

A imagem do índio integrado/civilizado na filmografia de Luiz Thomaz Reis

FERNANDO DE TACCA

Fotógrafo, Dr. em Antropologia Social/USP e professor no Departamento de Multimeios-Unicamp

RESUMO

O artigo faz uma análise da construção de uma imagem do índio como integrado/civilizado na filmografia de Luiz Thomaz Reis. A análise detém-se nos filmes, enquanto documentos etnográficos que fazem parte de uma pesquisa maior, abordando a imagética da Comissão Rondon. A relação entre Rondon e Reis é abordada demonstrando um olhar articulado de técnica com sensibilidade etnográfica que fornece visibilidade para as diferenças étnicas no Brasil.

Palavras-chave: Comissão Rondon. Thomaz Reis. Antropologia visual

ABSTRACT

This article presents an analysis of the image creation of the Brazilian Indian as civilized in Luiz Thomaz Reis's filmography. The analysis confines itself to the films as ethnographic documents, part of a larger research concerning all of the Rondon Commission's images. The approach of the relationship between Rondon and Reis shows an articulated vision of technique and ethnography sensibility that sheds light into Brazilian ethnic differences.

Key words: Rondon Commission. Thomaz Reis. Visual anthropology

Luiz Thomaz Reis, ou Major Reis, como ficou conhecido, ou o “cineasta de Rondon”, como muitas vezes aparece citado, foi um profissional de cinema com amplos conhecimentos de captação de imagem, direção, revelação de filmes e montagem, aliados a sua sensibilidade etnográfica na construção das narrativas filmicas. Como fotógrafo, podemos perceber seu olhar lapidado no tratamento da luz, dos enquadramentos e na relação com os personagens fotografados. A postura intrínseca do seu olhar fotográfico vai influenciar muitas seqüências cinematográficas nos vários filmes de sua autoria. Antes de continuar a apresentação da filmografia de Reis, é importante salientar que só podemos ter acesso hoje aos seus filmes pela atuação do Museu do Índio e, principalmente, pela política preservacionista e de resgate de documentos cinematográficos realizada pela Cinemateca Brasileira, onde estão depositados os originais de Reis. Irei comentar alguns filmes que me parecem os mais importantes enquanto documento cinematográfico com inserções etnográficas e que fazem parte de minha análise da filmografia de Reis e da imagética da Comissão Rondon. Entretanto, me deterei mais especificamente nesse artigo na análise da construção de uma imagem do índio como integrado/civilizado.

Nascido em Alagoinhas, na Bahia, em 1878, Reis entrou para o exército em 1900, com 22 anos. Em 1910 foi designado para ficar à disposição do Ministério de Viação e Obras Públicas e especificamente servindo como auxiliar de desenho na Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, ainda no posto de segundo-tenente. Assim como Cândido Mariano da Silva Rondon, teve formação como engenheiro militar com forte influência positivista. A obra cinematográfica de Reis está quase totalmente ligada aos vários empreendimentos de Rondon, seja na chamada Comissão Rondon que congrega as várias entradas pelo sertão para expandir as linhas do telégrafo, nas ações do SPILT - Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalhador Nacional (depois chamado somente de SPI) e, por último, na Inspeção de Fronteiras.

Rondon, logo após sua saída da academia militar como oficial-engenheiro, participou como ajudante do Major Gomes Carneiro nas primeiras comissões de linhas telegráficas formadas a partir de 1890. Essas comissões, denominadas *Comissões Construtoras de Linhas Telegráficas no Estado de Matto-Grosso*, tinham como função integrar o sertão do meio-oeste à rede telegráfica brasileira. Com a morte do Major Gomes Carneiro anos depois, o então jovem capitão assumiu a chefia das comissões seguintes. A segunda grande empreitada de Rondon foi na chefia da *Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Matto-Grosso ao Amazonas*, encerrada em 1916, a qual colocou-o frente a frente dentro do sertão com vários

grupos indígenas de pouco contato com a “civilização”, levando-o a criar o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910, órgão governamental ligado ao Ministério da Agricultura e que já trazia a idéia de integração das populações indígenas ao processo produtivo nacional. Influenciado fortemente pelo positivismo, Rondon deu uma característica humanística ao Serviço de Proteção ao Índio.

Entre 1907 e 1909, Rondon e seu grupo de ajudantes percorreram 50.000 km na selva, a cavalo, de barco e a pé. Com o espírito científico das grandes expedições do século passado, Rondon sempre levava junto botânicos, zoólogos e outros cientistas para fazerem levantamentos da fauna e da flora. O levantamento topográfico e geográfico foi feito pelo próprio Rondon e seus ajudantes, e ele também fez levantamentos etnográficos da cultura material e sobre línguas indígenas. Todos esses trabalhos foram publicados com o título de *Publicações da Comissão Rondon*, em pequenos e grandes volumes, no total de cem publicações. As diversas comissões chefiadas por ele ficaram conhecidas mais tarde simplesmente como Comissão Rondon. Infelizmente Reis somente se incorporou na Comissão Rondon a partir de 1910, e ainda como auxiliar de desenho, deixando dessa forma, de registrar a importante *Comissões Construtoras de Linhas Telegráficas no Estado de Matto-Grosso*.

Depois de vários insucessos utilizando os serviços de um importante estabelecimento comercial de fotografia do Rio de Janeiro, Rondon aceitou a proposta do jovem oficial que o acompanhava, o então Tenente Luiz Thomaz Reis, para formar o Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Comissão Rondon, em 1912. Reis viaja para a Europa para comprar equipamentos, começa seus primeiros registros logo em seguida e será o principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon. No relatório *Expedição ao Rio Ronuro*, Reis cita as duas câmaras de cinema pertencentes à Comissão e operadas por ele mesmo: uma Williamson de 30 metros e uma Debric Studio de 120 metros, que, segundo ele, utilizava para os “estudos mais importantes”. Reis não será o único fotógrafo das diversas expedições; podemos citar pelo menos alguns como José Loro, Dr. Benjamin Rondon e Cel. Joaquim Rondon, Charlotte Rosenbaum e Exp. Carlos Lako. Este filme é considerado o primeiro filme de Reis, mas infelizmente não foi encontrado uma cópia integral, tendo somente sido recuperado alguns fragmentos. Os filmes e as fotografias da Comissão Rondon eram exibidos em grandes audiências públicas que forjavam, no imaginário das populações das cidades, o distante sertão e os povos indígenas que viviam nos “confins” do Brasil.

Acompanhando a Expedição Roosevelt-Rondon entre 1913 e 1914, Reis fez captações de imagens de um virtual filme que, segundo suas próprias pala-

vas, não resultou em um produto acabado. Em 1914 dirige *Expedição Roosevelt a Mato Grosso*, documentário sobre a expedição científica comandada pelo ex-presidente dos Estados Unidos Theodore Roosevelt e guiada por Rondon. Segundo o próprio cineasta, esse filme ficou incompleto mas foi exibido com o título *Expedição Roosevelt* em 1915, durante conferências de Rondon no Teatro Phenix, no Rio de Janeiro. Reis viajou em 1918 para os Estado Unidos da América patrocinado pela *National Geographic Society*, exibindo no *Carnegie Hall* de Nova Iorque a película *De Santa Cruz (Wilderness)*, por ocasião de uma palestra proferida por Theodore Roosevelt sobre a expedição ao sertão brasileiro e apresentou um programa exótico sobre o Brasil que misturava cenas do sertão, cachoeiras, caçadas de onça e o brilhante filme *Festas e Rituais Bororo*, de 1917, realizado um ano antes e, portanto, sem relações com a Expedição Roosevelt-Rondon.

OS CARAJÁS

A ENTRADA DAS BANDEIRAS: OCUPAÇÃO DO TERRITÓRIO SIMBÓLICO

O registro da passagem de Rondon pelos índios carajás na Ilha do Bananal é um trecho do já citado programa cinematográfico *Ao Redor do Brasil - Aspectos do interior e das Fronteiras Brasileiras*, (1932). Como já dissemos e pudemos constatar das posturas ideológicas da Comissão Rondon, a idéia de nação brasileira passava pela ocupação, reconhecimento e criação de fluxos de comunicação em toda extensão do território nacional, avançando para o oeste e reconhecendo o terreno através dos estudos topográficos, ao mesmo tempo, integrando o país pelas comunicações. A transformação de um índio genérico selvagem em um índio genérico integrado, foi prática portadora de valores de sua “nova pátria”, e assim, o índio passa a ser um trabalhador a mais para produzir o progresso ordenado; essas ações civilizatórias eram como um degrau conquistado nesse roteiro, fossem elas religiosas ou laicas.

Destarte, o último passo para a construção signíca da imagem do índio podia ser dado, visto que ela já tinha apresentado suas qualidades indiciais (selvagem) e de semelhança (pacificado) [1], imagens-conceito que vão continuar a existir na procura da imagem-conceito de integrado/civilizado. A expansão desse símbolo para os espectadores das imagens deveria criar, para os espectadores dos filmes e das fotografias, um sentimento de dever cumprido e de tarefa a ser continuada. O texto sobre os índios carajás publicado no livro *Índios do Brasil*, volume II, é assinado por Boaventura Ribeiro da Cunha, com a anuência do CNPI [2] e apresenta informações sobre lendas, a língua carajá, a relação com seus vizinhos índios e brancos e relata casos que presenciou, dado que afirma ter

1 - Ver TACCA, Fernando de. *A Imagética da Comissão Rondon - Etnografias Filmicas Estratégicas*, Campinas, Papirus, 2001.

2 - Conselho Nacional de Proteção ao Índio, criado em 1939, e segundo palavras do próprio Rondon, seu primeiro chefe, com o objetivo de “...orientar o Serviço de Proteção ao Índio, indicando-lhe normas de uma política indígena capaz de manter a unidade social da raça e determinar a felicidade do índio” (Viveiros: 1958: 596).

estado em contato com esses índios desde a infância e que estudou em missões católicas junto com índios do Araguaia. O texto data de 1946 e a publicação é de 1953, sendo um dos poucos textos não assinados por Rondon e Amílcar Botelho de Magalhães.

As imagens – fotos e fotogramas publicados – repetem-se significativamente apresentando o índio reconhecendo os valores da nova pátria, como a bandeira nacional, o hino nacional e até mesmo o presidente da República. Em uma passagem do livro sobre os índios Carajá Rondon aparece em uma comemoração do dia 15 de novembro falando para os mesmos sobre a importância da data e em seguida um chefe indígena *interpreta* as palavras de Rondon (Rondon,1953:216-218). A sequência ainda mostra uma jovem índia com a característica marca carajá no rosto segurando a bandeira nacional, que está em primeiro plano com as palavras *Ordem e Progresso* bem visíveis, enquanto ela está em segundo plano. A legenda é uma ode à integração:



Menina Carajá como Porta-bandeira. O 15 de Novembro foi festejado para demonstrar aos jovens índios, futuros cidadãos, a importância que esta data representa para a nossa pátria. (Rondon,1953:216)

Em seguida, Rondon aparece de costas para a câmara e de frente para um grupo de pessoas, entre elas militares, alguns engravatados, possíveis burocratas, e índios vestidos. A foto de Rondon de costas talvez seja a única de toda a publicação; em todas outras ele está sempre com uma pose trabalhada com postura de superioridade, ar nobre e de determinação. A câmara parece dizer-nos que atrás de Rondon não há mais ninguém, que ele é o personagem principal a que todos devem sua atenção e a legenda diz:

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,1953:216)

Nos fotogramas publicados em seguida, um grupo de índios enfileirados e uniformizados por roupas do exército recém adquiridas (provavelmente recebidas naquele mesmo dia), com rostos perplexos e de olhares cabisbaixos, está *...ouvindo em silêncio as palavras do Gal.Rondon*. À frente dos índios ordenados está uma pessoa não índia, provável funcionário do SPI, talvez o chefe de posto, que os colocou em ordem. Nas duas últimas reproduções aparece um índio mais velho, também uniformizado falando para os outros e a legenda não cita o seu nome, apenas que é o índio mais graduado e *interpretou* as palavras de Rondon. É possível ver a graduação da sua roupa militar, e completa os dizeres: *Com inteligência ele explica à sua gente, em língua Carajá, o discurso do General*. Infelizmente não há uma versão da “interpretação” para que possamos tentar entender o que ficou registrado nas mentes daqueles índios. As imagens que se seguem são da organização da visita e da generosidade de Rondon que *convidou-os* para almoçar juntos (entretanto não o vemos comendo junto aos índios). Nessa ocasião foi-lhes introduzido outro símbolo da civilização, os talheres (especificamente a colher) para comer comida de *civilizado*.

O olhar penetrante e indagativo da menina Carajá com sua característica tatuagem no rosto, segurando firmemente o mastro da bandeira nacional, nos questiona. Ela olha profundamente para o fotógrafo e assim, diretamente para nossos olhos, parecendo não estar convicta da função que lhe foi atribuída de porta-bandeira. A bandeira ocupa quase totalmente o enquadramento colocando-a como mera portadora do símbolo nacional. As imagens acima referenciadas são fotogramas publicados de um filme do qual perdeu-se uma grande parte. Podemos completar as informações cruzando a decupagem da narrativa cinematográfica com a publicação dos fotogramas e legendas.

O início do filme mostra um contexto de beleza da natureza com os belos saltos e cachoeiras mas com a introdução do elemento branco, no caso o garimpeiro, nas proximidades do aldeamento indígena. Essa contextualização na abertura do filme já demonstra uma intencionalidade narrativa de situar os carajás nas relações interétnicas. O garimpeiro não é mostrado de uma forma negativa e sim valorizada, quando ele mostra para a câmara as valiosas pedras preciosas que encontrou. A cena transforma-se na metáfora da ocupação do oeste, com suas riquezas a serem exploradas. Mesmo apresentando a *casa de negócios e diversões de jogo* do garimpo, a legenda não informa sobre o trânsito dos índios por esses lugares, apenas constata a presença dele e ainda diz que *não faltam fregueses*. (Rondon,1953:209)

Após essas cenas iniciais, temos uma seqüência belíssima de danças e rituais carajás. O primeiríssimo plano dos diamantes é cortado para a cartela

anunciando a presença dos carajás no Araguaia. Fica clara uma relação também de preciosidade entre pedras e índios, e mais ainda, pois as cenas que se seguem mostram planos de índios ainda tribais com suas práticas culturais. A estética dos planos das danças atinge em determinados momentos uma virtuosidade fotográfica em enquadramentos não centralizados, demonstrando mais uma vez a especificidade do olhar de Reis. Entretanto, fazendo o paralelo com os fotogramas publicados, vemos que a seqüência das danças e rituais foi deslocada, sendo apresentada somente no final no livro. Assim, podemos dizer que a narrativa filmica é mais significativa do que a narrativa dos fotogramas publicados pois implica em efetiva montagem cinematográfica, enquanto a publicação acontece de uma forma linear que segue as tomadas de campo. Reis opta por colocar a seqüência dos rituais entre dois blocos significativos: os garimpeiros e a chegada da Comissão, com Rondon, na aldeia Carajá e os conseqüentes acontecimentos que se desenvolvem, ou seja, a comemoração da Proclamação da República.

Assim, após a elaborada captação de imagens das danças e ritos dos carajás, segue-se na narrativa filmica uma cena inusitada. Depois da chegada na aldeia, onde se situa o Posto do SPI, Rondon organiza uma parada em que o vemos ladeado por duas jovens carajás e uma delas segura um mastro com a bandeira nacional. Essa cena não aparece nos fotogramas publicados e sim, a imagem da jovem índia já referenciada segurando o mastro da bandeira. A entrada da parada organizada por Rondon no pátio da aldeia, logo após a sua chegada, demonstra a ocupação territorial e uma ocupação simbólica dos espaços indígenas. Sem dúvidas, é uma demonstração de força e de poder de um guerreiro que usa as armas do pacifismo, em campo de batalha imaginário. Reis com essa montagem intercala a imagem de um índio tribal entre a uma imagem da aproximação de segmentos da sociedade desorganizada, no contato com o índio, representada pelo garimpeiro, e a presença do Estado representado por Rondon. Sua forte presença, o amparo social (educação, saúde e alimentação) e o respeito aos símbolos nacionais fazem dele o agente civilizador e provável anteparo para o contato desordenado, ou o “grande pai”. As próprias palavras de Rondon são explícitas da sua ação:

A 13 de novembro, chegávamos ao Pôrto Redenção, na ilha do Bananal. A corneta deu o sinal de sentido, salvou um pequeno canhão de bronze – do antigo presídio de Leopoldina – espoucaram foguetes, tocou-se o hino nacional e penetrámos no Pôrto ovacionados pelos índios e pelos funcionários, ao som de uma marcha batida. Que ótima impressão nos deixaram as visitas aos diversos setores do

Pôrto resolvi, inclusive a escola!...Resolvi demorar-me até 15 de novembro, para aí comemorar essa data nacional. Aproveitei para visitar as grandes roças do pôsto, os grandes campos de criação, a pocilga. Visitei também a povoação com as malocas armadas atrás das casas da administração, enquanto se não podiam construir, para cada família, casas apropriadas. (apud Viveiros,1958:553)

O discurso de Rondon sobre esse fato histórico, garimpado de suas memórias, reitera uma superposição de elementos simbólicos. A presença do *mais graduado* índio, fazendo sua interpretação das palavras de Rondon, coloca ao menos a “interpretação” dentro da própria cultura e a existência de um interlocutor nativo na ação intermediadora. O intermeio das cenas da vida tribal como um recheio entre as partes de elementos civilizatórios produz o que chamamos aqui da imagem-conceito do índio integrado/civilizado. Essa imagem concentra em síntese uma idéia da imagem-conceito de um selvagem pacificado pelas regras do Estado e de suas instituições até como necessidade de uma identificação nacional com seu primeiro habitante, como aparece no filme *Rituais e Festas Bororo*. As cenas que se seguem no livro mostram os carajás comendo com várias referências nas legendas. Essas imagens não aparecem no filme. O almoço oferecido por Rondon abrange quase toda a aldeia, meninos, meninas e os homens adultos, não vemos nenhuma imagem das mulheres sentadas às mesas e comendo. As referências nas legendas ressaltam um “aprendizado” de civilizado: “...Parece que alguns deles não gostam muito de certos pratos dos civilizados...Todavia, não se dispensam de prová-los...Comida estranha...Desconfiados, pegam a colher para provar a comida dos civilizados...Pela primeira vez não acharam muito gostosa esta iguaria...Só o chefe enfrenta a situação com bom humor, mas examina com muita atenção os ingredientes...” (Rondon,1953:219-222)

As legendas foram incorporadas ao texto depois da morte de Reis (Reis morre em 1940 e o livro é publicado em 1953) e a narrativa publicada mostra deslocamentos na edição do filme. Na parte em que o filme acaba abruptamente por perda de material original vemos cenas de um encontro de Rondon com índios, índias e crianças em uma praia. No livro essa seqüência aparece logo após as cenas dos garimpeiros e a legenda diz: *Chegando à Ilha do Bananal*. As diferenças entre livro e filme servem para demonstrar montagens de Reis na narrativa filmica, criando intencionalidades. Dois momentos são particulares da concepção de montagem e ajudam a definir a significação desse filme dentro do contexto de nossa análise. Logo no início do filme, após as cenas do garimpo, vemos dois índios dançando e tocando flautas e notamos algumas interferências

de Reis dirigindo a seqüência. Eles esperam para começar e notamos uma pró-filmia na presença de um diretor de cena. Em um dado momento, no qual os dois índios nus saem da cena, eles saem e voltam do enquadramento fixo da câmara, desaparecendo nas laterais, um índio vestido entra e passa andando tranqüilamente pelo quadro. Por que Reis deixou essa imagem e não editou suprimindo-a? Por que marcar a presença do elemento aculturado se em outras ocasiões esse elemento foi deixado de lado na edição? Supostamente porque a realidade é outra e o contexto é outro.

A segunda montagem, extremamente bem elaborada, mostra a dança do *Aruanã* [3] com as vestimentas de palha que cobrem todo o corpo e, da mesma forma anterior, um índio vestido como branco passa por entre os dançarinos e em um plano suscetível de corte sem prejuízos para a seqüência. Se Reis sabia questões de significação na montagem e tinha consciência das intencionalidades decorrentes dessa ação, como vimos até agora, entendemos porque insiste em deixar aparecer essas imagens de um índio selvagem nu seja intermediada por um índio civilizado vestido. No filme *Rituais e Festas Bororo* houve uma supressão da presença salesiana e de elementos aculturados. São esses detalhes narrativos associados à própria ação efetiva e da temática do filme, juntamente com os elementos publicados (legendas e fotogramas), que nos leva a detectar construções particulares da imagem do índio em cada caso analisado.

3 - A dança do Aruanã representa no ritual Carajá um peixe do mesmo nome e seu principal mito de origem.

O texto de apresentação dos índios carajás no livro *Índios do Brasil*, volume II, corrobora nossa análise, pois caracteriza-os como um grupo que, apesar de um contato contínuo com os brancos, ainda mantém uma forte identidade étnica. Um pouco mais a frente, uma legenda de um fotograma publicado sobre a dança Aruanã reforça também a idéia de contato e preservação, agora sob a proteção do Estado com a presença do posto do SPI: *Apesar de estarem em contato com a civilização, há mais de 300 anos, conservam seus costumes.* (Rondon, 1953:233)

Assim, por meio da ação do Estado e fortemente representado pelo seu gestor mais legítimo para a questão indígena (Rondon), as imagens modulam e reiteram a prática institucional da preservação territorial e dos costumes tradicionais, desde que associados com os valores maiores da nação brasileira. São representados enquanto índios na sua concepção étnica de uma identidade cultural distinta da sociedade "civilizada" mas não excludente desta, ao contrário, abarcada pela plenitude maior do dominador, são índios e são brasileiros. Essa construção imagética do índio integrado/civilizado tenta preservar e respeitar a origem étnica e os costumes tradicionais, principalmente porque busca não perder o mito de origem natural diferente da origem colonial implantada pelos portugueses.

INSPECTORIA E. DE FRONTEIRAS - RIO NEGRO (1938)

UMA EXALTAÇÃO AOS SALESIANOS

A natureza deste filme se diferencia do anterior pois se caracteriza inicialmente como uma documentação da viagem no novo inspetor de fronteiras em visita ao Rio Negro. Entretanto, como veremos, mais parece uma ode à ocupação do território nacional através das missões salesianas e efetivamente uma assimilação no campo simbólico e físico com a destruição da vida tribal. Nesse sentido, aproxima-se do filme anterior na construção de uma imagem do índio integrado/civilizado. Rondon assumiu a Inspeção de Fronteiras em 15 de janeiro de 1927 e é preciso ressaltar que a deixa em 1934, quando assumiu a Comissão Mista Brasil - Peru - Colômbia, chefiando as negociações de paz entre os dois últimos países que chegaram a declarar guerra. As atividades da Inspeção de Fronteiras abrange três grandes campanhas: a primeira, nas Guianas Francesa, Inglesa e sul da Venezuela, ainda em 1927; a segunda, na Guiana Holandesa, Venezuela, Colômbia, Peru e Bolívia, em 1928; e a terceira, também em 1928, percorreu o Rio Araguaia até Belém para prosseguir até Cucuí, na fronteira da Venezuela. Para Rondon, assumir a Inspeção de Fronteiras era uma decorrência natural de suas atividades anteriores e ele mesmo afirma que: *“Convém salientar que a Inspeção de Fronteiras pôde realizar o programa que organizei por ser ela filha dileta da antiga Comissão Telegráfica, ou Comissão Rondon, como já o havia sido o Serviço de Proteção ao Índio.* (apud Viveiros, 1958:573). E acrescenta que escolheu para organizar a nova tarefa seus antigos companheiros e veteranos da Comissão Telegráfica, relatando que ficou entusiasmado, manifestando exaltação patriótica, sentimentos esses partilhados com seus companheiros. Dessa forma, Reis irá fazer a documentação da viagem do novo inspetor de fronteiras ao Rio Negro como um compromisso assumido com Rondon. O ciclo rondoniano completa-se ideologicamente na ocupação das fronteiras e o índio é simbolicamente incorporado nessa ação como o último brasileiro nos limites da nação. Assim, vemos que mesmo fora da Inspeção de Fronteiras, o filme realizado em 1938 sobre o Rio Negro acaba sendo incorporado nas atividades da Comissão Rondon por dois motivos que podemos citar: o primeiro, é que os integrantes da Inspeção de Fronteiras foram escolhidos por Rondon, e em segundo, porque o próprio Rondon usará fotografias e fotogramas desta expedição no livro *Índios do Brasil*, volume III, demonstrando sua influência e a sua anuência com algumas práticas dessa expedição. Entretanto, o filme mostra o então novo inspetor de fronteiras, Coronel Manoel Alexandrino Ferreira da Cunha, logo no início e não há nenhuma citação a ele em todo o livro. Apesar de mostrar cenas enfáticas das missões salesianas como no filme, o livro dará um tratamento especial às imagens do

índio tribalizado, publicando fotogramas não editados no filme. As narrativas partem de alinhamentos superpostos mas mudam sua significação com diferentes contextos e ênfases visuais.

O filme, após a apresentação do novo inspetor, começa mostrando cenas de Manaus e principalmente manifestações dos colégios salesianos na principal cidade do Amazonas, para logo em seguida mostrar as solenidades comemorativas da fundação desses colégios. Essas imagens iniciais revelam a admiração do novo inspetor pelo processo de educação religiosa, e Reis sabe muito bem qual é o sentido das cenas iniciais que destacam as atividades dos salesianos como se vê pelo próprio desenvolvimento da narrativa fílmica que virá em seguida. Estamos vendo um filme de um cineasta já com muita experiência de captação de imagens e de edição. Não podemos ver as seqüências como ingênuas, pois são sempre significativas por mais óbvias ou redundantes que sejam. E redundância, reiteração e reafirmação na exaltação da ação dos salesianos é que não faltará nesse filme.

As cenas filmadas no centro de Manaus propicia-nos uma visão ampla e belíssima do Teatro Municipal que serve de pano de fundo para as cenas das comemorações. As imagens mostram uma multidão de pessoas na rua para ver o desfile das moças e moços dos colégios e as legendas enfatizam o número de alunos que participam do evento, dando-lhe uma magnitude épica. Essas imagens são anunciadas em cartelas, comunicando que o inspetor participa dos eventos antes de sua viagem ao Rio Negro. A presença do novo inspetor, exatamente nas comemorações da fundação dos colégios salesianos, não pode ser vista como uma coincidência mas como uma preparação de sua viagem ao Rio Negro. E assim, após essas cenas iniciais, uma cartela introduz a viagem ao Rio Negro para já apresentar a primeira cidade a ser visitada: Barcelos. A chegada em Barcelos será a primeira de uma série de reiterações cinematográficas, mostrando primeiro cenas do lugar a partir da embarcação aproximando-se das margens para, em seguida, mostrar todas as pessoas esperando organizadamente no porto.

As cenas mostram que estamos vendo um filme ilustrativo da viagem com cenas que se repetirão muitas vezes. Vemos também os alunos organizados, esperando a comitiva, com a presença dos religiosos à frente. São mostradas as salas de aula. As cenas mais fortes são as demonstrações de exercícios físicos dos alunos e de ginástica rítmica, propiciando aos visitantes imagens de conjunto, dedicação, ordem e progresso. As cenas das alunas maiores fazendo ginástica rítmica com bandeirinhas em ambas as mãos, e todas com impecáveis roupas claras, são demonstrações dessa incorporação de valores diferentes de sua pró-

pria origem. Mas as cartelas não identificam a origem dos alunos e alunas, só sabemos que são índios e ribeirinhos. A viagem continua e na passagem pelo Porto de Santa Isabel temos a primeira troca de barco. O grande vapor é trocado para poder chegar em São Gabriel.

As cenas repetem-se mostrando a chegada ao porto e agora o conjunto de tomadas será minucioso e abarcará todas as atividades da Missão. A diferença da apresentação dos alunos em relação à Santa Isabel é a presença dos alunos orga-



nizados militarmente portando “armas” ou simulacros, executando o gesto tradicional de “apresentar armas” ao inspetor, enquanto outros sem armas “batem continência”. Podemos ver a também a presença da bandeira nacional e entendemos o sentido da relação estabelecida desde o início do filme com as cenas de interação da ação do Estado e da Igreja.

Um olhar desarmado e ingênuo até esse momento pensaria que o filme é sobre as missões, tal a exaltação de suas atividades e a forma pela qual são apresentadas. Assim, a escola agrícola é apresentada com suas plantações, arroz, mandioca, cana, laranja e em todas as tomadas vemos os alunos, mesmo os mais pequenos, trabalhando arduamente no *trato racional da terra*, afirmando uma absorção de uma técnica civilizada, pois racional, em oposição a uma prática tradicional da agricultura. Pela primeira vez é citado a expressão *caboclos* para contextualizar a origem dos internos. Em seguida, temos pela primeira vez em uma cartela a origem étnica como referência: *As jovens índias também tem a sua instrução de horticultura*. Não sabemos porque não é usada a expressão *caboclas* para tentar identificá-las, como no caso dos meninos, mas podemos pela primeira vez ter a certeza de que se trata de pequenos índios e índias sendo lentamente destribalizados e integrados/civilizados.

As cenas do detalhamento da aprendizagem continuam com as várias apresentações de ofícios como a aprendizagem de costura, na qual aparecem as moças mais velhas nas máquinas e as mais novas fazendo primeiramente costura à mão. A imagem da fileira de máquinas lembra-nos uma linha de montagem. Cenas da assistência médica como a sala de cirurgia e a farmácia são intermeadas com planos nos quais aparece a frente do prédio e meninas trabalhando no seu

jardim. O filme realça sempre o trabalho como se não houvesse tempo para outras coisas, o ser índio, por exemplo. Assim, os ofícios vão sendo apresentados um a um: oficina de carpinteiros, sapateiros, olaria etc; e agora a apresentação da cartela os identifica:a *instrução dos alunos quasi todos índios*. Pela primeira vez no filme temos a afirmação da origem étnica dos internos e as cenas insistem no processo de aprendizado em salas de aula e ofícios. A idéia de torná-los integrados/civilizados passa por um processo pedagógico de transformação de índios destrribalizados e submetidos ao regime forçado dos internatos. Dos filmes de Reis esse é o menos interessante e com menos recursos narrativos em termos de sua significação fílmica, e sentimos o fracasso de Reis nas suas tentativas de dinamização do mesmo.

Cenas do porto localizado acima das fortes cachoeiras mostram o fim da visita a S.Gabriel e o início de uma nova etapa da viagem. Nas proximidades do morro de Cucuí, elevação solitária na margem do rio, vemos Reis, finalmente, desgarrando-se da mesmice das tomadas descritivas da viagem e produzindo imagens surrealistas de ilhas no meio do rio que se duplicam com o reflexo n'água, produzindo um efeito de tornarem-se um só elemento na imagem, o oposto das imagens "burocráticas" até aqui apresentadas. As cenas que se seguem mostram o coronel inspetor sendo recebido em um quartel, passando a tropa em revista com a apresentação das armas e continências. Existe um paralelo óbvio entre duas duas imagens, inicialmente o simulacro de pequenos índios armados e militarmente uniformizados com o seu referente: os soldados. Futuros soldados guardiões das fronteiras nacionais? Provavelmente era essa a intenção concreta que a imagem explicita e reforça.

Pela primeira vez no filme há um deslocamento da exaltação das atividades das missões salesianas para o objetivo inicial: a exploração das fronteiras com a Colômbia no alto Rio Negro. Mas essa questão ainda fica em suspenso na narrativa. Afinal qual a natureza desse filme além da mera descrição ilustrativa de uma viagem? Veremos que a narrativa continua exaltando a catequese em detrimento do relacionamento intermediado pelo Estado proposto por Rondon. Essa contradição irá transparecer na publicação das ima-



gens da viagem no livro *Índios do Brasil*, volume II. No livro não é citado que as imagens fotográficas e os fotogramas publicados foram feitos na viagem referenciada. As imagens iniciais das comemorações salesianas são substituídas por imagens poéticas do Rio Negro e Barcelos, que aparece como primeiro porto de parada, é citado logo nas primeiras páginas. No livro as imagens publicadas são fotografias de Charlotte Rosembaun na primeira parte e, na segunda, fotogramas de Reis. Podemos então dividir a publicação das imagens em duas partes, ficando a primeira para as fotografias da missão salesiana de São Gabriel e a segunda parte para as imagens cinematográficas de Reis feitas no fim da viagem. Nota-se de imediato que, apesar de algumas citações e ênfases ao trabalho salesiano na primeira parte do livro, a segunda parte vai enfatizar as cenas de índios em vida tribal e em cerimônias tradicionais, criando um corpo visual de maior importância etnográfica. Assim, livro e filme tomam rumos diferentes nas suas narrativas e significações.

Se no filme demorou-se para citar a origem étnica dos internos como índios, no livro, já na apresentação de Barcelos, logo no início, temos a citação da atuação das missões salesianas “colaborando” com o SPI, o que não acontece no filme, que somente cita atividades do SPI depois de muito ufanismo sobre os salesianos. O livro segue o roteiro do filme e apresenta imagens fotográficas de lugares não filmados. Entretanto, assim como no filme, a missão de São Gabriel receberá uma atenção especial, com muitas imagens ressaltando atividades da escola, hospital, ginástica, agricultura, alguns ofícios. Em uma das fotos dos internos com uniformes e armas e a bandeira nacional, aparece a seguinte legenda: *Exercício militar dos internados, instruídos pelos missionários salesianos em São Gabriel, rio Negro.* (Rondon, 1953:129).

O mais interessante nessa parte do livro é que logo após as imagens de São Gabriel aparecem cenas de Cucuí, que também vemos no filme, mas para nossa surpresa, quem aparece em seu estilo garboso e nobre entre índios cochanos é o próprio Rondon em foto feita por seu filho Dr. B. Rondon, anos antes. Porque introduzir sua própria imagem no livro e omitir a origem da grande maioria das fotografias e fotogramas, quando sabemos que Rondon não estava mais na Inspeção de Fronteiras e não participou dessa expedição ao Rio Negro? Como vimos, Rondon montou a estrutura da Inspeção de Fronteiras com seus antigos colaboradores do SPI e da Comissão dos Telégrafos e nesse momento está chefiando uma comissão internacional no conflito fronteiriço entre Peru e Colômbia. Podemos deduzir que Rondon ainda se sentia um homem de poder na Inspeção com seus colaboradores e ainda mais por deixar o posto para ocupar outro de maior importância para o país, dentro do mesmo contexto

de fronteiras. No entanto, como veremos, existe uma clara contradição entre a narrativa fílmica e publicação. Essa contradição verifica-se na atribuição de importância diferenciada entre imagens das missões salesianas e de índios ainda tribais.

A subida continua chegando ao Rio Vaupés, a câmara mostra uma série povoados ribeirinhos: Itapinima, Pituna, Trovão, Ananaz e Taracá, sempre citando a população local nas cartelas e a agora anunciando a ação das missões. Na missão de Taracá, o filme irá detalhar as instalações e atividades da missão, assim como aconteceu em São Gabriel. No livro, entretanto, são apresentadas somente seis fotografias de Charlotte Rosenbaum e a primeira delas mostra uma tomada igual à feita por Reis com a câmara



e podemos ver toda a população organizada em grupos distintos esperando o barco aportar. Rondon exalta no livro essa chegada com as seguintes e eloquentes palavras:

Taracá, missão salesiana no rio Uaupés, que no dia de nossa chegada em 1938 ofereceu-nos a vista de um quadro esplêndido, de cores vivas e muito movimentado, igual aos cenários em que figuram massas de população, como nas grandes óperas. (Rondon, 1953:143)

Aprecia-se aqui a interferência viva de Rondon, na montagem do livro, com base nas suas lembranças e impressões pessoais. Hoje diríamos que há uma relação interativa entre imagens e a memória de um indivíduo.

Como já ocorreu anteriormente, há uma troca de embarcação pelas dificuldades que vão apresentando-se conforme a expedição avança para o norte e os barcos vão ficando menores. Em Jauaretê a expedição chega em outra missão. O filme continua não oferecendo uma visão clara dos objetivos da viagem, repetindo detalhes das atividades dos salesianos. Se o livro apresenta uma síntese da permanência em Jauaretê, o filme repete as descrições já produzidas em São Gabriel, Santa Isabel e Taracá. Assim, após cenas de enfática recepção com aplausos, discursos, hino nacional (...*Todos sabem cantar o hino nacional*), são apresentadas sessões de ginástica masculina e feminina com particularidades na postura corporal. As cenas mais fortes e importantes feitas nessa missão e que se diferenciam das outras são as que registram dentro da igreja uma cerimônia

na qual vemos as índias vestidas de branco com o véu por sobre seus rostos. A câmara mostra vários ângulos internos da igreja com belos planos a contraluz. As imagens mostram uma devoção religiosa enfatizada no filme, o que já não acontece no livro em que essas imagens são omitidas. A câmara passeia e enquadra repetidas vezes as internas vestidas de branco com seus véus que são ressaltados pela contraluz.

Em uma cartela é anunciado uma almoço servido aos tuchauas, mas nenhum índio é nominado ou apresentado no filme. Entretanto, mesmo nesse momento, vemos os religiosos organizando-os e observando-os, mas não repartindo o almoço na mesma mesa. A exclusão que poderia ser justificada como consideração parece indicar, na verdade, falta de comunicação e interação. Assim, o nivelamento e a pedagogia da anulação das diferenças propicia aos religiosos sucesso no seu trabalho de destribalização e orientação dos novos valores.

Em seguida, o filme mostra rapidamente várias missões menores do rio Papori, na divisa com a Colômbia. No posto do SPI de Anchieta aparecem pela primeira vez índias nuas da cintura para cima e no posto de Nazareth as imagens são feitas de dentro das embarcações, demonstrando uma falta de interesse em registrar detalhes da atuação do SPI, ao contrário das missões que são intensamente fotografadas e filmadas. As embarcações vão ficando cada vez menores conforme exploram a divisa com a Colômbia, criando pela primeira vez um clima de aventura na entediante narrativa filmica. Começa aqui a melhor parte do filme

EM BUSCA DOS ÚLTIMOS SELVAGENS DA FRONTEIRA

Nessa parte do filme Reis parece não estar mais acompanhando o coronel inspetor, pois o mesmo não aparece nas tomadas e assim, livre para fazer suas tomadas, as cenas ficam mais próximas de seus filmes anteriores. Reis liberta-se da pura descrição ilustrativa da viagem e apresenta uma série de registros etnográficos. A entrada pelo rio Tiquié já começa com cenas da mata fechada nas margens para contextualizar o novo ambiente e criar o clima de estarem próximos da inóspita natureza. Uma cartela anuncia a presença salesiana nas povoações do rio Tiquié: Uiripipí, Matapi, Samaúma e Uiraití. Nota-se que não são mais nomes de figuras sagradas e sim nomes indígenas, ou seja, as missões ainda não se instalaram totalmente pela região, fazendo apenas *assistência*. Dentro deste contexto, vemos pela primeira vez uma canoa indígena e Reis mostra sempre em longos planos a mata densa na beira do rio que se estreita e agora é bem menor. Completando a caracterização da natureza, Reis enfoca pela primeira vez também índios totalmente nus. Uma cartela anuncia o grupo: *Em Virapóço,*

entre um grupo de índios macús, a tribo degradada e continua. Esses índios são nômades, sendo por isso escravizados pelas tribos mais nobres de tucanos, dessanos, piratapuias, etc. Apesar de nenhuma informação etnográfica escrita que acompanhe as imagens, como acontece nos outros filmes, Reis está consciente das relações de hierarquia entre grupos indígenas da região.

Pela primeira vez vemos também uma bela tomada da relação próxima de mães amamentando seus filhos, ou seja, pela primeira vez os pequenos índios estão no ambiente de seu próprio grupo étnico. O contraponto com as missões é óbvio: o que seria melhor para eles? Parece perguntar implicitamente a narrativa. E os padres que acompanham a expedição não perdem a oportunidade de seduzi-los, presenteando-os com facões e obviamente roupas, e até mesmo pedaços de salame.

Outra vez a seqüência enfatiza o rio que se estreita e a mata que se adensa. Em Paricachoeira, uma povoação recente, segundo a cartela, e sob influência dos salesianos, cenas mostram o padre tentando várias vezes juntar os índios em frente das casas para serem filmados. A cartela diz que os índios do rio Tiquié *carecem de roupas*, o que os diferencia dos internados que aparecem impecavelmente vestidos; pelo menos assim aparentam para as filmagens.

A diferença em relação aos índios “civilizados” das missões é reforçada com a afirmação em outra cartela que diz: *São excelentes nadadores vencendo as cachoeiras como peixes*. As cenas são muito bonitas e a interação dos índios com o rio onde nadam em forte correnteza enfatiza ainda mais a integração com a natureza. Com a mata cada vez mais fechada, as embarcações são agora canoas menores mas com vários remadores índios. A câmara passeia pelas matas procurando, espreitando, posicionando-se em busca do fortuito ou em busca da imagem de um índio. Como parte de uma aventura de busca dos “últimos selvagens”, a canoa já não pode seguir facilmente e os passageiros são obrigados a descer em plena mata. A canoa é ancorada em uma pedra do rio e descarregada. Vemos Charlotte Rosenbaum fotografando e olhando para a câmara de Reis. A narrativa filmica ganha qualidade com as dificuldades que se apresentam para a expedição. Reis está cada vez mais integrado com os registros e livre para fazer belas tomadas dos índios remando rio acima e belíssimas tomadas deles andando nas pedras em contraluz com a forte correnteza do rio como fundo de cena. Não





estamos mais na ambiência opressiva das missões salesianas. Os dizeres de uma cartela confirmam essa situação e coloca-os no *confim de nossa fronteira*, os limites da nação onde vive ainda o “último selvagem”. Os índios posam nus ao lado do marco limítrofe da fronteira como guardiões de um mero bloco que assume um valor simbólico frente à câmara. A correlação entre índios e limites é sugerida. Nessa situação também estamos no limite da ação civilizatória e a fronteira não é somente geográfica, mas simbólica.

As cenas das canoas descendo e subindo o rio são emocionantes, mostrando a mata densa ocupando não apenas as margens mas avançando para dentro do próprio rio. Estamos no limiar da aventura na qual até mesmo o rio, que durante o todo o filme era o fio condutor e leito da narrativa, torna-se impossível de transpor ou de navegar.

A próxima cartela coloca a narrativa filmica no âmbito tradicional das práticas culturais e Reis se desgarrara do cerco militar e religioso, pode fazer agora o que gosta: documentar festas, rituais e danças. A primeira tomada mostra os índios felizes, homens e mulheres, dançando em passo sincronizado. Entretanto, Reis edita uma imagem de um padre com pequenos índios de colo e a cartela anuncia que os “últimos selvagens” estão na mira da ação missionária: *O padre João vai entretanto cristianizando todos eles*. A cena do padre batizando os pequenos índios ainda de colo é entremediada com cenas tradicionais, o anúncio de sua dança preferida: a *Acangatara*. Assim Reis intercala o batismo com as danças e hábitos tribais, introduzindo o conceito de tempo na narrativa filmica, e dessa forma, no próprio processo de contato. Sem se importar com a presença da câmara, em planos próximos, os índios adornam-se para a dança e a cartela completa: *Os Tuincas passariam a vida dançando*,

e outra cartela diz: *A civilização porem vai cbegando...só agora estão as missões em contacto com as populações do Tiquié*. Entre uma cartela e outra vemos cenas de todos dançando, homens, mulheres e crianças, com a câmara fixa e as pessoas passando pelo

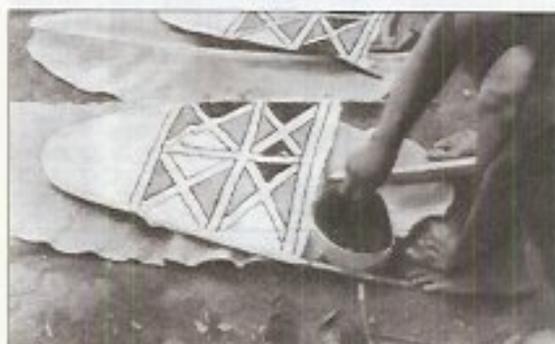
enquadramento em uma das mais belas cenas de Reis.

A câmara passeia dentro e fora da roda da dança, enfoca os passos dos pés em ângulo descendente, planos próximos, e coreografias diferentes propiciam-nos um final de filme totalmente inesperado. Após a cartela anunciar o contato recente com as missões, Reis termina o filme intercalando duas cenas dos tucháuas tocando maracá. Última cena: uma panorâmica dos tucháuas tocando maracá, de frente para a câmara, últimas danças tradicionais antes da completa cristianização? A imagem de um índio íntegro no seu ambiente tribal encerra o filme quando pensávamos que seria totalmente desprezado na narrativa pela glorificação da ação missionária, presente ao longo do filme na imagem de um índio integrado/pacificado. O último selvagem se confunde-se com os confins de nossa fronteiras, essa é a mensagem final do filme.

Novamente, registramos uma grande diferença aparece entre as imagens finais do filme e os fotogramas publicados. Como já dissemos, no livro são publicadas fotografias tomadas por Charlotte Rosenbaum na parte que trata da missões, mas nas cenas finais da expedição são publicados os próprios fotogramas. Assim, no livro temos a oportunidade de verificar que Reis fez muito mais registros das danças do que é editado no filme. O livro, ao contrário do filme, enfatiza o índio tribal com muito mais imagens publicadas. Os números brutos mostram essa diferença, enquanto as cenas finais no filme não passam de 10% do total, no livro são 137 fotogramas contra apenas 85 fotografias publicadas. Essa diferença indica uma edição e portanto uma significação distinta entre os dois produtos. O novo inspetor de fronteiras enfatiza as missões, enquanto Rondon enfatiza uma vida tribal, mas nos dois casos existe a superposição da imagem do índio como integrado/civilizado sobre a imagem do índio como selvagem. A diferença está em como mostrar essa imagem que significa processo de "integração" ou de absorção da "civilização".

As primeiras cenas do livro, fotogramas de Reis, que abordam o índio tribal, mostram as dificuldades de atravessarem corredeiras, imagens que aparecem também no filme. Mas logo em seguida começa uma seqüência não editada na montagem do filme, na qual Reis detalha toda a preparação de uma festa e o tratamento da casca de uma madeira chamada tururi. Há planos abertos com vários índios trabalhando lado a lado, e planos fechados nos detalhes das facas e mãos. Vemos crianças participando da preparação e desprendendo a celulose dos troncos da





árvore. Em seguida os vemos caminhando para o rio e efetuarem a lavagem. A seqüência continua com detalhamentos em planos próximos e vemos as entrecascas depois de secas sendo pintadas com urucum e a legenda nos permite um idéia de tempo: *Pintando assim, passam muitos dias* (Rondon,1953:169). As tomadas são detalhadas nos vários planos e a legenda anuncia que são máscaras rituais. As informações e as imagens são muito mais detalhadas do que no filme. As cartelas do filme não permitem, por exemplo, ter uma compreensão da dimensão temporal, do processo de preparação e o ritual em que usam as máscaras não é editado, não aparece em nenhum momento. Rondon destaca e detalha os procedimentos anteriores e a própria cerimônia das máscaras, e uma legenda também esclarece o contexto: *As danças de máscaras são sempre rituais, em homenagem a um ente falecido.* (Rondon,1953:183)

Seguindo linearmente o processo, os fotogramas publicados apresentam a feitura de saias da madeira matá-matá que serão montadas com as máscaras como uma vestimenta para todo o corpo. As legendas e as imagens mostram a riqueza icônica das diferentes máscaras e suas significações, representando animais da cosmologia dos índios uanâna. Ainda nos momentos dos preparativos, a importante feitura do cachiri, bebida fermentada, é vista sendo transportada em grande potes de cerâmica. Nesse momento da narrativa temos três imagens que anunciam as posteriores, são dois índios tocando grandes flautas, diz a legenda: *As tubas anunciam as próximas festividades... Um aviso pelas trombetas para convocar os índios para a reunião* (Rondon,1953:178). Em seguida temos as danças dos mascarados no centro da aldeia em 18 fotogramas, o que mostra que havia muito material bruto, rico etnograficamente, que poderia ser editado no filme.

A segunda parte da narrativa publicada são também fotogramas de Reis, é a dança do Acangatara que aparece no filme. Entretanto, será muito mais rica no livro, com mais imagens e informações contextuais importantes, como por exemplo a citação de que vários grupos vizinhos participaram das festividades:

Em Lutíca, importante povoado dos índios Uanâna, reuniram-se 200 índios da redondeza para os festejos. Os índios de Matapi e Taracuá-Cachoeira, vieram tomar parte nas festas! (Rondon, 1953:193)



Essa legenda e a imagem apresentando um grande grupo de índios prontos para a dança diferenciam-se do enfoque do filme pois contextualizam o evento. Os planos abertos mostrando o início da dança com uma linha de índios próxima a uma casa, a saída das flautas e a presença de uma grande platéia indígena, são imagens que não são usadas no filme. As cenas seguintes são as que aparecem no filme com as coreografias da dança. Assim, temos uma grande diferenciação no tratamento das imagens dessas festas tradicionais entre as narrativas visuais do livro e do filme. A pergunta é: porque não foram utilizadas essas imagens no filme? Porque a narrativa publicada é mais rica etnograficamente acentuando uma vida tribal e costumes tradicionais, enquanto o filme acentua o índio sendo cristianizado?



Estamos frente de duas visões e ações distintas no processo de integração do índio e na construção de sua imagem. Enquanto os salesianos e o inspetor, por eles seduzido, enfocam o fim da vida tribal e a imposição dos novos valores por meio de uma pedagogia autoritária, Rondon aplica a inserção dos valores simbólicos da nação em um índio ainda tribal. Interessa a Rondon transformá-los em brasileiros mantendo-os com sua identidade étnica específica, já para os salesianos a transformação em cristãos implica na negação de uma identidade indígena. Por outro lado, a publicação dos fotogramas não utilizados na edição do filme só vêm a confirmar o olhar cinematográfico de Reis quando encontra a oportunidade de fazer o registro etnográfico.

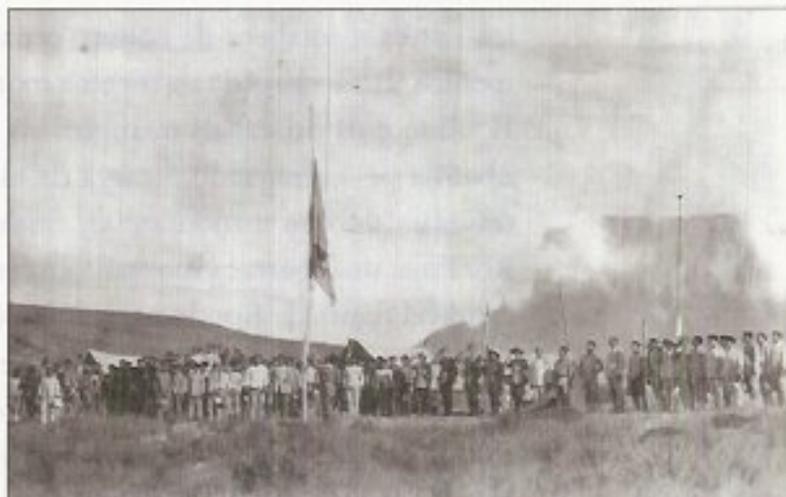


PARIMÃ, FRONTEIRAS DO BRASIL (1927)**VIAGEM AO RORAIMÃ (1927)**

Esses dois filmes foram os primeiros produtos realizados logo após Rondon assumir a Inspetoria de Fronteiras. Assim, ambos referem-se a expedições em pontos importantes da fronteira brasileira. Parimã é nome de um sistema de montanhas que faz limite com as Guianas e a Venezuela. Na viagem Rondon passa perto de Cabo Orange e entra no rio Oiapóque, na região equatorial, nossos limites com a Guiana Francesa. Temos no filme interessantes imagens de negros saramacás que, segundo a cartela, *Conservam ainda costumes ancestrais*. Após visitas a algumas povoações ribeirinhas, trocam de embarcação para vencer os rápidos, mesmo assim tendo de empurrar as canoas. O filme mostra as dificuldades de transpor acidentes geográficos para se chegar ao Parimã. Encontram-se com índios guianeses mas, diferentemente dos outros filmes, estavam de passagem e fazem somente cenas rápidas sem importância etnográfica.

A natureza desse filme é de registro da exploração e ocupação das fronteiras e os encontros com povoações e grupos étnicos são mera situação de passagem. O filme volta a mostrar muitas dificuldades de transposição de saltos e mostra a fartura de peixes da região e a rica flora, e chegam na fronteira com a Guiana Holandesa. Uma cartela anuncia: *Penetramos pelos estreitos do rio para descobrir os índios*. Descobrir os índios é também explorar os limites da fronteiras, desta forma, Rondon e Reis associam a existência de índios ainda “selvagens”, ou em vida tribal, com nossas fronteiras. Essa associação se reporta também ao imaginário dos avanços da “civilização” e às fronteiras agrícolas e comerciais que sempre tiveram os grupos indígenas como limites de sua expansão, agora entretanto, se situam nas fronteiras nacionais. Após várias cenas de exploração da inóspita natureza de matas densas e de difícil navegação, nas quais podemos perceber a destreza operacional de Reis, encontram um acampamento recém abandonado pela chegada da expedição e seguem os rastros na mata. A cartela anuncia: *Depois de dois dias entramos na aldeia dos índios*. Os índios são apresentados para a câmara pelo próprio Rondon mostrando um relógio e seu característico som nos ouvidos deles e são denominados como pertencentes ao *ramo Rangôe da Guiana Holandesa*. Reis explora belos retratos em primeiro plano com olhares curiosos penetrando a objetiva. As cenas em seguida mostram o preparo da mandioca e do beiju com a presença constante de Rondon, sendo que às vezes somente o identificamos pelas suas botas ao lado da índia cozendo. Muitos presentes são ofertados, panos, facões, etc. Em uma das melhores cenas do filme, a câmara mostra um jovem chefe se enfeitando para receber os “convidados”. Essa seqüência é o melhor registro etnográfico do filme. Na última cena a cartela

anuncia: *Deixamos a Guiana Holandesa descendo o rio pelo mesmo caminho*, e mostra as canoas partindo e um índio em primeiro plano se apoiando em uma árvore. Reis simula essa cena para mostrar que esse índio selvagem é o verdadeiro habitante de nossas fronteiras, afinal teria de embarcar também. Rondon parece não se preocupar com fatores estratégicos que serão preocupações mais recentes sobre o trânsito dessas populações entre as fronteiras nacionais; afinal não seriam problemas fronteiriços dada sua ingenuidade primitiva. A narrativa desse filme é pobre e sua natureza é simplesmente registrar a viagem de Rondon.



O filme *Viagem ao Roraimã* também é da mesma natureza do filme anterior, ou seja, documenta a expedição até essa famosa elevação nas fronteiras entre Brasil, Venezuela e Guiana. As primeiras imagens ainda no rio Amazonas parece mais uma viagem turística em que a câmara, localizada em uma grande embarcação, mostra o grande rio e outras embarcações do mesmo porte. Os passageiros que viajam apreciam as margens em grandes mesas, fazendo refeições. Vemos muitas senhoras e civis, o que indica-nos ser uma embarcação de linha. Na passagem por Santarém vemos cenas rápidas de uma fábrica de vasos de tartaruga e na passagem por Manaus mostra somente imagens das edificações situadas nas margens do rio e cenas do porto. Em seguida, a câmara já está no rio Branco, afluente do rio Negro, indo rumo à fronteira com a Venezuela. A câmara mostra os habitantes nas margens do rio e a vida de subsistência da pesca e da coleta. Após várias cenas das margens e das matas, vemos que estão agora em uma embarcação de menor porte e, em seguida, já em terra, mostra os chamados campos do rio Branco onde se criava o gado da Amazônia.

Rondon encontra em Mauai várias urnas funerárias com ossadas humanas e remete-as para o Museu Nacional e a câmara mostra a operação de retirá-las de uma caverna. Uma cartela anuncia: *A expedição brasileira sob a chefia do General Rondon foi organizada com 180 índios macuxis da aldeia do Barro*. O número de índios que acompanham Rondon nos leva a indagar a razão de tamanha comitiva, já que terá de alimentá-los no caminho. Seria necessário somente alguns carregadores e guias, porque razão quase a aldeia inteira acompanha Rondon na missão de chegar até a fronteira? Assim, após vários dias de caminhada, vemos mulheres e crianças entre os membros da expedição, dificuldades de transpor obstácu-

los naturais, imagens de cobras, cenas de acampamentos e distribuição de alimentos, até a chegada ao sistema montanhoso Pacaraimã, próximo ao objetivo. Rondon e os principais membros da expedição vão à cavalo e os índios caminham a pé, carregando a carga da expedição. Depois de mais dificuldades na travessia de rios e montanhas, finalmente temos a primeira cena do monte Roraima: uma barraca montada em primeiro plano onde distinguimos a inconfundível figura de Rondon sentado na sombra e a imensa elevação como fundo de cenário. Antes de mostrar o monte Roraima, objetivo da expedição, vemos o general tranqüilamente descansando e observando-o. As cenas seguintes mostram o conjunto de escarpas e os dois acampamentos que se seguem até a escalada final nos 2.800 metros do monte. Reis passava seu olhar pelos imensos paredões em conjunto com nuvens que mesclam-se com a montanha.

Na cena final todos saúdam a câmara com as bandeiras dos três países que Rondon carregou consigo para hasteá-las, mas obviamente com a bandeira nacional no meio das outras duas e em plano superior. Rondon está segurando o mastro da bandeira no topo de uma pirâmide humana feita pelos seus auxiliares e o grande número de índios macuxis. A mesma imagem aparece publicada no final do livro *Índios do Brasil*, volume III, onde quase todos estão sentados nas pedras e Rondon com sua postura clássica se situa acima de todos segurando a bandeira. Novamente temos a presença indígena na ocupação de nossos limites territoriais como uma proposta estratégica de Rondon de incorporá-los a uma idéia de nação, para torná-los guardiões de nossas fronteiras.

RONDON E REIS

Luiz Thomaz Reis morreu filmando em dezembro de 1940 no Rio de Janeiro, devido aos ferimentos ocasionados pelo desabamento de um antigo quartel. Torna-se importante destacar a atuação do Major Luiz Thomaz Reis em toda a imagética rondoniana. Reis é a peça principal, ou olhar onipresente, em quase todas as situações. Além de operar o equipamento, processava os negativos, depois editava os filmes e, nos livros, seus fotogramas serão intensamente reproduzidos tornando-se o corpo principal, sem contar suas próprias fotografias. Reis fazia todo o processamento técnico de manutenção dos equipamento para deixá-los operantes em situações de alta umidade. Quanto à fotografia, Reis fazia o processamento das chapas de vidro em plena mata. As dificuldades de execução de seus produtos fotossensíveis valorizam os empreendimentos e a coleção edificou uma conjunção única de sensibilidade etnográfica, cinematográfica e fotográfica. Reis é o olhar que elege, recorta, edita a ação e sempre com uma “câmara na mão”; Rondon é um segundo olhar, compreensivo e incentivador;

olhares irmanados. Se Reis era o olhar direto da ação em campo, Rondon era o articulador da visibilidade desse olhar no âmbito nacional. Juntos, esses olhares tornaram-se a “caixa preta” da Comissão.

A compreensão e a análise da coleção imagética da Comissão foi construída na intercessão desses olhares, e não poderia ser de outra forma, ou seja, no desvendar desse enigma. Rondon, muitas vezes, mesmo ausente no campo, resgatou o olhar de Reis que perdeu-se em montagens e edições do filme sobre o Rio Negro (*Inspectoria de Fronteiras*, 1938). Nesse caso específico analisado detalhadamente em nosso artigo, Rondon recupera o olhar etnográfico de Reis, que emerge somente parcialmente no final do filme, e o faz publicando os fotogramas que não foram editados na montagem filmica no livro *Índios do Brasil*. Mesmo quando acompanha Rondon e documenta suas interferências simbólicas, como a entrada das bandeiras no pátio da aldeia Carajá (*Ao Redor do Brasil*, 1932), Reis cria espaço para buscar e compor com outros temas mais tradicionais.

A imagem na Comissão Rondon existe como auto-afirmação, *marketing* e mostra a ação estratégica de ocupação de nossas fronteiras. Nesse roteiro, a imagem do índio tribal ou tradicional é construída como uma referência de integração e não de exclusão no conjunto da nação. Rondon e Reis formam um único e inseparável olhar articulado que fornece visibilidade das diferenças étnicas e de contato no Brasil daquela época e é responsável por permanências signílicas no imaginário brasileiro, no roteiro entre a imagem do selvagem ao integrado. Renitências presentes em propagandas televisivas e mesmo nos últimos embates de Porto Seguro mostram-se quando um índio Terena, portando seus adornos tradicionais, enfrenta uma tropa de choque pedindo ajoelhado que o matem. Temos uma imagem amplamente divulgada no Brasil e no exterior de um índio tradicional (“selvagem”) participando de enfrentamentos políticos contemporâneos.

BIBLIOGRAFIA

MAGALHÃES, Amícar Botelho de. *Impressões da Comissão Rondon*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942.

———. *Pelos Sertões do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria do Globo, 1930.

ROOSEVELT, Theodore. *Nas Selvas do Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1942.

- FAWCETT, Brian. *A Expedição Fawcett*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1954.
- GUSMÃO, Clóvis de. *Rondon*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1942.
- RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil do Centro ao Noroeste e Sul de Mato-Grosso*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura: CNPI, v.I, 1946.
- . *Índios do Brasil - Cabeceiras do Xingu/Rio Araguaia e Oiapóque*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura: CNPI, vol. 2, 1953.
- . *Índios do Brasil - Norte do Rio Amazonas*, Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, CNPI, vol. 3, 1953.
- . *Conferências - Realizadas em 1910 no Rio de Janeiro e em S.Paulo*. Rio de Janeiro: Comissão de Linhas Telegraphicas Estratégicas de Matto-Grosso ao Amazonas, Typographia Leuzinger, 1922.
- . *Relatório dos Trabalhos Realizados de 1900-1906*. Rio de Janeiro: Comissão de Linhas Telegraphicas Estratégicas de Matto-Grosso ao Amazonas, Departamento de Imprensa Nacional, 1920.
- . *Expedição ao Rio Ronuro(1924)*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura: CNPI: Imprensa Nacional, 1945. Relatório do Cap. Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcelos, anexos dois relatórios do Capitão Luís Thomas Reis sobre: 1. *Serviços Fotográficos e Cinematográficos* e 2. *Serviço Antropométrico*.
- TACCA, Fernando de. *A Imagética da Comissão Rondon - Etnografias Filmicas Estratégicas*, Campinas, Papyrus, 2001.
- . “O Índio ‘pacificado’: Uma Construção Imagética da Comissão Rondon”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.06, Rio de Janeiro, UERJ/NAI, 1998.
- . “O Feitiço Abstrato”. In: *Cadernos da Pós-Graduação*, Instituto de Artes, Unicamp, ano 3, vol. 3, n.2, 1999.