Assim, minha intenção é procurar como se expressam essas questões e essas propostas por meio da tomada e da organização das imagens em filme, e tentar

² Construção do exterior e, durante muito tempo dominante, de uma identidade. Esta, até relativamente pouco tempo atrás, era suscetível de um ponto de vista *êmico*, no mínimo legítimo: a representação dos índios por eles mesmos. A oposição *êmico/ético* não duplica a relação subjetivo/objetivo mas situa e relativiza a expressão do ponto de vista de um em relação ao outro e de cada um em relação a si mesmo.

Nota: Este artigo é parte de um trabalho realizado graças a uma bolsa de "pesquisador visitante" de cinco meses (01/06/00-31/10/00), na UERJ, generosamente concedida pela FAPERJ, à qual agradeço calorosamente. Tradução do francês: Henry Decoster. Agradeço vivamente a Patrícia Birman, que fez uma revisão científica sutil da tradução.

demonstrar que a busca de uma *linguagem imagética* por Luiz Thomaz Reis era um empreendimento novo, verdadeira descoberta. Neste artigo, vamos só tentar uma identificação de um ponto de vista específico de Reis a partir de sua visão da corporeidade índia em relação à representação imagética do próprio Rondon.

Devemos agradecer a Rondon por haver percebido rapidamente a importância da gravação imagética paralelamente à transcrição dos fatos que ilustraram a ação das diversas missões nas fronteiras do Brasil. Certamente, uma posição “modernista” o estimulava a utilizar as novas tecnologias do tempo para constituir não apenas os arquivos, mas principalmente os elementos demonstrativos de um empreendimento muitas vezes mal compreendido e mesmo criticado.

Aparentemente, ele estava seguindo os conselhos de Edgar Roquette-Pinto, responsável pela seção etnográfica do Museu Nacional do Rio de Janeiro, primeiro antropólogo a filmar durante suas pesquisas no interior do Brasil, e trazendo, entre outras, as primeiras imagens dos índios Nambikwara e garantindo assim as primeiras coleções do Museu. Contrata o então tenente Luiz Thomaz Reis como fotógrafo e o encarrega, a partir de 1912, de providenciar o equipamento necessário. Com esse intuito, Reis viaja a Londres e Paris, onde adquire o material mais atualizado. Em 1912, é criada a “Seção de Fotografia e Cinematografia” da Comissão Rondon, concretizada em 1914. A seção conta com uma câmera Williamson para trinta metros e uma Debie Studio para 120 metros, assim como moderno material para revelação de filmes.³ O chefe da secretaria central da Comissão, Amílcar

Botelho de Magalhães, podia escrever com muita propriedade:

Todos os mais modernos processos da cinematografia eram utilizados, e a Comissão Rondon tinha à sua disposição todas as máquinas para organização completa desses filmes, inclusive a impressão dos positivos e dos cartões, a secagem artificial, o rebobinamento mecânico etc., tudo funcionando com eletricidade. O próprio capitão Reis dirigiu toda a instalação com o maior profissionalismo, e tudo funcionou às mil maravilhas até minha saída do Escritório Central em maio de 1922. (Magalhães, 1941, p. 175)

Além disso, Reis fabrica aparelhos de madeira, enfrentando o calor, a umidade e o assalto de inúmeros insetos do sertão, para revelar os filmes no próprio local, no decorrer das filmagens. Muitas vezes atribuiu-se a Robert Flaherty a idéia de revelar seus filmes no lugar da filmagem, quando da produção de *Nanook of the North* (1922), abrindo assim caminho a uma antropologia compartilhada, que se caracteriza, por exemplo, pela possibilidade de um olhar dos “etnologizados” na própria imagem capturada pelo etnólogo. Hoje, sabemos que o cineasta norte-americano tinha predecessores, como o antropólogo austríaco Rüdolph Pösch, que filmou na Nova Guiné e depois na África do Sul entre 1904 e 1909, e principalmente Luiz Thomaz Reis, a partir de 1912. Creio que devemos atribuir a este último a concepção mais próxima de uma antropologia compartilhada, pois foi ele quem *a priori* imaginou a necessidade de revelar o filme no campo, não como consequência de

³ Admite-se, como foi publicado, que este é o material de que dispunha inicialmente a missão e a seção de Reis. Todavia, eu só encontrei essa discriminação no relatório *Expedição ao Rio Ronuro*, do capitão Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcelos, publicado em 1945, pelo Ministério da Agricultura, Conselho Nacional de Proteção aos Índios, Publicação n. 90 (da antiga Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas – “Comissão Rondon”), Imprensa Nacional, Rio de Janeiro. O relatório, redigido pelo tenente Vasconcelos, dá conta de uma missão sob suas ordens, de 25 de maio a 27 de setembro de 1924. Contém dois anexos (Anexo n. 4, p. 97-116, e Anexo n. 5, p. 117-50): *Relatórios do Capitão Luiz Thomaz Reis sobre: a) Serviços Fotográficos e Cinematográficos; b) Serviço Antropométrico*. À página 100, menciona-se o material já referido, e Reis cita a câmera Debie-Studio, “que eu ia reservando para os estudos mais importantes”. Assim, o material é aquele de 1924, mas não creio que seja o mesmo de 12 anos antes!



problemas técnicos, como foi o caso de Pöch e depois de Flaherty. Podemos perceber, através do dispositivo utilizado, assim como das reflexões que figuram em seus relatórios e, sobretudo, das imagens filmadas, que Reis elaborou uma reflexão bastante sistematizada, relativa, em primeiro lugar, às filmagens; em segundo, à intencionalidade geral da filmagem e, por último, à especificidade da linguagem imagética.

Visivelmente, o cinema não é para ele um simples instrumento de captação, apenas uma ferramenta para veicular facilmente “representações” assim como fazemos com exposições de objetos: ele o concebe como uma linguagem carregada de sentido, cheia de significados, implicando efeitos específicos originados na maneira de filmar e, portanto, em intenções e em escolhas. Reis manifestamente concebia sua atividade como projeto de conhecimento e principalmente como projeto de comunicação. A intenção de fazer conhecer e de fazer compreender marca constantemente seu trabalho, e parece-me que esta é a fecunda originalidade de Reis cujo imaginário tem um alcance maior, para além do propósito político de Rondon e de suas missões. Mas é preciso situar o ambiente no qual trabalhava Reis, já que ele não tinha controle nem dos projetos nem das condições nas quais estes se realizavam; tampouco tinha total liberdade sobre a finalidade das missões. Tentaremos perceber até que ponto se pode distinguir o que poderia ser um olhar próprio, uma visão pessoal do cineasta e o projeto global do qual ele é antes de tudo um instrumento. Sem dúvida, Reis compartilhava parte das orientações ideológicas dos positivistas, ideologia de seus companheiros militares.

Talvez tenha existido um certo distanciamento de sua parte, o que possivelmente gerou uma carreira militar relativamente pouco brilhante, quando poderia ter sido bastante excepcional.⁴

As Comissões Rondon e o soldado-cidadão

Em certo sentido, reencontramos no Brasil algumas necessidades que levaram os países europeus, após haver legitimado a partilha colonial da África no Congresso de Berlim de 1889, a ocupar fisicamente os espaços, a demarcar fronteiras, a definir as zonas recíprocas da extensão real do poder colonial: era necessário, o mais rapidamente possível, dar uma imagem clara dos novos espaços de soberania tanto no exterior quanto internamente. Talvez não seja simples coincidência que nesse mesmo ano de 1889, no Brasil, sob o comando do major Gomes Carneiro, tenham sido organizadas Comissões Constructoras de Linhas Telegráficas no Estado de Mato Grosso. Tinham realmente a intenção de integrar à rede telegráfica brasileira já em uso essa parte do sertão ainda excêntrica em relação ao conjunto do país. De certa forma, constituir a unidade do país dentro de – e por meio de – um espaço concreto de comunicação. Logo no ano seguinte, após a morte de Carneiro, o capitão Cândido Mariano da Silva Rondon, oficial que já trabalhava nas comissões, assume o comando. Sua primeira missão foi a Comissão Constructora da Linha Telegráfica de Cuiabá ao Araguaia (1890/91).

Mais tarde, Rondon comanda a operação de instalação de uma linha telegráfica, partindo de Mato Grosso e atravessando a Amazô-

⁴ Reis foi promovido postumamente a tenente-coronel em 1940, quando morreu em acidente.

nia. Depara-se com uma realidade indígena considerada quase inteiramente desconhecida⁵, apesar da existência de numerosas imagens e representações sobre os povos da Amazônia. Rondon preocupa-se, além do lançamento de linhas e estações dos telégrafos, com os meios de estabelecer os “primeiros” contatos com as populações amazônicas e com a coleta de elementos básicos de descrição: objetos, usos, vocabulário, demografia... A importância das coleções trazidas para doação ao Museu Nacional do Rio de Janeiro, assim como a oportunidade que concede ao antropólogo Edgar Roquette-Pinto de estudar os Nambikwara, ao convidá-lo a juntar-se à sua “comissão” em 1911, lhe valem o reconhecimento científico da Congregação do Museu Nacional, que lhe concede em 1921 a qualidade de “membro honorário”.

Sabemos que Rondon fazia parte de um grupo de oficiais brasileiros, admiradores fervorosos do positivismo, republicanos convictos, próximos do ideal do soldado-cidadão. Os princípios dessa corrente de pensamento conduziam ao reconhecimento da diversidade das populações brasileiras, entre as quais o Estado teria o dever de mediação e, para aquelas consideradas menos adiantadas no caminho da civilização, de proteção.⁶ O próprio Rondon assim definiu alguns objetivos das missões:

(...) de maior vulto e larga projeção em outros sectores de actividades e progresso, aí compreendido o grave “Problema do Índio”, que tivemos de resolver, ao penetrarmos nas zonas de sertão em que nossos índios viviam livres de contacto com os civilizados, tantas vezes prejudiciais à sua paz e à sua independência. (Rondon, 1953, p. 3)

Os objetivos explícitos das missões e a questão da “propriedade” indígena

O fim do século XIX e o início do século XX certamente marcaram no Brasil as primeiras tentativas de entrada decidida na era industrial, participando em certa medida do novo amplo comércio mundial que então começava. O fim do Império e a declaração da República, em 1889, sem dúvida são manifestações de uma intenção forte das primeiras elites brasileiras de assumir a exploração das riquezas nacionais até então fortemente dominada por empresas estrangeiras, e amplamente marcada por uma ruralidade sempre impregnada pelo sistema escravista. São igualmente os primeiros sinais de urbanização, ao mesmo tempo que de aceleração de numerosas formas de imigração proveniente principalmente da Europa.

Tratava-se de fixar, oficialmente, o espaço de soberania do Estado, de tornar operacional um sistema de comunicações (o telégrafo) que concretizasse a unidade desse espaço e das populações que nele viviam. Tratava-se também de contribuir para dar forma à ambição manifestada pela recente criação⁷ do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC) no sentido de desenvolver uma agricultura moderna e científica, para a qual era preciso realizar uma obra de capacitação, de informação e de propaganda intensa. Era uma verdadeira política de recolonização interna. Como, por exemplo, tinham feito os engenheiros agrônomos, na segunda metade do século XIX, ao transformarem o espaço agrícola francês, ou os promotores de estradas de ferro norte-americanos, para controlar a pecuária e desenvolver a indústria da carne, esta política desenvolvia uma representação

⁵ Desconhecida é o termo apropriado, pois veremos, em diversos casos, que algumas “descobertas” das diversas missões ou expedições do SPILTN e, posteriormente, do SPI serão na realidade redescobertas de populações muitas vezes e dolorosamente em contato com os “caraíbas” há vários séculos. O Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN) foi criado em 1919, após as primeiras missões Rondon e como consequência delas. Ele virá a assumir em 1918 o nome de SPI, para tornar-se a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) em 1967.

⁶ Um projeto de constituição positivista foi publicado em janeiro de 1890; seu primeiro artigo diz que “a República dos Estados Unidos do Brasil é constituída pela livre federação dos povos circunscritos dentro dos limites do extinto Império do Brasil. (continua no fim do artigo)

⁷ Nota no fim do artigo.



do mundo camponês como necessariamente antiquado e conservador, até hostil ao sacrosanto “Progresso”. Dependendo dos casos, seguia-se uma política de transformação mais ou menos radical, que ia do massacre puro e simples à aculturação forçada, passando por todos os estágios da “doma”, da “domesticação”, da “catequese”, da “educação” e da “capacitação”, e outras etapas mais ou menos evolucionistas da “civilização”.

Ao mesmo tempo, a extensão ou até a exploração de toda terra disponível tornavam-se objetivos importantes, a propósito dos quais voltava a colocar-se a questão indígena, em particular no que dizia respeito à posse da terra. O direito original dos índios à sua terra nunca havia sido legalmente contestado durante os primeiros séculos da colonização, apesar das práticas que visavam constantemente a reduzir seu espaço para propiciar explorações e zonas de povoamento portuguesas. Mas esse direito será progressivamente contestado a partir do século XIX, reforçando assim a pressão sobre os grupos indígenas já amplamente dizimados. Uma *Carta Régia* de 1808, do rei Dom João VI, “havia declarado devolutas as terras conquistadas aos índios a quem havia declarado guerra justa” (Carneiro da Cunha, 1991, p. 141). No decorrer do século, cada vez mais serão contestados não apenas os direitos, mas o próprio significado de propriedade para os índios, cujos costumes “estranhos” são radicalizados para tentar justificar a nova expansão colonialista. Um deputado, autor de um projeto de colonização no Maranhão, declara em 1826:

Uma aldeia de duzentos a trezentos índios umas vezes se achava a vinte léguas acima

e daí a poucos dias vinte léguas mais abaixo; chamar-se-ão estes homens errantes, proprietários de tais terrenos? Poderá dizer-se que eles têm adquirido direito de propriedade? Por que razão não se aldeiam fixamente como nós? (Annaes do Parlamento Brasileiro, Assembléia Geral Legislativa, Câmara dos Senhores Deputados, 1826, t. 3, Rio de Janeiro, Typographia do Imperial Instituto Artístico, 1874, p. 189. Apud M.C. da Cunha, 1991, p. 142)

O desenvolvimento da nova economia agrícola irá no sentido da proteção às grandes explorações, obrigando cada vez mais a utilização da mão-de-obra assalariada da população flutuante de caboclos, brancos pobres e índios. A concentração e a fixação dos índios vai-se acelerando no fim do século XIX. Partindo das primeiras aldeias, em várias ocasiões, as comunidades indígenas serão deslocadas, e as terras em sua posse vendidas em hasta pública aos colonos brancos. Cada deslocamento renovava o debate sobre a propriedade, o uso ou a posse de terras, fazendo ressurgir, segundo as necessidades, critérios variáveis de identificação e de posse. A cada vez recomeçava a litania de propostas de transformar os índios, como se os esforços precedentes tivessem sido esquecidos ou fossem ineficazes. O recurso à “catequese” como único meio de “arrancar os índios da barbárie de suas florestas” (Barbosa, 1840) voltava à ordem do dia como se fosse uma novidade. Imaginava-se também que a devolução aos brancos das terras pertencentes às aldeias deslocadas permitiria civilizar os índios pelo trabalho, e desejava-se fixar as que se chamavam de “hordas selvagens”. Assim, também a

⁸ Vemos aqui a aplicação da lógica implacável da dominação que impõe seus critérios de gestão, e que mesmo quando parece aceitar exceções transforma sua aplicação em desastre. Trata-se da mesma lógica em perspectiva que, nos Estados Unidos, propôs (pelo menos até o fim dos anos sessenta do século XX, segundo minha própria experiência) aos índios tornarem-se integralmente cidadãos, obtendo títulos de propriedade nas terras das reservas nas quais só existiam como “súditos” do Estado e não “cidadãos”: a consequência dessa passagem – aparentemente democrática – era a obrigação imediata de pagar impostos territoriais pelos territórios relativamente grandes, que passavam da condição de reserva à condição de propriedade. Aos infelizes novos proprietários, geralmente sem condições financeiras, só restava o recurso de vender suas terras, geralmente nas piores condições. Além disso, muitas vezes estavam pouco acostumados a dispor de quantias relativamente altas, e eram facilmente levados a dilapidar o grosso de seu dinheiro, ficando na pobreza total.

⁹ Nota no fim do artigo

política pombalina de miscigenação para criar um povo livre brasileiro, ao fixar as aglomerações índias próximas às aglomerações portuguesas e ao favorecer os casamentos mistos, servia como argumento, um século mais tarde, para negar aos índios das aldeias sua indianidade e conseqüentemente seus direitos específicos às terras anexadas às suas aglomerações, cujos nomes haviam aliás sido aportuguesados, generalizando-se também o uso da língua portuguesa.⁸

Na segunda metade do século XIX, assistimos então ao desaparecimento da maioria das aldeias, cujas terras envolvem conflitos sem fim, excluindo progressivamente os índios em benefício dos municípios, das províncias e do Estado Imperial que entravam em disputas entre si. Percebe-se bem o processo de liquidação do problema índio, passando da concentração à miscigenação, desta à negação da identidade índia das aldeias, e, como consequência, à desapropriação das terras de que tinham a posse. É fácil compreender que os únicos índios que podemos identificar como tal são aqueles que escaparam aos vários reagrupamentos, que superaram a invasão miscigenadora, que conseguiram fugir das diversas missões protetoras, expondo-se assim a ser classificados como “selvagens” ou “Botocudos”, sujeitos à escravização se não penetrassem mais e mais na floresta – também ameaçada pelos progressos da agricultura, da pecuária e da exploração mineral e florestal. Voltamos a encontrar uma distinção ambígua surgida logo no início da colonização, da qual examinaremos algumas imagens por meio dos quadros de Albert Eckhout (1610-1675): o índio domesticado não é realmente uma pessoa, e o índio selvagem, reco-

nhecível como tal, não pode ser aceito no espaço da nação brasileira civilizada... Mas os dois mantêm alguma coisa intrigante, atraente, sedutora até, cuja natureza talvez seja possível entrever ao se examinar as imagens de Reis à luz de alguns elementos históricos. Provavelmente, a passagem à civilização proposta a eles sempre seria uma ilusão, pois as condições draconianas dessa passagem obrigam os índios a não serem mais eles mesmos, ou a fugir para o mais longe possível da invasão branca, assim continuando, ou melhor, *voltando a ser “selvagem”*.

As fronteiras da idéia nacional: a indianidade e suas modificações

Certamente – para voltarmos aos objetivos anunciados do novo Ministério da Agricultura, criado em 1909 com o fim, entre outros, de tornar sensível a unidade do território nacional e de suas populações – vamos assistir a uma tentativa de reconhecer finalmente um lugar para seu componente índio nesse espaço. O objetivo, que era de lançar-se numa “regeneração agrícola” do país, era acompanhado da vontade de estender a ação do Estado na determinação de uma política agrícola brasileira. Essa política apoiava-se no desenvolvimento de uma idéia da nação, ligada à definição prática de fronteiras, cuja delimitação e guarda se tornavam o encargo principal do Exército nacional. No mesmo período, o Estado, cujo aparelho é em parte dominado pelo pensamento positivista, tenta distanciar-se da Igreja Católica, cuja missão de catequese em relação aos índios é contestada, para ser substituída pelo conceito de “proteção”.⁹



Nessa perspectiva, vemos operar-se uma tentativa de ultrapassar a alternativa mortal que, até então, se apresentava aos índios: converter-se para serem civilizados e entrar “voluntariamente” na civilização do trabalho, ou então fugir para a “selvageria”, permanecendo sempre sob o risco de uma “guerra justa” com suas conseqüências escravistas. A política de proteção será a que sempre haverá de preconizar Rondon, especialmente para defender a continuação, ou melhor, a permanência do trabalho muitas vezes questionada do SPILTN, que se transformará em Serviço de Proteção aos Índios (SPI) antes da criação da FUNAI (Fundação Nacional do Índio) em 1967. Em 1910, Rondon descreve o que deve ser a obrigação desse serviço:

Serviço que se dirige a um tempo à natureza selvagem do solo como à natureza selvagem do seu habitante, necessitando do emprego de métodos experimentais de cultura e da prática de processos científicos de civilização no desbravamento das terras e no trato da alma humana (...) um tal serviço, assim caracterizado, atento à enormidade do território nacional, ou melhor, à disseminação das tribos indígenas na grande órbita de sua vida nômade por esse imenso território, só pode ser executado por crescido número de funcionário de várias categorias, num grande cerco de paz, num assédio extenso e paciente. (Rondon, 1910, p. 259)

Sem dúvida, tem razão Antônio Carlos de Souza Lima ao insistir nessa expressão significativa de “grande cerco de paz” para designar a ação tutelar do Estado, que então seria

essencial e concordaria com as palavras de Rondon; mas não posso deixar de lembrar a expressão “assédio extenso e paciente”, que confere, parece-me, uma finalidade pouco pacífica a esse “cerco de paz”. Pois, em geral, o objetivo de um cerco é sempre reduzir a resistência de uma praça de guerra, ou de uma sociedade, ou de uma pessoa, e as palavras de Rondon não escapam à ambigüidade da política aplicada aos índios. Mas Rondon saberá estabelecer uma distinção diferente daquela que então prevalecia entre índios selvagens e índios amigos e aliados, pois ele não insiste naquilo que seria uma *natureza* índia, e sim no tipo de relacionamento entre brancos e índios. Escreve ele:

(...) devo protestar, como conbecedor que sou de nossos indígenas, contra a divisão que se pretende fazer, classificando uns como incorporáveis à nossa sociedade e outros como completamente incapazes disso; os primeiros destinados a sobreviver aos processos industriais em voga, os segundos fadados, irremediavelmente, a sucumbir aos mesmos processos (...) O real é que existem indígenas em estado de guerra e outros que conosco entretêm aliança e amizade. A estes cumpre-nos tratar como amigos a quem devemos proteção, socorro e muita fraternidade; àqueles, preliminarmente, cumpre-nos levar a paz, com resignação e sofrimento de nossa parte, como expiação dos crimes e atentados que já sofreram de nossos antepassados, e ainda sofrem de nossos contemporâneos. (Rondon, 1911, p. 31)

Essa reviravolta e essa desnaturalização das relações com os índios pareceriam convin-

centes se, por outro lado, essa proteção não mantivesse o objetivo de uma integração progressiva na realidade dos relacionamentos sociais “civilizados”, realidade reduzida a relações de produção, se não de exploração, e à capacidade dos grupos e das pessoas de participar de um empreendimento coletivo (o que não significa empreendimento comum e menos ainda equitativamente compartilhado!) de transformação da natureza pelo trabalho. Claro, o método proposto por Rondon e seus amigos positivistas leva a época em conta e propõe educar as populações brancas, para que elas aprendam a não mais explorar demais os índios, nem tratá-los brutalmente. Mas o principal argumento nesse sentido é a afirmação de que os índios são aperfeiçoáveis e podem “civilizar-se”, e que, com uma boa “educação”, são capazes de progredir “moralmente, intelectualmente e praticamente”. Não se trata mais da catequese jesuíta, pretendendo-se manter distância dos salesianos que substituíram os jesuítas, mas trata-se nada menos que de uma catequese leiga: as palavras do próprio Rondon conservam, sem contestação possível, um saudável tom cristão de culpa e de resgate das faltas. Pode-se também considerar que as intenções educativas do SPILT e depois do SPI em relação às populações não-índigenas participam de um controle já praticado em relação a populações camponesas, caboclos, negros libertos, mestiços de toda espécie e outros sertanejos. Pois o fim da escravidão e as transformações na agricultura começavam a abrir caminho para uma inquietação espiritual milenarista e para a migração desordenada de populações cada vez mais numerosas, atraídas, por um lado, pela promessa das regiões mineiras e florestais da

Amazônia e, por outro, pelas novas miragens das cidades em crescimento. Esse “cerco de paz” apresenta muita semelhança com um cordão de segurança em volta das populações movediças do Nordeste, cuja fixação ainda é o objetivo principal. É preciso operar a transformação dos “nômades”, índios, ou não, em “trabalhadores nacionais”, isto é, em empregados dóceis e pacificados, para todos os empreendimentos de um Brasil abrindo-se às mutações da modernidade industrial e capitalista.

Um empreendimento metafórico: Rondon, herói da integração

Talvez possamos considerar que, no contexto sucintamente relatado, as próprias missões Rondon – as diversas conferências e publicações, o conjunto de imagens (fotos e filmes com seus textos explicativos), o esforço enorme de comunicação ao qual assistimos – têm por objetivo fazer desse empreendimento uma espécie de metáfora da colonização brasileira, integrando numa perspectiva aparentemente harmoniosa as diversas possibilidades de relacionamento entre populações ainda distintas, mas constituindo-se todavia em um “povo brasileiro” referencial no processo de uma formação nacional em constituição. Esses “povos indígenas”, essa “raça indígena”, não teriam entre si diferenças culturais significativas, e na medida em que essas existissem, seriam apagadas em benefício de uma diferença de estado (selvagens/pacificados) induzida pela natureza de uma relação mantida com os “civilizados”. Ao mesmo tempo que parece defender sinceramente uma espécie



cie de integridade das populações “silvícolas”, e ao mesmo tempo que pede para eles um respeito que nem sempre lhes concediam os diversos grupos pertencentes à entidade “civilizados” – cuja identidade e caracterização se omite cuidadosamente – só se pensa na passagem necessária da sua “indianidade” ainda por demais específica ao estado – por fim totalmente aceitável e benéfico – de “trabalhadores”. E Luiz Thomaz Reis, oficial cinegrafista das missões Rondon, observador claramente seduzido pela “indianidade selvagem”, no filme *Ronuro, selvas do Xingu*,¹⁰ termina com uma legenda que bem demonstra a mutação em curso: “Há aqui índios das diversas tribos do Curiseva. Hoje eles estão em contato com o posto de Simões Lopes e em breve teremos mais esses trabalhadores no convívio da nossa sociedade” (21’59”). As tribos são diferentes, mas não têm mais nome, seu único contato com o posto do SPI deveria operar a mutação química de seu estado.

O projeto, ou melhor, sua encenação e sua difusão permanente mostram e demonstram um caráter realmente atemporal, cujo elemento essencial não pode ser uma ação, na medida em que esta se inscreveria necessariamente no tempo, e estaria submetida aos acasos de um devir de que nunca se pode assegurar, com toda certeza, a realização. O fator principal, catalisador necessário e suficiente para essa transmutação, para esse renascimento, é pois, evidentemente, a própria pessoa de Rondon, que só se manifesta como presença e como permanência em seu ser e em sua figura.

O olhar “amistoso” sobre as populações indígenas – mais uma vez (re)descobertas –, as tentativas repetidas de estabelecer relacio-

namentos de vizinhança, os ritos de troca amplamente enfatizados, a própria heroificação de Rondon, tudo isso – na melhor hipótese – tem como resultado arregimentar de maneira semelhante ao controle salesiano. No filme *Ao redor do Brasil – Aspectos do interior das fronteiras brasileiras*, a visita de Rondon aos índios Carajás da ilha do Bananal é a visão triunfal dessa caminhada que, como demonstra perfeitamente Fernando de Tacca, conduz do índio genérico selvagem ao índio pacificado e prossegue em direção ao Índio genérico integrado e civilizado (Tacca, 1999). O herói redentor mostra as imagens santas da história de uma colonização cujas violências teriam sido supostamente superadas, e que se conclui, de maneira vitoriosa, com o nascimento de uma nação fraterna:

O Gal. Rondon explica a todos os factos históricos da proclamação da República, seu fundador e seus colaboradores, e mostra como o novo regime tornou em realidade as idéias de José Bonifácio, criando o serviço de redenção da raça indígena, perseguida por quatro séculos de atrocidades praticadas contra os índios, a pretexto da civilização. (Rondon, 1953, p. 216)

O entusiasmo do discurso não corresponde bem ao clima das imagens de Reis, e não parece haver provocado adesão autêntica dos ouvintes Carajás. Vemos, com efeito, a fisionomia dubitativa de um índio fantasiado com uma farda que parece conferir-lhe um estatuto de “chefe”, o ar respeitoso, pouco natural e constrangido dos índios, enfileirados numa espécie de parada com jeito bem militar, finalmente, a fisionomia francamente enojada e

¹⁰ Produzido em 1924 e incluído no filme *Ao redor do Brasil* (1932), do qual compõe os 22 primeiros minutos.

desanimada dos homens sentados à mesa, frente a pratos contendo um alimento que dá a impressão de estar rigorosamente racionado.¹¹ Tudo isso contrasta fortemente com o clima dos outros filmes nos quais, nos anos precedentes, ocorria o encontro/descoberta com índios que ainda não eram “civilizados”. O que aconteceu no decorrer dos vinte anos, entre as primeiras imagens rodadas por Reis em 1907 durante a missão Rondon-Roosevelt, e aquelas que, no entanto, têm por objetivo mostrar o arremate de um empreendimento que integrava as hordas “selvagens” de índios mais ou menos pacificados ao povo trabalhador da nação brasileira unida na ordem e no progresso? Terá realmente ocorrido algo mais do que a oferta sempre recomeçada, reconstruída, recomposta, da “epopéia da comissão Rondon”,¹² que por sua própria formulação inscreve-se na duração sem desenrolar, no tempo sem idade dos mitos? O filme com esse título é absolutamente significativo da inscrição no imaginário imemorial da passagem da indianidade para a identificação brasileira. As imagens de Reis e os momentos de filmagem são levemente mesclados, dando a impressão de uma permanência da presença de Rondon, ao mesmo tempo galvanizador de homens e guia da civilização. O comentário, muito enfático, alude ao porte do general, de quem se diz estar sempre “ereto”. Essa verticalidade opõe-se ao alongamento e à sinuosidade das linhas de dança, assim como à descontração das posições indígenas do corpo, mas está também plantada nas terras indígenas como um poste, marcando o espaço nacional brasileiro. A nação assume um sentido retroativo; o destino indígena, selado pelo SPI e seus postos de moralização e de

¹¹ Vinte anos depois, Rondon publicava – mais uma vez – imagens e relatórios relativos a diversas missões e comissões, que agora levam seu nome. Ao ver essas imagens, observa uma espécie de resistência índia, que logo reduz a uma simples dificuldade de adaptação (...) gastronômica, simples assunto de sabor sem muita importância: “Parece que alguns deles não gostam muito de certo prato dos civilizados (...)” (Rondon, 1953, p. 219).

¹² Título de um filme produzido pela *Real Filmes do Brasil* para o CNPI, à glória de Rondon, por ocasião do 80º aniversário deste. São utilizadas apenas imagens de Reis, cujo nome é mencionado apenas verbalmente após oito legendas que apresentavam com toda pompa o nome de todos os participantes da elaboração dessa “homenagem” ao “geógrafo imortal”, ao “civilizador dos Sertões”.

educação profissional, funde-se na indeterminação unificada do povo, como as águas do rio se misturam e se perdem eternamente na imensidão oceânica.

Os dados eventuais da história talvez sejam apenas as lembranças, constantemente renovadas, de ritos de passagem. Talvez o desenraçar de um espaço da indianidade seja apenas um mito, constantemente repetido e reencenado por meio de rituais, mostrando e demonstrando ao mesmo tempo um processo exemplar de constituição da brasilidade. E, por fim, não será talvez o mito rondoniano apenas a última representação – resgatando a seu favor, e de modo mais abstrato e mais totalizador – de todas as fases de uma apropriação da memória indígena pelo povo brasileiro, finalmente pronto para possuir museus...?

Comunicar, identificar...

Já percebemos que as primeiras missões de implantação de linhas telegráficas tinham como objetivo estratégico, primeiramente, arrematar a unificação do espaço brasileiro, marcado pela unidade da língua falada e pela concretização de um sistema eficaz e visível de comunicação. A abertura de estações telegráficas era também o sinal de um verdadeiro esquadrinhamento do espaço nacional por uma administração de Estado que assumia, em relação aos diferentes segmentos de população, a tarefa essencial de informação e de formação, tanto cívica e moral como técnica. Esse empreendimento nos limites da nação devia não só afirmar concretamente a integração de fato dos territórios nas fronteiras, mas tinha também como objetivo informar ao restante do país suas dimensões



verdadeiras e, por conseguinte, o que constituía a sua natureza profunda. Contribuir dessa forma para definir a identidade brasileira era certamente um dos objetivos fundamentais das missões, tarefa empreendida simultaneamente pela maioria dos intelectuais do país, especialmente pelos antropólogos, com os quais Rondon mantinha um contato estreito.

Assim, o objetivo já é claro quando se organiza a parte cinematográfica das expedições. Trata-se de tornar popular esse empreendimento e de dar-lhe legitimidade política, garantindo ampla participação da opinião para sua realização. Só é possível compreender a obsessão de comunicação de Rondon em relação a seu duplo propósito: por um lado, garantir os meios de prosseguir numa tarefa às vezes controvertida nos meios políticos dando-lhe uma maior audiência, apelando para o que se chama hoje de opinião pública. Por outro lado, contribuir para uma conscientização da identidade pluricultural do Brasil. Era preciso dar ao futuro espectador brasileiro imagens daquilo que constituía as bases originais de uma cultura nacional, a representação de uma espécie de *a priori* "natural" da fundação, formação, transformação e progresso que propõe a criação da primeira República brasileira. Essas imagens, e os objetos coletados, deviam ser os elementos de uma pré-história, a partir da qual e além da qual se desenvolve a modernidade da nação. É preciso, pois, insistir sobre o que esse projeto tinha de político e militar, antes de ser científico¹³. Amílcar Botelho de Magalhães enfatiza bem a necessidade de reconhecer, em todos os sentidos da palavra, a existência de povos indígenas na origem da nação brasileira:

Nunca será demais insistirmos no ponto de vista geral em que se collocara brilhantemente o espírito altamente equilibrado do grande brasileiro José Bonifácio de Andrada e Silva,¹⁴ ao encarar o problema indígena, reivindicando para a raça primitiva dos selvícolas, os direitos que lhes assistem como primeiros povoadores do nosso vasto solo. Os positivistas retiraram da penumbra, em que a História deixara oculto, o belo pensamento do estadista para quem os selvícolas eram os mais legítimos donos do território pátrio. Ao clarão dessa idéia humanitária, fundou-se na República o Serviço de Protecção aos Índios, para a defesa da raça indígena, contra as violências com que os civilizados bastas vezes a hostilizavam, perseguindo-a até à bala, como quem faz caçada às feras, e para o amparo material a que têm direito incontestável, no nobre escopo de aproximá-la gradativamente da civilização. (Magalhães, 1942, p. 303)

A propósito das primeiras representações da indianidade

Esse empreendimento não nasceu de uma vez só: muitas representações já haviam marcado a cultura e o imaginário brasileiros. Para reconhecer ao empreendimento rondoniano, posto em imagens, a sua dimensão atemporal, através da qual aparecem não obstante as dúvidas e as tentações do cinegrafista, convém rever algumas das representações trazidas por gravuras e pinturas dos primeiros tempos da colonização. Aliás, algumas podem ser vistas como prefigurações das repre-

¹³ Lembremos que o nome original do empreendimento era "Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas" (grifo meu). É com esse nome que foram redigidos os relatórios de 1910 a 1915, e dos quais tirados os artigos publicados em 1915 no *Jornal do Comércio*, depois reunidos pelo autor, Amílcar Botelho de Magalhães, no livro *Missão Rondon*, 1916.

¹⁴ Rondon referia-se igualmente a seu mestre José Bonifácio de Andrada e Silva, de quem lembrava os cinco mandamentos a respeito de uma política indígena: «1. Justiça não esbulhando mais os Índios, pela força, das terras que ainda lhes restam, e de que são legítimos senhores; 2. Brandura, constância e sofrimento de nossa parte, que nos cumpre, como a usurpadores e cristãos; 3. Abrir comércio com os bárbaros, ainda que seja com perda de nossa parte; 4. Procurar com dádivas e admoestações fazer pazes com os índios inimigos;

(continua no fim do artigo)

sentenças antropométricas que marcaram a fotografia e também a cinematografia ligada à exploração das populações “selvagens”. Tampouco é impossível pensar que essas primeiras imagens levadas à Europa invasora tinham também funções próximas da função antropométrica: mostrar, dar a conhecer e reconhecer aquele que pode, a qualquer momento, colocar em perigo nossa existência, ou, pelo contrário, ampliar a cena dessa existência, de certa forma visão ordenada e clarificada das (novas) margens sociais. Essas representações dão conta das variações de uma política indigenista que nem sempre foi definida claramente, e cujas voltas, ou até contradições, ocultam com toda certeza políticas extremamente pragmáticas e circunstanciais. Relações de força e determinadas conjunturas, no decorrer do tempo, produzem conceitos e regras de comportamento mais ou menos codificados, cuja multiplicidade e aparente confusão permitem justamente todos os recursos.

Vejamos, por exemplo, entre as obras do pintor holandês Albert Eckhout, duas mulheres pintadas em 1641, uma mulher Tupi e uma mulher Tarairiu, e dois homens, também Tupi e Tarairiu, pintados em 1643. Esses quadros se situavam exatamente na mesma perspectiva ideológica daquela que encontramos duzentos e cinquenta anos mais tarde. O debate ainda não trata da integração, nem sequer da capacidade de trabalho, mas da possibilidade de “domesticação” dos índios. Percebemos claramente que se trata de uma problemática semelhante, cuja evolução terminológica não pode esconder a dúvida permanente tanto sobre a “natureza” indígena como sobre a possibilidade de conceder-lhe

um lugar numa “futura” sociedade brasileira. Na época, os Tupi eram considerados assimiláveis, e são aqui representados vestindo tangas brancas que contrastam com a nudez escura dos selvagens Tarairiu.

Singularmente, não podemos deixar de pensar que a pintura reconhecia aos índios “selvagens” identidade mais forte e mais convincente do que aquela dos índios que haviam sido pacificados. É como se aqueles que tratavam como inimigos e contra os quais se travavam “guerras justas” para reduzi-los à escravidão fossem, paradoxalmente, seres cuja hostilidade e independência comprovavam precisamente a provocadora humanidade, por causa justamente do perigo que representavam e do temor que inspiravam. Irredutíveis ao modelo branco, mostravam-se mais humanos do que os seres decaídos e submissos cuja redução corrente à situação de “vassalos úteis” apenas enfatizava a íntima e insuperável diferença ontológica.

*Um corpo em cena: a
“nudez” é uma escolha... e
não é nua!*

O tratamento dado ao corpo e a força de sua presença mostram a surpresa e, com certeza, a admiração do pintor, a complacência de seu olhar para a beleza expressiva dos corpos, seja qual for o contexto de sua presença. Assim, surge o que vai marcar a maioria das representações da indianidade, para além dos juízos sobre seu ser próprio e sobre sua relação com uma eventual “civilização”: o fascínio europeu por essa evidência física e sensual que sempre se chama de “nudez”, admirável ou condenável, segundo as circuns-



tâncias, mas que – surpreendentemente e até hoje – se esqueceu que era ornada e enfeitada, e não tinha nada a ver com aquilo que se chamava de “estado de natureza selvagem”, com a qual sempre se tentou identificá-la.

Pois logo nos primeiros textos, aqueles de Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio, a nudez é dada como total e como sinal preciso de uma edênica ignorância do pudor; seria, por excelência, a demonstração de um estado de selvageria “natural”. É a seguinte a descrição dos bons selvagens de Vespúcio:

Não usam roupa nem de lã, nem de linho, nem de algodão, pois dela não precisam; e entre eles não existe patrimônio, todos os bens são comuns a todos. Eles vivem sem rei nem governador, e cada um é seu próprio amo. Têm tantas esposas quantas queiram, e o filho vive com a mãe, o irmão com a irmã, o primo com a prima, e cada homem com a primeira mulher que apareça. Rompem seu casamento quantas vezes queiram, e não têm nenhuma lei a esse respeito. Não têm nem templos, nem religiões, e não são idólatras. Que mais posso dizer? Eles vivem segundo a natureza. (Amerigo Vespucci, [1503] 1863)¹⁵

Mas, para que assim fosse, seria preciso que em nenhuma circunstância os corpos estivessem vestidos, pintados ou ornados, que nenhum objeto fosse usado para o corpo. Essa tal nudez, tão impressionante que preenche as descrições dos textos até o século XX, é na realidade encenada, e, assim, “vestida” ou “despida” para representações específicas. É pois uma visão seletiva, deliberada e constantemente orientada, revelada pelas imagens a

despeito das afirmações de testemunhos escritos. É isso que mostram os filmes e as fotos de Luiz Thomaz Reis: os índios, que ele mesmo declara estarem “nus”, têm o corpo decorado com penas e com desenhos coloridos, e, em certas ocasiões, vestidos com saias de palha, como, por exemplo, em rituais fúnebres Borôro,¹⁶ ou nas danças carajá do filme *Ao Redor do Brasil*.¹⁷ A nudez, quando existe, nunca é total; o corpo sempre tem as marcas propositais da atenção e da intenção significativas: pelo menos, é lícito dizer que *essa forma de nudez é escolhida*, desejada, e não vivida simplesmente como em uma espécie de evidência naturalista, como uma forma original de ser. É interessante observar neste último filme que uma legenda comunica: “Rituais dos Carajá com suas vestimentas apropriadas”. Assim, esses índios não-civilizados e, logo, nus (a menos que seja o contrário e que sua nudez seja o sinal de sua selvageria!), de repente, têm *vestimentas* específicas. Nós descobrimos brutalmente e de maneira quase anedótica que aquilo que, desde a Descoberta, era o sinal evidente de uma “naturalidade” existencial, um *exterior* da civilização, a nudez, justamente não é natural para os índios, já que, na própria medida em que ela existiria realmente, seria só circunstancial. Trata-se obviamente de um elemento pelo menos essencial para apreciação da construção pelos brancos de uma indianidade mais fantasmática do que real.

A encenação geral da indianidade é significativa e propõe, de saída, ao mostrar dois tipos de Índios, duas atitudes aparentemente conflitantes de resolução de sua integração na sociedade brasileira: ou a “domesticação”, que será progressivamente designada com

¹⁵ Não podemos deixar de perceber nessa descrição – que demonstra mais surpresa do que escândalo – de costumes que parecem tão opostos à moral da época, uma crítica implícita a certos constrangimentos sociais, morais e políticos próprios das sociedades européias. O recurso à sociedade do outro como instrumento de análise crítica de uma realidade difícil de incriminar diretamente será cada vez mais freqüente, sendo um dos melhores exemplos, certamente, *Les Lettres Persanes* (1721), de Montesquieu.

¹⁶ Cf. L.T. Reis, *Rituais e festas Borôro* (Conselho Nacional de Proteção ao Índio, 1917).

¹⁷ Cf. *Ao redor do Brasil*, produzido em 1932, que apresenta um conjunto de filmes produzidos desde 1924. A seqüência sobre as danças Carajás está depois da legenda “Araguaya é povoado pelos índios Carajás e outras tribos” (26’20”).

mais matizes ao evocar a capacidade de trabalho e as diversas modalidades de aculturação, de integração, ou sua supressão pura e simples, por serem inaptos a sobreviver dentro das condições de uma sociedade brasileira moderna. Na realidade, as duas propostas são apenas uma, pois tanto em um caso como no outro, trata-se da destruição das sociedades indígenas como tais, de um desaparecimento mais ou menos rápido e mais ou menos violento de sua identidade cultural.

O ponto de vista do próprio índio sobre a evolução de suas relações com o mundo invasor praticamente não é considerado. Iremos todavia perceber que a instrumentalização imagética, que estabelece relações e ritmos entre as imagens e as seqüências que unem estas imagens, deixa passar alguma coisa daquilo que poderíamos chamar, já, de expressão *êmica* da situação. Quando Reis filma, suas primeiras surpresas marcam definitivamente seu olhar: os corpos Nambikwara e a atitude desembaraçada dos guerreiros índios, a graça e a sutileza das encenações dos rituais Borôro nunca desaparecem dos filmes produzidos ao longo dos anos. Sem dúvida, vê-se, progressivamente, o trabalho de integração à ordem civilizadora de invadir as seqüências. Serão cada vez mais numerosas, mostrando o travestimento dos corpos dos índios, seu disfarce e mesmo seu desaparecimento por trás das roupas doadas, impostas insistentemente pelos oficiais das missões; esses presentes caem no corpo dos índios como mortalhas de um enterro coletivo. Mas os rostos continuam «nus», e a mudança em sua expressão, o peso súbito dos corpos ocupam a tela de modo tão flagrante que, em contraste, as imagens que persistem até o fim,

das danças nas quais os corpos dos índios reencontram sua própria encenação, voltam a deslizar na ordem autônoma de seus ornamentos e de seus ritmos – essas imagens explodem como uma reivindicação nostálgica que capta o olhar, sempre seduzido, de Reis. Elas testemunham uma espécie de resistência passiva, derradeira pretensão a uma indianidade autóctone, persistindo além dos disfarces ocidentalizadores. Mesmo quando, seguindo as instruções de Roquette Pinto,¹⁸ Reis colhe imagens antropométricas, impondo aos índios os lugares e as posições dos corpos submetidos à mensuração com estranhos aparelhos, ele nunca tenta suprimir ou esconder olhares interrogadores, rostos que se desviam no último momento, pés que manifestam impaciência ou risos que arrematam a pose.

Inventar a linguagem das imagens e enxergar além daquilo que elas mostram

Mas a posição de Reis não é tão clara, pois afinal ele trabalha sob as ordens de Rondon, para quem o empreendimento continua sendo de apresentar a nocividade de influências sem controle, e não a necessária proteção dos índios contra qualquer influência exterior. Pois são essas influências sem controle que podem impedir a inclusão progressiva na civilização da “nobre raça indígena”, percebida como um conjunto sem diferenças culturais distintas. É o papel que Rondon assumiu, empertigado em seu inutável uniforme, e é definitivamente o que Reis aceita mostrar, a despeito de suas tentações edênicas e sensuais.

¹⁸ “Do Dr. Roquette Pinto, levei os instrumentos necessários a essas medidas, para obter com proveito as fichas antropométricas individuais, de acordo com o modelo adotado pelo nosso Museu” (Reis, 1945b).



No filme *Ao redor do Brasil*, a montagem das seqüências muito bonitas sobre as danças dos Carajá é – a esse respeito – muito significativa. Essas danças são precedidas de uma seqüência mostrando no curso magnífico e agitado do rio Araguaia “numerosos garimpeiros nessa região diamantífera” (23’25”). Vemos de bastante perto, quase sempre *planos de câmara alta (plans en plongée)* mais ou menos acentuada, homens com roupas modernas, mas esfarrapadas, garimpando: “a lavagem do cascalho em pesquisa de diamante, emprego da bateia” (24’55”). Uma dúzia de planos e dois cartões, durante três minutos, que introduzem, depois do esplendor da queda de Santa Rita, no físico pesado e no esgotamento visível dos corpos, das mãos, dos braços, a tensão da febre do diamante que faz irrisório o espelhar efêmero da minúscula pedra preciosa na palma imensa da mão gretada. A invasão subitamente ameaça as terras indígenas onde ainda dançam – como inconscientes da ameaça – os Carajá com “suas vestes adequadas”. Esses índios têm um nome e não ignoram a presença de Reis. É manifesto nos primeiros planos da seqüência que os tocadores de trompa posam e recomeçam a tocar a um sinal do operador. Mas logo o desenrolar da dança se autonomiza e a câmara só pode tentar seguir a coreografia e ligar as idas e vindas das máscaras de fibras graças a mudanças de posição, que conseguem habilmente devolver certa continuidade aos movimentos.

Nesses planos, Reis bem mostra sua compreensão de uma linguagem que, para restituir a duração com as imagens regularmente interrompidas, compõe com o espaço para restituir, de um plano a outro, a sensação de

continuidade do movimento. Uma técnica tão bem dominada hoje em dia que ninguém se surpreende mais com alguma elipse: identificar um jogo de futebol imaginando que vê a trajetória da bola graças à montagem de dois planos, o primeiro mostra com um *close* um pé chutando algo pouco visível, e o segundo acompanhando a queda da bola entre as traves do gol! Mas é preciso lembrar que ainda em 1904, pouco tempo antes de Reis começar a filmar, o grande diretor francês Georges Méliès, justamente, não dominava os instrumentos dessa forma de mostrar o tempo ou as formulações imagéticas da elipse. A eventual simultaneidade de ações concorrendo para o mesmo objetivo, a pluralidade de personagens intervindo em uma ação elaborada como o desenrolar de um ritual, conduzem o diretor a precisar suas opções e a encontrar os instrumentos necessários à transcrição em imagens. Reis já não se contenta em registrar a seqüência de ocorrências como o curso de um rio. A narrativa de viagem, que é um dos seus modos de produção, não atende às mesmas necessidades que a transcrição filmica de uma representação organizada, onde o espaço e o tempo se unem obrigatoriamente. Claro, a linearidade narrativa da viagem permite opção e elipse, mas a continuidade cronológica pode, eventualmente, bastar à construção filmica. Os rituais Carajá se desenvolvem na simultaneidade das ações espacializadas, ao mesmo tempo que no quadro *a priori* muito rígido de uma duração e de uma continuidade seqüencial, em princípio imutáveis. A filmagem passa, então, a ser uma percepção imediata dos lugares e dos pontos de vista essenciais. Dependendo da intenção, proximidade ou distância serão diferentes; a

orientação do olhar-câmera mostra e oculta ao mesmo tempo, acompanhada mais tarde pela montagem, que elimina planos, muda sua ordem, acelera ou atrasa o ritmo dos eventos, jogando com as durações recíprocas dos planos ou das seqüências. A aparição súbita das grandes máscaras de fibra, que passam sem se importar com a câmera, tira bruscamente o espectador de um cotidiano ao mesmo tempo exótico e pesado. As máscaras dançam, mas também parecem passear entre as habitações da aglomeração índia de que se apropriaram: o espaço mudou de dimensão para abrir aos homens a vizinhança simples e evidente dos espíritos e dos mortos. A seqüência seguinte, “dança *Aruan*” da qual “só tomam parte os homens”, resgata uma cumplicidade ativa entre Reis e os dançarinos abraçados em dois grupos que estão frente a frente, e cuja rigorosa harmonia das linhas do corpo poderia induzir a demonstrar a sincronização evidente de uma sociedade holística...: mas, súbito, um riso, um olhar em outra direção, uma ruptura na continuidade dos corpos, que mostra a câmera cúmplice; há sempre a irresistível diferença da pessoa, e há sempre o último plano onde um Índio emplumado, pintado até não poder mais, muito “índio” em seu exotismo genérico, o último plano no qual, de repente, se volta para a câmera e sorri para Reis num movimento só dele e que agora dirige-se para sempre a nós.

A continuação das seqüências sobre os Carajá é absolutamente reveladora de uma tentativa de narração, onde o significado não provém de continuidade lógica ou de uma simples linearidade cronológica ou eventualista.¹⁹ Devemos, pois, tentar perceber a direção significativa dessa viagem ao longo do

rio Araguaia. Pois, após esse deslumbramento Carajá, entramos com Rondon num posto do Serviço de Proteção aos Índios, e o “redentor” atravessa, como em sonho, filas de adolescentes bem arrumadas em suas roupas brancas, fileiras de mulheres com vestido florido e nenéns no colo, filas de alunos e de escoteiros uniformizados; sente-se, ouve-se quase os murmúrios, os cochichos e os apertos de mão do general, o sopro ao mesmo tempo cativante e viril de sua voz que fala da pátria e da bandeira.

O Gal. Rondon explica a todos, os factos históricos da proclamação da República, seu fundador e seus colaboradores, e mostra como o novo regimen tornou em realidade as idéias de José Bonifácio, criando os serviço de redenção da raça indigenista, perseguida por quatro séculos de atrocidades praticadas contra os índios, a pretexto de civilização. (Rondon, 1953, p. 216, grifo meu)

Vimos o avanço desordenado de uma civilização mercantilista e brutal, ainda não controlada pela razão política e presa ao instantâneo da produção, civilização dinâmica, mas que coloca em perigo a feliz despreocupação dos índios, dos quais, todavia, a “selvageria” poderia responder com violência aos progressos necessários que lhes poderiam impor imprudentemente. A redenção positivista oferece proteção e com isso liberta a jovem República dos erros do passado. As seqüências estão muito bem ordenadas com essa proposição. Mas, meia hora mais tarde, na montagem do mesmo filme, *Ao redor do Brasil*, Rondon, sempre empertigado em seu uniforme branco, com seu melhor capacete

¹⁹ Poderíamos ver ali como uma premonição daquilo que será a teoria da progressão entre as imagens, ou *intervalle* segundo Dziga Vertov: cada plano é significativo apenas na medida de sua relação com os outros. O movimento entre as imagens, o intervalo indica o itinerário apresentado ao espectador no sentido de uma realidade desvendada; não se apaga a distância ou a ruptura, mas sim a indicação de uma correlação entre espaço e duração. Cf. Piault (2000, p. 63-5).



de cortiça, usando esporas nas botas pretas, passando imagem de serenidade imperturbável, atravessando o tempo e o espaço, adianta-se com o mesmo passo que comovia as missões salesianas; aproxima-se lentamente, majestosamente, de um grupo de índios Nambikwara que não usa nenhuma veste ocidental, a maioria deles deitada ante a porta de uma casa de sopapo. Rondon tem a mão estendida, mas ninguém se interessa seriamente por ele, cada um permanece na posição inicial, alguns até continuam a conversar enquanto Rondon, parando ante o grupo, começa um discurso que, manifestamente, não sensibiliza ninguém. Em seguida, a legenda indica que “a tribo está pacificada, conservando entretanto seus hábitos guerreiros” (70’20”). É difícil não estabelecer um paralelo com a recepção militarizada no posto de proteção aos índios da ilha do Bananal. A seqüência só adquire sentido na relação estabelecida por Reis. Durante a filmagem, a soberba de Rondon só encontrou ali um momento de afirmação e de confirmação de si, seguro da hierarquia de seus próprios valores, definitivamente encastoados em seu uniforme branco. Reis encontrou, e mostrou discretamente, durante esta mesma filmagem, as formas de resistência indígena marcadas, em oposição, pela disposição quase que excessivamente visível da encenação propriamente indígena dos corpos.

O filme *Inspectoria E. de Fronteiras*, filmado em 1938, tem dois terços (40’ em 65’30”) consagrados ao triunfo das missões salesianas, mas também ao triunfo de uma ordem nacional na qual se integram os índios, uniformizados e acabrunhados. Mas a continuação da viagem, ao longo do rio Papori que

separa o Brasil e a Colômbia, se descontraí progressivamente. Nós escapamos às visitas oficiais e redescobrimos o cotidiano de pequenas aglomerações indígenas onde se misturam com indiferença pessoas mais ou menos vestidas e que não parecem posar constrangidas para a câmera. Pelo contrário, sorrisos, abertos acessos de riso gozador para a câmera, sinais de encontros improvisados, ao léu da viagem, não um itinerário oficial. Observamos que a região parece estar sob controle do Serviço de Proteção aos Índios, em cujos postos ninguém parece haver organizado alguma recepção. Ultrapassamos completamente e esquecemos o formalismo da primeira – muito longa – parte do filme. Reencontramos imagens que lembram os primeiros filmes, e as pirogas indígenas voltam a aparecer entre as margens do rio, onde a floresta é mais densa. Os corpos estão de novo visíveis, e as relações entre as pessoas já não são marcadas pela teatralidade institucional do Estado ou da Igreja, e sim pela natureza social ou familiar dos vínculos: cruzamos casais, mães com seus filhos, camponeses desordenados, grupos de pescadores...

Como que insistindo sobre o reaparecimento de comportamentos físicos espontâneos, do gestual ligado às situações do dia-a-dia, uma legenda lembra a integração dos homens na natureza e sua adaptação na utilização desta: “São excelentes nadadores vencendo as cachoeiras como peixes.” Enfim, como para estar em uníssono com o reencontro com a natureza indígena, planos de índios *ajudando* a missão, obrigada pela altura das corredeiras a caminhar ao longo da margem: já não se trata de colunas de carregadores macuxis pesadamente carregados de fardos,

²⁰ Cf. *Viagem ao Roroimã*, da série da *Inspeção de Fronteiras*, 1937, 24'.

²¹ "Os Borôros prestaram seu concurso para a construção das linhas telegráficas do sul do estado (...) o General Rondon obteve turnas diárias de 100 a 150 Borôros para os serviços mais penosos através de pantanaes... o General obtinha deles trabalho nessas horas de sol quente, fazendo-os rir e retomar o serviço, falando-lhes em Borôro, em termos que os alegravam e convenciam." (Magalhães, 1942).

²² Cf. *Sertões de Mato Grosso*, 1912-1913, 8'45", planos 72 a 77.

²³ *Inspeção E. de Fronteiras*, Ministério da Guerra, Estado Maior do Exército, Serviço Cinematográfico, filmagem do major L. Thomaz Reis, auxiliado por Charlotte Rosenbaum, 1938.

subindo até o Roroimã sob o olhar vencedor de Rondon a cavalo,²⁰ nem dos guerreiros borôro mobilizados diretamente por Rondon para lançar a linha telegráfica – no momento em que o exército já quase não apoiava um empreendimento tecnicamente superado²¹ – mas um grupo de pessoas dando sua ajuda a outras pessoas em dificuldade. A conseqüência daquilo que parece agora um encontro é o súbito aparecimento dos membros "brancos" da missão numa cena muito simples e cotidiana, sem preparação: Charlotte Rosembaum, assistente fotográfica de Reis, e três homens de uniforme desarrumado estão comendo no rancho. Cena quase única na filmografia de Reis, onde o cotidiano "branco" é sempre "pré-arrumado" quando se trata dos oficiais; excetua-se os soldados, às vezes filmados sem prévia encenação.²² É verdade que estes últimos, que não se distinguem sempre com clareza, são muito provavelmente pretos, mestiços ou caboclos!

Mas as últimas imagens vão além desses passeios de jeito familiar; retomam o curso da demonstração etnográfica dos primeiros tempos ao mostrar a dança *acangatara* dos índios Tuiucas, onde, finalmente, homens e mulheres se misturam em rodopios muito animados... São os cinco últimos minutos de um filme de uma hora e cinco minutos, proporção aparentemente irrisória, mas posição estratégica na organização de um discurso fílmico no qual o efeito surpresa reforça um contraponto nostálgico significativo em relação ao desastre anônimo de quase todas as imagens anteriores. A ambigüidade da última legenda que anuncia: "A civilização porém vai chegando... só agora estão as missões em contac-

to com as populações do Tiquiré" não deixa – ao contrário – esquecer o irrisório ordenamento militar dos desfiles salesianos, a pobreza gímnica da "festa" onde pequenas índias com ar de órfãs abandonadas passam sem convicção aros pobremente decorados de flores por cima da cabeça... Aliás, não é essa legenda que termina o filme, pois a palavra "fim" só aparece depois de um último plano, no qual, pela última vez, à nossa frente, dançarinos em plano fechado tocam maracás. Realmente, os planos com danças haviam sido anunciados por uma legenda que enunciava uma "verdade" muito reveladora... do imaginário de Reis em ação: "Os tuiacas passariam a vida dançando..." (63'48"). Dá vontade de colocar "Reis" em vez de "os tuiacas"...

A catequese: do inútil...!

No filme *Inspeção E. de Fronteiras*,²³ os primeiros 46 minutos (dos 65 minutos do filme!) são dedicados às aglomerações indígenas controladas pelas missões católicas, essencialmente salesianas, mas também monfortenses na fronteira com a Colômbia. Vamos a "racionalização" dos índios postos para trabalhar, entoando cânticos e hinos patrióticos, marchando e praticando uma ginástica que conduz, finalmente, sua corporeidade "selvagem" à uniformidade anônima de suas vestimentas serializadas. Esse anonimato da aparência é acompanhado do anonimato "étnico" e cultural, pois os nomes dos grupos indígenas praticamente não são mencionados. Somente aos 38"25', depois de mais da metade do filme, uma legenda informa que uma festa (de Maria Auxiliadora em Jauaretê, no



rio Papori) é “assistida pelos índios tucanos das povoações vizinhas”. Aliás, as legendas hesitam entre as denominações: lembram as aglomerações (povoações), os “estudantes” das missões, as “crianças”, os “habitantes”, os “educandos”, os “caboclos”, os “índios” ou os “indígenas”. Apenas os brancos, sacerdotes ou militares, têm direito a um nome e são identificados na imagem como pessoas. Única exceção, inquietadora quando se pensa na data de produção do filme (1938), duas meninas isoladas, precedidas de uma legenda²⁴ que nota no meio das meninas índias da missão salesiana de São Gabriel no rio Negro, “algumas arianas”!

Na realidade, esse filme mostra bem a convergência da celebrada catequese religiosa com aquilo que se pode também chamar de catequese leiga, leitmotiv de grande parte das instruções do SPILTN e das instituições que lhe sucedem: na boca do rio Papori, na aglomeração de Jauaretê, as crianças reunidas pelos salesianos para acolher as autoridades da missão usam uniformes impecáveis, fazem diversos exercícios e, como indica uma legenda, “todos sabem cantar o hino nacional”.

Assim, não resta dúvida sobre a finalidade de um empreendimento, mostrado com muito empenho na série de filmes produzidos por Reis entre 1911 e 1938. No entanto, é possível mostrar, na construção das imagens, na orientação da câmera, no que dizem e no que calam as legendas, uma posição menos evidente do diretor, de quem se percebe facilmente que assiste sem alegria ao desaparecimento progressivo dos corpos em sua significativa autonomia cultural. Evidencia-se um distanciamento cada vez maior em relação às pessoas que são mostradas. À medida de sua

integração na “civilização”, elas perdem o que era sua característica, no interior de uma sociedade livre para sua própria encenação. A “proteção” do SPILTN, assim como a educação dos salesianos vão fazer com que os indivíduos ingressem na categoria de trabalhadores desaculturados, modelizados e instrumentalizados.

O movimento dos corpos...

Ao longo dos rios Xingu, Ronuro, Asaguara, Oiapóque e Negro, Reis filma – especialmente entre os anos 1912 e 1917 – o que parece ser um primeiro contato com índios da Amazônia. O primeiro filme produzido (*Sertões de Mato Grosso*, 1912-13) foi filmado entre os Pareci e os Nambikwara, obtendo imenso sucesso em todo o Brasil.²⁵ Em 1916, Reis produz entre os borôro *Rituais e Festas Borôro*, e pode-se considerar que este se trata do primeiro grande registro de fatos e situações etnográficas cujo essencial foi conservado.²⁶ Enquanto até então os filmes etnográficos eram simples registro sem grande atenção dedicada à natureza das imagens, à organização de seu seguimento nem sequer à sua qualidade fotográfica; nesse filme, vemos uma tentativa de mover a câmera e conciliar a beleza da imagem com a precisão de uma descrição dinâmica. O filme descreve, por exemplo, uma festa de “alegria”, mas também “cerimônia fúnebre”, *Jure*. Começa com numerosas pescarias e a construção pelos homens de um cercado, o *babyto*. Ali, a cabeça coberta com penas de águia e o corpo coberto de penugem e untado de tintura de urucum misturada com banha de peixe e de tatu poderão dançar longe do olhar das mulheres.

²⁴ Aos 15”20’ do início do filme.

²⁵ Em nota destinada a apresentar um livro (ainda não publicado) sobre L. T. Reis, Carlos Ribeiro de Souza escrevia, em maio de 1985, que este filme foi visto “no Rio de Janeiro por mais de 20.000 pessoas em cinco dias, e projetado em São Paulo durante dez dias em oito cinemas”.

²⁶ Só se pode lamentar que a difusão em boas condições desses documentos maravilhosos não seja suficientemente considerada pela FUNAI, instituição brasileira que continua a atividade do Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN), destinada a “proteger” os índios... e fiscalizar – mas em que sentido? – o acesso aos territórios amazônicos.

Vêm-se igualmente danças de guerra e de vitória, uma cerimônia de fim de casamento, assim como rituais de caça e de enterro.

Olhando as magníficas imagens de Reis, vemos perfeitamente a organização dos planos em seqüências muito bem articuladas por legendas que orientam a atenção, e ao mesmo tempo dão algumas informações técnicas sobre o conteúdo das operações filmadas. Nota-se uma atenção particular às diversas técnicas indígenas e, talvez, uma tentativa de indicar elementos de situação. Pois, além da intenção geral que era de dar ao espectador brasileiro uma visão dos ameríndios na pureza selvagem de uma cultura mostrada como ainda estando ao abrigo de um contato com os brancos, percebe-se assim mesmo alguns planos onde já aparecem vestidos com roupas dadas pela comissão Rondon. Há até um plano no qual figuram membros da comissão assistindo a uma dança,²⁷ o que poderia ser percebido como uma piscadela do diretor, engajado por uma intencionalidade descritiva que é mais a do Rondon que sua, mas hábil o bastante para tornar possível uma certa relativização. Podemos também pensar que se tratava realmente de um primeiro contato, mas essencialmente para os militares membros da missão, que se confrontavam com uma realidade que apelava em seu próprio imaginário a todos os fantasmas da descoberta. Certamente não é um acaso que a legenda final assuma a forma de uma exclamação romântica: “Tínhamos ali a sensação dos remotos tempos do Descobrimento”. Os termos utilizados não são neutros. Trata-se de fato de uma *sensação* e não de uma realidade, pode-se quase pensar numa ilusão, um sonho evocador dos tempos longínquos da Descoberta,

não da “conquista”. O momento da descoberta não pressagia em nada o que virá, e Reis assim situa-se no tempo imaginário e sem desenrolar de um encontro cujas conseqüências ainda não marcam o olhar e a memória. Assim surgem as imagens, surpreendentes e isentas de juízo – se não a admiração pelas formas e pelos movimentos que a câmera acompanha com a maior leveza e proximidade possíveis.

A intrusão imagética: percepção sensível e lou exotismo

Luiz Thomaz Reis não pôde ir ao fundo de suas intenções. Ele lamentava especialmente, em razão da ausência de luz, a impossibilidade de filmar no interior das casas indígenas, e percebia nisso, além da simples falta qualitativa de imagens, a significativa deformação dos elementos filmados, cuja importância não podia ser colocada na perspectiva crítica daquilo que não era filmado. “Assim pude somente tomar os quadros ao ar livre, mas não se diga que a vista destes nos fará conhecer a vida e costumes dos índios “Co-roados”, porque muito mais interessante e bonitos são os quadros do interior de suas casas” (L. T. Reis *apud* Magalhães, 1942, p. 326). Ele havia percebido muito bem a particularidade do cinema, a construção de um sentido específico pela escolha dos planos e sobretudo a ordem de seu relacionamento. Antes mesmo que Dziga Vertov (1972)²⁸ houvesse elaborado uma das primeiras teorias coerentes da montagem, e logo da linguagem cinematografada, Reis não se abandonava ao “verismo” do plano, à ilusão então muito

²⁷ Na seqüência anunciada: “vê-se como é bem estudada esta dança nas suas marchas para representar a guerra e a vitória”.

²⁸ Cf. também Piauxt (2000, p. 53-67).



arraigada (às vezes até hoje) da captação objetiva do real apreendido, sem transformação relativa, pelo que seria o olhar frio de uma câmera insensível. Reis insiste, na legenda final, na sensibilidade “impressiva” de sua experiência, mas as imagens, em seu encadramento, já nos passaram uma exultação singular, uma emoção física que nos surpreende olhando homens se pintando e tornando-se, no movimento de seus corpos cobertos de argila, onças cinzentas ou com pintas, afrontando-se entre si e com os caçadores. Quando surgem os dançarinos com seus cocares de penas deslumbrantes, são os próprios movimentos dos astros que se imprimem ante nossos olhos, escrevendo, com a sensualidade dos corpos, mitos desconhecidos cujo sentido imprevisito nos invade...

Reis tinha plena consciência da ambigüidade das representações de cenas “exóticas”, e desejava fugir do que já sentia como tentação de um certo sensacionalismo: preocupava-se com o gosto de um público que buscava, segundo ele, reanimar sensibilidades um pouco cansadas ao olhar cenas violentas:

Há entre elles (os índios) práticas inocentes e outras verdadeiramente horríveis; ora, em cinematográfica, uma arte que, como todas as outras, passa por tantas modalidades, quanto mais de perto tem que acompanhar as inclinações e gostos do público, o que é horrível e que agrada; tanto mais bárbara é uma scena tanto melhor para terrificar os nervos gastos das nossas platéias, ávidas do sensacional. (L. T. Reis, apud Magalhães, 1942, p. 325)

Reis teve uma consciência especialmente

perspicaz das contradições implicadas no tipo de intervenção imagética do qual participava, e que podemos igualmente assumir nas formas de intrusão antropológica. Pois a missão Rondon impôs-se, como se impõe do mesmo modo o etnólogo, em uma relação de força social que proibia às sociedades visitadas recusar-se ao encontro. Sem dúvida, numerosas formas de resistência podem se manifestar, de modo mais ou menos claro ao olhar estrangeiro, mas é muito raro que uma recusa total possa se manifestar, já que existe de fato uma relação mais ou menos explícita e direta de dominação entre a sociedade à qual pertence o visitante e aquela onde este tenta penetrar. Assim, Reis percebe perfeitamente o descompasso cultural que arrisca estigmatizar realidades indígenas apresentadas sem preparação nem explicação ao público branco brasileiro. No texto publicado por Magalhães, ele dá conta desse tipo de problema, referindo-se ao mesmo tempo a dificuldades técnicas (ausência de luz) para justificar a ausência da filmagem de uma seqüência contudo essencial:

Assim o facto que apreciei de um cadáver de mulher, que, enterrada perto do Bahyto, era desenterrada todas as manhãs para ser molhada, e no oitavo dia levada para uma lagôa distante, onde a descarnavam quatro índios, até que os ossos, depois de lavados, ficassem bem brancos, era um quadro de arrepiar os cabelos; não tomei por muitas razões e a mais forte é que elles fazem tudo isso antes da luz do dia, conforme a vontade do Boppe (divindade). Só talvez o Coronel Rondon poderia transferir a hora dessa cerimônia: nós nada obtivemos. (L. T. Reis apud Magalhães, 1942, p. 325)

²⁹ *Sertões de Mato Grosso e Festas e Rituais Borôro.*

³⁰ Cf. igualmente V. de Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcelos (1945).

Vemos bem a multiplicidade de preocupações de Reis, levando em conta ao mesmo tempo as condições sociais de uma produção imagética e pensando nas condições técnicas. Seu comentário, referindo-se igualmente a Rondon, remete à posição central deste último na relação com os índios, marcada pelo respeito a sua autonomia (do ponto de vista de Reis) e pela capacidade de transgredir ou mesmo ignorar os interditos, reservada ao chefe da missão. É uma indicação preciosa sobre a posição do “redentor” cujos discursos sempre enfatizam a respeitabilidade das populações indígenas em geral, os infortúnios de que foram vítimas por parte dos aventureiros colonizadores, e a necessidade de resgatar essas faltas oferecendo a essas populações pacificadas um lugar na ordem da civilização (cf. Rondon, 1911, p. 31). A ambigüidade da posição de Rondon surge assim em um texto e nos leva então a prosseguir na decifração, através das imagens, daquilo que poderia ser a intencionalidade perceptível do comportamento de Rondon.

Quanto a Reis, fica suficientemente claro que a sua posição caminha no sentido de um reconhecimento progressivo do outro na autonomia de sua própria definição, e adianta-se na percepção do ponto de vista propriamente indígena quando menciona numa legenda: “É interdito aos brancos ou pessoas civilizadas, verem um índio moribundo nos seus últimos momentos. Ele acaba seus dias no mistério de seus ritos e só de envolto em palha que é conduzido para fora e exposto no átrio do Bahyto”.

Os “primeiros encontros” de Reis

Muito se insistiu, e com razão, no sentimento de descoberta, nessa tentativa que parece persistir nos primeiros filmes pelo menos²⁹, de apagar os vestígios de contatos anteriores dos índios com a “civilização”. Realmente, é muito fácil demonstrar que a maioria dos encontros das missões Rondon não foram descobertas. Pode-se, por exemplo, lembrar que o filme que relata a expedição no rio Ronuro, dirigida pelo capitão Vasconcelos em 1924³⁰ parece mostrar uma exploração verdadeira e transmite a sensação de um “primeiro contato”. Uma legenda inicial indica: “Contura, um dos rios formadores do Xingu, desconhecido até 1923, quando foi explorado pelos capitães Vasconcelos e Thomaz Reis”. Todavia, já em uma primeira expedição em 1884, o alemão Karl von den Steinen havia feito um levantamento geográfico do curso do rio Xingu partindo, como mais tarde Reis e Vasconcelos, de Cuiabá. Em 1896, outro alemão, Hermann Meyer, havia seguido os rios Jatobá e Ronuro até o Xingu; voltou três anos depois à mesma região, constatando numerosas mudanças e o aumento no consumo de bens “civilizados” (Emmerich, s.d., p. 43). É assim evidente que existe uma construção da imagem, depurando-a nos primeiros tempos de qualquer presença de objetos não-indígenas na representação das “cenas indígenas” da vida cotidiana ou dos rituais. Essa construção está sem nenhuma dúvida na direção proposta – assim vimos com Tacca – da passagem da “selvageria” à “civilização”, uma espécie de apresentação quase



teórica da possível evolução proposta.

Parece-me todavia que essa sistematização é provavelmente muito mais o efeito direto de um verdadeiro choque e de um verdadeiro prazer: que já mencionamos, que é a descoberta – não recíproca, é preciso repetir – da indianidade por Reis e seus companheiros. Reis mostra o que o toca, o que o impressiona, e cuida precisamente de dar conta de suas impressões, de seus sentimentos, tanto quanto de informações propriamente etnográficas ou geográficas. Pouco a pouco, surgem, à medida de uma formulação mais precisa no próprio campo das intenções de Rondon, as alternativas propostas de “civilização”. Ao mesmo tempo, as imagens da indianidade inicial se mesclam com elementos tomados à materialidade ocidental. Talvez possamos levantar a hipótese que, frente às imagens violentas de integração nos centros do SPI ou nas missões salesianas, Reis inseria habilmente imagens mostrando o desaparecimento progressivo ou o desgaste das roupas doadas, ou com maior frequência, impostas aos índios. No filme que começa pelo triunfo das missões salesianas, *Inspectoria E. de Fronteiras*, os índios das seqüências seguintes estão cada vez mais nus. Trabalham nos campos, mas os alinhamentos salesianos parecem já estar longe, e já não usam mais que um pequeno tapa-sexo. Como o afirma uma legenda bem-humorada, parece-me, “os índios do Tiquié ainda carecem de roupas”! Além disso, à diferença daqueles apareciam nas seqüências “civilizadas”, estes riem e sorriem abertamente, e até parecem dirigi- se à câmera...

E o corpo de Rondon? Passagem para o intemporal

Vemos claramente a importância dada à imagem do corpo nas representações da indianidade em geral, e particularmente nas imagens de Reis, cuja posição filmica irá evoluir nessa mesma relação. Todavia, muitas vezes obnubilado pela evidência do “sujeito” amplamente exposto, explicado e, às vezes, analisado na relação elaborada entre os textos das legendas e o desenrolar da imagem, muitas vezes esquecemos – tão permanente que é – a própria presença de Rondon na imagem. Sem dúvida, já a notamos, pois o conjunto dos trabalhos está sob seus auspícios, mas é fato que não lhe temos concedido a importância significativa que merece; ela tem um significado muito além daquilo que parecem expressar as intenções declaradas, os textos das legendas ou mesmo as muito numerosas e repetidas publicações da Comissão Rondon.

Os filmes são narrativas onde se fala dos encontros, das paisagens e dos eventos, mas a câmera apreende alternativamente aquele que olha (e não é completamente ela mesma) e o que ele olha e que não é completamente aquilo que vemos. Já vimos o trânsito que se operou, da selvageria indígena rumo à sua entrada numa respeitabilidade civilizada. O trabalho de Fernando de Tacca fornece, a esse respeito, um número convincente de análises, largamente contextualizadas pelos trabalhos de Antônio Carlos de Souza Lima. Ambos mostram precisamente a busca de um projeto que se enuncia por todas as formas,

pela escrita, pela palavra e pelas imagens fotográficas e cinematográficas. Ambos mostram a continuidade positivista do projeto, coincidindo de certa forma com o trabalho de identificação do espaço geopolítico brasileiro e com a representação unificadora de uma brasilidade compósita. Pessoalmente, eu havia chegado a uma constatação semelhante, apesar de muito menos elaborada, a propósito de uma construção imagética contributiva da identidade brasileira (Piault, 2000, p. 40-2), mas as reflexões nesse sentido e o visionamento sucessivo de quase todos os filmes de Reis levaram-me a questionar não só a imagem produzida da indianidade em sua relação com uma “civilização” e uma brasilidade, mas também a imagem de Rondon, que progressivamente pareceu-me invadir a tela por sua permanência, em contraponto à transformação da imagem da indianidade.

A que assistimos ao longo de toda a produção desses filmes? Simplesmente ao colocar um contexto indígena movente em relação à imagem de um corpo quase imutável, o corpo de Rondon; ele atravessa a tela com regularidade, vestindo seu uniforme impecável, dólma cintado e calças de montaria brancas, botas pretas sempre com esporas, porte firme, silhueta esbelta e altiva, às vezes com um capacete de cortiça, poucas vezes de quepe. Uniforme ao mesmo tempo simples, mas, nas circunstâncias filmadas, muito excessivo pela aparência que passa de autocontrole. Rondon passa e cumprimenta com a mão, pouco atento, com seus oficiais atrás, ou então se aproxima destes para uma espécie de foto oficial. Por vezes, está sozinho no meio dos índios, ao mesmo tempo familiar e distante, espécie de arcanjo da “civilização”

no purgatório indígena. Uma ou duas vezes, a câmera dá a impressão de surpreendê-lo, tocando o peito de um menino, murmurando algo ao ouvido de uma jovem índia; na realidade, é o único a nunca olhar para a câmera, pois sabe muito bem que a câmera o olha antes de mais nada, e não pode olhar se não em função dele e a cada vez que ele assim decide. Nenhuma imagem de Rondon é improvisada, e de 1912 a 1932, a imagem aparece quase sem mudança, como se o tempo não tocasse o herói lendário.

Rondon não é onipresente em termos de duração, mas a permanência e a imutabilidade de sua representação, de um filme a outro e no decorrer dos anos, tornam progressivamente mais visíveis e significativos ainda as mudanças nas outras realidades expostas. Ele transmite a imagem de intemporalidade essencial, e com isso propõe à indianidade a redenção da entrada, por sua mediação, na eternidade protetora e sagrada da “Civilização”.

Há também que se acrescentar, para dar conta da mudança necessária de interesse e de atenção que nos leva a colocar em evidência a relação da imagem rondoniana com a imagem da indianidade, que as formas de realização cinematográfica de Reis pouco mudaram. Se maneja a câmera de modo um pouco mais leve, o uso das legendas é mais equilibrado, a narrativa continua quase a mesma, com os planos se encadeando segundo uma mesma lógica de “travelog”, passando da “descoberta” à inspeção, o que deve ter alguma significação, pois passamos da surpresa inicial do “primeiro contato” ao controle final das visitas oficiais. A ausência de evolução na cinematografia de Reis é tanto mais surpreendente que o leva a ignorar uma



transformação fundamental na técnica de filmagem, que é nada menos que a introdução do *som*... Até 1938, Reis continua produzindo filmes mudos, e é surpreendente que os comentaristas desse cineasta, na verdade até agora pouco numerosos, não tenham se interrogado sobre esse fenômeno raro e a que nenhuma tentativa de justificação técnica ou econômica dá conta.

Tentemos propor algumas pistas para explorar essas duas evidências, a imutabilidade da pessoa de Rondon e a continuidade de uma técnica de filmagem, evidências tão fortes, mas que escaparam até agora às perguntas, sendo como são daquelas que “furam os olhos”.

O corpo fechado do militar contra o corpo aberto do guerreiro

Já identificamos essa problemática da presença do corpo, e mencionamos essa concepção singular da nudez, que, para os europeus, seria apanágio e sinal de selvageria ontológica, cujo caráter mais ou menos irremediável se inscreve justamente no detalhe da construção física da pessoa. A relação entre selvageria e feiúra da aparência física desde o início preocupou os descobridores de mundos. Assim, Cristóvão Colombo descreve, em janeiro de 1493, um Ciguaió Arawak, do qual diz: “o almirante afirma que era o mais feio em aparência que havia visto. Seu rosto era pintado de cores várias, usava cabelos muito compridos e soltos, presos para trás e misturados com penas de papagaio, e estava tão nu quanto os outros” (Colón, 1984). É a fealdade desse homem que leva Colombo a pensar que se trata de um desses Caraíbas que

comem seres humanos. Então, a natureza da pessoa se lê no rosto, e a identificação dos seres encontrados nas terras descobertas passa por uma interrogação sobre a aparência física que, além do mais, se percebe logo. Se compreenderia pois que a presença física dos Índios conduza à descrição precisa de sua aparência com o fim de determinar sua natureza. É interessante notar que as primeiras palavras de Colombo para descrever aqueles que estava descobrindo foram para mencionar sua nudez: “Andavam todos nus, como sua mãe os havia parido.” (Colón, 1984, p. 30). Assim as populações do Novo Mundo surgiam aos olhos dos europeus sob o signo ambíguo de uma nudez que os aparenta, ou aos seres bem-aventurados de um paraíso perdido, ou aos animais selvagens vivendo como a natureza os havia criado. A persistência dessa visão é interessante, pois durante mais de quatro séculos, explorações e encontros vários vão dar aos brancos numerosas outras visões dos índios. Todavia é a visão da nudez, expressiva de um estado natural e não opção relativa, que vai prevalecer, mantendo assim a interrogação fundamental sobre a possibilidade de um encontro entre a “civilização” e esse “primitivismo” persistente.

Naturalmente, convém igualmente lembrar que o esforço cristão no Ocidente será justamente o de eliminar uma presença excessiva do corpo, cuja própria liberdade parecia a recordação diabólica da queda inicial. A descoberta do Novo Mundo reaviva essa fenda, oferecendo aos invasores imagens por demais sedutoras de um mundo sem pecado e, por isso mesmo, tornado impossível: ao mesmo tempo tentação e repressão, duplo movimento que só se pode resolver na violência e na

destruição.

Assim, podemos constatar que em volta do corpo do índio operou-se um mal-entendido histórico constantemente sustentado: a nudez dos índios na realidade não é “natural”, mas deliberada, e o olhar sobre essa nudez tampouco é espontâneo, mas sistematicamente sustentado. É assim que se pode compreender a operação praticada no primeiro filme de Reis, *Sertões do Mato Grosso* (1912-13), onde se encontram imagens da expedição de Rondon com Theodore Roosevelt. O filme apresenta, de maneira ainda um pouco desajeitada e marcada pela fotografia e por preocupações antropométricas pouco seguras, uma série de personagens pertencentes aos grupos Nambikwara e Ariti. No entanto, já existe a preocupação de mostrar os índios em situações do cotidiano, próximos às suas habitações: chegam pelo rio, em pirogas conduzidas por índios e também por brancos da missão; notam-se freqüentemente abrigos, casas de palha em cuja sombra as silhuetas dos índios. A câmera tenta mover-se para seguir, na medida do possível, o inesperado desse cotidiano: uma criança entra no campo da câmera que está filmando uma fogueira, e o *cameraman* tenta acompanhar seu movimento. Os “retratos” seguem-se, mas entre eles há elementos que propiciam a continuidade, uma cabeça de criança que se reconhece de um plano a outro, um homem mostrado em *plano americano* e cujo rosto aparece no plano seguinte atrás do ombro da velha que agora está sendo filmada... Essa seqüência de intimidade na aldeia termina com um *fade* seguido do *plano largo* (*plan large*) de uma clareira,

onde homens vestidos de branco com chapéus de palha, com aparência de caboclos, apanham objetos no chão de onde se extraem nozes comestíveis. As seqüências seguintes mostram o descobrimento de uma “necrópole indígena”, trocas de presentes e distribuição de alimentos aos índios, mulheres no pilão, o retrato de um “chefe” e de sua mulher, rostos de homem em *close* exibindo a colocação de uma pena de nariz, abacaxis sendo socados por moças, uma seqüência de dança onde se misturam homens e mulheres; numa outra seqüência, militares da missão mergulham, nadam e jogam bola, enquanto Rondon atravessa o campo cumprimentando despreocupadamente, presença-ausência significativa da defasagem entre os homens comuns e o chefe: ele está sempre coincidindo com a função que o expressa, verdadeira estátua viva e, sejam quais forem as circunstâncias, seu aparecer não distinguir-se de seu ser; uma seqüência final mostra a chegada de um homem importante com suas mulheres, acolhido por outro homem igualmente importante e também cercado de suas mulheres.

A construção do filme é relativamente simples na medida em que as transições e a dinâmica narrativa se reduzem aparentemente a uma série de colagens, que não parecem apoiar-se numa articulação muito visível. Mas, apesar de tudo, há uma singular progressão que nos introduz – quase incidentemente e bastante discretamente – em uma comunidade indígena. As primeiras imagens estão no exotismo da viagem amazônica, o rio, as pirogas... e as aglomerações, as casas em volta das quais os índios parecem apenas vagar. Pouco a pouco, a câmera se aproxima e se



apreendem atividades, os grupos formados por pessoas progressivamente melhor distinguidas, de idades diferentes, também olhares que começam a interrogar a câmera. Depois vão mesclar-se seqüências apresentando uma espécie de autonomia ativa e do cotidiano da missão, e as relações por ela mantidas com a comunidade indígena que se faz mais próxima. Uma seqüência singular, dos abacaxis amassados, vai subitamente dar importância à nudez dos corpos: as moças filmadas surgem sem que se vejam suas cabeças, e então a presença e a graça sensível de seus corpos invade a tela. Mais adiante, os rostos parecem olhar a câmera com mais atenção e, assim, assumir uma identidade mais forte, uma singularidade que ultrapassa sua indianidade genérica. Mesmo os planos que mostram detalhes exótico-etnográficos não impedem a expressão dos rostos. Finalmente, depois de havermos notado Rondon atravessando o campo na roupagem com a qual aparecerá embalsamado durante vinte e cinco anos, o filme termina com um evento da sociabilidade indígena, uma visita oficial, que ao mesmo tempo sinaliza alguma coisa relativamente a estruturas políticas de aliança e de parentesco, e indica a existência de uma sociabilidade dinâmica entre os grupos. A representação propõe uma espécie de infância da humanidade, mas não uma visão fechada: a ambigüidade já está presente e questiona a imagem de um mundo ao mesmo tempo extremo e no âmago de nossas fantasias edênicas. Encontro desejável e todavia sem porvir histórico exceto a destruição, confrontação impossível com aquilo que parece um tempo até então imóvel, que nossa presença subitamente põe em movimento, irremediavelmente.

Exceto por um fragmento de legenda entre o plano 48 e o plano 49, revelando, quando se consegue lê-lo, que “o grupo de Roosevelt entregou alguns tecidos de chita às mulheres... e elas acharam que era Natal”,³¹ o filme não tem nenhuma legenda,³² nenhum daqueles textos que depois viriam a conduzir a narrativa dos filmes de Reis. Mas é possível acompanhá-los sem muito esforço, inclusive, ainda hoje, com certa surpresa de atemporalidade. É como se a proximidade e a relativa intimidade de certas imagens fizessem passar um sopro de presença, uma fração de contemporaneidade anacrônica que ainda nos sensibiliza, que tentaria nos levar a crer que essa realidade ainda existe. Mas refletindo melhor, a imagem quase fugidia de Rondon ocupa cada vez mais espaço. No momento de sua aparição – sim, aparição, no sentido sagrado do termo – a câmera mostrava um momento de lazer, de jogo, de cotidiano aparentemente sem significado: soldados jogando bola. E subitamente o arcanjo passa, aparentemente sem nada perturbar, como se cruzasse a materialidade do mundo para marcá-la com seu sopro quase imperceptível! Uma vez por todas, a cinematografia das missões Rondon está marcada pelo contraste surpreendente que introduz a imutabilidade rondoniana entre o caos das oposições mundanas, entre as confrontações secundárias que opõem inutilmente índios e bandeirantes de toda espécie. Uma vez por todas, o clima essencial da atemporalidade será um recurso para Reis. Será para ele a marca da fidelidade e da admiração por Rondon; e será ao mesmo tempo, paradoxalmente, sua escapatória no imaginário de um inacabado permanente dos objetivos da missão repetindo neuroticamente

³¹ Seriam então imagens da primeira filmagem de Reis, durante a missão Roosevelt-Rondon?

³² Ao menos na fita que eu adquiri no Museu do Índio do Rio de Janeiro.

te o mesmo percurso: da nudez à roupa, da corporidade flamejante dos índios ao rigor físico bem abotoado e imutável do positivista, do corpo trespassado do guerreiro borôro ao corpo fechado do soldado-cidadão.

Fica claro que o filme seguinte, *Festas e rituaes Borôro*, atinge de uma vez outro nível de maestria narrativa, construindo, em uma espécie de estranho encantamento, uma história solidamente estruturada pela unidade de lugar, de ação e quase de tempo, como numa tragédia clássica francesa! Fica claro também que Reis nunca haveria de reencontrar a graça e talvez a liberdade que lhe permitiu inventar, em 1916, um modelo de antropologia visual, um modelo de antropologia participante. Por fim, está claro que nesse filme, cujas intenções estão todavia bem vinculadas ao programa teórico das missões Rondon, o personagem deste último não interveio para marcar com sua imagem intransigente a distância a percorrer para finalmente desarticular a corporeidade índia e prendê-la na prisão dos uniformes-lixadeira, das calças sem forma e dos vestidos-saco, onde pouco a pouco se consegue enfiar a sua sensualidade.

Muito ao contrário, pode-se ver neste filme um verdadeiro hino à liberdade do corpo, começando no cotidiano das seqüências de pescaria, admiráveis na graça dos corpos ocupados em movimento dentro do rio. Sentimos totalmente o prazer do olhar de Reis, que não é apenas estético, mas que chega à sensualidade de um bem-estar verdadeiro, aquele que sentimos quando a pessoa se exerce em pleno acordo com um lugar, um clima e uma ação. Sem dúvida alguma, o próprio Reis ao filmar sentia o mesmo sentimento de plenitude e de totalidade que os

gestos e os olhares dos pescadores expressam. As danças e o encadeamento dos corpos ligados uns aos outros em um ritmo que a câmera percebe, fiel ao movimento dos dançarinos, demonstram além disso a sofisticação dos movimentos sincronizados com extraordinária perfeição, amplificada pela beleza das decorações corporais e dos penteados. Com certeza, o olhar-câmera perde a intenção inicial das missões Rondon. Não estamos mais à descoberta das formas primitivas da vida social, não procuramos os fundamentos arqueológicos de uma sociedade nova, apenas encontramos a expressão coletiva de sentimentos individuais, as fases da existência encenadas numa exaltação do movimento, da sensibilidade, da música, do ritmo, uma relação transcendente entre o momento da pessoa e a eternidade do mito.

As virtudes ou o inferno do silêncio?

Podemos imaginar que, pelo menos numa certa concepção da atemporalidade, se expressa a intimidade da relação entre Rondon e Reis. Terminamos essa breve reflexão com uma das suas primeiras filmagens, e talvez pelo seu único filme verdadeiro. É que ali podemos encontrar a visão daquilo que ele busca, daquilo que ele quer ver e saber, e não daquilo que seria preciso para integrar os índios genéricos em um “povo brasileiro” cuja identidade está sempre a ser construída, e em relação ao qual nada indica a posição do próprio Reis. Trata-se nesse filme do encontro de um homem, Luiz Thomaz Reis, com seres vivos que o interrogam na autonomia de seu cotidiano, assim como na espetacularidade



reservada de seu pensamento do mundo.

Todas as outras filmagens são tentativas para reencontrar, através das transformações ocorridas, a persistência desse sonho sem memória nem futuro. Perseguido a imagem fantasmagórica de Rondon atravessando as montanhas, os dias, as aldeias e os postos do SPI, caminhando ao longo de fronteiras improváveis onde velam ruínas tomadas pela floresta, Reis é um funâmbulo inspirado, mas que nunca acha as asas de sua própria liberdade. Evitando sem cessar cair na ordem sinistra dos "civilizados", buscando preservar a ilusão megalomaniaca de um Rondon que se identifica com a ordem civilizadora, procurando preservar a infância dos seus primeiros encontros, o ofuscamento de suas primeiras imagens da natureza suntuosa onde livremente caminham homens e mulheres encantados, Luiz Thomaz Reis não conseguiu desfazer-se do uniforme que o obrigava a recomeçar sempre os mesmos percursos. Ele não pôde desviar-se da tentativa irreal de impedir o avanço do tempo filmando sem parar as mesmas etapas de uma mutação anunciada. Talvez seja esse o segredo de uma misteriosa relação entre Rondon e Reis. O oficial-cineasta queria fixar a imagem de um movimento imóvel, uma

passagem recomeçada sem cessar e nunca terminada: aquela da indianidade pura à civilização pura, passagem que preservasse assim numa eternidade virtual os dois extremos de seu percurso. O general-redentor queria introduzir uma indianidade abstrata no espaço sem corrente de uma civilização unificada. Ambos procuravam esquecer, ou talvez vencer, o tempo, os dois nunca cessaram de mesclar imagens e textos para esconder as pistas de uma história crítica, e elaborar essa história mítica da Fronteira. Até agora, conseguiram, em detrimento, com certeza, de uma visão mais precisa, e a meu ver, mais forte, a visão de duas pessoas cujas imagens persistem a fugir de uma ordenação. Poderemos desejar progredir ainda em uma reconstrução pela imagem que devolveria a Reis uma liberdade que ele não soube dar a si mesmo, a liberdade de identificar e de restaurar realmente suas imagens,³³ dar-lhes finalmente uma verdadeira dimensão histórica, tirá-las da mitologia rondoniana? Talvez então compreendamos porque o cineasta de Rondon nunca se decidiu a descobrir o som? No som, ele teria com certeza encontrado as necessidades de uma ruptura recusada, a possibilidade de dizer abertamente: não...

³³ O conjunto dos filmes de Reis estaria em curso de avaliação e reconstituição no Museu do Índio do Rio de Janeiro. Todavia, o estado das cópias em vídeo é muito desapontador, e sem querer insistir demais, os diversos espaços de conservação dos originais não parecem tender a um trabalho articulado de inventário, de preservação e muito menos de restauração. Num país onde as redes familiares são quase incontornáveis, pode-se ter a esperança que existam pelo menos alguns descendentes de Luiz Thomaz que venham interessar-se por esse empreendimento, do qual seríamos felizes beneficiários.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Cônego Januário da Cunha. Qual seria hoje o melhor systema de colonizar os índios entranhados em nossos sertões. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 2, 1840, p. 3-18.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Política indigenista no século XIX. In: _____ (Org.). *História dos índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COLÓN, Cristóbal. *Textos y documentos completos*. Madrid: Alianza Universidad, 1984.

EMMERICH, Charlotte. *A língua de contato no alto Xingu. Origem, forma e função*. Tese (Doutorado), Rio de Janeiro, UFRJ, s.d.

LEMONS, Miguel; TEIXEIRA MENDES, R. *Bases de uma constituição política ditatorial federativa para a República brasileira*. Rio de Janeiro: Apostolado Positivista do Brazil, 1890.

MAGALHÃES, Amílcar Botelho de. *Missão Rondon*. Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Comércio, 1916.

_____. *Impressões da Comissão Rondon*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, [1921-22] 1942.

_____. *Pelos sertões do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, [1930] 1941.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage part l'image*, Paris: Nathan, 2000.

REIS, Luiz Thomaz. A photographia e a cinematographia no Sertão – Rápidas notas sobre a expedição Ronuro-Curisevu. In: MAGALHÃES, Amílcar Botelho de. *Pelos Sertões do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, [1930] 1941, cap. XVII, p. 372-91.

_____. Relatórios do Capitão Luiz Thomaz Reis sobre: a) Serviço Antropométrico, b) Serviços Fotográficos e Cinematográficos. In: VASCONCELOS, Paulo Teixeira da Fonseca. *Expedição ao Rio Ronuro*. Ministério da Agricultura, Conselho Nacional de Proteção aos Índios, Publicação n. 90 (Da antiga Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas – “Comissão Rondon”). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, Anexo n. 4, p. 97-116 e Anexo n. 5, p. 117-50.

_____. Missão de 25 de maio de 1924 a 27 de setembro de 1924. Relatório terminado em 15 de fevereiro de 1925. In: VASCONCELOS, Paulo Teixeira da Fonseca. *A antropometria aplicada aos índios do Curisêvu e outros*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, [1925] 1945b, p. 117.

RONDON, Candido Mariano da Silva. Problema indígena. *America Indígena*, México, DF, v. 3, n. 1, 1942, p. 35.

_____. Offício n. 54, de 10/02/1910. *RMAIC*, 1910, p. 259.

_____. *Índios do Brasil – Cabeceiras do Xingu/Rio Araguaia e Oiapóque*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, CNPI, v. 2, 1953, p. 3.

_____. *RMAIC*, 1911, p. 31.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. *Um grande cerco de paz. Poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Aos fetichistas, ordem e progresso. Um estudo do campo indigenista no seu estado de formação*. Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro, UFRJ, 1985.

TACCA, F. Cury de. *O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico. A imagética da comissão Rondon*. Tese (Doutorado), São Paulo, USP, 1999.

_____. O pioneirismo de Thomas Reis. *Diálogos Antropológicos*, Dossiê Imagem, Porto Alegre, Lab. de Antropologia Visual, UFRGS, 1998.

_____. O índio pacificado: uma construção imagética da Comissão Rondon. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, EdUERJ/NAI, v. 6, 1998, p. 81-101.

VASCONCELOS, Paulo Teixeira da Fonseca. *Expedição ao Rio Ronuro*. Ministério da Agricultura, Conselho Nacional de Proteção aos Índios, Publicação n. 90 (Da antiga Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas – “Comissão Rondon”). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

VERTOV, Dziga. *Artigos, jornais, projetos*. Paris: UGE, col. 10/18, 1972.

VESPUCCI, Amerigo. *Mundus Novus*. [1503]. In: CHARTIN, E. (Ed.). *Voyageurs anciens et modernes*, t. III, 1863.

Filmes citados

Sertões de Mato Grosso (1912)
Expedição Roosevelt ao Mato Grosso (1915)
Rituais e festa Borôro (1916)
Ronuro, selvas do Xingu (1924)
Viagem ao Roraimã (1927)
Ao redor do Brasil (1924-32)
Inspetoria E. de Fronteiras (1938)

Filmes que utilizam as imagens de Reis:

O cinematografista de Rondon (Direção: Jurandir Noronha; 12', 1979)

Epopéia da Comissão Rondon (Roteiro: Willy Aurelli; Montagem: Achilles H Tartari)



(⁶ continuação)

Compõe-se de duas sortes de estados confederados, cujas autonomias são respeitadas, segundo as formas convenientes a cada caso, a saber: 1) os Estados Ocidentais Brasileiros sistematicamente confederados e que provêm da fusão do elemento europeu com o elemento africano e o americano aborígene; 2) os Estados Americanos Brasileiros empiricamente confederados, constituídos pelas bordas fetichistas esparsas pelo território de toda a República. A federação deles limita-se, por um lado, à manutenção das relações amistosas hoje reconhecidas como um dever entre nações distintas e simpáticas e, por outro, em garantir-lhes a proteção do Governo Federal contra qualquer violência, quer em suas pessoas, quer em seus territórios. Estes não poderão jamais ser atravessados sem o seu prévio consentimento pacificamente solicitado e só pacificamente obtido” (Lemos e Teixeira Mendes, 1890, p. 1).

⁷ Aprovada por decreto de 1906 e concretizada por outro decreto em 1909.

(⁹ continuação)

Ver, sobre esse tema, Lima (1995), especialmente, no segundo capítulo, a seção sobre a criação do MAIC (p. 101-12). Essa obra mostra com talento e precisão os dados de uma encenação política da nacionalidade.

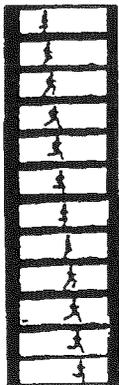
¹⁴ 5. Favorecer por todos os meios possíveis os matrimônios entre índios e brancos e mulatos” (Rondon, 1942, p. 35). O quinto mandamento é especialmente notável, na medida em que, apesar de citado por um positivista, se tornará uma espécie de *leitmotiv* da ideologia oficial brasileira... pelo menos para uso externo!

Abstract

During the first two decades of the XXth century, general Rondon was in charge of securing the amazonian frontier of the new republic of Brasil. In this way he set up a Service for Indian Protection whose aim was to integrate Indians in the whole of the Brazilian nation. Rondon included in his team, a “cinematographer”, Luiz Thomaz Reis, whose charge was to give Brasil a collective image of “indianity” as one of the roots for “brasilidade”. The question is now: what are telling us these first images, some of them being, without any contest, “the first ethnographical film” ever produced?

Keywords: Rondon, Reis, indians, representations, identity.

Recebido em: maio de 2001
Aprovado em: agosto de 2001



*Um pesquisador,
uma imagem*





Quem tem medo de Bronislaw Malinowski?

Etienne Samain



Em pé, ereto, de perfil, as mãos sobre as ancas, a perna esquerda apoiada, com firmeza e aparente decisão, sobre a estrutura de um dos flutuadores de uma piroga de pesca; de camisa e calças brancas, com polainas e sólidos sapatos de couro, o espectro de Malinowski ergue-se face a um outro personagem acobreado pelo sol e nu, os pés cruzados, em posição quase sentada na ponta da

mesma piroga. No entanto, um não olha para o outro nesta pose... nem mesmo Malinowski que, já atacado pela calvície, finge olhar, através dos finos arcos de seus óculos, "Togugu'á, o feiticeiro de certa fama e bom informante..., este usando uma peruca completa e tendo consigo uma grande cabaça para cal mais a espátula", como nota o próprio antropólogo. Uma velha lembrança, sabendo que esta foto-

¹ Malinowski (1967). "Um diário no sentido estrito da palavra" é uma frase que pertence a Malinowski, o qual precisa: "Dia após dia, sem exceção, vou consignar os acontecimentos da minha vida por ordem cronológica. Cada dia, o relatório do dia anterior: um espelho dos acontecimentos, um exame de consciência, a determinação dos princípios norteadores da minha existência, um projeto para o dia que há de vir. No seu conjunto, o projeto depende primeiro e sobretudo do meu estado de saúde. Atualmente, se a força me é dada, devo me dedicar ao meu trabalho, ficar fiel à minha namorada, e ao que é o meu objetivo: dar à minha vida e à minha obra uma dimensão mais profunda". O texto introduz a segunda parte do *Diário* e remete ao período de outubro de 1917 a julho de 1918.

grafia foi produzida nas Ilhas Trobriand (a 16 mil quilômetros de Londres), no Pacífico Ocidental, entre setembro de 1914 e julho de 1918, quando o sol brilhava. Malinowski (1884-1942) era jovem: apenas um pouco mais de trinta anos. Hipocondríaco tanto quanto sensível, voluntarioso e orgulhoso, ele carregava suas paixões amorosas sob o fardo de uma formação moral desastrosa. Tornava-se, também, o pai do funcionalismo.

Não posso lembrar com exatidão das múltiplas razões que fizeram com que escolhesse, hoje, precisamente esta fotografia. Esses motivos se perderam, por um feliz e belo acaso, na minha memória e, quem sabe, alimentarão para sempre o meu imaginário. Eu sei, sim, que a fotografia, ora reproduzida, é aquela que figura, ainda hoje, na capa da edição francesa do *Diário* de Malinowski, um diário publicado, pela primeira vez, na Inglaterra, em 1967, sob o título *A diary of the strict sense of the term*¹ e, quase vinte anos depois, em Paris, sob o título mais genérico de *Journal d'ethnographie* (1985); um *Diário* que, no pequeno mundo dos antropólogos de que também faço parte, levantou, na época, ondas de notável escândalo, uma verdadeira tempestade que, felizmente, nem Netuno conseguiu tomar muito a sério. Malinowski, por sua vez, não precisava deste levante de escudos, menos ainda de nossas hipocrisias póstumas.

Não era, penso, a fotografia da capa que, na época, atraiu-me verdadeiramente. Provavelmente, sim, um certa curiosidade para com essas revelações explosivas que os foliculários de plantão procuravam alimentar ainda. Havia, sobretudo, o fato de que a descoberta do *Argonautas do Pacífico Ocidental*, livro

lido e relido dez anos antes, quando me formava no Museu Nacional do Rio de Janeiro, continuava a me fascinar: uma espécie de saudade antropológica. Lembro-me até deste detalhe: em agosto de 1976, eu havia entregado aos Professores Roberto DaMatta e Anthony Seeger (meu orientador) um trabalho final de disciplina no qual, sob a forma de uma ficção de cartas expedidas de Kiriwina na Papuásia, fazia dialogar Bronislaw Malinowski (*Argonautas*) e Louis Dumont (*Homo hierarchicus*). Vivía, neste tempo, no mundo da escrita e participava com muitos outros antropólogos deste sagrado e único dogma ou (pequeno) santuário: a antropologia é "a Discipline of words."² Para acabar com essas reminiscências, confesso que das 65 pranchas (totalizando 75 fotografias) incorporadas ao texto dos *Argonautas*, não tinha, até então, prestado a mínima atenção a qualquer uma. Para ser completo, acrescento que o famoso *Diário* de Malinowski nunca, também, soube me empolgar... Até que não o recomendo a pessoas depressivas, a não ser àquelas que, como ele, descobriram no arsênico a panacéia de suas vivências impossíveis.

Reli o *Diário*, em torno de 1992, por dois motivos: estava cansado, por um lado, de ouvir falar de "antropologia visual" como de uma "novidade" que acabava de ter sido descoberta, quando se sabia que antropologia e fotografia praticamente tinham nascido juntas. Intuíva o fato de que a chamada "antropologia visual" somente se tornaria mais consistente se nos debruçássemos sobre sua *história*.³ Por outro lado, lembrava-me que, no seu *Diário*, Malinowski voltava freqüentemente às suas atividades fotográficas. De fato, deve-se reler o *Diário* para ver como Malinowski, inexpe-

² O leitor terá reconhecido minha referência ao título de um dos últimos artigos (provavelmente o último que Margaret Mead [1901-1978] dedicou especificamente à questão da antropologia visual):

(continua no final do artigo)



riente e renitente à fotografia, não cessa, todavia, de se referir a ela... Luta e briga com ela, mas sempre a faz.

A leitura do *Diário* conduziu-me, desta maneira, a “rever” as três grandes monografias que o autor dedicou aos trobriandeses: *Os argonautas do Pacífico Ocidental*, livro publicado em 1922; *A vida sexual dos selvagens*, livro publicado em 1929, e *Os jardins de coral e suas mágicas*, dois fortes volumes sobre a horticultura trobriandesa publicados em 1935. Mergulhava novamente nessas obras, fixando desta vez fotografias, muitas fotografias. Voltarei logo a falar deste assunto. Antes, devo acrescentar algumas palavras relativamente à nossa fotografia.

A fotografia: “Uma forma que pensa” (Jean-Luc Godard)

No monumental trabalho, tanto videográfico quanto escrito, que Jean-Luc Godard (1998, v. 3, p. 54-5) acaba de dedicar à(s) *História(s) do Cinema*, ele escreve: “Com Édouard Manet começa a pintura moderna, isto é, o cinematógrafo, isto é, formas que caminham em direção à palavra; para ser mais exato, uma forma que pensa. O cinema é, antes de mais nada, feito para pensar”. A fotografia – acrescento – mais ainda.

Que nossa fotografia seja constituída por “formas que caminham em direção à palavra”, não devemos mais dar a prova. Basta reler os comentários que fiz de início, comentários, no entanto, que remetem a esta fotografia. Uma fotografia que foi, com efeito, por razões editoriais, recortada, pois, se olharmos para o *clichê original* que podemos re-

encontrar no livro *A vida sexual dos selvagens* (foto 68 e sua legenda),⁴ as coisas mudam. A foto, desta vez, revela-nos um Malinowski plantado entre dois grupos de nativos (cada um composto por quatro pessoas), estando os quatro da esquerda sentados sobre a embarcação. A paisagem, surpreendentemente, dilata-se e se alonga. Os contrastes tornam-se muito mais intensos: contraste entre o céu, a floresta e o braço do mar; contraste entre os protagonistas: Malinowski, de branco vestido, e os dois grupos de nativos bronzeados e nus; Malinowski, em pé, em posição de marcha e de partida, todos os nativos, em posição de repouso (apoiados ou sentados). Desta vez, Malinowski domina totalmente a cena. Se os outros fixam a máquina fotográfica, o olhar de Malinowski aponta para o horizonte (aliás para uma linha situada à direita), para a conquista, para a missão e a expedição que se propõe a realizar. A imagem é uma forma que pensa e, isto, independente do autor da foto, independente do seu receptor.

Da fotografia inserida nesta crônica emana ainda uma espécie de reciprocidade, de parceria e de cumplicidade potencial, apesar das oposições. Esta reciprocidade desaparece por completo na fotografia original: sem se enfrentarem, deparamo-nos, desta vez, com dois mundos distintos e desiguais: a cabeça de Malinowski, aliás, quase toca a abóbada celeste ou nela se perde.

Não resisti ao fato de entrar no *site* da livraria virtual www.amazon.com. Evidentemente, o livro *A diary in the strict sense of the term* nele aparece. A feição da capa da edição inglesa é, estranhamente, muito semelhante à da versão francesa, a saber: um título e uma fotografia de igual forma-

⁴ Ver Malinowski (1979, p. 313).

to..., mas, desta vez, uma *outra* fotografia de um Malinowski, igualmente vestido de branco, ao lado do mesmo feiticeiro Togugu'a e de dois outros feiticeiros, todos – inclusive Malinowski – segurando uma cabaça para cal mais a espátula. Com certeza, a fotografia foi realizada no mesmo dia com o apoio de Billy Hancock, fotógrafo, comerciante e comprador de pérolas nas ilhas Trobriand.⁵ Ela difere da outra que analisamos na medida em que os quatro homens estão, todos, sentados na parte lateral esquerda do barco de pesca. Aparente convívio. Aparente fraternidade humana. Aparente igualdade. Os nativos fixam a câmara, Malinowski, não. Parece ausente, perdido ou mergulhando num outro mundo: o dele. Os nativos cruzam os pés. Malinowski tem as pernas abertas. Está pronto para se levantar e cumprir sua missão. Poderá, em todo caso, comprovar que *esteve lá*, no meio dos Trobriandeses. A foto é uma “forma que pensa”. A foto é, também, uma “prova”.⁶ Para Malinowski, que prefere desenhar e, sobretudo, escrever, a fotografia – apesar de todas as suas relutâncias – desempenha um papel fundamental na sua obra. Não devemos esquecer que ele estava longe de ser um amante dela, mas que nunca conseguiu entrever e *planejar* seu trabalho de campo sem a consciência do potencial heurístico da imagem (ver seu *Diário*). Quase cem anos passaram: o pai do funcionalismo tinha, penso, algo muito aberto e, neste sentido, profético. Sabia dar-se o tempo de *ver* e de *observar* para ousar (com seus olhos e as próteses tecnológicas⁷ de que dispunha), também, *pensar*.

A fotografia: um modo singular e complementar de pensar o mundo

Sem falar de *Os nativos de Mailu*, a primeira e curta monografia produzida em 1915, republicada, felizmente, em 1988,⁸ na qual Malinowski já havia inserido trinta e quatro fotografias, vale a pena encarar as suas grandes monografias às quais me referi anteriormente para fazer algumas importantes constatações.⁹

Primeiro fato que merece atenção: o *uso crescente* que Malinowski faz da fotografia. O texto dos *Argonautas* incorpora 65 pranchas (totalizando 75 fotografias). São 92 na *Vida sexual dos selvagens* e chegarão a 116 nos *Jardins de coral*. Um total de 283 fotografias espalhadas ao longo das 1.883 páginas dessas três obras complementares. Uma relação aproximativa e média de uma fotografia a menos de cada sete páginas de texto, deixando de lado outras numerosas figuras, plantas, mapas e diagramas associados aos mesmos textos. É muito. Considerável até, se levarmos em conta a época (1914-18), as condições precárias de preparação das placas sensíveis, o arsenal necessário à revelação das chapas e dos filmes e a inexperiência profissional do próprio Malinowski.

Um outro fato, mais importante e significativo: Malinowski acompanha cada uma dessas pranchas com uma *legenda* extremamente precisa que oferece os seguintes ingredientes: 1) um *título global*, curto, sintético, relativo à fotografia ou à prancha, raramente ultrapassando cinco palavras; 2) logo seguido de um *comentário* de vinte a quarenta palavras, espécie de boletim exploratório da cena regis-

⁵ “Era não somente um excelente informante e colaborador, mas um verdadeiro amigo, cuja companhia e assistência trouxeram boa parcela de conforto material e apoio moral à minha existência um tanto penosa e monótona” (Ver Malinowski, 1979, p. 24).

⁶ A fotografia como “prova” de que “estive lá, um dia”... não é uma exclusividade dos antropólogos. Nossas fotografias de férias (em particular) testemunham isto, até de maneira enojativa, para os nossos próprios amigos. Resta que no recanto dos antropólogos, dos anos 1940 a 1980, inconscientemente talvez, as fotografias não chegaram, na maioria dos casos, a ultrapassar esse estágio de narcisismo primário.

⁷ Malinowski utilizou uma Graflex e uma Zeiss Kodak Anastigmat F. 6.5 (diafragma pouco luminoso), rolos de películas e placas no formato de 1/4. Trabalhará mais tarde com uma teleobjetiva.

⁸ Monografia de Malinowski (1915) reeditada por Michael Young, em 1988, sob o título *Malinowski*

(continua no final do artigo)



trada onde se sente que o autor faz questão de nunca isolar a fotografia ou prancha de seu contexto etnográfico mais amplo. Isso fica corroborado pelo fato de que – na maioria dos casos – Malinowski, acabando de escrever sua legenda, remete seu leitor ou a páginas precisas de seu comentário escrito (ex., “veja página tal e tal”) ou – mais geralmente – a um “capítulo”, a uma “divisão de capítulo”, a tal “parágrafo”; 3) a mesma situação repete-se, desta vez, *no corpo de seu próprio texto*. Malinowski redige e, de repente, abre um ou mais parênteses para assinalar ao seu leitor: “veja as pranchas tais e tais...”, como para salientar isto: “se você, leitor, quiser realmente entender o que *relato*, você deve necessariamente rever e olhar atentamente o que também *mostro* nas minhas pranchas”.

Tudo isto fica confirmado pelos cuidados de Malinowski e de seu editor na *inserção precisa* das pranchas no corpo do livro. Nada de uma condensação de fotografias relegadas no final do livro como se fossem uma parte anexa, um apêndice secundário. Malinowski ordena com rigor suas pranchas dentro de seu texto, procurando uma simbiose máxima entre o que *entende dizer* seu texto e o que *sustenta visualmente* o documento imagético a que remete, e vice-versa.

Em outras palavras, existe, na utilização que Malinowski fez de suas fotografias, algo que ultrapassa – e de longe – a simples ilustração. Neste vaivém entre as fotografias e as legendas remissivas ao seu próprio texto, o qual, por sua vez, reintroduz e reconduz o leitor na própria prancha visual que lhe corresponde, fica patente que, para o pai do funcionalismo, o verbal e o imagético (desenhos, esquemas e fotografias) são *cúmplices*

necessários para a elaboração de uma antropologia descritiva aprofundada. Tal osmose, tal circularidade entre dois suportes comunicacionais, singulares tanto quanto complementares, é capital para ele. O texto não basta por si só. A fotografia, também não. Acopladas, inter-relacionadas constantemente, então sim, ambos produzirão sentido e significação.

Não vi e nunca verei Malinowski sentado na sua mesa de trabalho, mas tenho essa convicção: ele deve ter escrito pouco dos textos de suas três monografias, sem ter colocado previamente, sobre sua mesa, diante de seus olhos, um conjunto importante de fotografias. Pelo menos, valerá a pena lembrar um texto pouco conhecido de Malinowski (1935, v. 1, p. 461-2) – que, aliás, fala pouco da fotografia na sua obra inteira –, um texto que aparece no final do primeiro volume dos *Jardins de coral e suas mágicas*, intitulado “Confissões de ignorância e de fracasso”.

Uma deficiência essencial do meu trabalho de terreno deve ser mencionado: trata-se das fotografias. Se vocês, eventualmente, compararem meus livros com outros relatos de pesquisa de campo, provavelmente, não se darão conta do quanto os meus permanecem mal documentados em termos pictóricos. Eis a razão principal para insistir sobre este fato. Tratei a fotografia como se fosse uma atividade secundária, uma maneira – de certo modo menor – de agrupar “testemunhos”, “provas”, “evidências”. Foi um sério erro da minha parte.

(...)

Redigindo meus dados materiais, sobre os jardins [refere-se ao Coral gardens], constato que a verificação (o controle)

de meus apontamentos de campo me conduziu, graças às fotografias, a reformular minhas declarações sobre inúmeros pontos... Descobri também que, no tocante à horticultura – muito mais gravemente que nos dois volumes anteriores descritivos – cometi um ou dois pecados mortais contra o trabalho de campo. Para o dizer com algumas palavras, parti do princípio do pitoresco e da acessibilidade. Cada vez que algo de importante estava por acontecer, tinha meu aparelho comigo. Se a imagem se apresentava bem no aparelho, tomava-a... Porém, da primeira cerimônia nos jardins somente uma vez fui testemunha e, por acaso, o tempo estava ruim e a luz deficiente também... Além disto, não tinha a máquina comigo!

(...)

Conseqüentemente, ao invés de estabelecer uma listagem das cerimônias que tinha a todo custo que ser documentada através de fotografias, coloquei a fotografia no mesmo nível que uma coleção de bugigangas como se fosse uma diversão acessória ao trabalho de campo. Sendo dado que a fotografia não era para mim uma diversão, visto que não tinha aptidões naturais nem me sentia atraído por esse tipo de coisas, acontece que, freqüentemente, deixei escapar boas oportunidades.

A antropologia visual não precisa de profetas de infelicidade, nem de turíbulos. Malinowski (1976, p. 35), aliás, está ainda lá para confortar, uns e outros, lembrando que “de vez em quando deixe(m) de lado máquina fotográfica, lápis e caderno, e participe(m) pessoalmente do que está acontecendo”.



Referências bibliográficas

- EDWARDS, Elizabeth (Org.). *Anthropology & photography 1860-1920*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1992.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. 4 v. Paris: Gallimard, 1998.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *A Diary in the strict sense of the term*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1967.
- _____. *Journal d'ethnologue*. Paris: Seuil (Recherches anthropologiques), 1985.
- _____. *Argonauts of the Western Pacific – an account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*: Robert Mond expedition to New Guinea, 1914-1918. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1922. (Trad. portuguesa: *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, Col. "Os Pensadores", v. XLIII, 1976, p. 35.)
- _____. *The sexual life of savages in North-Western Melanesia*. An ethnographic account of courtship, marriage and family life among the natives of the Trobriand Islands New Guinea. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1929. (Trad. portuguesa: *A vida sexual dos selvagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979).
- _____. *Coral gardens and their magic*. V. 1: *Soil-tilling and agricultural rites in the Trobriand Islands; V. 2: The language of magic and gardening*. Londres: George Allen & Unwin, 1935.
- _____. *Os nativos de Mailu*. S.l., 1915. Reed. In: YOUNG, Michael (Ed.). *Malinowski among the Magi. The Native of Mailu*. Londres/NovaYork: Routledge, 1988.
- MEAD, Margaret. Visual anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of visual anthropology*. Den Haag, 1975, p. 3-10.
- SAMAIN, Etienne. "Ver" e "Dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, PPGAS da UFRGS, n. 2 (Antropologia Visual), 1995, p.19-48. (Republicado pela ANPOCS sob o título "Bronislaw Malinowski e a Fotografia Antropológica". *Pluralismo*. In: REIS, Elisa; ALMEIDA, Maria Erminia T. de; FRY, Peter. *Espaço social e pesquisa*. São Paulo: Hucitec-Anpocs, 1995, p. 291-325.)
- WRIGHT, Terence. The fieldwork photographs of Jenes and Malinowski and the beginnings of modern anthropology. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, v. 22, n. 1, 1991, p. 41-58.
- YOUNG, Michael. *Malinowski Kiriwina. Fieldwork photography 1915-1918*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

(² continuação)

"Visual anthropology in a discipline of words" (Mead, 1975, p. 3-10), um artigo que retoma sua corajosa e profética intervenção no IXth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences (I.C.A.E.S.), realizado em Chicago em 1973.

³ Nunca poderei esquecer a minha alegria ante a publicação, em 1992, de *Anthropology & Photography 1860-1920*, livro organizado por Elizabeth Edwards. Um trabalho magistral que deixou claro o fato de que a chamada "antropologia visual" não passava de uma "etiqueta" e que, para praticá-la, não precisava pensar dever reinventar a roda e, sim, saber como a roda foi descoberta.

(¹ continuação)

among the Magi. The Native of Mailu. É ao mesmo Michael Young (1989) que devemos o recente *Malinowski Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918*, realizando um velho sonho do próprio Malinowski que pensava em publicar "suas fotografias em álbum com textos explicativos" (ver Malinowski, 1985, p. 218).

⁹ Retomo a seguir alguns elementos de meu artigo (muito mais completo) sobre a questão do uso da fotografia por Malinowski, publicado sob o título "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia" (Samain, 1995a, p. 19-48). Ele foi republicado pela ANPOCS sob o título "Bronislaw Malinowski e a fotografia antropológica" (Samain, 1995b, p. 291-325). Assinalo, também, o trabalho de Terence Wright (1991, p. 41, 58), "The fieldwork photographs of Jenes and Malinowski and the beginnings of modern anthropology".



*Pérolas da
cinematografia
brasileira*





Apresentação

Clarice Ehlers Peixoto

Percorrendo os sebos da cidade, encontrei a revista *Filme Cultura*, editada nos anos 60 e 70 pela extinta Embrafilme. Em suas páginas amareladas, estão impressos artigos, resenhas e notícias que expressam o dinamismo da produção cinematográfica brasileira, assim como apresentam o debate travado entre os diversos atores desse universo, tendo uma só pauta de discussão: o cinema brasileiro.

Uma das pérolas encontradas nesse periódico, de ampla circulação no mundo cinematográfico, é a seção “dossiês críticos”. Trata-se de uma compilação de artigos, escritos por críticos de cinema de diversos jornais e revistas da época, nos quais são analisados os filmes recém-lançados no circuito comercial. Nesse maravilhoso baú da nossa cinematografia, exatamente no número 30 (1978), encontramos um dossiê com quatro críticas sobre o filme *Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia* (1977). Para uns, este é o primeiro longa-metragem de ficção de Oswaldo Caldeira, documentarista pouco conhecido da nova geração de cinéfilos brasileiros, e, para outros, este fil-

me é um marco da cinematografia brasileira e um dos mais importantes filmes do ciclo indigenista desse período.

O filme reconstitui a história do índio Ajuricaba que, contrário à cessão das terras aos colonizadores, feita por seu pai, refugia-se na floresta e empreende uma luta ferrenha contra os invasores portugueses. Embora classificado como filme ficção, *Ajuricaba* parece seguir o estilo flahertiano, ou seria um docu-drama?

Como “hoje é dia de índio”, resolvemos reproduzir esse dossiê crítico de *Ajuricaba*, com a devida autorização do CTAV, apresentando aos nossos leitores esta pérola da nossa cinematografia.¹

¹ Agradecemos o apoio da FUNARTE – DECINE/ CTAV, que autorizou a republicação do dossiê crítico sobre o filme *Ajuricaba*.



AJURICABA

FOTO EMBRAFILME/CEDOC/ACERVO FUNARTE

Ajuricaba, o rebelde da Amazônia

Dossiê crítico de *Filme Cultura*

Caldeira & Ajuricaba

Ajuricaba é o terceiro longa-metragem do cineasta Oswaldo Caldeira e o sétimo filme por ele realizado, em dez anos de carreira.

Caldeira começou fazendo cineclubismo no Centro de Estudos Cinematográficos, em Belo horizonte. Depois desenvolveu um trabalho de crítica cinematográfica para a imprensa diária desta mesma cidade. Vindo para o Rio frequentou um Curso de Cinema promovido pelo Itamarati e Unesco através do documentarista sueco Arne Sucksdorf. Era um curso bastante intenso e abordava diversas fases da realização cinematográfica. Em 1966 formou-se em filosofia. E foi à luta.

Surge em 1967 *Telejornal*, mistura de documentário e ficção, reunindo sons e imagens do que restou de uma cidade, recompostos por uma televisão do futuro. Dois anos depois, *O cantor das multidões* recorda a vida artística de Orlando Silva, a partir de uma apresentação que o cantor faz no programa Bibi Ferreira para a televisão.

O belíssimo *Trabalhar na pedra* foi concluído em 1972 e recebeu o primeiro lugar do Festival de Curta Metragem do JB. A pedra é o elemento dominante do filme. Através de rudimentares instrumentos de trabalho uma comunidade organiza a sua vida em função da pedreira.

O quarto curta-metragem de Oswaldo Caldeira foi *A casa dos contos* (1974), enco-

mendado pelo Ministério da Fazenda, que restaurou a casa do contratador João Rodrigues de Macedo, em Ouro Preto. Desta casa pouco se sabe, a não ser que ele a mandou construir procurando o máximo de beleza e sem medir custos, e que alguns episódios da Inconfidência Mineira poderiam ter acontecido em seu interior. O filme tenta reconstituir a história da casa na medida em que os operários e arquitetos procuram ocultar ou disfarçar o tempo em suas paredes repintadas.

Ainda em 1974 Oswaldo Caldeira aprontou *Passe livre*, que aborda a vida profissional do jogador de futebol Alfonsinho e as relações de trabalho no futebol. Premiado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil com a Margarida de Prata, este filme nunca conheceu uma exibição no circuito comercial. Somente foi exibido no circuito paralelo de cineclubes e entidades culturais que por ele se interessaram. Este é um absurdo que somente a caolha distribuição cinematográfica de nosso mercado pode explicar.

Futebol total é uma produção da equipe do Canal 100 concluída em 1975. Caldeira, que já havia utilizado o arquivo de Carlinhos Niemeyer na realização de *Passe livre*, co-dirigiu este novo filme sobre futebol que focaliza a Copa de 1974.

Ajuricaba já estava planejado quando surgiu a idéia de filmar o mito Timbira, recolhido por Roberto DaMatta, que explica como surgiu o homem branco. Daí nasceu *Aukê*,



que procura contrapor uma visão que se tem do índio brasileiro a uma visão que os índios têm dos brancos.

E *Ajuricaba*, como surgiu? Caldeira diz que teve a idéia lendo um número especial da revista *Realidade* sobre a Amazônia. Lá ele encontrou um encarte que contava toda a história desse índio. Ficou impressionado pelo sentido de resistência ao colonizador que levou Ajuricaba a não ceder mesmo depois de preso.

Ajuricaba é manaú. Os manaú habitavam a região em que hoje se acha edificada a cidade de Manaus. Os portugueses, no início do século XVII, interessados em consolidar a posse da região e principalmente dar estocadas além do Tratado de Tordesilhas, fundaram um forte a 14 quilômetros da confluência dos rios Solimões e Negro, exatamente onde começa o Amazonas.

Ajuricaba era neto de Caboquena, que seguia a tradição Manari. Manari era o Deus do Bem. Ele dizia que a floresta e tudo mais nela existente era dos índios e que eles não deviam permitir que nenhum invasor a dominasse. Entretanto, o pai de Ajuricaba cedeu aos colonizadores firmando com eles uma aliança e permitindo a exploração da área.

Ajuricaba não concorda com esse pacto. Refugia-se na floresta ainda menino e de lá só retorna para comandar a resistência ao invasor, o que acontece após o assassinato de seu pai. Durante quatro anos comandou a mais significativa confederação de indígenas de que se tem notícia na história do Brasil, causando pesadas baixas aos portugueses. Para derrotá-lo estes mandaram vir reforços da metrópole e utilizaram material de guerra muito superior ao dos índios (espingardas, navios e canhões).

Ajuricaba morreu. Mas durante os anos que nos separaram de sua história outros ajuricabas tornaram a aparecer. Mostrando que a resistência iniciada com o primeiro Ajuricaba extrapolou o episódio da fundação de Manaus, permanecendo registrado na consciência do povo amazonense.

Ele é um herói na Amazônia. Sua história faz parte do ensino escolar e seu nome aparece em inúmeras farmácias, lojas comerciais as mais diversas, inclusive nas importadoras de Manaus.

Quando Oswaldo Caldeira escolheu a história de Ajuricaba, o fez em primeiro lugar impressionado pela extraordinária resistência político-cultural de um povo a um invasor poderoso e arrasador. O colonizador não somente se apodera das terras nativas. Ele também impõe seu modo de vida, a troca comercial e a propriedade, noções desconhecidas pela tribo que retira da natureza quase que diretamente seus produtos e os distribui sem distinguir quem os produziu.

O colonizador também impõe seu tempo. Para os índios o “sempre” existe sempre. Não há lugar na sua cultura para o tempo-dinheiro. Nem para apressar o trabalho ou racionalizar o dia e aumentar o lucro. Por outro lado, o invasor desorganiza a ideologia do índio. Corrompe-o com presentes estranhos e exóticos que o índio não consegue digerir culturalmente e o transforma, tornando-o dócil e submisso.

Ajuricaba não se submeteu ao poder colonial. Permaneceu fiel à tradição de seu avô e ao deus Manari. Tornou ainda mais sólido o laço cultural que unia os indígenas. Não permitiu que as “manhas” coloniais os envolvessem destruindo as suas nações guerreiras. Resistiu lutando. Resistiu mesmo acorrentado.

Íntegro e convicto perante as botas e os canhões da coroa portuguesa.

O capitão-do-mato Belchior Mendes de Moraes nunca pôde entendê-lo. Apreendê-lo. Belchior ambicionava a riqueza e o poder. Mas este e aquela não existem sozinhos. É preciso que algum tipo de gratificação os acompanhe. A mão da filha do governador, por exemplo. Por isso, Belchior destruiu os índios. Mas não consegue destruir o enigma de Ajuricaba e com isto sentir o seu trabalho de agente da civilização glorificado.

Ajuricaba era a dignidade de um índio que não se curvava mesmo sob o peso das algemas. Um selvagem “imbecil” que não reconhecia o progresso. Para prender Ajuricaba, Belchior joga toda a sua sabedoria militar na luta. E, prendendo-o, descobre uma integridade cultural, que ele não julgava existir, pois os princípios da corte portuguesa não eram iguais aos da tribo dos manaú.

E por isto Belchior sofre. Sofre porque na sua ideologia colonizadora não existe lugar para um espírito livre como Ajuricaba. Não existe espaço para a própria liberdade. Cada palmo de terreno conquistado, cada índio morto aumenta a distância que separa cada colonizador de seu par, acentua a ideologia do comércio, transformando as relações pessoais em simples transações de troca.

Ajuricaba é a cobra, é a onça, é a natureza que se transforma. A cultura em mutação constante em defesa contra o invasor. Um mistério que Belchior não pode devassar.

Belchior é o sujo instrumento do colonialismo português. Não serão dele as terras que “pacíficas”. Também o lucro das operações comerciais nos rios que acalmou. Ele é só um instrumento. Ferimento e malária. Triste revelação.

Hoje Manaus é a televisão, o enlatado, uma Zona Franca altamente competitiva. Mas Ajuricaba está presente. É rua, é título de loja comercial, é aula e sobrevive mesmo apesar de todas as sofisticadas importadas. Quem vencerá? Ou melhor: quem está engolindo quem? Caldeira tem um palpite. Para ele a cultura invasora, como toda cultura dominante, é decadente e não possui razões suficientes para continuar existindo.

José Luiz de Jesus,
Jornal do Comércio

Anti-Macunaíma

A importância fundamental do filme, do ponto de vista pedagógico, é lançar nas telas esse nome desconhecido. Um nome que conheci em 1949, quando subia o Amazonas numa gaiola. Nessa ocasião passou por nós uma canhoneira rebelde que fez a Revolução de 30 no rio Amazonas, chamada Ajuricaba. Eu pensava que era o nome de um coco. E foi aí a primeira vez que ouvi falar nele. O grande mérito do filme é lançar o nome de Ajuricaba para o grande público.

Como segundo ponto eu destaco as cenas de floresta desse filme. Como são bonitas, como conseguiram captar as coisas de profundo mistério da mata, os índios e os próprios portugueses morrendo naquela guerra!

Agora, o próprio Mário de Andrade jamais diria que o índio brasileiro é o Macunaíma. Ele pegou o homem brasileiro na figura do índio. Me lembro de Pronominare, um herói das lendas brasileiras, mais safado, malandro, bêbado e mulherengo que Macunaíma. Macunaíma é muito mais o brasileiro em geral, não o índio. Ajuricaba é o anti-Macunaíma, nesse sentido sério, de luta muito bonita.



Ajuricaba é um tipo mais amplo. E a história do campo brasileiro é essa, nunca ninguém tem nada, todos são parias, índios ou não. Atualmente tem 200 mil brasileiros pobres no Paraguai, onde a terra é mais barata. Ajuricaba personifica muito bem esse tipo, que não tem chance nenhuma. E a transposição que Caldeira faz para o contrabandista é esplêndida: um sujeito que tem vontade de luta, com uma idéia muito favorável de si mesmo (como também o Lúcio Flávio e o malandro carioca em geral), e que parte para o crime, sem outra chance, porque não se conforma de viver na miséria.

O motivo de não haver quase registro histórico sobre Ajuricaba é que todas as revoluções populares no Brasil saídas de um herói humilde ou são falseadas ou não aparecem, simplesmente. A gente só conhece a figura de Antonio Conselheiro por causa do gênio de Euclides da Cunha. Do contrário, ele teria ficado como o beato Zé Lourenço, cujos últimos seguidores foram metralhados e seguidos já de avião. No livro *Fanáticos e cangaceiros*, do Rui Facó, a gente vê como a historiografia oficial suprime esse movimento. É como se o sujeito fosse maluco e um dia resolvesse fazer estrepolias. Na realidade, ele parte para uma ação revolucionária, mas são registrados como se não fossem os heróis, e, sim, “fanáticos”. Isso porque querem sua casa própria, sua terra. E isso é fácil de suprimir. Se não fosse Euclides da Cunha, que fez aquela série de reportagens para *O Estado de São Paulo*, e que meteu o Antonio Conselheiro na cabeça da gente, nós não o conheceríamos. Segundo a visão oficial, aquela foi uma luta tola, com um objetivo “que ele teria conseguido por outros meios”.

Quanto a ser o desfecho do filme idealista, isso se pode debater. Acho que ele infringe uma realidade que ele observou. Mas isso é uma questão mais estética, de opção, realmente, do diretor. Se fosse o caso de fazer a crítica do filme, acho que as cenas de palácio, dos grã-finos da época, me parecem muito formalizadas, no sentido afetado. Aquilo, me parece, falseia um pouco o filme. Não pelos tipos, que são importantes, mas pela forma de balé.

O Tapuia é um tipo que acontece realmente. Ele não é Macunaíma, uma vez que a estrutura força a coisa. E um homem já semi-civilizado, claro que tem que ficar indeciso. A vida dele é uma crise de indecisão. A realidade é aquilo mesmo.

Eu não me perguntaria a mim mesmo se o *Ajuricaba* é um marco da cinematografia brasileira, porque é uma preocupação nossa muito comum hoje, e isso é relativo. O importante é enriquecer o repertório e é o tempo que vai fazer uma triagem. Dos últimos filmes nacionais gostei, por exemplo, de *Xica da Silva*. Mas não é importante saber se acrescenta, se inova, se isso, se aquilo. Do ponto de vista cinematográfico, *Ajuricaba* é muito bonito, plasticamente. Um instante muito bom de cinematografia brasileira.

A figura de Belchior Mendes de Moraes é, realmente, o que devem ter sido aqueles colonizadores: homens brutos, cruéis, vivendo num meio hostil. Serve para a gente ver como a operação colonialista depende sempre de tipos desagradáveis. O princípio colonialista, em si, é tirar o dinheiro e voltar para o ponto de saída. Belchior é o sujeito pobre, com uma coragem tola. Pra que serve sua coragem? Acho um aspecto do filme muito bem formulado.

O final deixa a gente num terreno um pouco vago. Me parece mais aconselhável apresentar Ajuricaba como resistente da Zona Franca, uma parte muito boa, aliás. Acho o desfecho defensável, apenas eu não o faria assim. Mas o Ajuricaba na Zona Franca é um achado, e aquele final dá a impressão de hesitação da pessoa que formulou o entrecho.

Antônio Callado, O Globo

son Pereira dos Santos), *Uirá* (Gustavo Dahl) e *A lenda de Ubirajara* (André Luiz de Oliveira). *Ajuricaba*, de Oswaldo Caldeira, é o quarto deles. E não se poderia esperar, em sua estréia no longa-metragem de ficção, outra coisa desse veterano documentarista que desde o primeiro curta, *Telejornal*, passando pelo admirável *Trabalhar na pedra*, sempre foi um de nossos maiores talentos. *Ajuricaba* se alinha,



AJURICABA

FOTO EMBRAFILME/CEDOC/ACERVO FUNARTE

Cinema consciente

Nas fitas de índio feitas no Brasil, o vilão é o homem branco. O detalhe, porém, é insuficiente para ilustrar a novidade e a força de um cinema situado nas antípodas das antigas histórias em quadrinhos, impressas ou filmadas. Um cinema de consciência histórica, marcado por uma preocupação, digamos, cultural. O surto de indianismo no cinema brasileiro já nos tinha dado antes três filmes excelentes: *Como era gostoso o meu francês* (Nel-

sem favor, entre os trabalhos mais importantes dos melhores diretores brasileiros. Há nele um pouco de romantismo alencariano na visão do índio e um pouco de idealismo na conclusão. Tudo isso corre por conta do seu entusiasmo contagiante. Na verdade, o único ponto que impede o filme de ser já uma obra plenamente madura é querer ser muitas coisas ao mesmo tempo: uma pesquisa sobre o problema do índio brasileiro, uma alegoria (a permanência da idéia, na transformação do mito) um estudo



de caráter (os tormentos físicos e morais do Capitão Belchior), um ensaio de poesia primitiva (Ajuricaba e suas mulheres). Mas Oswaldo Caldeira é cineasta, conhece cinema, e se sua carreira (como é de hábito no Brasil) não for truncada pelas circunstâncias, ainda falaremos muito sobre ele.

José Haroldo Pereira, *Manchete*

Narrativa livre e moderna

Ajuricaba morre duas vezes, talvez mais. Na primeira, ele se atira nas águas do rio depois de arrebentar as correntes que os colonizadores lhe impuseram pela força. Na segunda, recebe um tiro certo do policial que o persegue num Mercedes branco até o cais, onde tomba como passarinho indefeso. Estas duas mortes de Ajuricaba estão ligadas, apesar dos três séculos que as separam. O personagem histórico, o índio manaú que liderou a revolta contra os invasores da floresta, tem uma dimensão própria, definida pela sua ânsia de liberdade, pela defesa de seus valores e de sua raça. E por isso, esse personagem se perpetua na história e na lenda, tornando-se um símbolo que o filme de Oswaldo Caldeira identifica com a marginalização social, com aqueles que, como o Ajuricaba histórico, são colocados fora do sistema. Essa identificação não se restringe apenas a essa atualização da lenda ou da história. Ela procura discutir a própria identidade cultural do Brasil e os processos de sua formação passada e atual.

Ao reconstituir o fato histórico, Caldeira aprofunda a sua reflexão. Traz para os dias de hoje todo o significado da luta de Ajuricaba e incorpora a ela novos contornos que

a configuram. As relações entre o passado e o presente são propostas desde as primeiras seqüências do filme, que não esconde em momento algum o seu sentido. Apesar disso, não se deve concluir apressadamente que *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* é um filme meridiano, simplificado em suas propostas. Ele tem um estilo bastante definido e uma estrutura narrativa livre e moderna. E nem poderia ser de outra forma, na medida em que Oswaldo Caldeira acalenta um projeto cinematográfico que quer testemunhar o seu tempo com lucidez e fidelidade ao seu compromisso com o trabalho artístico. Essa disposição o acompanha desde seu primeiro filme. E de lá para cá só tem sido confirmada a cada obra realizada que amadurece sempre mais o compromisso básico. Com *Ajuricaba*, Caldeira teve a oportunidade de comprovar seu indiscutível talento no manejo de sua arte, tornando-o um dos cineastas brasileiros mais inventivos e com um sentido de responsabilidade profissional e artística indiscutível.

O filme sugere muitos pontos de reflexão. Não é, de forma alguma, uma obra fechada, amarrada a uma moral tradicional sintetizada nos conceitos de bem e mal. Ele amplia a discussão, define posições, mas não se coloca como o dono da verdade. É essa liberdade intrínseca da obra que faz de *Ajuricaba* um filme riquíssimo e elucidativo do momento histórico que vivemos. Junte-se a isso o pulso com que Caldeira conduz a narrativa, um elenco afinado com as propostas do filme, o clima das seqüências, uma fotografia excelente de Edison Santos, e é fácil concluir-se que *Ajuricaba* é dos mais importantes filmes brasileiros de produção mais recente.

Miguel Pereira, *O Globo*

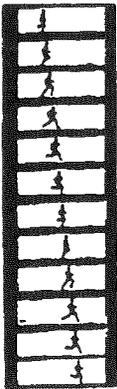
Ficha técnica

Direção: Oswaldo Caldeira. *Argumento e roteiro:* Oswaldo Caldeira e Almir Muniz. *Fotografia:* Edison Santos. *Montagem:* Carlos Blajsblat. *Cenografia:* Anísio Medeiros. *Música:* Aírton Barbosa. *Som direto:* Antônio César. *Diretor de produção:* Luís Carlos Lacerda. *Efeitos especiais:* Euthymio Gomes de Carvalho. *Produção executiva:* Carlos Prates Correia, Alberto Graça e Leilany Fernandes. *Elenco:* Rinaldo Genes (Ajuricaba), Paulo Villaça (Belchior Mendes de Moraes), Nildo Parente (Pedro), Emmanuel Cavalcânti (Martim), Amir Haddad (Freitas), Fregolente (governador João de Maia da Gama), Carlos Wilson (João Tapuia),

Sura Berditchevsky (Elisa), Maria Sílvia (cabocla), Carlos Eduardo Novaes (padre reitor do Colégio Jesuíta), Aurélio Michiles (índio amigo de Ajuricaba), Vânia Velloso (mulher da corte), José Kleber (místico), Euthymio Gomes de Carvalho (Xamã). *Produção:* Oswaldo Caldeira, Embrafilme e Fundação Cultural do Estado do Amazonas. *Distribuição:* Embrafilme. Brasil, 1977.

Prêmios

X Festival de Brasília (1977): Melhor fotografia (Edison Santos).
Air France 1977: Prêmio Especial de Direção.
VI Festival de Gramado (1978): Melhor Roteiro (Oswaldo Caldeira e Almir Muniz).



Entrevista





Parceria e comunicação por meio de imagens: entrevista com Dominique Tilkin Gallois

Clarice Ehlers Peixoto e Renato Sztutman

No início da década de 1990, a antropóloga Dominique Gallois deu início a uma nova fase da parceria que mantinha, desde 1977, com os Waiãpi, povo de língua tupi-guarani que vive no estado do Amapá. Levou a algumas aldeias unidades de vídeo para que eles travassem contato com imagens deles próprios e de outros índios, bem como para que aprendessem a manejar a câmera, passando a registrar suas próprias imagens. Essa iniciativa, acompanhada de trabalhos de assessoria nas áreas de educação e comunicação, contou com o apoio da organização não-governamental Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e resultou em seis vídeos, um dos quais – *Nossas festas* (1995) – foi dirigido por um Waiãpi, Kasiripinã. Os demais – *O Espírito da TV* (1991), *A arca dos Zo'é* (1993), *Meu amigo garimpeiro* (1994), *Placa não fala* (1996) e *Segredos da mata* (1998) – tematizam, cada qual ao seu modo, a situação contemporânea, na qual os Waiãpi se encontram a todo momento tendo de dialogar com novos atores sociais e lançar mão de novas formas de representação.

Com Dominique Gallois, professora da Universidade de São Paulo há dezesseis anos, a utilização do vídeo aparece como instrumento de intervenção, levando adiante suas atividades de parceria e assessoria com as comunidades entre as quais realiza pesquisas etnológicas. Seu intento consiste não apenas em atentar para uma comunicação audiovisual entre grupos diversos, mas, sobretudo, promovê-la, torná-la possível a despeito das barreiras culturais. Assim, um dos principais objetivos, que urgem daí, é veicular a um público mais amplo imagens de índios que venham a desmontar preconceitos e estereótipos enraizados no senso comum para estabelecer um novo campo de diálogo. Atualmente, como demonstra Gallois, a continuidade da parceria com os Waiãpi – e agora também com os Zo'é, outro grupo de língua tupi-guarani, que vive no Norte do Pará – deixa claro que essas tarefas, bastante desafiadoras, seguirão em frente e não deixarão de surpreender com seus novos rumos.

Ao longo dos últimos anos, você vem usando a imagem nas suas pesquisas etnológicas. Como você vê a questão da autoria – do ponto de vista do antropólogo-cineasta – na realização de seus filmes? Em que medida eles deixam de ser o veículo da voz dos nativos para constituir a sua interpretação do mundo nativo?

Acompanhar a relação construída pelos índios com sua imagem e a dos outros e verificar as interpretações que fazem delas me forneceram muitas pistas para pensar as dinâmicas de apropriação e de transmissão cultural, as práticas de narração e de tradução, verbal e não verbal. É uma experiência relativamente recente, numa fase posterior à da pesquisa etnológica, propriamente dita e muito convencional, que vinha fazendo entre os Waiãpi e os Zo'é. Foi uma oportunidade que surgiu no trabalho junto ao projeto de vídeo do CTI, a partir de 1990.

Nos documentários que realizei como assessora do CTI, quase todos em co-autoria com Vincent Carelli e com o editor Tutu Nunes, o ponto de vista que apresentamos nunca pretendeu ser o dos nativos (no caso que me envolvia, Waiãpi e Zo'é), mas sim uma interpretação nossa a respeito de algumas questões que havíamos conseguido construir em sintonia com curiosidades, interesses e com a participação ativa dos índios. Se esta interpretação era finalizada por nós três no momento da edição, é evidente que sua construção estava condicionada à percepção e aos assuntos previamente delineados nos resultados da pesquisa e atuação que tinha acumulado, como etnóloga, junto a esses grupos. A autoria está na seleção do que e como docu-

mentar, do que dizer, como e a quem, construindo um determinado entendimento para o outro, para um público definido. Como reconheço nesses filmes algumas fixações e vieses que me perseguem de longa data, além dos que marcam a seleção e a tradução/adaptação, com seus acertos e seus problemas, eles realmente não são a "voz dos nativos".

O resultado final dos seus vídeos, ou seja, o que vemos na tela, é fruto de um árduo trabalho de discussão com as pessoas filmadas sobre o que e como filmar. Como é esse processo no qual as lógicas narrativas de fabricação e edição de imagens são diferentes?

Na prática, antes do demorado trabalho de seleção de falas-imagens, transcrição, tradução etc. que me cabia fazer (e que aprecio imensamente, em comparação à edição), o peso da minha intervenção e, portanto, da interpretação antropológica dava-se no momento do diálogo, *in loco*, com os atores indígenas. Através de muitas conversas na língua deles, o que significa um primeiro e fundamental recorte na construção das questões que poderia tratar nessa documentação em vídeo e que implicavam em acertos conceituais muito instigantes. Se minha criatividade em traduzir conceitos nossos para a língua deles tem melhorado ao longo dos anos, aumentava a consciência da intervenção pesada que essa transposição representa e da necessidade de distanciamento. Não seriam todos os assuntos propostos para o diálogo no processo de documentação que interessariam aos meus interlocutores, waiãpi ou zo'é. Tratar com eles de histórias familiares, de



xamanismo, resguardo, ritual, e ao mesmo tempo, de conflitos de terra, faccionalismo, bebedeira etc. exige que se fale nos seus termos e, portanto, a partir de seus conceitos e atitudes. Daí, a oportunidade que eles tinham em desenvolver ou não o assunto, atuando ou não, seguindo rumos que consideravam adequados. Quase sempre mencionavam casos e performavam cenas que já eram parte de nossas conversas anteriores, ou seja, que eles consideravam aptos para o meu próprio desempenho em prosseguir falando e documentando esses assuntos. Suas motivações explícitas – intelectuais e pragmáticas, políticas – em prosseguir a conversa sempre foram o limite que estabeleci para realizar ou não um registro filmado. O cuidado é meu, mas é, sobretudo, deles que desenvolveram sempre uma índole didática para que tudo seja compreendido por nós e pelos que iriam ver o que estávamos gravando. Os Waiãpi, particularmente, aprenderam rapidamente a se apropriar da relação que o registro possibilita, posicionando-se diretamente para quem está além da câmara, dirigindo-se aos brancos das cidades ou a outros povos a quem desejavam que os filmes fossem dirigidos, performando suas falas e atitudes, de uma forma que até hoje me impressiona e encanta. É um espaço também muito usado para ativar suas políticas locais, provocações entre pessoas, grupos. No que diz respeito aos ambientes sociais, ou cenários propriamente ditos, ocorre o mesmo recorte, um tipo de controle mútuo: eles viabilizam o registro de situações na medida em que já as conheço. Ou seja, que conquisei conhecer ao longo dos anos e que eles, então, sugerem documentar. Re-

sultam cenas com algumas de suas alternativas – individuais ou mais coletivas – para se representar, auto-imagens performadas em função do registro, com altíssimo valor simbólico e, sobretudo, político. São sempre datadas, marcadas profundamente pelas questões do momento. Esta consciência do contexto de relações em que eles participam no âmbito das filmagens, permite-lhes manipular posições que parecem singelas, atitudes revisadas ou, muitas vezes, enfatizadas para a situação. Qualquer indiscrição, nesta relação, seria imediatamente percebida como abusiva, já que o gancho de toda a documentação é fazer dela um jogo explícito.

É por isso que essa noção de “voz dos nativos” me parece insuficiente, quando falamos de registros de performances audiovisuais. Os nativos têm voz própria, independentemente de um cinegrafista e de seu equipamento, ou de um antropólogo que documenta. É claro que o vídeo é uma oportunidade para se colocarem melhor e dirigirem suas vozes. Mas a compreensão dessas vozes dependerá das posições, essas que mencionei acima, que se tomam no momento do registro, protagonistas e realizadores concomitantemente.

E não penso que essas opções devam ser ditas, acrescidas por cima do filme. Devem aparecer no resultado. Uma das soluções adotadas e que me animava bastante, é que no desenvolvimento progressivo dos trabalhos que eram então realizados pelo projeto de vídeo do CTI, o conhecimento prévio da língua e das comunidades Waiãpi e Zo'é viabilizou a realização de documentários sem recurso a esse tipo de comentário ou a uma *voice-over* que explica de fora, geralmente redundando a imagem, ou na melhor das hipóteses, tentando

dizer o que “eles estão pensando que estão fazendo”. Com exceção dos filmes institucionais (*Placa não fala*, por exemplo), a narração direta dos índios era a regra. Sempre procurei preservar, na edição final, a imagem e a fala, potencializando-as mutuamente, ou seja, formas próprias dos Waiãpi se expressar em atitudes, olhar e discorrer sobre si mesmos.

Já que falamos de tradução, não posso deixar de mencionar o quanto é sofrido o trabalho, de edição, de condensação de uma documentação farta para cenas recortadas, pedaços que perdem muito da densidade que era protagonizada para a documentação, risco enorme de se perder o fio da narração verbal e não verbal desempenhada pelos índios. Do primeiro para o último trabalho aprendi muito, tentando evitar o que sempre considerei uma redução: a tendência dos videastas e editores em simplificar a mensagem contida numa fala/imagem ao que o público “já conhece” ou “já pressente” ou supostamente “quer saber”. Aprendi a selecionar, entre cenas e personagens, trajetórias mais simples e impactantes, mas também penso ter conseguido introduzir – na relação entre fala e imagem, na adaptação de uma tradução de conceitos – aspectos e marcas particulares dos modos de ser e pensar dos grupos com os quais trabalhei e que não eram necessariamente pré-conhecidas pelo público mais amplo a quem se destinavam os documentários. Daí, inclusive, vários meandros, novas dificuldades. Não se chegou, nos trabalhos que estou comentando aqui, ao fundo dessa experimentação. Pretendo tentar ir mais longe, direto às posturas, falas e performances, com menor intervenção na edição final (uma simplificação que parece natural), para poder explicitar como se fazem as construções de diferenças entre

modos de pensar e se posicionar no mundo. O que aprendi realizando vídeos no CTI, numa experiência que conjugava uma forte ideologia partilhada entre todos nós a respeito de nosso papel enquanto indigenistas, e uma permanente experiência de descoberta, de minha parte, da imensidão de possibilidades que a tradução de dinâmicas culturais – em imagens e falas – permite aos antropólogos.

Um dos objetivos do projeto Vídeo nas Aldeias, realizado na organização não-governamental Centro de Trabalho Indigenista (CTI), parece ter sido a desconstrução de preconceitos enraizados na sociedade brasileira sobre os povos indígenas. Nesse sentido, como vê o alcance desta tradução, para um público mais amplo, dos modos de vida dos povos indígenas?

Com certeza, este é o objetivo de todo o trabalho dos programas de educação realizados no CTI, que buscam apoiar os grupos indígenas com os quais trabalha para que possam sentar à mesa das negociações, expressar suas expectativas e formas de convívio com nossa sociedade. Penso que essa meta básica de formação/informação, para ampliar a troca de pontos de vistas entre grupos indígenas e a sociedade brasileira, continua sendo o que dá sentido ao trabalho que se desenvolve junto aos Waiãpi e outros grupos, com ou sem vídeo. De minha parte, o ponto que me orienta há anos é a possibilidade de viabilizar o acesso à imagem que se tem dos índios (e que não se manifesta apenas em imagens), à imagem que eles mesmos produzem de si, promover a crítica de ambas para que entrem na roda e possam se posi-



Zo'é, Aldeia Zawarakiaven, foto D. T. Gallois, 1992.

cionar, quando julgarem necessário. Quando é para dinamizar e recriar diferenças, todos têm muito a ganhar no acesso aos meios de comunicação. Trata-se de abrir, não de fechar. É uma pauta muito diferente da que se costuma atribuir aos antropólogos, que estariam apenas preocupados em “preservar primitivos”, como alegam os setores anti-índigenas no Brasil! Interferir na capacidade de diálogo, ao vivo, me parece mais importante do que, propriamente, a tarefa de desconstruir preconceitos em filmes. Os filmes ajudam, mas haja filmes! O produto, ou o alcance de um esforço centrado na efetiva ampliação da comunicação será de constatar que um número crescente de comunidades pode negociar diretamente com os setores da sociedade brasileira que atuam em suas vidas. Ainda falta muito, mas caminhos estão trilha-

dos, penso. Simplificando o *gap* vigente na comunicação, poderíamos dizer que a maior parte dos preconceitos incide sobre a “cultura” dos índios e sobre sua “autenticidade”, enquanto a expectativa deles em conquistar igualdade incide sobre autonomia de decisão, de representação, sobre política. Para essa conquista, eles são levados a produzir sua cultura para nós, mas sempre com as expectativas políticas de participar de todos os debates que consideram que lhes dizem respeito. E é por este motivo que o programa de vídeo do CTI pretendia propiciar ao maior número possível de grupos indígenas uma rede de intercâmbio a partir da qual eles poderiam ampliar suas possibilidades de afirmação enquanto grupos diferenciados.

Mas há outro problema. Quando se fala de modos de vida, protagonizados pelos ín-

dios nos filmes em que eles participam ativamente, dirigindo o cenário, expondo a beleza e complexidade de suas manifestações rituais, de seus conhecimentos sobre os ambientes que exploram, temos possibilidades sim de alcançar alguma retração nos preconceitos mais arraigados no senso comum, relativos à precariedade de suas vidas, à pobreza e simplicidade de suas culturas, etc... Mas modos de vida, deles e nossos, se modificam, e o perigo de um enaltecimento de modos de vida diferenciados consiste em aprisionar os índios à uma imagem exótica do silvícola que vive em harmonia com a "natureza", porque afinal faz parte dela, ao contrário de nós, que conseguimos tanto dominá-la como destruí-la (como vem dizendo um número crescente de líderes indígenas). Para alcançar algum resultado na luta contra os preconceitos, penso que devemos focar, mais do que modos de vida, modos de pensar. E isso, em filmes, é muito mais difícil, um desafio para os antropólogos. Tratar, por exemplo, de suas práticas de transmissão de conhecimentos, as ditas tradicionais e as que nascem da política de promoção e subvenção à cultura, podem evidenciar sua abertura à inovação, a capacidade de transformação e de criação de saberes, um recurso interessante para questionar idéias arraigadas acerca do imobilismo de suas vidas, que estariam condicionadas por idéias e técnicas "ancestrais" e por isso ameaçadas de desaparecimento. Mas isso exige que na realização de um filme, nos prendamos a detalhes miúdos, na tradução de palavras e na seleção de diálogos precisos, uma luta permanente contra o genérico, contra o pressuposto de que a imagem fala por si, penso eu nada fácil, mas vale a pena persistir.

Outro objetivo do mesmo projeto é circular imagens entre diferentes grupos étnicos. Ou seja, apresentar aos Waiãpi, por meio de vídeos, o modo de vida dos Zo'é, dos Gavião, dos Guarani, dos Xavante etc. Você acredita que isso pode contribuir para a construção de uma consciência de "indianidade" comum? Em outros termos: quais são os impactos, causados pelo vídeo, na visão que um grupo indígena tem dos demais? Isso nos remete provavelmente à visão que cada grupo tem de sua posição no mundo...

A circulação que se inicia lá atrás, com discursos políticos ou cantos gravados em fitas cassete, com *slides*, cartões postais ou revistas, amplia-se muito com a mídia videográfica, que registra falas-imagens de outros índios justapostas à de outros brancos e diferentes do que já é conhecido, facilitando o aprendizado do que é ser índio. Não se nasce índio, nem é esta uma construção imediata, ou definitiva. Os Zo'é, quando conheceram um número mais variado de brancos e perceberam que todos estes os interpelavam como "índios", como "poturu" ou como "Zo'é", aplicaram a noção de volta para os brancos, chamando-os de zo'é também. No fundo, humanos, somos todos zo'é. Pouco a pouco, vão percebendo que o termo é a marca que os brancos utilizam para se distanciar dos índios. O mesmo aconteceu com os Kaiapó, como analisou Terence Turner, que humanizaram os brancos para poder então se construir como Kaiapó. Só podem apreender a sua indianidade, é lógico, nos palcos dos brancos.

Voltando ao trabalho realizado nas aldeias, é claro que o acesso a cenas muito variadas e, sobretudo, contextualizadas da situ-



ação dos grupos indígenas e de suas relações com os brancos contribui para uma intensificação desse processo. Como são apropriadas coletivamente – uma projeção num pátio, por exemplo – acelera a reflexão de que falava antes. A existência do outro, de línguas, de aparências, enfeites e ídoles distintas não é nenhuma novidade. Mas acessá-los num monitor de vídeo, e não apenas no relato reportado de encontros antigos, possibilita novas formas de selecionar, detalhar, juntar elementos. Estão amalgamadas nas falas-imagens, aspectos que a narrativa oral normalmente separa: diferenças lingüísticas, aparência física e atitudes, evidências da relação ou não com os brancos, e muitas diferenças nessas relações, etc... O impacto de ver e ouvir uma multiplicidade de outros numa TV é completamente diverso do que se pode narrar a partir de imagens construídas nos mitos, na visão dos pajés, na transmissão de histórias específicas. Esse processo foi muito marcante entre os Waiãpi, onde verifiquei o quanto o acesso regular à imagem dos outros potencializou a revisão das próprias experiências, com novas chaves, apropriadas da existência daqueles que passaram a chamar de “parentes”. Quando percebem que todos experimentam os mesmos impasses no convívio com os brancos, quando se sentem numerosos e todos identificados como parentes, índios, eles se apropriam das alterações que o relacionamento com os brancos provocou em suas vidas e na de outros grupos indígenas, para dimensionar suas posições do momento. A construção da própria imagem leva em conta uma consciência mais aguda da mudança, incorporando experiências vividas por outros grupos, a

seqüência de processos de contato, e assim por diante. Este foi o foco, inclusive, de suas conversas com os Zo'é, através do vídeo e ao vivo.

Em artigo publicado na revista *Cadernos de Campo* (1992), você escreveu que os Waiãpi tiveram que aprender a incorporar a TV e o vídeo no seu cotidiano, alterando interpretações tradicionais sobre a imagem, que para eles carregaria em si parte (substância) daquele que é representado. Esse foi, também, um dos temas de *O espírito da TV*. Como foi possível essa passagem da imagem como algo perigoso para algo manipulável?

É uma passagem e não é. Muda e não muda. Pode parecer muito complicado, mas penso que não o seja para eles. Muda, se considerarmos que há poucas décadas, um Waiãpi não dizia o nome de outro na presença dele, não pronunciava nunca o nome de um morto, jamais enunciava seu próprio nome. O nome, como a imagem, carrega o princípio vital, a individualidade, que não pode ser exposta, cabe a cada um resguardar a sua. “Dizer o nome” na frente de seu portador poderia resultar em revide mortal, me contaram os velhos. Hoje, com serviços de saúde, escola etc. e suas formas de controle (ou sua confusão, dizem os índios, já cansados de ensinar-lhes o tempo todo as listas de nomes...), não há como não se apresentar, “sou tal” e “ele é tal”. Isso ocorre no diálogo em português. Quase nunca entre os Waiãpi, pois é ainda, e certamente para os mais velhos, uma ofensa, uma atitude agressiva. Dizer seu próprio nome incomoda bastante, muitos preferem ser apresentados por outra pessoa. Mas

ter ou não esse cuidado já depende do contexto. Da mesma forma, quando vêem, em público, sua imagem escancarada numa tela de TV, muitos abaixam imediatamente os olhos. Antes, as pessoas adoentadas ou em resguardo viravam a cabeça para não se verem, saíam da frente da TV, angustiadas... Agora, dizem que se acostumaram a se ver, virou brincadeira, oportunidade para chacotas, mesmo que muitos ainda continuem abaixando os olhos ao se verem na tela. Os jovens compram máquinas de fotografia, registram loucamente suas esposas, seus filhos, mostram-se às imagens. Colam suas fotos nas paredes de casas e escritórios. Crescem ao mesmo tempo as brigas por acusações de uso indevido dessas imagens, que sejam feitas por eles ou por brancos. Histórias de feitiçaria, via fotos, agitaram várias reuniões deles no ano passado. Os espíritos não deixaram de passar pela TV e pelas fotos. Essa manipulação é fato, para os Waiãpi, pois a imagem traz mesmo o princípio vital, o expõe, o libera. Por isso, até hoje, nunca fotografou ou filmou as pessoas que tem pajé [o que, entre os Waiãpi, não seria o atributo fixo de um indivíduo, e sim um estado], pois eles sabem que sei que as substâncias xamanísticas se transferem para a imagem, o que poderia enfraquecê-los. No sonho, é esse princípio que viaja, circula, vive solto do corpo. Mas uma pessoa recém chegada não sabe disso e até conseguirá fazer o retrato, com algum ou nenhum incômodo. A fotografia poderá ser cobrada, algum pagamento em troca, já que estará levando algo muito valioso.

Sendo assim, a imagem que passa a ser manipulada seja por eles, seja por brancos, para fins declarados que interessam aos Waiãpi,

como de se apresentar para fora, acaba se transformando em outra imagem. A primeira é *-ã*, princípio vital, a segunda, *-ã'ãga*. Uma foto ou um filme pode ser destinado a uma circulação ampla, num circuito que os Waiãpi já conhecem melhor, então é *-ã'ãga*, algo como cópia, representação, no limite, "falso". Ou será considerada apenas como suporte do princípio vital, devendo ser reservada. Esses dois termos preexistem, é claro, ao uso de máquinas de foto e vídeo, mas estão adquirindo novas posições entre os Waiãpi, entre eles e em relação a nós. Não se trata exatamente de uma oposição entre uso interno e uso externo, pois depende de cada relação em jogo, dos atores envolvidos, do tipo de manipulação que se pretende ou se tem capacidade de fazer. Por isso, os Waiãpi sempre querem saber precisamente para quem vai sua imagem e não hesitam em esclarecer suas reticências para determinados lugares ou grupos. Manipular substâncias vitais é algo que preocupa indivíduos em suas relações interpessoais, não coletividades. Por isso, talvez, os Waiãpi gostam tanto de ser filmados quando estão juntos, dançando e fazendo muito barulho. Quanto mais pessoas e confusão, mais bonito consideram o resultado.

Em 1990, uma unidade de vídeo (gerador, monitor, vídeo VHS) foi instalada na aldeia Mariry, iniciando um processo instigante de experiência dos Waiãpi com a imagem. Isso foi uma demanda direta dos próprios Waiãpi? Como foi a reação imediata deles? Houve enfrentamento, por exemplo, entre pessoas de diferentes gerações?

A instalação da unidade de vídeo nesta aldeia, e depois em outras três, atendia sim



uma demanda dos Waiãpi, que já tinham tido experiências anteriores com registros, mas que os cinegrafistas nunca lhes retornaram. A primeira experiência foi com um pesquisador americano que havia registrado algumas festas e estudado sua música, gerando produtos que nunca voltaram às aldeias. A segunda, foi uma filmagem publicitária de um carro Honda, realizada por iniciativa da Funai local, que havia interessado alguns líderes na medida em que seriam pagos pelo desempenho, mas que provocou muitos conflitos internos quanto à distribuição do pagamento... A questão do vídeo estava, portanto, girando em torno de pagamento e eu considerava importante mudar o rumo desta relação, que poderia ser muito mais rica se conduzida de outra forma. Desde o início dos anos 80, eu levava um projetor de *slides* com pilhas para as aldeias, com imagens deles, de outros índios e, sobretudo, da cidade, pois eles queriam conhecer. Daí, surgiam conversas riquíssimas sobre diferenças de modos de vida. Era esse o rumo a seguir e a oportunidade apareceu com o videasta Geoffrey O'Connor, interessado em realizar um documentário sobre as reivindicações pela demarcação da área, que estavam no seu auge naquela época, 1989. O registro que ele realizou, na área indígena e em Brasília, para o filme *A saga do chefe Waiwai*, possibilitou ampliar e sistematizar o encontro entre os Waiãpi e sua imagem. O primeiro monitor que "entra" na área – como mostramos no início de *O espírito da TV* (CTI, 1992) – trazia as cenas filmadas por G. O'Connor nas aldeias, nos acampamentos e, sobretudo, em Brasília. Para quem já apreciava comparar discursos captados em meu gravador, o ví-

deo potencializou muito essa competição por desempenho entre os líderes que haviam estado ou não na cidade, de cantadores de diferentes aldeias, de explicações variadas sobre tudo e todos... Daí, pediam para filmar novos discursos, novas situações, novos lugares e é uma bola de neve até hoje.

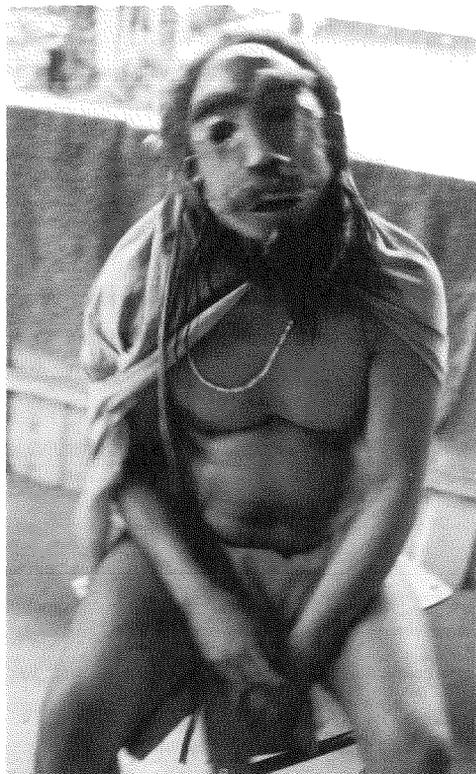
Enfrentamento propriamente dito não há e nem houve, porque essas coisas se passam nos bastidores. Mas há disputas de prestígio e, é claro que a imagem e sua circulação para fora é um bom capital para isso. Jovens e velhos também disputam espaço diante da câmera, mas cada um acaba tendo sua vez, por isso os registros feitos por eles são tão longos. Quando não tem espaço, reclamam para valer. Dez jovens querem filmar e alguns comprar câmeras próprias, mas os dois cinegrafistas mais velhos não abrem mão, mesmo que os jovens digam que eles já não sabem mais filmar o que interessa. Os pontos de vista vão se multiplicar e as alternativas de representação também. Eu acho ótimo.

Mais especificamente no caso dos cinegrafistas Waiãpi: como eles discutem os processos de filmagem (seleção de tomadas) e edição (corte e montagem)? Poderíamos falar em um modo propriamente Waiãpi de filmar? Quais as maiores dificuldades da delimitação do tempo, na edição, de uma experiência filmada por eles?

Eu não queria mais falar desses aspectos, pois não tenho acompanhado os procedimentos que Kasiripinã e Muru têm discutido com as pessoas que os ajudaram de mais perto: Fausto Campolli, há alguns anos e, desde o ano 2000, Marina Weis. Todo o esforço dos

documentaristas Waiãpi, agora e com a ajuda de Marina, é de conceber seus roteiros, construir suas narrativas “na cabeça” e daí controlar melhor tanto suas filmagens quanto a edição. Pois eles filmam muito, tudo, no caso do Muru, sem parar até as fitas acabarem. Tudo interessava ao mesmo tempo, e a documentação era tanta, que na hora de editar desanimavam e, ao mesmo tempo sempre lhes parecia insuficiente, mal feito. Mas está mudando.

Minha experiência se limitou à edição do filme de Kasiripinã *Nossas festas*, em 1995, com material que ele gravou, independente de qualquer orientação. Seu registro evidencia o quanto ele aprecia essas festas, além do que ele é até hoje considerado um especialista de muitos ciclos cantados e um incentivador de festas.



Zo'é, Wijãpi, Aldeia Taitetuwa, foto D. T. Gallois, 1996.

Ali, a narrativa estava dada pelo desenvolvimento do ritual e foi consolidada numa construção posterior, para preparar a edição: olhando as imagens no monitor, ele foi falando e eu perguntando, sugerindo explicitações, e foi conversando assim que ele produziu a seleção e a amarração entre cenas de cada festa e entre as festas, depois passou à edição das imagens. Desde esse tempo e até hoje, Kasiripinã não curte muito ver, sozinho, o que ele filma. E não é só por dificuldades com os equipamentos que quebram. Ele gosta de mostrar aos outros e de falar a respeito. Daí, o desafio no aprendizado que as oficinas na aldeia proporcionam, de fazer tudo isso ao mesmo tempo: filmando, vendo, mostrando, refilmando, construindo e produzindo, mantendo o fio de uma narrativa. O grande nó é construir essa narrativa, persegui-la, fixar um começo e um fim. Isso é muito novo, pois quando se contam causos, mitos ou se relata qualquer evento, é sempre em diálogo, tudo pode acontecer na narrativa, onde perder o fio não importa muito. As oficinas de ficção já têm e continuam produzindo muitos resultados. Marina está escrevendo sobre isso, será melhor que ela mesma conte.

Gostaríamos que nos falasse sobre uma experiência particular: o encontro entre os Waiãpi e os Zo'é, ambos grupos tupi-guarani, registrado em imagens/som por você (*A arca dos Zo'é*, 1993), mas também por um cinegrafista Waiãpi. Qual o desafio de reunir, nesse filme, dois olhares, dois registros e dois estilos de narrativa fílmica sobre esse encontro?

A pergunta indica que há um sério problema na explicitação de quem está por trás



da câmera e do microfone, nesse filme, como ocorre com outros da série do CTI. Pode ter sido um erro não termos deixado isso mais claro, mas enfim não parecia necessário; na época, achávamos que seria redundante.

Não é o registro feito pelos Waiãpi, mas o nosso que está na *Arca dos Zo'é*. Fora duas ou três imagens de complemento, sem grande importância em si, que ali estão para evidenciar que eles estavam fazendo seu próprio registro (Kasiripinã filmando) independente do nosso. Mas é essa documentação de Kasiripinã que foi exibida na aldeia Waiãpi, quando retornamos, e ocasionou novas conversas com eles, gravadas a partir das questões que suas imagens provocaram. Então, o desafio não era juntar estilos diferentes de narrativa filmica, mas conduzir a edição pelos olhares que circularam entre eles e aqueles que eles produziram, a partir do que nós havíamos conseguido captar durante os eventos do encontro nas aldeias Zo'é, cruzando com os comentários registrados no retorno à aldeia Waiãpi. Um conjunto de comentários sobre esses olhares múltiplos, que iniciaram na aldeia Zo'é quando estes viram as imagens filmadas nas aldeias Waiãpi ou de outros índios, já muito tempo antes da visita dos Waiãpi. Uma troca que continuou, especialmente em 1996, quando os Zo'é foram aos Waiãpi e as imagens dessa visita retornaram à aldeia Zo'é, produzindo novos olhares e comentários que também gravei, em 1998. E assim pode continuar... Ainda penso que não seria tão interessante, produtivo ou adequado reunir num filme registros deles e nossos, justamente porque são narrativas diferentes. Kasiripinã montou seu documentário sobre a visita aos Zo'é e é outra história, completamente distante da nossa, em

ritmo e sobre temas outros, conduzindo um diálogo com os Zo'é a partir de personagens que não eram os nossos. E a espiral de questões que ele persegue nessa narrativa é dele. Não é apenas outra versão, são outras questões que ele propõe ao seu público.

Em *Segredos da mata*, seu último filme, os Waiãpi construíram uma narrativa ficcional, partindo de um repertório de narrativas míticas e esquemas rituais. No filme, são eles que narram, dirigem e interpretam, e você viabiliza, registrando as cenas. Você poderia falar mais desse processo criativo e, sobretudo, sobre essa "passagem" do mito (narrado) à ficção (filmada)?

É a narração filmada de encontros que seus antepassados tiveram com seres monstruosos que andam pelos caminhos da floresta, como explica a tradição. Representaram quatro encontros: o senhor da caça, o morcego canibal, os donos de uma flecha mágica e de um pó que torna as pessoas invisíveis.

A atuação dos Waiãpi aqui também foi múltipla. Começar e terminar o filme foi muito demorado. Em certa altura do processo, pessoas variadas sugeriram histórias, reduzindo pouco a pouco as que poderiam ser vivenciadas. Mas fomos conversando ao longo de quase dois anos e daí resolvemos apoiar um dos chefes mais interessados na experiência, Seremete. Outras aldeias se sentiram desprestigiadas, por isso o processo continua. Para terminar, eles viram muitas versões intermediárias e agora existem duas circulando, uma com uma hora que eles preferem, e a nossa, para circular por aqui e por outras aldeias. Por essa demora e pelas tensões que se cri-

aram, esta é uma das experiências que mais promete a longo prazo.

Um dos impulsos que iniciou essa dinâmica foi um debate entre jovens, num curso de formação de professores, realizado na cidade em 1995, no qual eles adoravam ver televisão e discutiam porque eu nunca tinha lhes dito que os brancos também temem aos *ajã*, figuras canibais. Eles tinham visto o filme *Alien* e ficaram fascinados vendo que a agressão canibal também inquieta os brancos. Para os jovens, esse era um gancho que faltava para poderem falar de sua própria visão a respeito dessas coisas. Pois eles têm, geralmente, um pudor muito grande sobre esses assuntos, não gostam de falar ou deixam para as “coisas dos velhos”. Foi muito interessante, pensaram em muitas histórias, com personagens que por trás da sua beleza são monstros horrendos. Mas os velhos, nas conversas posteriores, bloquearam uma série de propostas que eram consideradas perigosas: não poderiam “atuar” num papel de espíritos que vivem bem ali nas árvores, por exemplo. A escolha recaiu sobre seres que eles consideram ter eliminado, ou de quem não se sabe mais o percurso.

Os moradores de uma pequena aldeia, Taitetuwa, na época com menos de quarenta pessoas, assumiram o fazer do filme junto com Seremete, que se tornou um dos narradores e o diretor. Ele tomou a iniciativa da experiência, vindo para São Paulo, em novembro de 1996, para dirigir a confecção das máscaras dos monstros selecionados. Em dezembro, fomos para sua aldeia, com o figurinista Beto Lima, as máscaras e os materiais complementares. Ali, as máscaras foram finalizadas conforme sugestões de outros narradores e iniciou-se o trabalho. Primeiro, gravar

as narrativas várias vezes, depois decompor as cenas, escolher os atores, os lugares, encenar cada uma delas, também várias vezes, lembrar do que faltou encenar e filmar... À noite, sempre víamos o que tinha sido filmado, no monitor da aldeia. Na narração, a dupla de narradores disputava versões, e é exatamente nisso que consiste a transmissão, que nunca é um monólogo, mas uma discussão sobre detalhes de como cada um vê o que aconteceu. Não deu para transmitir isso no nosso filme, optamos por equilibrar o peso de cada um na edição da versão para o público branco, onde a disputa de versões foi eliminada. A seleção e o afastamento dos atores não criou problemas de início, mas no impacto do retorno das imagens, os jovens reclamaram muito, pois eles de fato foram muitas vezes tirados de cena pelos velhos, que argumentavam que eles não sabiam dar a réplica. E por isso que eles cobravam sem parar a continuidade da “série” (dizem que há muitas e muitas histórias a gravar) que agora vai sair uma, mas dirigida pelos jovens. Talvez eles possam dar o troco aos velhos, com atuações mais soltas do que as que estes desempenharam. Ver as cenas de *making-off* e lembrar do que acontecia entre os atores, das brincadeiras e invenções, do trabalho do diretor, são coisas que eles também apreciam muito ver. Essa é uma espiral que espero que prossiga, agora na mão deles.

O mais instigante para a maior parte dos Waiãpi é de produzir essa encenação, “saber fazer” e controlar todo o processo de roteiro, encenação, efeitos. É ficção? Não é fácil definir se é ficção. Seriam ficções de ficções, já que com ou sem filmes, os encontros com os monstros ocorrem de fato, mas só podem ser



apreendidos a partir de versões, que são ficções. Ou, ao contrário, não são ficções, é o real. Essas figuras andam por ali. Os encontros narrados e encenados não são só míticos, ou apenas fábulas, pois não são experiências ou realidades relegadas ao passado, são argumentos sobre encontros que aconteceram, que se conhecem pela narração de boca a boca, dos antigos até agora, e que podem ser reatualizadas a cada novo encontro, sonho, criando novos relatos e assim por diante. Enfim, isto é um viés que me parece interessante de perseguir, penso que pode trazer uma contribuição ao panorama dos filmes referentes à transmissão de “mitos indígenas”, habitualmente limitada à reprodução das narrativas e sua análise nos termos do pesquisador. Meu interesse enquanto etnóloga está presente na edição de *Segredos da mata*, pois tentei evidenciar como os Waiãpi explicitaram, na narração e na encenação, um dos fundamentos de seu pensamento sobre a ambigüidade do que se costuma definir como “realidade”, e na variação de perspectivas a partir de quem pode ser definida uma realidade sempre múltipla.

Em vários dos seus vídeos, fica explícito o procedimento do feed-back no qual as pessoas filmadas se vêem em imagem e discutem sobre isso, ou de como você os vê. Mas, há também, nos seus trabalhos videográficos, uma preocupação com o retorno das imagens, isso que poderíamos chamar de contra-dom. Nos fale um pouco sobre sua maneira de trabalhar.

Já falei da mecânica dos sucessivos *feed-back* que sustentam todo o trabalho, mas como considero esse procedimento tão importante,

vale relacioná-lo à idéia de retorno. Deve ter ficado claro que o que retorna não é um subproduto de uma pesquisa acadêmica, um filme que passa na tela para que confirmem que foi finalizado. Ou que seja simplesmente um produto feito “para” os protagonistas. Esses retornos, claro, são praxe e muito interessantes, pois alimentam os *feedback*: todas as imagens, as várias pré-edições do filme, o resumo de todo o material, e quando é viável, atendendo outros pedidos específicos. Mas deve-se ir para além disso, garantir que a espiral se desenvolva. Precisa-se dispor de equipamentos e manutenção, verbas no longo prazo. Não é fazer um filme e acabou, outro ali e assim por diante. Nas aldeias onde trabalho, quando chegam as imagens, seguem-se sessões e sessões de críticas e comentários, retoma-se a espiral que mencionei acima, multiplicando versões e argumentos. O retorno é garantir esse processo, que possa viabilizar uma consciência cada vez mais aguda da repercussão das imagens entre as pessoas que as vêem, em vários lugares, levando os protagonistas a novas tematizações, na perspectiva de outros pontos de vista e assim por diante. O desafio para os protagonistas é levar em conta, na sua crítica, como foram vistos e entendidos em outros mundos, ou seja avaliar vários formatos de documentos destinados a públicos diferentes, perceber que a linguagem muda o sentido, o valor cultural. Já está bem claro para alguns Waiãpi e deve ficar mais claro ainda num processo continuado. Quando eles pediram para fazer a primeira ficção dos canibais, era para aprender a linguagem, pois queriam ir além da recepção de material bruto ou resumido. Este serve para instigar zombarias ou disputas sobre

beleza, inteligência etc., mas não era tudo o que esperavam. Muitos deles já entenderam que podem incrementar sua capacidade de atuar, saber como se manipulam efeitos etc.; enfim, pensar em quem vai ver. É isso que entendo por retorno. O produto desse percurso poderá ser muito interessante, não terá mais nada a ver com os filmes que fizemos destinados a um grande público, em formato televisivo ou para festivais, e não aos protagonistas, pois era esse o destino que interessava ao projeto de vídeo, na época. Esses filmes que comentei acima ilustram etapas desse processo, dessa intervenção de múltiplas mãos, mas obviamente não esgotaram o percurso, que segue, em rumos diversos.

Certa vez, Jean Rouch afirmou que somente a antropologia em seus moldes visuais pode assegurar um conhecimento verdadeiramente compartilhado – isso porque os grupos indígenas não teriam como controlar o produto de um texto acadêmico, mas sim de um filme. O que você pensa desta afirmação?

Concordo plenamente, é o que espero sim da comunicação que o audiovisual permite estabelecer. Mas sem esquecer que o controle da realização de um filme não esgota as possibilidades ou expectativas em compartilhar conhecimentos. Além da produção, há ainda o controle da sua distribuição, que é uma outra e imensa questão. Ao se fazer um filme, compartilham-se conhecimentos, com limitações específicas em cada etapa: dos registros, dos *feedback*, das edições etc. Enfim, tudo dependendo do produto e do controle almejados por cada

uma das partes. Produzir um conhecimento compartilhado dependerá muito, me parece, das questões ou temas priorizados nos diálogos que são realizados, concomitantemente, em múltiplos planos: entre o realizador e a comunidade filmada, entre os setores dessa comunidade e entre esses setores e os públicos destinatários. É multi-localizado mesmo, inclusive lá nas aldeias, porque não se trabalha com coletivos compactos, ou grupos indígenas que se pensam como um bloco! Por isso, para que se possa compartilhar um ponto de vista, uma posição sobre uma questão qualquer, tudo depende das possibilidades e interesses de todas essas partes em acompanhar, nos mínimos detalhes, a experiência de construir imagens para um mesmo público. Trata-se, antes de mais nada, de aprender a participar de redes de comunicação, envolvendo conceitos e idéias que permeiam os diferentes públicos a quem essas imagens podem ser dirigidas. Na esteira de Jean Rouch, múltiplas experiências se esforçaram em abrir a possibilidade às comunidades ou indivíduos envolvidos num registro audiovisual de refletir/desconstruir/construir conhecimentos e performances, com resultados interessantes nos seus processos de afirmação política e cultural. Toda a dificuldade desta empreitada está em garantir, como uma das portas mais importantes, que esses grupos acessem as idéias contraditórias que circulam a respeito dos índios em diversos meios, se apropriem delas como objetos de reflexão, para que possam se engajar numa efetiva troca de conhecimentos, não apenas com o público em geral, mas com os “realizadores” de filmes, de textos, de notícias, sejam eles antropólogos ou não.



Que influências essa “antropologia visual” teria sobre suas pesquisas etnológicas e seu trabalho videográfico? E hoje em dia, que trabalhos nesse campo mais têm chamado sua atenção?

Aprecio imensamente os trabalhos do Jean Rouch, cujos filmes me impactaram muito, já durante minha graduação na Bélgica, quando decidi estudar etnologia, num cenário africano. Re-impactaram depois, quando os vi da perspectiva do Brasil. Vi pouco da “antropologia visual” tal como vem se desenvolvendo nos últimos anos, uma imensidão de experiências que gostaria ter tempo de conhecer melhor. É certamente uma falha. São as questões da comunicação – e neste campo, a construção de imagens, visuais ou não – que vêm me interessando, dada a riqueza e a complexidade das trocas que se estabelecem em múltiplos campos, entre índios e não-índios. Não é apenas nos vídeos, filmes e mídia que esse intercâmbio se acirra (penso na expressão do Marc Augé “guerra dos sonhos”), mas nos múltiplos espaços abertos aos índios pelas políticas públicas, nos livros didáticos, nas salas de aula, nas reuniões

pan-índigenas etc. As imagens discordantes, produzidas no diálogo entre as visões de nossa sociedade sobre os índios e as que os índios produzem para nós, merecem ainda reflexão e experimentação mais acurada. O filme de G. O'Connor *Diários da Amazônia*, por exemplo, ainda impacta muito os alunos de graduação em Ciências Sociais, que ali descobrem que “índio” é uma categoria construída no palco interétnico e que cabe à antropologia – e especialmente aos etnólogos – evidenciar como esses povos aprendem a “ser índios”, como parte ativa da troca de imagens “dos” e “sobre” os grupos indígenas. Tudo isso ajuda a desvendar, para a nossa sociedade, os modos como esses grupos respondem, hoje, à demanda externa que lhes impõe se apresentar como coletivos, culturais ou étnicos (os “Tiriyó”, os “Waiãpi”, os “Wayana-Aparai”); são formas de representação criadas e que não vigoram “naturalmente” em seus sistemas de classificação, ou na prática das relações sociais e políticas que mantêm historicamente entre si. Na antropologia visual escrita, como a que se pode ler nos *Cadernos de Antropologia e Imagem*, essas questões vêm sendo tratadas, mas vejo

que filmes de antropólogos (visuais) ainda apostam em construir unidades étnicas, sem questionar muito de que unidade ou coletivo estão tratando. Penso que os modos de construção dessas unidades são um patrimônio político dos índios, as nossas teriam mais interesse se apontassem para pontos de vistas que se manifestam no processo de construção dessas unidades.

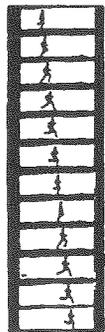


Zo'é, Rio Erepecturu, foto D. T. Gallois, 1998.

Para terminar: quais são os seus projetos videográficos futuros? E os dos Waiãpi?

Os projetos são vários e o que falta é tempo para me dedicar a eles. O mais querido é a edição de uma narrativa do ciclo de rituais ligados à criação do mundo, passando de comentários de jovens sobre as explicações dos velhos e incorporando o que não se diz, mas se passa ao redor de uma festa e se desenvolve a partir dela, ou seja, as negociações e trocas que rolam de uma festa à outra. No próximo semestre, estarei dando seqüência a um trabalho sobre versões dos índios Zo'é a respeito da borda do mundo conhecido e, quando puder, quero muito fazer um documentário bem etnográfico e didático sobre formas de transmissão desta cosmologia. Quanto aos Waiãpi, eles têm vários trabalhos em curso, outros planejados, todos eles realizados com apoio do Programa Educação do CTI e do Núcleo de História Indígena da USP, e conta com a assessoria de Marina Weis, jovem realizadora que há dois anos vem atendendo as demandas de formação de Kasiripinã e Muru, os dois primeiros cinegrafistas

do grupo, e de muitos outros jovens que estão se interessando pelo manejo do vídeo. Em breve, ela estará realizando mais uma oficina de roteiro e de realização de uma ficção com a participação de jovens e adultos de várias aldeias, a partir de um roteiro que alguns deles vem ensaiando há muitos meses. Kasiripinã e Muru, que continuam filmando com muito pique, definiram ao longo do ano pautas para seus próximos trabalhos, em que pretendem apresentar suas versões da história de suas respectivas aldeias. O desafio atual é envolver as mulheres, que estão muito interessadas, e que irão participar da realização de oficinas de ficção. É muito animador verificar como os Waiãpi têm incrementado sua apropriação de meios audiovisuais, produzindo desenhos, fotos, músicas, imagens em vídeo. Estou muito animada em ver que, paralelamente ao crescente domínio da escrita por parte dos jovens, que é indispensável mas menos criativo, eles continuam sobretudo fascinados pelo registro audiovisual, que permite uma difusão muito mais coletiva do que os textos escritos permitiriam.

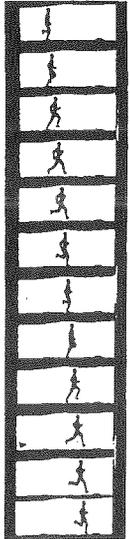


*Resenha de
livro*



Film as ethnography

Organizadores: Peter Ian Crawford & David Turton
Editora: Manchester University Press
Inglaterra, 1992



Film as ethnography é produto de um seminário ocorrido na University of Manchester em 1990. Organizado pelo Granada Centre for Visual Anthropology – University of Manchester – e pelo Centre for Visual Anthropology – University of Southern Califórnia – o seminário fez parte do Royal Anthropological Institute's Lind e do International Festival of Ethnography Film, sendo ambos financiados pela Granada Television.

Para os seus organizadores, Peter Crawford e David Turton, são dois os objetivos do livro: promover a reflexão sobre a relação entre duas produções etnográficas – o filme e o texto –, em busca da natureza, do potencial e das limitações dessas mídias; e encorajar os antropólogos a considerar o filme como comunicação etnográfica. Vale reparar que a relação entre esses objetivos já carrega, endossa o resultado das reflexões sugeridas pelo primeiro, qual seja, o filme deve ser visto como etnografia.

O livro – uma coletânea de 19 artigos selecionados dentre os mais de quarenta inscritos – assim como esta resenha, está organizado em quatro partes. A primeira parte procura diferenciar as imagens das palavras como conteúdos de informações e significados. A

segunda discorre sobre a tensão entre o filme etnográfico como processo estético e científico. A terceira aborda questões éticas e políticas relacionadas ao fazer antropológico e, mais especificamente, à produção de filmes etnográficos. Finalmente, a última parte discute a relação entre a antropologia e a televisão – partindo da suposição que esta mídia ainda é o principal veículo para a divulgação do fazer etnográfico – e introduz as possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento de novas tecnologias informacionais.

Autoridade, representação e conhecimento antropológico

A leitura dos quatro artigos que compõem esta parte permite identificar duas posições distintas. Enquanto os dois primeiros estabelecem hierarquias entre os meios de representação e expressão, os dois últimos rejeitam esta abordagem, indicando os limites e as possibilidades do texto e da imagem, as quais são percebidas apenas como formas diferenciadas e complementares.

Os argumentos apresentados para a defesa da primeira posição são muito mal fundamen-

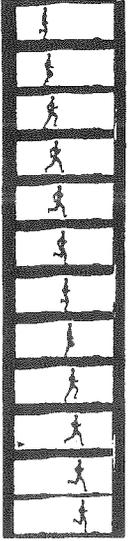
tados, às vezes até ininteligíveis, e aí me refiro principalmente aos de Hastrup. Para ela, a imagem e o texto estão em níveis lógicos distintos, com a primeira sendo abrangida pelo segundo. Isso porque no filme, enquanto as imagens estariam em movimento e o espectador não, no texto ambos estariam em movimento. Assim, as imagens estariam associadas ao registro, ao acontecimento, ao mapeamento, ao lugar e à descrição superficial, enquanto o texto ao reconhecimento, ao evento, ao itinerário, ao espaço e à descrição minuciosa. É difícil entender porque no filme o espectador está “parado” e no texto está “em movimento”, assim como aceitar as associações criadas para o filme. Qualquer um que já tenha assistido a cinco documentários razoáveis percebe que um filme pode realizar descrições minuciosas, representar um espaço físico ou evocar um espaço social, se referir ou mesmo se constituir a partir de eventos e processos. O leitor pode ficar assustado ao se deparar com tais argumentos logo no primeiro artigo.

Utilizando uma abordagem um pouco mais hermética que seus colegas, no sentido de que suas idéias se baseiam em fatos ou conhecimentos mais específicos, o artigo de Pinney argumenta que o filme, ao conduzir o espectador a partir de uma seqüência de imagens definida pelos realizadores, restringe as possibilidades de significação, ao contrário da fotografia. O autor parece se esquecer que uma exposição fotográfica é também uma edição de imagens, assim como desconhecer escolas de cinema que nos oferecem narrativas que se distanciam do racionalismo convencional.

O artigo de Loizos é, ao mesmo tempo, o artigo mais simples e o mais denso dessa parte do livro. O autor percebe o filme como uma

das possibilidades de expressão e aprendizado, indicando que os resultados de um determinado projeto tendem a derivar do modo como este é constituído e processado. Nesse sentido, o autor identifica cinco modos de fazer filmes: a simples documentação, no qual às vezes faltam informações etnográficas; o modo explicativo, que se preocupa em esclarecer o espectador sobre o contexto e o significado das ações visualizadas, sendo muitas vezes acompanhado por textos auxiliares com explicações mais detalhadas; o modo no qual qualquer explicação é rejeitada, que trabalha sob a perspectiva da percepção de imagens e sons de forma diferenciada entre os espectadores, mas que não poderia ser qualificado como etnográfico; o modo que apresenta a relação entre os realizadores e o grupo estudado, visto como uma estratégia que, quando bem utilizada, pode enriquecer o contexto e fornecer informações metodológicas importantes; e o modo baseado na interpretação individual de um nativo sobre os fatos sociais estudados, que traria implícito os riscos da ausência de informações contextuais importantes e a falta de empatia entre os personagens e o espectador. Assim como Loizos, Crawford também aponta para o caráter complementar entre o filme e o texto. Não no sentido de um auxiliar o outro como produtos finais, mas pelo fato que tanto o filme como o texto tendem a ser constituídos por imagens e palavras.

O artigo mostra como a antropologia escrita vem se aproximando da antropologia visual. Pelo lado da primeira, esta aproximação pode ser verificada na busca de estilos literários nas monografias, que cada vez mais assumem um caráter estético. Pelo lado da antropologia visual, nas restrições à intervenção por parte dos



realizadores de filmes (cinemas observacional e direto) ou pela explicitação e exploração dessa intervenção (cinema verdade), com o objetivo de obter mais autenticidade e, portanto, fidedignidade nas imagens e discursos dos sujeitos filmados.

O autor constata a tensão entre a aproximação e o distanciamento no fazer antropológico, tanto fílmico como textual. No entanto, merece mais reflexão a sua proposição de que o filme tende mais para a aproximação, enquanto a escrita ao distanciamento. Argumentos do tipo "a escrita é uma articulação da realidade, enquanto as imagens são uma expressão da realidade" (p. 70) não me parecem muito convincentes se considerarmos que as monografias são, muitas vezes, construídas a partir da análise de discursos selecionados e que o filme é resultado da seleção/edição de cenas, ou seja, é alterada de alguma forma a realidade representada pelas imagens.

Crawford é mais econômico do que Loizos na sua tipologia de filmes etnográficos. Identifica o *perspicuous mode*, que procura explicar o que o espectador vê; o *experiential mode*, que se exime de explicações e trabalha a relação entre os realizadores e os sujeitos filmados, seja pelo distanciamento provocado pelo cinema direto ou pela aproximação característica do cinema verdade; e propõe o *evocative mode*, distinto dos outros dois pela sua pretensão de evocar ao invés de representar. Essa proposta é bastante semelhante a de Pinney, que defende uma antropologia visual na qual o contexto não precise estar definido *a priori*, mas constituído em interação com as experiências do espectador. Para este autor, a mistura entre a arte e a antropologia visual traria benefícios a ambas.

Imagem, audiência e estética

A diversidade de abordagens entre os artigos dessa parte dificulta uma leitura comparada. Mas, se existem questões "de fundo", estas são: o filme etnográfico, além de transmitir conhecimentos, pode ser visto como um produto artístico? Conhecimentos e (se a resposta à primeira pergunta for afirmativa) arte de quem? Conforme vimos na primeira parte, Pinney oferece uma resposta para a primeira questão que, agora, será aprofundada por Vaughan e introduzida por Banks (indicando uma falha na ordenação dos artigos). MacDougall se debruça sobre a segunda questão, retomando a discussão sobre a autenticidade do fazer antropológico, enquanto Martinez, bastante citado por outros autores do livro, introduz na discussão um novo personagem: o espectador.

MacDougall discute como o filme se relaciona com a cultura dos sujeitos filmados. Alerta para o fato de que as convenções propostas (principalmente pelos europeus) para o cinema etnográfico são inadequadas e/ou insuficientes para retratar particularidades culturais. Na maioria das vezes, tais convenções não são capazes de impedir representações etnocêntricas, as quais tendem a sublinhar aspectos das culturas dos realizadores em detrimento daquelas que estão sendo pesquisadas/filmadas. O autor oferece alguns exemplos de como as técnicas de filmagem e edição revelam características do sistema de representação ocidental, que muitas vezes nada tem a ver com o sistema que está sendo retratado.

Vaughan observa o filme etnográfico sob outro prisma. Ao invés de perseguir a objeti-

vidade/autenticidade, acredita que a realização filmica é, em algum grau, sempre subjetiva. Por outro caminho, chega a mesma conclusão de MacDougall: as convenções propostas para o filme etnográfico não garantem autenticidade. Esta, para ele, parece ser uma falsa questão, pois o filme é sempre uma construção. É uma construção com linguagem própria, a linguagem filmica, devendo o filme ser entendido a partir desta, e não enquanto prosa, o que apenas o tornaria chato e possivelmente ilusório no que se refere à autenticidade dos fatos retratados.

A ambigüidade (sugerida no título do artigo)¹ do cinema etnográfico residiria na sua dupla realidade: poesia e registro. Ao invés de privilegiar uma ou outra, o desafio para o documentarista seria harmonizá-las. Ao invés de presos a regras, realizadores e espectadores precisariam estar livres para imaginar e criar a partir da tensão ficção/documento.

O que mais impressiona no artigo de Vaughan – escrito no final dos anos 70 – é sua capacidade de antecipar as mudanças no cinema documentário proporcionadas pela adoção de materiais mais leves e menores no processo de produção. A tensão entre poesia e registro se intensifica na medida em que as câmeras acessam ambientes reservados e passam a captar imagens da vida privada até então só representadas pelas construções ficcionais. A partir dessa "invasão domiciliar", o cinema ficcional e o documental se aproximam. A princípio, isso pode sugerir a banalização do cinema documental, mas se como Vaughan, considerarmos que o cinema é sempre uma construção, estão abertas novas possibilidades.

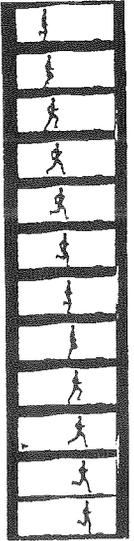
Conforme já assinalado, o artigo de Banks aparece fora de posição. Ao invés de avançar

na discussão sobre a relação entre a antropologia e a estética – bem iniciada por MacDougall e aprofundada por Vaughan – retorna a questões já superadas por estes autores.

O autor propõe a verificação do grau de etnograficidade dos filmes a partir das etapas: intenção dos realizadores, processo de realização e reação dos espectadores. No que se refere à intenção, o autor pontua a tensão entre o filme como documento e linguagem, já tratada por Vaughan; discute o processo por meio das clássicas estratégias de realização: o cinema direto, o cinema verdade e o cinema observacional; no que tange à reação dos espectadores, alerta para a diversidade de objetivos entre os mesmos. A abordagem sistêmica (entrada, processo, saída) utilizada pelo autor não me parece adequada para analisar o cinema, cuja linguagem muitas vezes escapa ao sistematizável.

O artigo de Martinez, preocupado principalmente com a utilização de imagens no ensino da antropologia, procura mostrar a importância para a antropologia visual do estudo dos modelos de representação e das preferências do espectador. O autor indica que o movimento de reunião entre realizador e público vem sendo adotado por vários autores, disciplinas e correntes, ampla e ricamente citados por ele.

A motivação para essa abordagem parte da constatação de que os produtos audiovisuais elaborados segundo os cânones da disciplina muitas vezes não atingem seu objetivo de relativização cultural, seja por não serem capazes de despertar o interesse do estudante, seja pela adoção de abordagens "fechadas" ou meramente observacionais que acabam por reforçar o etnocentrismo entre os mesmos.



Propõe a realização de filmes mais “abertos”, “dialógicos”, que permitam distintas interpretações e que sejam construídos a partir da interação entre os realizadores, os sujeitos filmados e os espectadores, nos moldes do modelo intertextual proposto por MacDougall, citado no artigo. Na última parte do seu texto, Martínez fornece algumas indicações genéricas sobre o uso do filme etnográfico em sala de aula.

Política, ética e imaginário indígena

A terceira parte do livro aprofunda uma discussão já introduzida na segunda por MacDougall, qual seja, até que ponto um projeto audiovisual é capaz de representar e/ou expressar culturas outras que não a ocidental dominante? Dentre as respostas oferecidas pelos seis artigos, poderíamos identificar um *continuum* que, de um lado, é radical na afirmação sobre a impossibilidade da proposta (Faris) e, de outro, é farto na exemplificação dessa possibilidade (Chalfen).

No primeiro artigo, Faris nos adverte sobre a ingenuidade da crença que os novos métodos e técnicas de filmagem – que trabalham a partir da relação entre a equipe e os sujeitos filmados – sejam capazes de fornecer autenticidade ao fazer etnográfico. O autor acredita que, por trás desses métodos e técnicas, há sempre um projeto político de dominação e consumo de culturas não ocidentais que resulta na eliminação do desejo em seus agentes. Seria também ingênuo acreditar que os filmes resultantes desses processos, que sempre colocam os sujeitos filmados na posição de vítimas, sejam capazes de despertar novos tipos de ação organizada. Para o autor, se o espec-

tador é ocidental, mesmo considerando a possibilidade de o realizador ser um nativo, o projeto fílmico, assim como a própria antropologia, não beneficia em nada este último. Assim sendo, é infundado o otimismo ao redor da antropologia visual como subárea.

Kuehnast vê com resignação o fenômeno do “imperialismo visual”, definido por ele como “a colonização mental do mundo por meio de imagens selecionadas que atuam como representação de uma ideologia dominante ou, em muitas instâncias, como representação da verdade” (p. 184). Utilizando como referência as obras de Adorno e Horkheimer, o autor percebe, principalmente nos EUA, a intercessão entre cultura e economia como base de funcionamento e produção das mídias que trabalham com produtos audiovisuais. Como meio possível para minorar os prejuízos do “imperialismo visual”, Kuehnast propõe a educação dos espectadores. Já no final do artigo, deposita responsabilidade também sobre os realizadores sugerindo que, quando estes estão cientes sobre o problema da reflexividade e percebem o áudio-visual como uma possibilidade de reconstrução de memórias culturais, dando novos significados às práticas dos sujeitos filmados, eles estão prestando bons serviços em termos de antropologia visual. Percebe-se, então, que a crítica desse autor ao neocolonialismo é bem mais suave que a de Faris.

Ao falar sobre a ética no filme etnográfico, Ash – talvez pelo fato de ser antropólogo-cineasta – adota uma abordagem mais pragmática que seus antecessores. Após advertir que o papel do antropólogo não se resume a um tratamento científico da questão estudada, mas também compreende um contrato informal com os sujeitos filmados, o qual deve prever bene-

² Resultados próximos a este experimento foram obtidos num outro no qual se verificou o modo como indivíduos organizam seus álbuns de fotografias.

fícios a estes que sejam proporcionais aos obtidos pelos realizadores, o autor fornece onze dicas para o comportamento ético na realização filmica: o convívio prévio com o grupo social a ser filmado (de modo a tornar-se familiar para o grupo a ser filmado e conhecê-lo em detalhes); evitação de abordagens enviesadas (no sentido de evitar o etnocentrismo ou visões parciais); o registro completo (sem cortes) dos eventos; o pagamento aos participantes; a documentação escrita dos eventos; a obtenção do *feedback* dos sujeitos filmados; disponibilização de um arquivo do material bruto para pesquisa; obtenção do *feedback* de uma audiência qualificada antes da edição final; publicação de um guia de estudos ou uma monografia que acompanhe o filme; garantia de uma distribuição adequada do produto final; e o apoio político-ideológico como forma de gratificação.

Tomaselli adota uma abordagem próxima a dos autores que o precederam em relação às mazelas do “imperialismo visual”. Centrando sua análise em quatro filmes que tratam dos povos San, o autor mostra como estes produtos acabam transmitindo a equivocada imagem da “extinção” de um grupo “primitivo” e “isolado”, pois incapaz de manter relações com outras culturas ou renovar a própria. O autor sugere a exploração da relação entre realizadores e sujeitos filmados como forma de desconstruir os estereótipos.

Na contramão de seus colegas que afirmam a homogeneidade provocada pelo imperialismo visual, Chalfen mostra como distintos referenciais culturais resultam em diferentes modos de expressão em meios audiovisuais. Em um artigo que relata diversas experiências nas quais não-cineastas se vêem diante da tarefa

de realizar filmes, o autor conclui que o contexto cultural no qual o autor está inserido indica os temas e as estruturas narrativas escolhidas. Dessa forma, se contrapõe à idéia de que as mídias visuais “engolem” as culturas. A farta exemplificação oferecida por Chalfen indica que o uso das imagens no trabalho antropológico pode sim ser um instrumento importante no sentido de descobrir particularidades culturais, por mais que o projeto fílmico seja originalmente ocidental. Dentre as experiências relatadas, destacam-se as realizadas entre os Navarro e entre jovens da Filadélfia. A primeira mostra como a estrutura narrativa dos filmes realizados pelos índios é próxima à de seus mitos. A segunda indica que os temas e as estruturas narrativas podem ser classificadas de acordo com as classes sociais a que pertencem os jovens.²

Chalfen considera que a proliferação do vídeo caseiro tende a criar novas formas de estrutura narrativa. Um exemplo interessante pela forma de transmissão de conhecimentos e geração de memória é o do sujeito que produz um vídeo endereçado às gerações futuras de sua família.

Assim como Chalfen, Hughes-Freeland afirma que cada cultura tem seus próprios meios de produção e leitura audiovisual. Estudando o sistema de televisão indonésio e, mais especificamente, um docu-drama balinês, a autora descobre a semelhança de estilos de narrativa entre este documentário e o próprio evento retratado como projeto governamental de conservação das tradições culturais. Na mesma linha de Martinez, a autora propõe a inclusão do espectador no debate sobre o filme etnográfico, retrucando a percepção do mesmo como mero repositório de valores “estrategicamente” ad-

ministrados pelos realizadores. O filme etnográfico se construiria na interação com o espectador, a partir das “táticas” operadas pelo mesmo.

Televisão e novas tecnologias

Poderíamos dividir a última parte deste livro em duas: a primeira, composta pelos três primeiros artigos, trata das divergências entre a televisão e a antropologia, e a segunda, formada pelos dois últimos artigos, discute as possibilidades geradas pelas novas tecnologias de comunicação. No que se refere ao primeiro tema destacado, os três autores adotam posições muito semelhantes na qualificação dos interesses da televisão e da antropologia: enquanto a primeira estaria preocupada em divertir e manter a audiência elevada, a segunda objetivaria gerar conhecimento. Os pontos de encontro e as respostas para essa divergência é que diferem um pouco entre os autores.

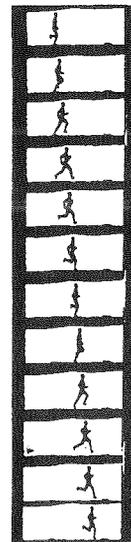
Singer indica que a televisão e a antropologia se aproximam na medida em que uma precisa da outra para o alcance de seus respectivos objetivos. Embora o encontro quase sempre implique uma restrita participação dos antropólogos, estes poderiam estar otimistas já que, seja pela intervenção estatal, pela sensibilidade de alguns produtores de televisão ou pela relevância adquirida pelos problemas ambientais – os quais muitas vezes são associados à antropologia – essa participação tenderia a aumentar.

Wright aborda a divergência sob o ponto de vista da narrativa. Para o autor, os pontos de estrangulamento apareceriam quando o trabalho de edição ou construção da narrativa

cria realidades distintas daquelas vivenciadas pelos sujeitos da história. Após apresentar as limitações do modelo padrão de narrativa – descrito a partir das indicações de Umberto Eco para os *closed texts* – Wright sugere que a exploração mais intensa da linguagem audiovisual pode resultar na criação de narrativas que atendam aos interesses tanto do espectador quanto dos antropólogos.

O artigo de Turton é interessante pelo ponto de vista de quem escreve: o de consultor de um dos realizadores de uma das mais famosas séries televisivas de filmes documentários (*Disappearing World*). Para ele, a superação do modelo convencional – exemplificado pelos programas da série para o qual prestou consultoria – reside na percepção do produto fílmico como um encontro entre realizadores e os sujeitos filmados. Sem que seja necessário abrir mão do rigor científico, e mais do que o esperado papel de transmissor de conhecimentos etnográficos, caberia ao antropólogo-consultor criar possibilidades para que este encontro seja explorado ao máximo. Assim como é proposto para a antropologia em sua forma escrita, o conhecimento no filme etnográfico também adviria do encontro entre o realizador e o sujeito pesquisado.

O outro ponto dessa parte, que é também o de encerramento do livro, trata da articulação entre texto, imagem e som viabilizada pelas novas tecnologias de comunicação. O artigo de Seamam e Williams adota uma abordagem bastante didática – própria para aqueles que ainda engatinham nas maravilhas da informática – que ressalta a participação da audiência na elaboração do produto. Chegaremos pela hipermídia ao aproveitamento máximo da proposta de Martinez no sentido da



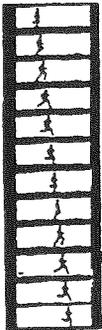
valorização do espectador na construção do produto final. Mas os autores alertam que, se por um lado a hipermídia cria novas possibilidades de articulação entre as mídias e de interação com os espectadores, por outro aumenta o desafio de estabelecer meios para garantir a qualidade e o rigor científico. O último artigo, de Macfarlane, fornece alguns exemplos de como o videodisco pode ser utilizado na pesquisa, no ensino e nas exposições museográficas, ressaltando também o caráter interativo deste meio.

Considerações finais

Apesar do viés que carrega em sua concepção e em seu título, e de alguns pequenos

deslizes na ordenação dos artigos, ao oferecer ao leitor – de forma quase sempre bastante didática – visões diferenciadas sobre os temas que aborda, o livro atinge plenamente seus objetivos. Possibilita a reflexão sobre as principais questões em debate na antropologia visual na atualidade, sendo indicado principalmente para aqueles que buscam conhecer o “estado da arte” dessa subárea da antropologia. No entanto, se aqui nos trópicos tivéssemos acesso fácil aos principais filmes clássicos do cinema etnográfico, a leitura destes textos seria mais ágil e compreensiva, pois estes títulos são extensivamente referenciados e comentados pelos autores.

Marcelo Hernandez Macedo



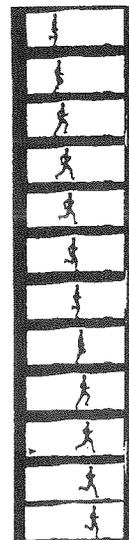
*Resenhas de
filmes e
vídeos*





Retrato de mulher

Direção: Carmen Barroso
VHS, 15 min., cor
Texto e Pesquisa: Maria Lucia de Barros Mott
Produção: Fundação Carlos Chagas
Brasil



Classificado como um “documentário poético” em sua sinopse, o vídeo *Retrato de mulher*, como o próprio título anuncia, não é exatamente um filme, mas uma seqüência montada a partir de imagens fotográficas e de ilustrações estáticas que, lado a lado a um instigante texto, ilustra fragmentos de uma história do cotidiano da mulher no Brasil. As imagens e o texto apresentam mulheres de distintas épocas, origens e idades; no campo e na cidade, em passeatas e no supermercado, na fábrica e em casa; iletradas e graduadas; solteiras e casadas, valentes e fragilizadas no desempenho de seus múltiplos papéis, fazendo desfilar diante do espectador questões variadas como opressão, discriminação, maternidade, violência, entre outras relacionadas à mulher no Brasil.

Na abertura do vídeo, as letras “Retrato de mulher”, em maiúsculas, sob fundo preto, junto ao som de vento, chuva e mar revolto, criam uma atmosfera bastante diferente da que poderia sugerir título tão feminino. As letras somem, e o som torna-se suporte auditivo de detalhes de uma ilustração de traços vigorosos representando uma tempesta-

de no mar. Logo, o som e as imagens da tempestade juntam-se à fala de uma mulher: “Viajei por mares nunca dantes navegados. Não me lembro onde, nem quando aportei nesta terra chamada Brasil. Vim acompanhando meu pai, meu irmão, meu marido, meu irmão: os colonizadores portugueses”.

As ilustrações passam a apresentar figuras de mulheres em “plano americano”. Após brevíssima pausa, a locutora continua a contar sua história, confundindo o espectador: “Vim sozinha, expatriada por ter má fama”. Mas afinal, como seria possível uma mulher vir para o Brasil acompanhando familiares e, também, sozinha, expatriada por ter má fama? O que parece ser uma “contradição” no depoimento, logo é entendido como uma estratégia narrativa, ou um recurso para a “adição” da fala de muitas outras mulheres à mesma história. E assim, a fala da(s) mulher(es) portuguesa(s) que aportara(m) no Brasil Colônia é seguida – sem que haja mudança de voz, ou de imagem – da fala de sua(s) contemporânea(s) índia(s): “Levei um susto danado quando vi chegar esta gente estranha de barco, a pé, ou a cavalo.” A tela é, então,

tomada pela imagem fotográfica dos negros olhos de uma jovem índia.

A fala da mulher indígena é breve – como a de todas as mulheres ao longo do texto. A entonação da voz é suave, mas firme e levemente indignada: “Mandaram cobrir meu corpo. Disseram que estava nu (...) e me chamaram de índia, enquanto em minha aldeia, eu já tinha o meu próprio nome.”



As fotografias – aliadas ao texto e ao som de vento – remetem à idéia romântica e estereotipada do índio como um ser puro e em harmonia com a natureza. O *close* do perfil do busto de uma mulher e do rosto do filho no colo, que fita o espectador, destaca o olhar “duplamente inocente e curioso” de criança indígena.

O texto prossegue, dando voz à mulher africana trazida para o Brasil como escrava: “Da passagem do Atlântico, ficou o cheiro de morte. Triste sorte a minha que conheci um navio negreiro.” As imagens voltam a ser detalhes de ilustrações, representando cenas dos tempos de escravidão. A narração continua: “Perdi meus filhos na travessia e me separei dos outros quando foram vendidos para o sul e eu para o norte (pausa). Traba-

lhei nos canaviais, garimpei ouro, moí cana e mandioca (...)”

As ilustrações passam a se alternar com fotografias e o som do vento dá lugar a uma modinha, marcando um avanço no tempo e desanuviando o clima dramático, sem contudo apagar a marca de sofrimento dos episódios narrados pela “mulher negra escrava” sobre trabalho forçado, pobreza, castigos e tratamento desumano. A narração continua com a fala da “senhora de escravos”, que lamenta a submissão e subserviência feminina: “Senhora de escravos (...) mas nessa vida, eu mesma fui escrava!”

Acidental ou propositadamente, os retratos apresentados ao longo do vídeo parecem não ter, em algumas passagens, a função de ilustrar os fatos relatados, e sim de servir como contraponto: a narrativa da mulher negra sobre o trabalho escravo é ilustrada pela imagem de mulheres deitadas; logo em seguida ouve-se “curei doentes com plantas, benzas e rezas”, e vê-se a fotografia de uma mulher e uma menina com enormes sacos no meio de um monte de lixo, imagem que decerto remete à idéia de pobreza, mas não ajuda o espectador a pensar em cura e nada relacionado à saúde.

Em outras passagens, por outro lado, observa-se que o texto coincide, cronometricamente, com a exposição de sua imagem descritiva. A dúvida quanto à intencionalidade dos descompassos entre as situações narradas e as imagens expostas é fortalecida em passagens do vídeo nas quais identificam-se intrigantes espaços de tempo entre o final da narrativa de uma dada situação e a exposição da imagem que a descreve. Os desencontros entre texto e imagem distraem, mas não chegam a prejudicar o interesse do espectador.

Retrato de mulber parece fazer alusão a mulheres famosas, como Anita Garibaldi e Zuzu Angel sem, contudo, confirmar suas participações com suas imagens ou a citação de seus nomes. O trecho “Fui pintora. Estive na vanguarda modernista ao lado de tantos artistas. Mas de mim só elogiavam a beleza do rosto. E os meus quadros? Bem, diziam que eram tão bons que pareciam ter sido feitos por mãos masculinas”, por exemplo, sugere a presença de Tarsila do Amaral, representando todas as mulheres discriminadas a despeito de seu talento.

Texto e imagens seguem tocando aspectos diversos do universo feminino. A imigrante aponta para a força da mão de obra feminina e para a discriminação sofrida no mercado de trabalho: “Plantei café, trabalhei na indústria e no comércio.(...) Fizemos a indústria brasileira fiando, tecendo, empacotando. Conquistamos novos empregos, mas sempre ganhando menos que os nossos colegas do sexo oposto.” A ativista acena para a participação feminina na vida política, contando que foi “presa, torturada, morta e exilada”. A mulher que trabalha fora de casa revela as dificuldades que enfrenta para conciliar trabalho, casa e filhos: “Cuido da casa e saio correndo para bater o ponto (...) mas quando engravidado perco o emprego, e se fico, não tenho condições para amamentar meu filho”. Ela proclama seu amor pelos filhos, mas reconhece que eles também irritam e cansam. Confessa, em rima: “Torturo meu corpo. Não tenho o direito de envelhecer, pois sempre me querem bonita como artista da TV (...)”. Denuncia a violência física e o assédio sexual: “Sou vítima de violências, do preconceito nosso de cada dia, dos gracejos que ouço na

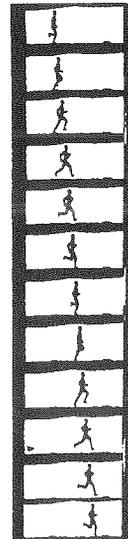
rua, das cantadas que suporto no escritório, das pancadas que levo em casa”.



As fotografias exibidas na tela privilegiam o plano detalhe, e – aliadas ao texto



narrado na primeira pessoa – criam uma atmosfera intimista, aproximando o espectador das mulheres retratadas.



No encerramento do vídeo, a trilha sonora de fundo – composta por músicas apenas instrumentais – destaca-se com a interpretação de Elis Regina de “Maria, Maria”, composição de Milton Nascimento e Fernando Brandt. A letra da música vai ganhando volume até substituir o texto, que repetindo o mesmo trecho como um refrão cada vez mais baixo, termina por sumir totalmente: “Resisto como posso, explicando, brigando, fazendo greve, procurando com outras mulheres a imagem de minha própria face”.

A seqüência de fotografias alterna, agora, retratos de meninas e retratos de mulheres adultas com os punhos erguidos, diante de microfones, entre outras situações representativas de mulheres lutando por seus direitos. Como fundo sonoro a vibrante voz de Elis Regina ressoa como um alerta às mulheres do Brasil que a luta não pode parar:

“Maria, Maria (...) uma mulher que merece viver e amar como outra qualquer do planeta”



Retrato de mulher pode ser visto como uma homenagem às mulheres do Brasil; como uma apresentação romanceada de estereótipos femininos ou como um poema ilustrado “baseado em fatos reais”. Pode, ainda, ser entendido como uma versão áudio-visual dos verbetes dos conceitos de gênero e feminismo no Brasil, com destaque à desigualdade e à defesa de direitos iguais entre homens e mulheres.

Verbetes de dicionário são criticáveis. Quase sempre dirigidos a leitores desprovidos de conhecimentos específicos, eles correm o risco de tornarem-se simplificações abusivamente superficiais. E ainda, envelhecem com rapidez. *Retrato de mulher*, a exemplo da maioria dos verbetes, não parece ter como objetivo aprofundar a questão de gênero ou do feminismo, mas não exagera na

simplificação. Por outro lado, e infelizmente, é bastante atual: não há região no mundo em que as mulheres tenham direitos econômicos, sociais e legais iguais aos homens, como confirma o último relatório dos Indicadores Mundiais de Desenvolvimento divulgado pelo Banco Mundial em abril de 2001.

Neste sentido, *Retrato de mulher* é mais do que um belo álbum de imagens colecionadas ao longo da história da mulher no Brasil. É um original convite à reflexão sobre a condição da mulher na sociedade brasileira, sua atuação no desempenho de seus diversificados papéis, sua participação na vida cultural, política e econômica do país, suas conquistas e seu futuro.

Vera Damazio



Iracema, uma transa amazônica

Direção: Jorge Bodansky e Orlando Senna
1974, 90'
Produção: Stopfilm
São Paulo, Brasil

Iracema: um olhar

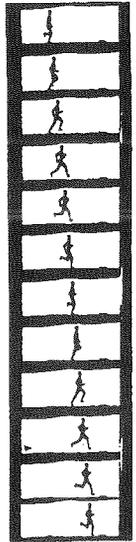
No presente trabalho, o filme *Iracema uma transa amazônica*,¹ de Jorge Bodansky, será tomado como objeto de análise. Nele pretende-se explorar como o diretor, se apoiando na fronteira entre ficção e documentário, fez emergir sua proposta estilística. O filme retrata Iracema, uma garota do “interior”, que decide tentar a vida na cidade de Belém do Pará e vai parar nos prostíbulos da metrópole. É quando surge o herói conquistador Tião, um caminhoneiro que, de passagem, leva Iracema numa viagem pela Rodovia Transamazônica.

A imagem de um barco num rio e o barulho do seu motor iniciam o filme. Aos poucos, o barulho vai sendo substituído pelo som de um rádio – que irá aparecer efetivamente, depois. O filme apresenta, por longo tempo, essas imagens e sons. Ao plano inicial do barco, seguem-se um segundo, um terceiro, um quarto e outro, revelando certos detalhes que, pouco notados nos primeiros momentos, começam a saltar aos nossos olhos. É quando aparece o nome do barco

“Graçasdeus”, escrito assim mesmo: tudo junto, tal qual a gente pobre e simples que vive e se alimenta a bordo. Na Amazônia, o barco é meio de transporte, lugar de comércio, meio de vida, além de casa. Em seguida, surge com toda a força tudo aquilo que não está ali. Mais que a linda paisagem do rio, mais que as mensagens do rádio, aquilo que o longo tempo dos planos sugere: o isolamento das pessoas, as enormes distâncias entre um e outro ponto habitado à margem do rio e a grande dificuldade de comunicação entre eles.

Iracema busca a fala prolixa. Procura pegar o espectador pela dispersão, pela reiteração, por uma informação aberta para mil significados simultâneos. Esse fato só é possível em consequência da opção estilística adotada pelo diretor: realizar sua adaptação, diferentemente de outros, mesclando elementos ficcionais com documentais na sua narrativa fílmica.

A certa altura, enquanto espera o caminhão ser carregado de madeira, Sebastião da Silva – o Tião Brasil Grande – conversa com o dono da serraria. Tião diz que só se interessa por dinheiro, enquanto o dono da serraria fala de seu entusiasmo diante da gran-



¹ Roteiro: Orlando Senna; argumento: Jorge Bodansky, Hernano Penna; fotografia: Jorge Bodansky; montagem: Eva Grundmann, Jorge Bodansky; produtor: Wolf Gauer; elenco: Edna de Cássia, Paulo César Pereiro, Conceição Senna, Rose Rodrigues.

deza do país, dizendo “que a natureza que cria todo mundo”. Tião, contrapondo-se, diz que o progresso é o “caminhão e o desenvolvimento do país”, cuja “mãe é a nação” e não a natureza. Nesta conversa, um personagem de ficção – o Tião – é o agente provocador que leva o dono da serraria – um personagem real que interpreta a si mesmo – a falar.

A ficção não se contenta em representar a realidade. Ela se propõe a fazer uma imitação perfeita, como pedaço vivo da própria realidade. Faz como se a realidade se explicasse a si mesma. Seleciona e ordena os pontos mais expressivos, toma esses pontos como modelos para a construção de um estilo de representação.

A personagem central do filme somente é conhecida no instante em que conversa com uma amiga, quando revela que pretende viajar para São Paulo. Tomando por palco a Transamazônica, o trajeto é a transformação de uma mulher em mercadoria, desde o momento em que ela é retirada da sua condição de menina-moça que vive numa comunidade isolada à beira do rio até ser lançada no mundo do mercado, em consequência de sua ida a Belém. A partir daí, é transportada por um caminhoneiro, caracterizado como um europeu, interpretado por um ator sulino.

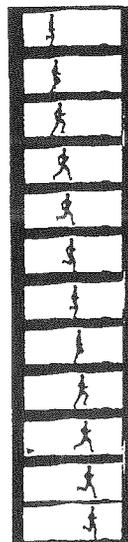
Voltando à seqüência inicial do barco em que está Iracema, navegando pelos rios amazônicos até o porto de Belém, é apresentado o único momento de paz que nunca irá retornar. A “modernização” de Iracema corresponde à sua prostituição. As sucessivas humilhações são assumidas por ela com a convicção de que “meu destino é estar na estrada”, enquanto o seu desejo de se integrar ao mundo resulta em uma perda de iden-

tidade, sem qualquer compensação. Tião sente-se superior à Iracema, se diverte com a sua inocência e a despreza. Para ele, ela representa apenas mais uma diversão casual que, tornando-se inconveniente, poderá ser abandonada.

O real, que se esconde por trás da ficção criada em torno do poder da Transamazônica, parece logo documentado na personagem que dá o título ao filme – Iracema –, apanhada por Tião em Belém, depois da festa do Círio, uma das festas religiosas mais tradicionais do país e abandonada num “fim de mundo” qualquer. Nas palavras de Tião, para aprender a “se virar” e a “fazer a vida”. Isto registra o processo de desligamento de um mundo existente, para a conexão com o caos – o mundo cão – onde vive-se a sobrevivência como ordenadora da existência, assim como vive a maior parte da população brasileira, onde o mundo feminino e indígena é o mais marginal, neste caso. A desesperança, o torpor e o álcool constituem a regra.

A partir daí, Iracema se transforma numa ficção. Enquanto Tião está na tela, é como se só ele fosse a invenção do filme e tudo mais um registro direto do real. Assim, passa a existir uma narrativa mais segura e enxuta do filme, à semelhança daquelas presentes nas tradicionais narrativas de ficção. A narrativa se fixa, seguindo então uma determinada personagem.

Quando se vê Iracema com uma outra mulher, à procura de uma gilete para se defender, ambas perdidas na floresta junto com bóias-frias, trazidos para uma fazenda qualquer, quando se vê Iracema em ações cotidianas: servindo café numa construção; carregando latas d'água; brigando com outra mu-



lher por causa de homem; arrastada por policiais ou, como num dos últimos planos, desdentada e suja com outras prostitutas de beira de estrada; quando vê estas cenas o espectador não se imagina mais diante de imagens de uma visão ficcional. Este procedimento é utilizado sistematicamente por Bodansky, que assim estrutura a sua estética, imprimindo-lhe características próprias.

O filme *Iracema* é baseado na novela indigenista brasileira do mesmo nome, escrita por José de Alencar em 1865. Existe várias adaptações para o cinema desta história. Sem dúvida, o radicalismo da adaptação feita por Bodansky causou bastante controvérsia, por fugir da tentativa de ser fiel à época e à narrativa do romance.

Bodansky, tomando os mesmos personagens de Alencar – uma jovem indígena e um europeu –, transplantou-os para o “coração” da Transamazônica nos anos 70, onde, segundo o crítico de cinema brasileiro Robert Stam (1997, p. 287), uma indígena é vítima de “um conquistador do século vinte” e um verdadeiro “emblema ambulante da ambição imperialista”. Cabe frisar como faz o próprio Stam que, ao contrário do romance clássico onde Iracema morre, deixando um filho fruto de seu amor com o nobre europeu, aqui não há nem amor nem filho. Assim, escreve Stam (1994, p. 242-3), “Bodansky contradiz a mentalidade que proclama com orgulho a mestiçagem entre a raça indígena e a européia”, questionando a validade dada a Iracema como novela que fundaria o mito do sincretismo europeu / indígena criando “o brasileiro”. Sua transposição da novela à sórdida e decadente região amazônica – onde abundam as cidades miseráveis, a escravidão,

o contrabando e a prostituição – scandalizou a muitos brasileiros.

A imagem negativa que *Iracema* de Bodansky apresentava do Brasil contradizia a retórica governamental sobre a expansão e o desenvolvimento que o país supostamente vivenciava naquele momento. O filme foi censurado por sua inaceitável visão da nação. Nesta versão, Iracema é uma menina indígena, que aparenta ter seus 13 anos, que termina por prostituir-se, e o europeu é um brasileiro chamado Tião Brasil Grande, caminhoneiro da rodovia Transamazônica.

Ambos os personagens, a quem o filme segue junto e separado, são eminentemente alegóricos do Brasil moderno. O fato de Iracema ser uma menina indígena que termina por prostituir-se é um comentário alegórico do suposto desenvolvimento e expansão econômicas da nação brasileira. Ela representa o uso que se têm feito do Brasil e de sua gente. Tião Brasil Grande representa o discurso sobre o progresso que circula por todo o país. Um progresso que esconde e justifica a pobreza. Tião representa o novo explorador, defensor fervoroso da grande expansão brasileira, viril intervenção econômica na política, simbolizada através da penetração da Amazônia virgem por uma grande estrada.

O discurso nacionalista de Tião se desmorona ao ser contraposto às transações corruptas nas quais se envolve e na relação de exploração que estabelece com Iracema. Ela, que simboliza a Amazônia, é deflorada e penetrada, como a selva. Ela representa também a população marginalizada e utilizada, que têm pago alto preço por esta expansão colonizadora brasileira que, supostamente, beneficiaria a todos. Paralelamente, as lingua-

² Rio de Janeiro, 1979, 110'; diretor: Carlos Diegues; roteiro: Carlos Diegues, Leopoldo Serra; argumento: Carlos Diegues; fotografia: Lauro Escorel Filho; montagem: Mair Tavares; música: Chico Buarque, Roberto Menescal, Dominginhos; produtor: Luiz Carlos Barreto, Walter Clark, Carlos Braga e Lucíola Villela; produtora: Prod. Cin. L. C. Barreto Ltda.; elenco: José Wilker, Betty Faria, Fábio Júnior, Zaira Zambelli.

gens se sobrepõem, remetendo à discussão sobre as relações de gênero onde são reproduzidos os tradicionais e desiguais papéis que cabem ao homem e a mulher.

Iracema existe em um “livre mercado para todos”, onde abunda a mão-de-obra barata e o ser humano é reduzido ao que o seu corpo pode oferecer. Se para um homem isto significa a sua força física, para uma mulher é converter-se em mercadoria sexual. Aqueles que têm a sorte de possuir terra, um veículo ou uma casa, são os que ditam as regras. Iracema está totalmente despossuída, sem ter sequer pais ou tutores.

Esse mundo não parece fingir ser civilizador, promete substituir a selva e instaurar o desenvolvimento, estimulado pela bandeira do Brasil Grande que, o mesmo Tião, usa como lema e sobrenome. Entretanto, o impulso colonizador e desenvolvimentista é apresentado no filme, como realmente foi: ocasião de grandes negociatas (contrabando de madeiras proibidas, grilagem de terras) em meio ao trabalho de mão-de-obra escrava e o estímulo de formas menos aparentes de escravidão.

Em razão de o governo ter implementado e propagandeado esta colonização da Amazônia, entende-se porque *Iracema*, realizado em 1974/75, somente foi liberada cinco anos depois, quando o tema já era de domínio público e um outro filme de sucesso – *Bye Bye Brasil*,² de Carlos Diegues – percorria as mesmas estradas. Censurado, *Iracema* parece um audacioso desafio que, reconhece a atitude crítica do Cinema Novo, preenchendo-o de conteúdo popular (como começava a fazer no momento o melhor cinema brasileiro).

A opção estilística de Bodansky e Senna foi a do realismo direto, como se *Iracema* fosse efetiva-

mente um documentário. Várias seqüências mantêm a instantaneidade do registro, uma maneira de gravação improvisada frente a coisas que ocorrem sem qualquer pré-determinação. A procissão em Belém, o incêndio que devasta o campo ou o desmatamento de árvores são, cada um com sua técnica, exemplos da relevância documental.

Ao se ocupar dos personagens, o filme se inventa. Aqui também, sua atitude parece próxima do registro direto de diálogos e ações com um ar de improvisação. Várias conversas de grupos de pessoas situam-se dentro do desenvolvimento cênico, parecendo tomadas ao vivo. Em certos momentos, esse registro admite falhas grotescas, que colocam no filme um toque de surrealismo ou de caricatura, mesmo sem abandonar a base geral da aproximação direta ao material, inclusive com a câmara ostensivamente colocada em frente às pessoas que a olham.

Essa vontade de apresentação imediata não se ressentiu frente à existência de personagens de ficção, porque Iracema leva toda consideração estranha ao tempo presente do registro e dispensa motivações psicológicas ou explicações de condutas e feitos. O método se revela eficiente, pois o filme leva a pensar que os indivíduos são totalmente secundários e marginais frente às coordenadas do mundo em que estão metidos. Nesse Brasil Grande, os interesses determinam muito mais as suas vidas do que os ídolos e Santos da procissão. Parece que também esta opção, pela manipulação dos personagens com semelhante despojamento, é um ato de audácia coerente com a linguagem geral a as intenções do filme.

Bodansky, ao comentar a forma que filmava, diz que “Tratava de fazer um processo

que ia desde dentro até fora da história, cuidando de equilibrar o peso dramático e a necessidade reflexiva" (Falcão, 1996). O método que ele tem empregado parte do nascimento do problema, sua visão interna, para modificar-se e tomar distância, transformando o testemunho em uma denúncia crítica.

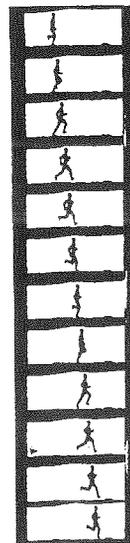
Segundo Ismail Xavier (1990), métodos de registro no filme variam e variações nesses modos de produção e representação mostram diferentes efeitos no fenômeno ao vivo. *Iracema* seria, então, um filme de ficção que, em primeiro plano, é a mediação deste estilo de documentário, admitindo antes o ocultamento do processo e da representação. Desse modo, cria um inusual diálogo interno entre meio social e ação dramática.

A alegoria é uma solução de compromisso que ficcionaliza (desqualifica) o texto do

mito mas faz emergir sua verdade escondida (que está em outro lugar) [...]. No eixo do conflito de culturas postas em contato em determinado momento, a alegoria se põe como dispositivo de reinterpretação da tradição do outro, como redefinição dos papéis dos signos, objetos de culto e imagens. (Xavier, 1984, p. 8)

Assim, *Iracema* seria uma "alegoria da modernização conservadora", onde "a dominação social, econômica e cultural são, não apenas o tema do discurso, mas o princípio organizador, o processo maior no centro da *mise-en-scène*". Com isto, a obra analisada não se constitui apenas como uma representação: ela é o próprio conteúdo do que ela se propõe a representar.

Juliano Gonçalves da Silva



Referências bibliográficas

AVELAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

Cinemateca Revista, Montevidéu, UR, n. 133, ago. 1982, p. 26-9.

FALCÃO, Antônio Rebouças; BUZZO Cristina (Orgs.). *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1996.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism - a comparative history of race in brazilian cinema and culture*. Duke University Press, 1997.

_____, SHOHAT, Ella. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. Londres: Routledge, 1994.

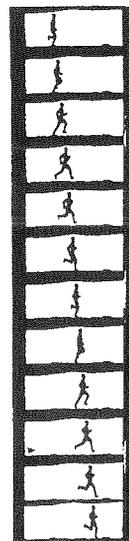
XAVIER, Ismail. *Iracema: transcending cinema verité*. In: BURTON, Julianne (Ed.). *The Social Documentary in Latino America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

_____. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. In: *Doze questões sobre cultura e arte: seminários*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.



Segredos da mata: quatro fábulas sobre monstros

Direção: Dominique Gallois e Vincent Carelli
1998, 37min., vídeo, cor
Brasil



Um filme consiste, em uma de suas definições mais simples, em contar uma história (que seja inteligível) aos espectadores e que tenha início, meio e fim – apesar das inúmeras exceções que, diante de uma afirmação sintética como esta, podem nos vir rapidamente à cabeça. Os filmes etnográficos não estariam, neste sentido, tão distantes dos filmes em geral, já que também têm como premissa, apontada por Jean Rouch, apresentar as práticas e comportamentos sociais de um grupo, as manifestações de um ritual ou encenações de um mito, etc. Este tipo de construção cinematográfica, onde um relato é apresentado como um todo razoavelmente ordenado, se assemelha a um outro “roteiro” básico da construção antropológica que são as monografias clássicas de antropologia, onde se procura descrever a totalidade de uma cultura (Clifford & Marcus, 1986; Barth, 1989).

Segredos da mata, vídeo de 1998, dirigido por Dominique Gallois e Vincent Carelli pode ser interpretado por esta ótica. A narrativa de “fábulas” sobre os monstros da floresta dos índios Waiãpi, contada e interpretada pelos próprios Waiãpi, nos mostra um aspec-

to até então desconhecido da cultura deste grupo indígena, localizado no estado do Amapá. Ao longo do filme, são apresentadas quatro “fábulas” sobre monstros que vivem na floresta e que atacavam e ainda podem atacar os Waiãpi, mas também outros índios e até mesmo os brancos, conforme eles afirmam.

Todavia, *Segredos da mata* não se reduz apenas a contar histórias através de uma narrativa linear. Através delas, Dominique Gallois e Vincent Carelli nos mostram a produção e realização do filme dos Waiãpi e somos familiarizados pouco a pouco com a sua maneira de representar os monstros da floresta, com sua participação como atores, narradores, debatedores e diretores das cenas realizadas por eles. A seqüência em que um deles vai a São Paulo para encomendar as máscaras, que eles próprios já não sabem mais fazer, a um cenarista paulista é representativa do empenho na realização de um filme que se assemelhe a um filme de ficção. Assim, a construção da narrativa das suas histórias é acompanhada pela narrativa fílmica que elabora essas histórias.

A idéia de se filmar os “monstros” dos Waiãpi – como explicou Dominique Gallois em entrevista para Clarice Peixoto, no programa *Cinema & Antropologia* – surgiu do próprio grupo, que por ser assíduo espectador de fitas popularmente conhecidas como “filmes de terror” e percebendo semelhanças entre os monstros de sua mitologia e os personagens deste gênero filmico resolveram filmar quatro histórias sobre monstros canibais. Assim a filmagem, além de exercício de produção de filmes pelos Waiãpi – como é classificada internamente ao projeto, visto como “processos de apropriação e uso do vídeo por diferentes comunidades” – é um esforço maior destes em compartilhar com outros grupos, indígenas ou não, os monstros, as histórias e as experiências, não só pregressas, mas atuais dos Waiãpi.

As quatro “fábulas” tratam de histórias passadas com antepassados dos Waiãpi, relatando como certas práticas e percepções teriam iniciado entre eles. Antes de ser uma mera reatualização do passado ou esboço de nostalgia, *Segredos da mata* revela os comentários e discussões suscitados entre os Waiãpi e como o grupo reconstituía seus monstros através da memória dos velhos narradores. As experiências vividas não se encerram no filme e nas histórias filmadas, trazem também outros elementos de como os Waiãpi lidavam com as situações que a filmagem produziu. Assim, reduzir a percepção de *Segredos da mata* como mais uma história fechada e restrita em si, limita muito os outros atrativos que o vídeo contém.

Este filme foi realizado no contexto do Projeto Vídeo nas Aldeias¹ que tinha por finalidade “promover (...) o encontro do índio

com a sua imagem” (O Projeto, 2001), produzindo vídeos para, por e com grupos indígenas. Para aqueles que acompanham a produção mais recente de filmes etnográficos no Brasil, o vídeo *A arca dos Zo'é*, destes mesmos diretores, é o exemplo mais conhecido.

O trabalho de Dominique Gallois é uma interessante experiência de tratar as relações dos Waiãpi e dos Zo'é com a sua própria imagem, produzida sobre, para e por eles. Mais do que isso, é a possibilidade de divulgar através destes filmes, para um espectro mais amplo, formas de apresentação de cada grupo indígena a diversos outros grupos (Ginsburg, 1998). Assim, a utilização de instrumentais videográficos pelos próprios indígenas tem sido estimulada por Dominique Gallois não somente na produção de vídeos para consumo interno dos Waiãpi, mas também para a troca de informações entre eles e os diversos grupos indígenas, através da gravação de reuniões entre grupos, da invasão de suas terras, etc.

Este vídeo deve também ser percebido como uma das resultantes não só da proposta inicial de filmar o filme dos Waiãpi, mas também de questões e relações surgidas entre os diversos atores ao longo dos anos de realização desse trabalho – os Waiãpi, os antropólogos, realizadores e educadores.

Segredos da mata nos oferece, assim, muito mais do que uma história fechada e circunscrita em si mesma, ele é uma importante entrada para se conhecer os Waiãpi e pensar a relação de grupos sociais com imagem e sua apropriação, mas também das relações entre antropólogos e grupos indígenas.

José Gabriel Silveira Corrêa

¹ Projeto já extinto da organização não-governamental Centro de Trabalho Indigenista (CTI), instituição criada na década de 1970 e sediada em São Paulo.

Referências bibliográficas

BARTH, Fredrik. The analysis of culture in complex societies. *Ethnos*, Estocolmo, v. 54, n. 3-4, 1989.

Cinema & Antropologia. Os bastidores do filme etnográfico: conversas e imagens. Entrevista de Clarice Peixoto com Dominique Gallois. *TV Universitária* (Net, canal 16), n. 8 de julho 2001.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing culture*. Berkeley: University of California Press, 1986.

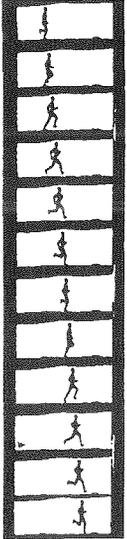
GINSBURG, Faye. Videoparentesco: um ensaio sobre *A arca dos Zo'e* e *Eu já fui seu irmão*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, EdUERJ/NAI, v. 6, 1998.

O Projeto. *Vídeo nas Aldeias*, (<http://expressweb.tzo.com/videonasaldeias.org.br/home.htm>), 2001.

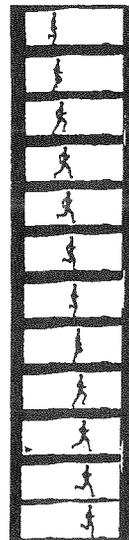
Prêmios recebidos por Segredos da mata:

Prêmio de Prata no 20º Tokio Vídeo Festival, 1998.

Prêmio Vitral, do Movimento Nacional de Vídeo de Cuba, no VI Festival Americano de Cinema e Vídeo dos Povos Indígenas, Guatemala, 1999.



Instruções aos colaboradores



1 A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem* aceita as seguintes contribuições:

1.1 Artigos inéditos e artigos nunca publicados em português, condizentes com a temática específica da revista (até 25 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.2 Ensaaios (até 15 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.3 Entrevistas;

1.4 Resenhas de livros, filmes e vídeos (até 5 laudas);

1.5 Revisões bibliográficas (até 6 laudas);

1.6 Análises de filmes e vídeos (até 10 laudas).

2 A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial e por parecerista *ad hoc*, no que diz respeito à adequação ao perfil da revista, ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em espanhol, francês e inglês, porém a publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3 Os textos devem ser enviados por correio postal, em duas cópias impressas e disquete, ou por e-mail, em arquivo anexo. Solicitamos o uso do processador de texto Word for Windows (fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5) e de disco flexível de 3 ½ polegadas.

4 Os artigos e ensaios devem vir acompanhados de resumo em português e em inglês (contendo entre 100 e 150 palavras), além de uma seleção de palavras-chave (contendo entre 3 e 5 palavras). Os autores devem enviar seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive e-mail) e telefone para contato.

5 As notas devem vir no rodapé de cada página. As citações bibliográficas não devem ser feitas em notas, e sim figurar no corpo principal do texto, com o seguinte formato: (sobrenome do autor, ano de publicação, página). *Exemplo:* (Cassirer, 1979, p. 46).

6 As referências bibliográficas devem vir em ordem alfabética, ao final do texto, e devem seguir as normas da ABNT. *Exemplos:*

6.1 Livros:

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes-EDUSP, 1976.

6.2 Artigos:

ARRUDA, Mauro. Brasil: é essencial reverter o atraso. *Panorama de Tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 4-9, 1989.

6.3 Trabalhos publicados em Anais:

CORDEIRO, Rosa Inês de N. Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: um esquema de indexação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16. 1991. *Anais...* Salvador: APBEB, 1991. v. 2, p. 1008-22.

6.4 Partes de livros:

FERNANDES, Florestan. Análise demográfica e análise morfológica. In: _____. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

7 As imagens (fotos, gravuras, desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências e legendas, e sua localização deve ser indicada no corpo do texto, no local exato de sua inserção. Solicitamos que as imagens sejam enviadas em disquete, com boa definição gráfica (mínimo de 300 dpi), ou em cópias de qualidade, com as autorizações necessárias para a sua reprodução na publicação (especialmente no caso de fotografias).

8 Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:

Cadernos de Antropologia e Imagem

IFCH - UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524 /Bloco A/ Sala 9002.

Cep: 20550-013 - Maracanã

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Tel./Fax: (21) 2587-7962 ramal 21

E-mail: cadernos@uerj.br

9 Para mais informações consultar as editoras na Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais: Tel./Fax: (21) 2587-7590 ou via E-mail: Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br) • Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Próximos números:

A Espetacularização da Vida Social
Miscelânea

Instructions to contributors

1 *Cadernos de Antropologia e Imagem* gladly accepts the following contributions:

1.1 Unpublished articles or articles never published in Portuguese which relate to the magazine's specific subject (up to 25 pages including bibliographic references and notes);

1.2 Essays (up to 15 pages including bibliographic references and notes);

1.3 Interviews;

1.4 Books, films and video reviews (up to 5 pages);

1.5 Bibliographic listings (up to 6 pages);

1.6 Film and video analyses (up to 10 pages).

2 The publishing relevance of the material sent will be judged by the Editorial Committee and by an *ad hoc* referee regarding the adequacy to the magazine's characteristics and the contributions' contents and quality. We accept originals in Spanish, French and English, but the texts may be subjected to translation before publication.

3 Two printed copies must be sent together with the text in disk. Contributors are asked to use Word for Windows (font: Times New Roman, size 12 and 1,5 space between lines) and a 3 ½ inch floppy disk.

4 Articles and essays must be accompanied by an abstract in English (from 100 to 150 words) and a list of key words (from 3 to 5 words). All authors are requested to send professional information (institution, position occupied, titles, main publications) as well as addresses (e-mail included) and telephone numbers for contact.

5 All notes must be positioned at the foot of each page. Bibliographic quotations must not be included in footnotes but within the main text, formatted as

follows: (author's family name, year of publication, page). *Example:* (Cassirer, 1979, p. 46). Bibliographic references must be alphabetically listed at the end of the text.

6 Images such as photographs, pictures, drawings and graphics that accompany the text must include appropriate references and captions and their position must be exactly specified within the body of the text. We request that the images be sent in a disk, with high graphical definition, or in good quality copies with the necessary copyright licenses for reproduction in this publication (specially photographs).

7 Authors must send their texts and/or suggestions to:

Cadernos de Antropologia e Imagem
IFCH - UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 / Bloco A /
Sala 9002.

Cep: 20550-013 - Maracanã
Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Tel./Fax: (55+21) 2587-7962 ramal 21
E-mail: cadernos@uerj.br

8 For further information contact the publishers at the Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais: Tel./Fax: (55+21) 2587-7590 or via e-mail: Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br) • Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Next issues:

The Spectacularisation of Social Life
Miscellany



**Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais**



ISSN 0104-9658



00001

9 770104 965109