FERNANDO CURY DE TACCA

O FEITIÇO ABSTRATO: DO ETNOGRÁFICO AO ESTRATÉGICO A IMAGÉTICA DA COMISSÃO RONDON

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Antropologia

Orientação: Profª Drª Lux B. Vidal

SÃO PAULO 1999

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 007

PRIMEIRA PARTE - POR UMA ANTROPOLOGIA DA IMAGEM

CAPÍTULO I

1. IMAGEM E REPRESENTAÇÃO.....015
2. PRIMEIRA APROXIMAÇÃO: A ABORDAGEM SEMIOLÓGICA 019
3. SEGUNDA APROXIMAÇÃO: A ABORDAGEM SEMIOTICISTA.....025
4. TERCEIRA APROXIMAÇÃO: O ÍCONE COMO SÍMBOLO SOCIAL CONSTRUÍDO...031

CAPÍTULO II

FOTOGRAFIA E CINEMA NA PESQUISA ANTROPOLÓGICA

1. A PROPOSTA DE M.CANEVACCI DE UMA TIPOLOGIA FÍLMICA NA ANTROPOLOGIA VISUAL.....037
2. A VISÃO FOTOGRÁFICA E CINEMATOGRÁFICA EXÓGENA DA CULTURA 041
3. A VISÃO FOTOGRÁFICA E CINEMATOGRÁFICA ENDÓGENA DA CULTURA.....059
4. NOVAS EXPERIÊNCIAS METODOLÓGICAS.....071

SEGUNDA PARTE - A IMAGÉTICA DA COMISSÃO RONDON

CAPÍTULO III

1. UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA REFERENCIAL 077
2. HISTÓRICO DA COMISSÃO RONDON.....081

CAPÍTULO IV

1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ÍNDIO COMO "SELVAGEM" 095
2. DECUPAGEM CRÍTICA DO FILME *FESTAS E RITUAES BORORO* (1917).....099
3. O ÍNDIO COMO OBJETO OU O FILME COMO NATUREZA ETNOGRÁFICA.....135
4. OUTRAS IMAGENS DO ÍNDIO "SELVAGEM".....153

CAPÍTULO V

1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ÍNDIO COMO "PACIFICADO".....161
2. DECUPAGEM CRÍTICA DO FILME RONURO, SELVAS DO XINGU (1924) 167
3. A AVENTURA FÍLMICA OU O FILME COMO AVENTURA.....203
4. OS ÍNDIOS E A EXPEDIÇÃO 209
5. OUTRAS IMAGENS DO ÍNDIO "PACIFICADO" 221

CAPÍTULO VI

1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ÍNDIO COMO "INTEGRADO/CIVILIZADO" 247
2. DECUPAGEM CRÍTICA DO FILME *AO REDOR DO BRASIL- ASPECTOS DO INTERIOR E DAS FRONTEIRAS BRASILEIRAS* (1932) - OS CARAJÁS -.....255
3. A ENTRADA DAS BANDEIRAS: OCUPAÇÃO SIMBÓLICA NO IMAGINÁRIO 267
4. DECUPAGEM CRÍTICA DO FILME *INSPECTORIA E. DE FRONTEIRAS - RIO NEGRO* (1938) 273
5. UMA EXALTAÇÃO AOS SALESIANOS 313
6. EM BUSCA DOS ÚLTIMOS SELVAGENS DA FRONTEIRA.....331
7. OUTRAS IMAGENS DO ÍNDIO "INTEGRADO/CIVILIZADO".....351

CONCLUSÃO 365

BIBLIOGRAFIA 377



INTRODUÇÃO

Pretendo abordar nessa pesquisa de doutoramento a coleção de imagens fotossensíveis, estáticas e em movimento, realizadas sob a chancela da chamada Comissão Rondon nas primeiras décadas do presente século. O ponto de partida para compreensão das significações são as próprias imagens em si. O contexto imagético da Comissão formou intertextualidades imbricadas umas nas outras que permitiram desvendar informações que não estavam presentes somente em um dos produtos. A análise vai se basear principalmente em dois produtos da Comissão Rondon: os filmes originais e os livros da série *Índios do Brasil*, em três volumes, publicados respectivamente nos anos de 1946, 1953 e 1956. Outros documentos serão citados e utilizados, como os relatórios de viagem, as conferências e biografias dos personagens desse empreendimento. Em alguns casos, os documentos escritos serão valiosos para contextualizar a produção das imagens. Ainda dentro da lógica da escrita, as cartelas dos filmes e as legendas das imagens publicadas também serão relevantes e reveladoras. Na sobreposição das imagens, a publicação dos fotogramas dos filmes nos livros serão de suma importância para compreender processos de edição e montagem dos filmes, como supressões e quebra de linearidades temporais. Assim, a análise só foi possível no cruzamento de informações presentes no conjunto desses documentos. Deve-se ressaltar também as imagens encontradas no arquivo do Museu do Índio como pertencentes à coleção e que não foram publicadas. No conjunto de autores presentes em toda a coleção destacou-se a obra cinematográfica e fotográfica do Major Thomaz Reis, que é a principal referência na pesquisa.

O interesse pela temática surgiu de forma inusitada e merece ser mencionada nessa introdução. A aproximação e o interesse com processos de significação por meio de imagens estão presentes na minha vida acadêmica e diária de fotógrafo. Assim, uma fotografia me aguçou o olhar analítico para as razões de tal composição, enquadramento, luz, ação dos fotografados etc. Essa relação do olhar, inicialmente intuitivo, ocorreu de forma subjetiva e pessoal. Assim, a atração visual não foi imediatamente analítica, porém foi indagativa. É uma fotografia do começo do século na qual aparecem índios dançando,

alguns descalços outros com sapatos reluzentes, no pátio da aldeia e com roupas "civilizadas". Também vê-se um gramofone para iludir-nos com a sonoplastia do momento "real" fotografado. Inicialmente pensei que seria uma fotografia feita em chapa de vidro e com pouca sensibilidade à luz implicava em uma baixa velocidade da emulsão. Tudo que estivesse em movimento seria impresso sem resolução e sem definição. Se os índios estivessem realmente dançando teríamos manchas e sombras, no entanto eles aparecem estáticos na imagem, posando para a câmera. Posteriormente, pesquisando no Museu do Índio, verifiquei que não se tratava de negativo em vidro. A dança, a intenção frustada de mostrar movimento e a composição seriam um arranjo do fotógrafo.

Por que criar uma imagem dessas sobre o índio? Qual as razões que levariam um fotógrafo em campo, no meio da selva amazônica e no começo do século, fazer uma imagem como essa? Para quem essa imagem estava sendo destinada como mensagem? Outras imagens seriam portadoras de significações semelhantes? Essas questões me levaram a procurar mais informações sobre a coleção e tentar compreender os processos de construção da significação na imagética da Comissão Rondon.

O trabalho é apresentado em duas partes. Na primeira, faço inicialmente uma explanação sobre abordagens semióticas e semiológicas da imagem fotossensível. Nesse capítulo apresento autores como Vilém Flusser, Philippe Dubois e Raul Beceyro, que abordam a análise da imagem técnica e dos quais utilizarei definições no corpo conceitual e metodológico da trabalho.

O segundo capítulo é uma complementação muito mais extensa de uma parte de minha dissertação de mestrado que merecia um desdobramento. Nesse capítulo apresento uma abordagem das principais pesquisas que atualmente tornaram-se referências na área de antropologia e imagem, do meu ponto de vista. Não me furto em dizer que considero esse capítulo necessitando ainda complementaridades, mas achei pertinente expor essa abordagem para uma discussão inicial nessa área de conhecimento. Importante salientar nesse capítulo, a apresentação da tipologia proposta por Máximo Canevacci para classificar o filme etnográfico utilizada para compreender a natureza dos filmes da Comissão.

Na segunda parte do corpo da tese apresento a pesquisa propriamente dita sobre a imagética da Comissão Rondon. No capítulo inicial dessa parte (Capítulo III), apresento uma contextualização histórica da origem e da formação da Comissão Rondon e comento a bibliografia específica mais importante.

Nos capítulos seguintes analiso filmes e fotografias que formam o corpo principal da coleção. As análises dos filmes são acompanhadas de uma decupagem detalhada, fotograma a fotograma. As aproximações realizadas com as imagens, que chamo de abordagem molecular, são o vetor de compreensão das significações, e as decupagens, dessa forma, práticas intrínsecas da análise. Nesses capítulos também apresento e analiso imagens fotográficas.

Assim, no capítulo IV, apresento a construção de uma imagem conceito sobre o índio enquanto "mito de origem" da nação brasileira. Essa imagem caracterizada como um índio "selvagem", ou ainda tribal, é enfocada na análise do filme *Festas e Rituaes Bororo* (1917). Nessa análise, o índio aparece como objeto etnográfico em suas prática tradicionais.

No capítulo V, veremos uma narrativa fílmica cujo objeto é a própria Comissão e o índio torna-se uma simples conseqüência da aventura expedicionária. O filme analisado, *Ronuro, Selvas do Xingu* (1924), é parte integrante de um programa cinematográfico com outros "curtas", *Ao Redor do Brasil* (1932), mas se caracteriza como um produto acabado, diferentemente dos outros. A imagem conceito nesse recorte é construída a partir de um índio em transformação para a condição de"pacificado".

No capítulo VI, analiso a construção da imagem do índio como elemento "integrado" à nação brasileira tanto como objeto da ação oficial do Estado representada pela Comissão como pela ação missionária. Nesse capítulo analiso dois filmes. O primeiro é parte do programa cinematográfico *Ao Redor do Brasil* (1932), já citado, e mostra o encontro de Rondon com os índios carajás. O segundo filme mostra a viagem do então inspetor de fronteiras ao Rio Negro, e apresenta as missões salesianas até a fronteira com a Colômbia.

Por último, apresento minhas conclusões a partir da análise de uma única e pertubadora fotografia; motivação inicialmente subjetiva, assim como a imagem que despertou o interesse pela

pesquisa.

As figuras reproduzidas na tese são quase na sua totalidade fotogramas cinematográficos e fotografias escolhidas entre 1515 imagens publicadas nos três volumes do livro "***Índios do Brasil***", assinado por Cândido Mariano da Silva Rondon. Nos três volumes as imagens seguem uma ordenação numérica linear de 0001 até 1515. Assim, como referência bibliográfica das publicações dessas imagens, adotei o número do fotograma ou fotografia original, a página e o volume, respectivamente. Exemplo: **[figura 228-1515.340.III]**. Em seguida, identifico a imagem como fotograma cinematográfico (foto cine) ou fotografia (foto) e o autor. A ausência do código indica que a imagem não foi publicada nos três volumes pesquisados.

PRIMEIRA PARTE

POR UMA ANTROPOLOGIA DA IMAGEM

CAPÍTULO I

1. IMAGEM E REPRESENTAÇÃO

Todas as culturas, através dos tempos, sempre se permearam por usos distintos da imagem, sejam mentalmente abstratas, baseadas em relatos orais ou em outras experiências perceptivas, sejam visualmente concretas, baseadas em um suporte definido materialmente. Independente de sua gênese, a imagem passa necessariamente por duas experiências inseparáveis: a primeira, da ordem da natureza, ligada ao funcionamento do organismo humano e a segunda, da ordem da cultura, ligada ao contexto sociocultural.

A imagem mental dentro do que chamamos de imaginário social, se é efetivamente acessível, faz-se por meio das representações codificadas da realidade, prática normatizada pela relações sociais, pela logicidade do verbal ou por uma logicidade própria da visualidade. Como uma caixa preta, as imagens mentais conscientes ou inconscientes relacionam-se de uma forma ambígua com as imagens reais, entendidas aqui como imagens naturais, produto do processo de ver pelo nossos órgãos visuais, já que podem existir virtualmente por estímulos táteis, sonoros, olfativos e verbais. As imagens mentais também se relacionam de forma relativizada com as próprias imagens representativas criadas para ocupar o lugar das coisas no mundo. Entretanto, por intermédio dessas imagens representativas podemos aproximar a representação imagética da noção de mundo de determinada cultura, por conter valores inerentes nos aspectos de sua produção e de sua conseqüente significação. Para Jacques Aumont, a imagem mental não pode ser copiada por um computador pela sua lógica binária:

"A imagem mental não é portanto uma espécie de 'fotografia' interior da realidade, mas uma representação 'codificada' da realidade (mesmo que esses códigos não sejam os do verbal)...muitas hipóteses atuais sobre as imagens mentais giram em torno da possibilidade de uma codificação que não seja verbal nem icônica, mas de natureza de algum modo intermediária... ninguém sabe, mesmo na abordagem cognitivista, como as imagens reais informam e 'encontram' nossas imagens mentais - e, ainda menos, as imagens inconscientes." (Aumont:1994 :118)

A imagem mental é construída por todos nossos mecanismos perceptivos, assim como as outras percepções são também interfaces de um processo de conhecimento. Não podemos isolar uma determinada função e tentar compreendê-la somente dentro do campo fisiológico. As variantes culturais que vão determinar padrões perceptivos são mecanismos sociais de controle da percepção e vias de informação sensorial. Aumont concorda com pressupostos semióticos conceituais do ato intencional perceptivo que existe quando uma tensão se inscreve entre dois modos de existência: a virtualidade e a realização. No caso do olhar, a intencionalidade presente em uma forma de olhar concretiza a representação imagética, nem sempre para agradar o leitor ou para criticar um recorte da natureza ou do social. A imagem produzida culturalmente é quase sempre incorporada à mente dos indivíduos sem mediações interpretativas, pensadas aqui como possibilidades de outro olhar fora do mundo cultural do indivíduo. A imagem como representação cultural, seja ela simbólica, epistêmica ou estética, é de qualquer forma uma construção de conhecimento da realidade, segundo Aumont.

Para esse autor, pode-se encontrar no campo da imagem três conceitos presentes no ato de olhar: representação, ilusão e realismo. De uma certa forma, esses três elementos interagem entre si para construir o poder das imagens nas mais variadas sociedades. Se a representação permite ao leitor aproximar-se "por delegação" de uma realidade ausente, a ilusão é um fenômeno perceptivo provocado pela interpretação psicológica e cultural da representação e, por último, o realismo é visto como uma construção social de regras determinadas, é o que ele chama de uma forma consensual de *"...um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras"* (Aumont:1994:105). Tentando completar o pensamento desse autor podemos acrescentar que a realidade é sempre construída por regras determinadas e a imagem como uma representação é interpretada de acordo com valores implícitos nos padrões culturais do olhar social.

A bibliografia mais recente (A. Machado, P.Dubois, J.Aumont, J.M. Schaeffer) sobre a visualidade ou sobre as imagens técnicas, emergentes de dispositivos tecnológicos, é bastante crítica em relação a idéia ingênua da representação por "delegação" após o

Renascimento. Imbuídas de ciência e de conhecimento avançado de novas tecnologias, essa imagem técnica veio ao encontro da necessidade de imagem positivista da realidade. A verdade imagética surgida na descoberta da fotografia e depois do cinema colocou a humanidade diante de a uma nova representação "por delegação", pensada até mesmo com a própria realidade. Uma verdade imagética realista, dotada de uma aura de pureza e neutralidade que aparentemente não interpunha nada entre ela e o leitor, conduziu as primeiras impressões e conceitos.

Pensada como um programa tecnológico imbutido à funcionalidade material, as imagens técnicas passaram a criar juízos sobre a realidade a partir desses programas, internos também à sua própria logicidade (Flusser:1985). Como um conceito que se instala na produção imagética humana a partir de seu programa tecnológico, a imagem técnica produz significações diferenciadas semanticamente das significações do discurso verbal e das outras formas de percepção da realidade. A *perspectiva artificialis*, gênese da imagem técnica, tentou uma aproximação com a perspectiva natural do olho humano e só foi possível emergir como uma categoria epistêmica na transformação do Renascimento, em que sua opção ideológica era a própria visão humana como representação, o homem como sujeito e não mais o plano do divino. Como diz J. Aumont:

"...ela se tornou possível (até mesmo necessária) pelo aparecimento, no Renascimento, de um 'espaço sistemático', matematicamente ordenado, infinito, homogêneo, isótopo; aparecimento ligado ao espírito de exploração que ia levar às 'Grandes Descobertas' e também ao progresso da matemática em outros domínios." (Aumont:1994:216)

A imagem técnica está umbilicalmente ligada à história, ao surgimento e ao desenvolvimento do capitalismo na Europa, dotada de uma forma simbólica procurada por esse novo mundo do conhecimento fora do plano divino. Está mergulhada no plano da estética e da ideologia. Inicialmente incompreendida como uma forma de conhecimento e relegada a um segundo plano da ciência, as imagens técnicas somente vão tornar-se objeto do saber institucionalizado academicamente no desenvolvimento das ciências da significação, a

semiologia e a semiótica, na segunda metade do século XX. Completando este raciocínio, Arlindo Machado diz:

"...toda uma tecnologia produtora de imagens figurativas vem sendo desenvolvida e aperfeiçoada há pelos menos cinco séculos, no sentido de possibilitar uma reprodução automática do mundo visível... livre das codificações particulares e das estilizações pessoais de cada usuário. Essa tecnologia goza do prestígio de uma objetividade essencial ou 'ontológica', para usar o termo com que os seus próprios apologistas a tem caracterizado. Ela reivindica para si o poder de duplicar o mundo com a fria neutralidade dos seus procedimentos formais, sem que o operador humano possa jogar aí mais que um mero papel administrativo. Entretanto, basta um mergulho crítico na história de seus desdobramentos técnicos para que possamos verificar que a indústria da figuração automática só consegue 'reproduzir' ou 'duplicar' uma realidade que lhe é exterior porque opera com concepções de 'mimese', 'objetividade' e 'realismo' que ela própria cria ou perpetua."
(Machado: 1984:10)

Ora, ao que vemos, a abordagem da imagem técnica no mundo moderno e contemporâneo implica necessariamente em aproximar-nos dela por intermédio de mecanismos de compreensão da sua produção de sentido. As tendências das ciências da significação chamadas de Semiologia e de Semiótica tentaram na bibliografia mais recente, a partir dos anos sessenta, analisar essas imagens na perspectiva de um aprofundamento do tema. Sobre a questão da técnica e sua inserção no mundo da cultura, o mesmo autor diz em outro texto mais recente (Machado:1993:14) que o uso das imagens científicas e sua iconografia é parte do cotidiano e do imaginário do homem contemporâneo e, ao contrário de J. Baudrillard, que prevê uma catástrofe nas relações sociais e a própria morte do real com as novas tecnologias, ele diz que o seu código específico está em redefinição constante, principalmente com o uso da realidade virtual. Assim, essas abordagens serão explicitadas a seguir.

2. PRIMEIRA APROXIMAÇÃO: A ABORDAGEM SEMIOLÓGICA

Roland Barthes é um dos autores mais conhecidos da semiologia francesa, ligado ao estruturalismo de origem saussuriana, que mais se envolveu nas discussões sobre a fotografia, produzindo textos que se tornaram clássicos. Seu primeiro texto sobre fotografia foi publicado em 1962 no número inicial da revista *Communications*. Nesse artigo Barthes identifica a fotografia como um *analogon* do real em que sua estrutura se caracterizaria por ser puramente denotativa. Barthes aborda principalmente a fotografia de imprensa ou seja, a co-presença sempre de duas estruturas diferentes: texto e imagem. Para Barthes, a fragilidade conotativa da fotografia, que seria uma "mensagem sem código", seu estatuto particular permitiria uma dominação do texto sobre a mensagem final devido ao código conotativo da estrutura lingüística.

Barthes reconhece seis processos de conotação na mensagem fotográfica:

1. Trucagem (ou montagem) - justaposição de duas imagens.
2. Pose - atitudes estereotipadas que se constituem de elementos feitos de significação dentro de um contexto cultural.
3. Objetos - composição de objetos ou cenas que remetem o leitor ao texto.
4. Fotogenia - imagem sublimada e embelezada.
5. Estetismo - a fotografia que se quer fazer de pintura, como por exemplo o pictorialismo do começo do século.
6. Sintaxe - a seqüência, o significante encontra-se no encadeamento.

Barthes propõe aprofundar a questão da "in-significância" da fotografia ou da procura de sua conotação, elucidando seus mecanismos de leitura:

1. A conotação perceptiva - a imagem apreendida por uma "metalinguagem interior", a língua. Assim, as conotações da fotografia coincidiriam com os grandes planos de conotação da linguagem.

2. A conotação cognitiva - a leitura dependeria da informação sobre o mundo do leitor, ou seja, por meio de estereótipos presentes na sua formação sociocultural.
3. A conotação ideológica - a possibilidade de conotar uma leitura de esquerda ou de direita ao introduzir-se na leitura da imagem "valores e razões", que podem não estar presentes nela mesma.

Uma da críticas mais ferozes a esse texto, além de situar a fotografia no plano do análogo ou do "real literal", vem de Raul Beceyro, que vê na proposta de Barthes uma saída para não se defrontar com a imagem em si mesma ao procurar conotações fora dos elementos próprios constitutivos do código fotográfico, ou seja, enquadramento, ângulo de tomada, profundidade de campo, foco, etc. A imagem fotográfica para Beceyro, produz conotações "nela mesma", "somente nela mesma" e Barthes procura conotações tomando como referência fatores externos à própria estrutura da fotografia. Exemplo: " Libertação de Chartres", de Robert Capa, 1944 **[figura 001]**.

Beceyro faz uma análise dessa foto e propõe uma metodologia de aproximação da imagem que usaremos para analisar as fotografias de nosso objeto e que será aplicada na leitura das imagens no capítulo específico sobre a Comissão Rondon. Ele começa sua análise descrevendo a foto em um tempo indeterminado e ocorrido no plano do "possivelmente": ele deduz que a foto foi tirada no mesmo dia em que as tropas aliadas ocuparam a cidade de Chartres, na França, e a libertaram dos nazistas. A mulher de cabeça raspada com a criança nos braços indica que ela colaborou com os nazistas e o filho é a prova da colaboração; o personagem preocupado é o pai; os habitantes festejam. Para o autor há três olhares possíveis de leitura.

1ª leitura - feita pelos espectadores do fato real, próprios atores da cena fotografada. Os personagens estão contentes e vestem-se como se fossem para uma festa. Qual seria a razão da alegria? A libertação? Não é muito claro. O motivo da alegria é a detenção da mulher. Ela simboliza para eles a ocupação do exército nazista e é um símbolo frágil e vulnerável ao alcance de todos, um heroísmo ao alcance de todos. Três personagens não participam dessa alegria insana ou embriaguez coletiva: a mulher com o filho, o pai e o fotógrafo.



001 - foto Robert Capa

2ª leitura - realizada pelo fotógrafo. Para Capa, não há nenhum exército alemão nem ato de heroísmo aqui, só tragédia. O fotógrafo não partilha o ponto de câmera escolhido com nenhum habitante, todos estão à sua frente configurando um enfrentamento, ou seja , são pontos de vista antagônicos. O ponto de câmera e o momento foram uma escolha deliberada do fotógrafo. O gesto da mulher olhando para seu filho seria perdido um instante antes ou depois.

3ª leitura - feitas pelos espectadores da foto.Beceyro lembra que a leitura de qualquer foto é uma leitura "cultural". Franceses lêem esta foto diferentemente de outros povos, pelas próprias circunstâncias históricas.

O interessante e cativante na análise de Beceyro é a sua proposta de uma inversão da noção de resistência: ela não está onde se poderia supor, pois na foto quem resiste é a colaboradora. Ela simboliza a resistência não só dos franceses. É ela a protagonista de uma resistência, é ela que maternalmente tenta sobreviver. A construção sígnica da fotografia passa portanto pelas escolhas valorativas do sujeito enunciador da imagem, o fotógrafo. Ao levantar essas quatro leituras possíveis, Beceyro coloca-nos diante do problema da polissemia cultural na leitura das imagens técnicas. Elas não têm uma leitura consensual para todas as culturas, assim como as imagens não técnicas, desmistificando desse modo o mito de pureza representativa dessas imagens.

Voltando a Barthes, em seu último livro publicado em vida, *Câmera Clara*,1980, os pontos mais importantes são a questão do referente na fotografia e os conceitos de *studium* e *punctum*.

Studium é o espetáculo cultural, um inventário cultural. A significação no *studium* é clara: responsabilidade / familiarismo / conformismo / esforço de promoção social. Aproxima-nos do *studium* pela descrição dos elementos da imagem. Para ele o *studium* é sempre codificado: *"É pelo studium que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no studium) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações."* (Barthes:1980:45)

Punctum é o elemento que quebra, pertuba, fere, mortifica, apunhala o *studium*: " Com muita freqüência, *O punctum é um 'detalhe', ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de punctum é, de certo modo, entregar-me*" (Barthes:1980:69)

Barthes julga que a fotografia é inclassificável principalmente pelo fato de não se distinguir de seu referente, por trazer sempre colado consigo o seu referente. Na fotografia, o referente e o significante estão aderidos eternamente "... o que intenciono em uma foto... não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia" (Barthes:1980:115). Uma das poucas vezes que Barthes utiliza a palavra signo é para dizer que talvez a fotografia almejasse ser um signo nobre, para ter acesso à dignidade de uma língua, o que não acontece por não ter uma "marcação", talvez ele refira-se aqui à dupla articulação. Coloca-se num impasse metodológico e diz que se encontra "*cientificamente sozinho e desarmado*", criando assim a porta de entrada para sua exploração subjetiva e pessoal da fotografia, que seria o traço fundamental e universal sem o qual não existiria a fotografia.

Barthes identifica ainda um novo *punctum*, de intensidade e não de forma, mas da condição da gênese fotográfica, o conceito de tempo. Ao analisar a fotografia de A. Gardner, em que um condenado à morte que tentou assassinar o secretário de Estado Americano, em 1865, está na sua cela à espera do enforcamento, Barthes lê: "ele vai morrer". E também: "isso será e isso foi". Passado e futuro, juntos, sintetizando o esmagamento do tempo na fotografia. O desarmamento barthesiano na sua aproximação com a imagem fotográfica coloca-nos em um verdadeiro buraco negro, ao qual somos tragados pelo discurso brilhante e envolvente, mas que em momento algum permite uma metodologia de análise da imagem (o próprio autor não se propõe diretamente a isso) . Seus possíveis conceitos estão impregnados de subjetivismo pessoal na leitura da imagem, deixando-nos órfãos de uma aproximação analítica reproduzível. Barthes explicita sua angústia no final no livro:

"Louca ou sensata? A fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se

esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar a própria letra do Tempo: movimento revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico (...) cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade." (Barthes:1980:175)

3. SEGUNDA APROXIMAÇÃO: A ABORDAGEM SEMIOTICISTA

Como dissemos no começo, a principal questão referencial para tratarmos da significação imagética detém-se na definição do conceito de intencionalidade. Uma das diferenças entre as abordagens semiológicas e semioticistas é exatamente a questão da intencionalidade do signo. Enquanto a semiologia estruturalista credita ao signo uma função social, a semiótica peirceana aborda o signo como uma função lógica. Assim, o signo na semiótica peirceana existiria por si só, independente até mesmo de sua função social. P. Dubois é o autor que mais se aprofundou na questão. Apesar da premissa da existência de uma significação *per si,* a fotografia é entendida como uma imagem associada a um ato inseparável de sua enunciação e de sua recepção. Dessa forma, ele se aproxima da análise feita por R. Beceyro da fotografia de R. Capa, em que o fotógrafo, o dispositivo técnico, a cena e seus atores e por fim o espectador, fazem parte do processo de significação. Em cada momento particular de uma leitura cultural ou em cada situação, um dos elementos pode sobrepor-se aos outros.

Ao abordar e fazer um itinerário histórico da questão do realismo, Dubois encontra posições contrárias que vão emitir valores e conceitos contraditórios. No primeiro instante, além do fascínio da representação realística da realidade, a imagem técnica encontra um discurso que perdura até os dias de hoje, de localizá-la no âmbito da analogia. Com um discurso da imagem técnica existindo como um espelho, em que a realidade se projeta mecânica e quimicamente, essa abordagem define-a como uma visão automática da realidade e portanto, objetiva, quase natural. E é essa quase naturalidade das imagens técnicas que vai permear o imaginário da humanidade durante todo o século passado até os dias de hoje. Com a entrada da manipulação eletrônica, mesmo que ainda fora do alcance da maioria, a consciência da interferência sobre a realidade e no produto final cresceu mas podemos afirmar que ainda hoje a visão positivista das imagens técnicas continua dominadora. Nesse sentido, Hélio Lemos Sôlha desenvolve em um recente artigo a temática da persistência de uma visão positivista na pesquisa em Antropologia Visual. A "neutralidade" do registro fotográfico implicaria de forma automática em valor etnográfico, e continuando diz Sôlha:

"*Surpreende nesta situação o fato de muitos dos autores, que poderiam ser listados adotando tal postura, manterem uma grande distância da abordagem positivista no restante de suas obras antropológicas. Vários, como Franz Boaz e Margaret Mead, chegam a ser críticos severos de tal postura, mas são traídos pela ingenuidade com que se apropriam da câmera. A falta de uma crítica metodológica do instrumento e do seu papel social, terminam por conduzí-los cegamente para a armadilha da homologia fotográfica, fazendo que partilhem com convictos positivistas do ufanismo visualista.*" (Sôlha:1998:135)

Para a imagem técnica, foram creditados os aspectos documentais, referenciais e concretos, resultado objetivo de um dispositivo imparcial que ocorre na ausência do sujeito (fotógrafo) ou sem sua interferência. Em contraste com a pintura, esse sim um produto de subjetivismos e sensibilidades próprias do ser humano, que atua no imaginário e no campo da arte ou naquilo que escapa do real, como diz Baudelaire.

O discurso opositivo procura nas dimensões do ideológico a noção de transformação do real pela codificação técnica, cultural, estética; outros procuram na psicologia da percepção uma teoria da imagem que se opõe ao tratamento da fotografia como mimeses. As intencionalidades passariam, portanto, pelas condições técnicas de produção da imagem e pela fisiologia do olhar humano, no caso, da psicologia da percepção e no encontro de uma convenção parcial da realidade que produz uma interpretação imagética da mesma, sendo dessa forma, um discurso ideológico.

Entretanto, Dubois encontrará nessas correntes aproximações conceituais para dialogar e construir um caminho teórico próprio a partir dos princípios da semiótica de C.Pierce e principalmente no conceito de referência em Barthes. Apesar de Barthes da *Câmara Clara* ser um interlocutor privilegiado de Dubois, ele o tratará como um autor perigoso pela sua forte concepção generalizante e absoluta do referencialismo ou como ele diz: " Barthes está longe de ter escapado a esse culto - a essa loucura - da *referência pela referência*" (Dubois: 1986:47).

A superação do obstáculo epistemológico forjado na concepção de mimeses será superado por intermédio de uma nova

aproximação teórica do realismo das imagens técnicas por um terreno preparado por Charles Pierce. Será na teoria pierceana que Dubois encontrará o conceito de indicialidade existente na própria conexão física da marca luminosa com a realidade.

"Por outro lado, se observará também que o princípio da marca, por essencial que seja, somente define um momento no conjunto do processo fotográfico. Em efeito, antes e depois desse momento de registro 'natural' do mundo sobre a superfície sensível há, de uma outra parte, gestos absolutamente 'culturais', codificados, que dependem por completo de opções e decisões humanas (antes: eleição do tema, do tipo de aparato, da película, do tempo de exposição, do angulo de visão, etc.- tudo o que prepara e culmina na decisão última do disparo -; depois: todas as eleições se repetem em ocasião da revelação e da edição; a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais - imprensa, arte, pornô, ciência, justiça, família...)" (Dubois:1986:49)

Assim, além da visão mecanicista na representação analógica e do recorte ideológico na representação renascentista, Dubois propõe uma nova abordagem da construção do realismo das imagens técnicas em que o ponto central é o conceito de tempo, um tempo reduzido a frações de segundos, mas suficiente para registrar uma marca luminosa, contigüidade física da realidade. Conceito de tempo construído culturalmente mas que escapa da intervenção humana já que é a condição primeira dessa imagem instantânea.

A partir das três categorias básicas peircianas cujas qualidades são: o índice como representação por contigüidade física com seu referente; o ícone como representação por semelhança; o símbolo como representação por convenção geral. Essa abordagem identifica as imagens técnicas com as qualidades indiciais da singularidade, da designação e do testemunho. Será a partir dessas qualidades da imagem técnica que analisaremos o nosso objeto, completando a formação do sentido na imagem técnica. A singularidade, como prova da unicidade do referente em que a contigüidade referencial é a própria projeção metonímica; o testemunho, porque por sua gênesis, a fotografia necessariamente testemunha, certifica embora às

vezes não signifique e a designação, qualidade de indicar a singuralidade única do referente. Assim, a primeira condição existencial das imagens fotossensíveis é ser inicialmente na sua gênese um índice, podendo assemelhar-se e tornar-se um ícone, para finalmente adquirir sentido e ser um símbolo.

Pensando o "fotográfico", Dubois classifica-o epistemicamente como uma categoria do pensamento cuja singuralidade é exatamente essa relação sígnica com o espaço e o tempo, o real e o sujeito, com o ser e o fazer. É uma imagem-ato cuja tomada ou ato de produção só adquire sentido na sua recepção e difusão. Sem cair na mesma subjetividade de Barthes sobre o *punctum*, reafirma que a "pulsão fotográfica" é a relação originária com a situação referencial que faz da fotografia um índice com um "poder irracional", irracionalidade que guiou Barthes em toda *A Câmara Clara* , uma obsessão pela referência.

"...Se queremos compreender em que consiste a originalidade da imagem fotográfica, obrigatoriamente temos que ver o processo mais que o produto, e isso em um sentido extensivo; que se tomem em conta não somente, em nível mais elementar, as modalidades técnicas da constituição da imagem (a marca luminosa), mas também, por uma extensão progressiva, o conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da 'tomada') como o da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da 'retomada' - da surpresa ou do erro). É portanto todo o campo da referência que entra em jogo para cada imagem. Nesse sentido, a fotografia, é a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático." (Dubois:1986:61)

Antonioni, em seu filme *Blow up*, de 1966, já abordava a crítica ao realismo fotográfico que iria permear os textos teóricos das décadas de 60 e 70. Ao contrapor fotografia de moda à fotografia de rua e também, metaforicamente, interpretação à realidade, estava sincrônico com seu momento histórico. Entretanto, como um visionário, foi mais além. Apoiando-nos também na abordagem da fotografia pela

semiótica peirciana em P. Dubois, podemos identificar uma janela analítica que somente nos dias de hoje nos permite aproximar de seu filme por meio de um outro enfoque. O fotógrafo antoniano, pelo acaso fotográfico, depara-se com uma imagem enigmática em seus negativos, como uma marca luminosa. Como uma imagem sem definições, muito granulada pelas sucessivas ampliações, é ainda um simples índice, um "puro ato-marca". Para Dubois, como um instante do processo fotográfico, o princípio da marca existe entre dois momentos culturais e codificados que dependem de decisões humanas. Antes, as escolhas do fotógrafo, como ângulo de tomada, exposição, tipo de lente e de filme etc. Depois, os circuitos de difusão culturalmente codificados da sociedade, desde o universo doméstico até os meios de comunicação de massa.

"...É portanto somente entre duas séries de códigos, unicamente durante o instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-marca (uma 'mensagem sem código'). É aí, e aí somente, que o homem não intervém e não pode interferir sobre pena de trocar o caráter fundamental da fotografia. Há aí somente uma falha, um instante de falta de códigos, um índice quase puro. Este instante, por certo, não durará mais que uma fração de segundos e será em seguida tomado e recuperado pelos códigos, que já não o soltarão (isto para relativizar o poder da referência na fotografia), mas ao mesmo tempo, este instante de 'pura indicialidade', por ser constitutivo, não necessitará de conseqüências teóricas." (Dubois:1986:49)

No filme, o fotógrafo volta ao lugar e confirma o "índice" encontrando o seu referente, um cadáver. Nesse instante, a imagem, sem definições, torna-se um "ícone", existe também por semelhança. Assustado diante da morte, ele retorna ao seu estúdio e constata que seus negativos e positivos foram roubados e desapareceram. Encontra somente a imagem granulada, meio abstrata. Novamente de câmera em punho retorna ao parque e já não encontra mais o corpo. Se ainda tivesse a seqüência fotográfica que identificava o casal fotografado poderia atribuir um sentido à imagem indefinida. Fora do contexto da seqüência e sem referente, a imagem fotográfica volta a ser "pura indicialidade". Frustrado, ele encontra os atores de teatro de rua que

aparecem no início do filme e participa de uma representação no fim do filme. Se todo seu discurso em *Blow up* é sobre a fotografia, Antonioni anuncia, por esse gesto do fotógrafo, a fotografia agora como um "símbolo", isto é, como convenção:

"A foto é antes de tudo um índice. E somente sua continuação pode chegar a ser semelhança (ícone), e adquirir sentido (símbolo)." (Dubois:1986:51).

4. TERCEIRA APROXIMAÇÃO: O ÍCONE COMO SÍMBOLO SOCIAL CONSTRUÍDO

As imagens técnicas foram e são abusivamente utilizadas para formar uma visão de mundo na contemporaneidade da Revolução Industrial e do Pós-Industrial. A aproximação imagética do outro com o cidadão comum foi possível principalmente pela característica primeira da fotografia, sua indicialidade como marca luminosa, singularidade do referente único, testemunha do fato e designativa no indicar e apontar para algo pertencente ao mundo do real. Entendendo o outro imagético como a natureza inóspita e aventurosa, os grupos étnicos distantes vistos como exóticos e o próprio mundo próximo não visto no cotidiano. Esse último mundo imagético se fará mais presente no final do século passado e início deste século, principalmente pela escola americana de documentação social.

O conceito de ícone nessa abordagem aproxima-se da categoria de símbolo em Peirce. O ícone é uma construção social direcionada para arquitetar uma teia de envolvimento do indivíduo nas suas emoções cotidianas e aspirações de ordem pessoal ou coletiva. Assim, as imagens técnicas serão utilizadas pelas sociedades democráticas e capitalistas na construção de ídolos para consumo de massa e nas sociedade autoritárias para construir verdadeiros deuses humanos para impor uma imagem única e referencial. Para que a imagem se torne um símbolo, ela passa necessariamente pela etapa da indicialidade, já comentada, e pela iconicidade. É somente pelo reconhecimento icônico que essa imagem poderá tornar-se um símbolo. A falta do reconhecimento de iconicidade e por extensão de sua semelhança com o referente primeiro e indicial, tornam um produto imagético sem a possibilidade de alçar o panteão do mundo simbólico.

A fotografia será utilizada desde seus primórdios como uma "máquina de vigiar"[1] e produtora de imagens forjadas para o grande público. A Paris do meio o século passado, deslumbrada pelo

1- Nesse sentido, ver o artigo de Arlindo Machado no qual desenvolve a temática das imagens técnicas na vigilância cotidiana. *Máquinas de vigiar*, Revista USP, no.07, Dôsssie Tecnoloigas, 1990.

invento do daguerriótipo, viu um de seus principais fotógrafos retratistas e artífices da chamada "década de ouro" da fotografia, por W.Benjamim, fazer uso do dispositivo técnico para uso militar, acompanhando os movimentos de tropas inimigas no cerco da cidade na Guerra Franco-Prussiana. E também experienciaram o seu primeiro uso como instrumento policial na Comuna de Paris.

A imagem técnica e principalmente a fotografia e o cinema vão transformar-se em uma das mais eficazes armas da propaganda política, cultural ou econômica. A força de seu discurso indicial, icônico e ao mesmo tempo persuasivo e ilusório, criam novos modelos de dominação em regimes totalitários ou mesmo em regimes democráticos, para nessa etapa adquirirem a qualidade de uma convenção socialmente aceita ou melhor dizendo, imposta. Principalmente os regimes autoritários usaram do retoque químico na fotografia para criar um imaginário social e uma convenção reducionista da realidade, fazendo sumir da representação os opositores ou algo que fosse contrário à ideologia dominante, além do culto à personalidade. As imagens de Mao, na China, de Guevara, em Cuba e nos países democráticos, de Stálin, na União Soviética e o culto à personalidade no nazismo, são exemplos do ícone na esfera do simbólico, assim como o são as imagens de Elvis, Marylin e os novos ídolos da comunicação de massa. Esses ícones simbólicos penetram na intimidade dos lares, alçam panteões sagrados e muitas vezes dormem ao lado do indivíduo todas as noites. Para V. Goldberg, a imagem técnica e a fotografia são os signos da moderna sociedade de consumo de imagens pela capacidade de apropriarem-se da realidade transformando-a ideologicamente em síntese e símbolos de fatos e eventos:

"*O espírito capitalista tem sido extremamente ágil na construção de ídolos e ícones de entretenimento... mas governos totalitários foram mais eficientes construindo deuses.*" (Goldberg: 1991: 152)

A análise do livro *Deutschland* como afirmação do poder nazista na Alemanha e construção de uma visão ideológica de mundo é um exemplo bastante sofisticado dessa abordagem e mais ainda porque usa de elementos de cor e branco e preto para significar uma condição temporal e usa da fotomontagem para criar uma estrutura narrativa. Se

a imagem técnica é indicial no primeiro instante e icônica no reconhecimento de elementos por similitude, o simbólico, nesse caso, encontra uma corrente de significações que implicam em uma semiose ilimitada em que o ícone transformado em símbolo de uma passagem torna-se o próximo a ser transformando em símbolo e assim por diante (Tacca: 1995).

A seqüência fotográfica, como uma sintaxe ou fotomontagem, é uma das formas de existência do código fotográfico de tornar-se conotativo. Junto a outros elementos do código como enquadramento, ângulo de tomada, foco, lentes, sensibilidade do filme, diagramação, fotomontagem etc, tornam as narrativas apoiadas em imagens técnicas com características aparentes de ficção, com apelo à subjetividade artística ou de realidade, com apelo à objetividade científica inerente ao programa produtor da imagem. Os responsáveis pela propaganda nazista utilizaram dessas qualidades para impor uma única visão da sociedade, um único olhar social construído sobre a realidade. Uma realidade construída ilusoriamente mas reconhecida como uma convenção pela sociedade oprimida e sem alternativas sobre o seu próprio olhar. Na sociedade capitalista de consumo frenético de imagens pelo menos podemos comprar as imagens com as quais nos identificamos, mesmo sendo imagens simbólicas, ideológicas e também com visões particulares sobre o mundo e a realidade, podemos comprar assim nossos símbolos no grande shopping imagético da sociedade moderna.

"As câmaras são aparelhos que constroem suas próprias configurações simbólicas (...) elas fabricam simulacros (...) constroem representações (...) uma vez que a imagem processada tecnicamente se impõe como entidade 'objetiva' e 'transparente', ela parece dispensar o receptor do esforço da decodificação e do deciframento, fazendo passar por particular e convencional. É exatamente nesse ponto que as mídias mecânicas e eletrônicas do nosso tempo se tornam o terreno privilegiado das formações ideológicas: o fetiche de sua 'objetividade', no qual se acham mergulhadas massas inteiras de espectadores, é a máscara formal que oculta a intenção formadora que está na base de toda significação." (Machado:1984:11)

CAPÍTULO II

FOTOGRAFIA E CINEMA NA PESQUISA ANTROPOLÓGICA

Este capítulo pretende apresentar e discutir metodologias de trabalho da fotografia e do cinema em pesquisas antropológicas que permitam além da simples revisão bibliográfica, historiografar as principais referências no campo da Antropologia.

1. A PROPOSTA DE M. CANEVACCI DE UMA TIPOLOGIA FíLMICA NA ANTROPOLOGIA VISUAL

M.Canevacci propõe uma tipologia de pesquisa sobre a cinematografia da antropologia visual, na qual escolhe como indicador privilegiado a voz *off* para explicitar a relação entre o oral e o visual. Ao entender que há uma crise em relação ao seu objeto privilegiado de estudo, no que diz respeito às outras culturas ou o outro, a antropologia volta-se sobre a sua própria etimologia como uma forma de redefinição. Assim, vai definir três níveis de pesquisa diferenciados na sua própria origem e finalidade, tipologia fílmica que envolve não somente os chamados filmes etnográficos mas também toda uma série de filmes de uma "antropologia fílmica difusa".

O primeiro nível e que mais nos interessa é o "cinema dirigido", caracterizado por um forte componente documental, que por meio de metodologias diferentes tenta aproximar-se de uma realidade meramente observada ou até mesmo reconstruída filmicamente. O segundo nível, o *cinema de ficção*, atua no imaginário social por intermédio do mercado e da indústria cultural. O terceiro nível, chamado de *cinema híbrido* ou indireto, é como a sua própria definição já o diz: o resultado da fusão dos dois anteriores, em que o meio cinematográfico revive questões importantes da experiência antropológica. (Canevacci:1990:88-99)

Vamos deter-nos ao chamado cinema dirigido e sua definição. Para Canevacci, existe aqui uma relação profunda entre dois instantes da significação, entre o que ele chama de visão "ética" e visão "êmica" da cultura, ou seja, a relação estabelecida entre sujeito e o objeto na qual o portador da visão "ética" é o próprio pesquisador operador de uma máquina de imagens e sons, e o objeto da tomada, o observado "êmico". Canevacci refere-se a M.Harris para usar essa terminologia. Visão "ética" tem o mesmo sentido que nomeamos visão exógena da cultura e visão "êmica", por sua vez, possui o mesmo sentido de visão endógena da cultura.

A tipologia do "cinema dirigido", lembrando que a premissa de análise fílmica para a construção da tipologia é a relação estabelecida entre a voz *off* e as imagens, em que essa narração ou comentário incide na forma de estabelecer relações entre mundo

"ético", do exógeno e o mundo do "êmico", do endógeno, é a seguinte:

1. Cinema dirigido "sujo": é a falta de conhecimento total por parte do observado de que está sendo observado, havendo o roubo de imagens "(...)com tais estratagemas há um exagero da objetividade 'naturalística' do observado, bem como da subjetividade 'suja' da MDP e do observador, a que se sobrepõe uma voz *off* científica ou irônica, mas sempre indiferente ao que foi colhido."

2. Cinema dirigido "puro": é a ausência da voz *off*, sua mudez total e a câmera como uma máquina de registro aparentemente sem interferências, criando assim a noção de pureza e de neutralidade com uma objetividade etnográfica de descrição total.

3. Cinema dirigido "objetivo": é a tentativa de separação da realidade e da ideologia por meio de posturas sociológicas e etnológicas. Nesse tipo de filme há uma postura para evitar o roubo de imagens ou de penetrar em espaços não claros para o observador, evitando também a construção de preconceitos. Ele inclui nessa perspectiva fílmica as experiências imagéticas de Malinowski.

4. Cinema dirigido "militante": é o achatamento da visão "ética" sobre a visão "êmica" ou a diluição entre o observado e o observador por intermédio da identidade e da politização, aceitando ou não uma ideologia comum, sendo a forma mais comum de cinema dirigido.

5. Cinema dirigido "empático": é o deslocamento constante entre objeto e sujeito, alternando observado e observador na voz *off*, criando um "fluxo empático que solidariza as respectivas diferenças". Canevacci classifica os filmes de Mead nessa categoria, e aqui ele incorre no mesmo erro da antropologia de citar somente Mead e esquecer-se de Bateson, o verdadeiro realizador das imagens; e mais ainda, ele parece desconhecer a filmografia da renomada dupla, pois um clássico como "Learning to Dance in Bali", 1936, é muito mais um cinema dirigido "objetivo", em que a seqüência fílmica apresenta a aprendizagem corporal da dança dentro das atividades cotidianas culturais e o sujeito está aparentemente neutro e não se expõe.

6. Cinema dirigido *underground*: é a auto-pesquisa e o próprio desnudar-se diante da câmera dirigida para si mesmo. O auge desse tipo de cinema acontece na vanguarda dos anos 60 e para Canevacci "uma tomada de tipo antropológico nos anos 70", ele especificamente refere-se aos filmes de Sol Worth feitos com os índios Navaho. De uma certa forma, a inclusão desses filmes na categoria *underground* acontece por uma exclusão anterior e não citada por Canevacci, feita pela própria antropologia da década de 60 que rejeitou essa produção no meio acadêmico. Somente após a publicação do artigo mencionado por ele e pela publicação da pesquisa (Worth: 1970/1972) é que lentamente as rejeições foram diminuindo, assim como para toda a produção imagética.

7. Cinema dirigido *fiction*: é a realidade reproduzida conscientemente pelo sujeito e pelo objeto, sendo uma forma de reproduzir uma memória e de retomar alguns ritos em extinção. Para ele, mesmo essa categoria tipológica é um paradoxo como cinema dirigido, que é a prática contrária à teatralização. Cita Franz Boaz como defensor dessa prática e podemos incluir a excelente série realizada por Asen Balikci sobre as práticas culturais em extinção entre os esquimós, realizada na década de 60. No caso de Balikci, a teatralização desmascara-se, ou melhor dizendo, apresenta-se no episódio final quando o mesmo grupo, que nas cenas anteriores aparecia vivendo uma determinada realidade, é mostrado em tempo atuais e com práticas culturais e tecnologias recentes incorporadas em seu cotidiano. Somente nesse instante percebemos a teatralização das seqüências etnográficas e compreendemos o sentido de construção e resgate cultural propiciado pelo filme, o que já não acontece com o clássico filme de Robert Flaherty , *Nanook* (1922). *Nanook* mostra aspectos da vida de um grupo de esquimós e a presença da direção de Flaherty nas cenas é marcante, mas diferentemente do filme de Balikci, não era uma reconstrução de práticas tradicionais que estavam desparecendo.

2. A VISÃO FOTOGRÁFICA E CINEMATOGRÁFICA EXÓGENA DA CULTURA

O uso da fotografia como instrumento de aproximação de um objeto de estudo antropológico ou sociológico vem sendo manipulado por um olhar construído pelo antropólogo e/ou fotógrafo. As escolhas de recorte e dos elementos da linguagem fotográfica são opções valorativas de um olhar que não pertence, geralmente, ao imaginário da cultura estudada. A fotografia como documentação, ilustração, fonte de dados, elemento de inserção ou mesmo como produto visual do discurso científico, esteve restrita quase que somente àqueles possuidores de sua tecnologia de produção da imagem e de seu processo de produção de sentido. Ao indivíduo e ao grupo estudado, caberia a função de representar cotidianamente sua cultura, fotografada e registrada na câmera operada por um elemento de fora de seu contexto social. Dessa forma, os autores-fotógrafos que delinearam os princípios do campo de ação da fotografia na pesquisa antropológica agiram por intemédio de um olhar específico de seu fazer fotográfico, um olhar de fora da cultura.

A fotografia traz embutida um programa ideológico de representação da realidade que remonta ao renascimento, ao desenvolvimento da pesquisa científica e ao modo de produção capitalista. Entretanto, a câmera não funciona sozinha. Na produção virtual da imagem - o ato fotográfico em si mesmo - os elementos da linguagem fotográfica são articulados por um sujeito enunciador que combina o código - enquadramento, foco, ângulo de câmera, gesto do personagem, lentes, filmes - na produção de sentido.

Um dos primeiros trabalhos sistemáticos realizados pelo olhar exógeno da cultura e que constitui uma coleção significativa, tanto pela quantidade de fotos como pela proposta fotográfica foi realizado por Edward S.Curtis, no começo do século nos E.U.A. Curtis começou na fotografia ainda na adolescência quando trabalhou como assistente em um estúdio de fotografia. Sempre um autodidata, sua vida profissional iniciou-se em 1891 , afirmando-se a partir de 1897 quando começou a fazer *portraits* e imagens românticas do Oeste americano. Sua inserção no mundo científico aconteceu a partir do convite para participar da Expedição Harriman ao Alaska junto com cientistas de várias áreas. Sua

primeira e efetiva experiência com a fotografia etnográfica deu-se em 1900, quando um dos membros da Expedição Harriman, George B.Grinnell, convidou-o para viajar e fotografar os índios da reserva indígena de Blackfoot, em Montana.

Entre 1900 e 1906 realizou uma extensa documentação das populações do Sudoeste, das grandes Planícies e do Noroeste dos E.U.A. Nesse período fotografou grande parte das imagens editadas e impressas na coleção *The North American Indians*, composta de vinte volumes. O primeiro volume foi publicado em 1907 e o último somente em 1930. Curtis elaborou um sistema de vinte e cinco itens para orientar seus registros fotográficos e ao mesmo tempo captar amplamente o universo indígena. A relação temática é extensa e demonstra uma primeira sistematização no uso documentário da fotografia etnográfica. A relação de temas fotografados inclui rituais de iniciação, casamentos, ritos fúnebres, alimentação, pintura, adornos, tatuagens, alimentação, habitação, organização social, religião, curandeirismo etc.

De 1906 a 1927, Curtis e seus colaboradores passaram de uma reserva a outra em todo o Oeste do rio Mississipi, sendo sempre fiéis aos itens citados. A série de vinte volumes *The North Americans Indians*, com uma edição limitada de quinhentos exemplares, foi prefaciada por Theodore Roosevelt e propõe-se em descrever "por imagens e por palavras" a vida dos índios dos Estados Unidos e do Alaska. Apesar de idealizar fotograficamente o índio americano tornando-o "primitivo", tradicional aos olhares da sociedade americana - Curtis chega à obsessão de retocar objetos aculturados fazendo-os desaparecer da imagem - realiza um dos primeiros trabalhos de documentação etnográfica com uma proposta sistemática de trabalho de campo. Christopher M-Lyman assim se refere à produção de imagens fotográficas de Curtis e de outros fotógrafos feitas dos povos indígenas norte-americanos:

"Para a vasta maioria de americanos que permaneceram nos centros populacionais do Nordeste, o Oeste existia apenas em imagens. Retratado como um ambiente selvagem, o Oeste permanecia recheado por dramas e habitado por índios cuja "selvagem" era ainda nobre e pintoresca, ou em sua hostilidade, parecida como um terrível desafio

para a coragem vigorosa da sociedade branca(...)Assim, quando as fotografias retratavam os índios como "selvagens", eles eram confirmados como selvagens no imaginário das populações do Leste." (M-Lyman:1982:29, grifos do autor)

No mesmo período no começo do século, a chamada Comissão Rondon, expedições que tinham por objetivo a construção de linhas telegráficas nos sertões brasileiros, produziu também uma significativa documentação fotográfica e cinematográfica do processo de construção das linhas do telégrafo e dos contatos com vários grupos indígenas brasileiros. Infelizmente, a documentação não teve uma sistemática organizada como a realizada por Curtis. Positivista influenciado por Comte, Rondon acreditava que as populações indígenas não eram obstáculos ao avanço do progresso e, dessa forma, incorporava-as sempre que possível como mão-de-obra em troca de presentes (facões, roupas etc.) na própria construção e posteriormente como operadores das estações telegráficas. Esses trabalhadores aculturados e incorporados à idéia de nação e de integração foram abandonados alguns anos depois, com a invenção do telégrafo sem fio. Como a produção fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon é o nosso objeto específico de estudo, o aprofundamento da análise será feito nos próximos capítulos.

Entretanto, o trabalho que ofereceu à pesquisa antropológica uma dimensão metodológica e cognitivamente científica do uso dos meios extensores da percepção visual, principalmente a fotografia, vai ser publicado somente na década de 40 e ser reconhecido como primeiro trabalho dentro da área chamada de Antropologia Visual na década de 70. *Balinese Character: A Photographic Analysis*, de M.Mead e G.Bateson, reproduz 759 fotografias de um total de 25.000 negativos e resultou de um longo trabalho de campo, seis anos em Bali. A câmera fotográfica foi tratada como um instrumento de registro e de pesquisa, e não simplesmente como captação de elementos visuais que poderiam servir de ilustração para hipóteses argüidas verbalmente.

"Quando planejamos nosso trabalho de campo decidimos utilizar ativamente o cinema e a fotografia. Gregory havia comprado 75 magazines de filmes para usarmos na pesquisa. Uma tarde, observando os pais com seus filhos, em um curto período de 45 minutos, nos demos

conta de que Gregory havia gasto três rolos inteiros(...) Havíamos planejado tirar duas mil fotografias e terminamos com 25.000. Isso significou que as notas tomadas por mim se multiplicaram por dez... Assim tivemos quase 25 anos antes que nossa investigação causasse impacto na disciplina antropológica. Todavia, não há registro que possa ser comparado aos detalhes de interação social como o realizado por Gregory em Bali e Iatmul. Em 1971, quando a Associação Americana de Antropologia realizou um simpósio sobre os métodos modernos de pesquisa e análise, as películas de Gregory sobre pais e filhos balineses e Iatmul foram exemplos do que podia se obter com a fotografia." (Mead:1976:217)

Aluna de Ruth Benedict e de Franz Boas, no começo da década de 20 na University of Columbia, Mead no último ano de psicologia decidiu estudar antropologia com Boas e ao final, incorporou-se à sua equipe de colaboradores. Seus primeiros trabalhos publicados já conjugavam a interdisciplinariedade entre antropologia e psicologia. Fazendo parte da Escola Americana de Cultura, Mead ajudou a definir uma nova área nos estudos antropológicos: Cultura e Personalidade. O interesse no estudo dos aspectos comportamentais da cultura aparecem nas suas primeiras publicações: *Coming Age in Samoa* (1928), *Growing up in New Guinea* (1930) e o mais famoso *Sex e Temperament (*1935).

Quanto a Boas, ele foi o pioneiro no uso da fotografia e do cinema na pesquisa antropológica e no trabalho de campo, influenciando seus alunos nesse sentido. Boas criou uma coleção sistematizada de fotografias no American Museum Anthropology Departament, embora o Bureau of American Ethnology o tenha precedido. Seu estudo etnográfico realizado em 1897 foi um dos primeiros trabalhos ilustrados com fotografias originais de campo. Assim como era um incansável professor e editor, ele também não se cansava de encorajar estudantes e colegas, como Pliny Goddard e Margaret Mead, a fazerem uso da câmera no trabalho de campo. Além do suporte de seus etnógrafos nativos, ele encorajou George Hunt a ser um fotógrafo colaborador.

Segundo Ira Jacknis, uma das razões de Boas utilizar imagens fotográficas deve-se a sua eficiência como comunicação visual na descrição de certos aspectos da cultura. Ela transcreve um trecho de uma carta de Boas a Hunt nesses termos:

"É também meu desejo, para ficar melhor, termos fotografias mostrando o peixe como ele vai sendo cortado, porque é muito difícil algumas das descrições do corte sem ilustrações." (apud Jacknis:1984: 43)

Após um extenso inventário histórico das relações de Boas com a fotografia, mostrando as fotografias de campo de seus trabalhos, essa autora, ao invés de chamá-lo de pai da Antropologia Visual, considera-o como *"bringer of light"* (portador da luz). Entretanto, apesar de tão honorífico título, do uso das imagens e do incentivo para seu grupo acadêmico de pesquisas para utilizar a imagem técnica, Boas cometeu alguns deslizes ao alterar uma imagem original retocando elementos de um determinado contexto, na qual a ação acontecia em tempo e espaço não natural. Em 1893 Boas trouxe índios Kwakiutl para a "*World'Columbian Exposition*", em Chicago, onde realizaram danças e cerimônias para o público presente, muitos deles estrangeiros. Em uma das fotografias tiradas durante o evento, George Hunt, já um Kwakiutl civilizado, faz uma perfomance perante um grupo de cantores e podemos ver no fundo cenas da exposição, inclusive com dizeres em inglês. Boas publicou a mesma fotografia em 1897 somente com George Hunt em primeiro plano, eliminando o segundo plano e o plano de fundo da fotografia original e em seu lugar fez um retoque acrescentando um fundo pintado para dar a impressão de naturalidade na gestualidade do personagem (Banta&Hinsley:1986). O mesmo George Hunt aparece em dois momentos diferentes: em uma foto realizada anos antes estava de roupas civilizadas, terno e gravata, e Boas, pretendendo mostrar o vestuário Kwakiutl, veste-o com roupas tradicionais em outra foto alguns anos depois (Jacknis:1984).

O ensaio apresentado por Virginia-Lee Web (Web:1995:175-201) mostra-nos como as imagens fotográficas foram manipuladas de várias formas na "documentação" do outro, entendendo esse outro como os chamados povos "primitivos". Web analisa o trabalho fotográfico de fotógrafos que atuaram no Pacífico entre os anos de 1870 e 1920 e abrange a atuação desses profissionais na Austrália, Melanésia e Polinésia.

Web identifica duas formas básicas de manipulação entre esses fotógrafos: o uso do retoque e a direção de cena. O uso do retoque

quanto a própria fotografia, arriscando a dizer que faz parte de sua ilusão especular e de sua capacidade de simular no imaginário a idéia de mimeses. No caso de fotógrafos sem formação antropológica podemos compreender a interferência, mas nos casos de propostas de documentação etnográfica não podemos aceitar as interferências como as operadas por Curtis, Comissão Rondon e mesmo Boas. No caso de Curtis, há a característica teatral e de direção da cena (o que acontece também com algumas fotos da Comissão Rondon que iremos analisar) e a própria interferência na imagem depois de realizada, tanto para embelezar como para retirar da cena objetos que pudessem tirar o "clima" romantizado das fotografias. No caso de Boas, aparece um caso também de interferência na imagem pronta fazendo sumir um personagem da mesma. Também na imagética da Comissão Rondon é nítida a interferência na imagem pós-produzida, com uso de retoques, mas com o objetivo de tentar obter algumas expressões faciais e objetos cuja capacidade técnica do fotógrafo ou do equipamento deixou-se perder na tomada da fotografia (abordaremos e citaremos os exemplos na análise específica desses casos).

A forma mais agressiva de manipulação citada por Web são as fotografias do Reverendo George Brown, feitas nas Ilhas Salomão, Melanésia. São fotos que querem mostrar o tamanho do orifício do lóbulo de um nativo e Brown realiza duas fotos quase idênticas no enquadramento e composição tendo como únicas diferenças pequenas mudanças na posição da mão e da cabeça do fotografado. Na primeira foto ele aparece com o adorno tradicional e na segunda com um relógio de mesa no lugar do adorno. Para a autora, foi uma forma de mostrar a importância de sua presença missionária contra essas práticas excessivas no adorno. Ela termina o ensaio fazendo um alerta:

"Assim, precisamos estar vigilantes agora para assegurar que manipulações fotográficas de épocas passadas não nos engane em encontrar evidências para situações, que de certa forma foram criadas pelo contato colonial mas que não existiam no momento do encontro fotográfico. Se essas imagens são interpretadas sem uma investigação específica das circunstâncias nas quais foram feitas, somente irão resultar em manipulações históricas paralelas." (Web:1995:201)

O que não acontece com Mead e Bateson pois como um marco e um tabu na Antropologia Visual, apesar de não identificar e denominar ainda seu trabalho nesta área específica do conhecimento, esses pesquisadores criaram uma proposta científica de uso das imagens na antropologia. Mead e Bateson cruzaram os limites intertextuais entre imagem fotográfica e narrativa verbal. Elegeram a fotografia para tentar superar as dificuldades metodológicas na descrição do *ethos* balinês, entendido como sistemas culturais padronizados dos instintos e emoções dos indivíduos. Tinham consciência da inovação metodológica e das dificuldades de aceitação no meio acadêmico devido às limitações, dificuldades de reprodução e avaliação e principalmente pela transgressão aos *"cânones da precisa e operacional exposição científica"*. Consideravam o método tradicional da pesquisa antropológica insuficiente para demonstrar suas hipóteses de trabalho. Para eles, os conceitos verbais são veículos impróprios para captar aspectos da cultura que raramente são registrados pelos cientistas, apesar de muitas vezes serem captados pelos artistas: são aspectos quase inatingíveis da cultura, relacionados aos instintos e às emoções dos indivíduos, formadores do *ethos*. A gestualidade, a dança, alguns aspectos visíveis da cultura, as representações icônicas, os movimentos e a postura corporal eram elementos da cultura que a câmera podia captar além do olhar humano.

A sistemática fotográfica e cinematográfica como instrumentos de pesquisa e de comunicação visual permitem estudar o *ethos* em unidades chamadas de *"pieces of behavior"*, transmitidos culturalmente pela aprendizagem iniciada na primeira infância e que pelo uso da fotografia cada fragmento de comportamento poderia ser preservado na sua plenitude visual. A diagramação da seqüência fotográfica em uma mesma página permite a remissão à apreensão da realidade relevante antropologicamente. No livro cada assunto é tratado em pranchas fotográficas em que podemos acompanhar temporalmente a seqüência fotográfica.

Bateson já havia aprofundado as noções de *ethos* e *eidos* no estudo do conjunto das cerimônias entre os Iatmul, chamado de "Naven", introduzindo essas duas novas aproximações do estudo da cultura: *ethos* - estaria presente entre os aspectos emocionais do comportamento cultural e ênfases emocionais da cultura vista como

uma totalidade; *eidos*- estaria presente entre os aspectos cognitivos do comportamento e padronizações gerais da estrutura cultural. O *eidos* de uma cultura é compreendido como expressão dos aspectos cognitivos padronizados enquanto o *ethos* é expressão correspondente aos aspectos afetivos padronizados. Para ele a aproximação ethológica e eidológica da cultura são estreitamente análogas:

"Ambas são baseadas sobre a mesma e dupla hipótese: que os indivíduos, numa comunidade, são estandardizados por sua cultura; enquanto a difusão das características gerais da cultura, aquelas as quais podemos reconhecer repetidas vezes nos seus mais diversos contextos, são uma expressão dessa estandardização." (Bateson:1965:33)

Também para C.Geertz, a antropologia mais recente não separa o conceito de *ethos* do termo visão de mundo (o elemento cognitivo da cultura - *eidos*). Para ele, enquanto o primeiro se refere aos aspectos valorativos (morais e estéticos), o segundo diz respeito às dimensões cognitivas que envolvem a apreensão da realidade e entre eles existe captar além do olhar humano.

A sistemática fotográfica e cinematográfica como instrumentos de pesquisa e de comunicação visual permitem estudar o *ethos* em uma relação direta de complementaridade em que um empresta significado ao outro. Optanto muitas vezes pela relevância científica e antropológica em detrimento do mérito fotográfico, várias fotografias foram incluídas apesar de conterem aparentes "erros técnicos". Bateson tinha uma forma tradicional de fotografar: enquadramento rígido, pouco uso da lente grande angular e conseqüentemente distância da cena fotografada, utilizava a luz natural sem grandes efeitos estéticos de sombras e contrastes, obtendo um meio tom constante.

As 100 pranchas publicadas no livro são classificadas em dez itens: introdução(genérica em relação à agricultura e à habitação), planos e orientação espacial, aprendizagem, integração e desintegração do corpo, orifícios do corpo, representação auto-cósmica, pais/mães com filhos/filhas, estágios de desenvolvimento infantil e ritos de passagem. As fotos são apresentadas em pranchas seriadas variando

entre o mínimo de seis e o máximo de nove fotos por página. Ao lado de cada prancha é apresentado o texto escrito, contendo uma parte introdutória do contexto geral do assunto tratado e em seguida, é feita uma descrição separada de contextualização específica, foto a foto. Esta segunda parte só foi possível devido à relação estabelecida no trabalho de campo. Em cada situação específica, enquanto Mead anotava o que estava ocorrendo, Bateson fotografava a cena. Um código alfanumérico foi sistematizado para cruzar as seqüências fotográficas com os dados das anotações do caderno de campo. Assim, é possível nas leituras das pranchas, acompanhar a relação temporal do registro. O código identifica o local, a data (dia/mês/ano), o número do rolo principal do filme, a letra relativa ao magazine e o número do fotograma, há também a identificação nominal das pessoas fotografadas. Assim, podemos acompanhar a seqüência temporal da série fotográfica e percebermos mudanças de atitudes e comportamentos somente percebidos pelo olhar da câmera.

Para Bateson, o limite da percepção e da consciência cognitiva do fotógrafo em relação ao contexto se desfaz após uma dúzia de fotos, quando ele entra em "transe fotográfico". A presença decisiva de Mead, anotando e percebendo todo o contexto, direcionou várias vezes as tomadas fotográficas. Em um artigo mais recente, Mead diferencia este ponto de vista em relação ao cinema e diz que:

"(...)É possível para um cineasta tirar proveito do trabalho de um etnógrafo que o precedeu em campo. Mas acredito que o melhor trabalho seja obtido quando o cineasta e o etnógrafo são a mesma pessoa, embora que, em muitos casos, um possa superar o outro pela sua habilidade ou seu interesse." (Mead:1975:07)

A fotografia no trabalho de Mead e Bateson, extrapola a sistemática organização da anotação e registro de campo como fonte de dados, para tornar-se visualmente indispensável na apresentação e cognição científica do produto final da pesquisa. A relação estabelecida entre texto e imagem é de complementaridade da informação e da produção científica do conhecimento, intertextualidade indissociável entre a visualidade fotográfica e o verbal. A plenitude cognitiva dessas autonomias relativas é alcançada para os leitores e para os

pesquisadores na relação das logicidades específicas de cada linguagem. Em um texto de apresentação dos trabalhos do primeiro seminário sobre uso da imagem na fotografia, em 1973, nos Estados Unidos, Mead chama os métodos tradicionais da antropologia de "*called instruments*" ou nada mais do que "um lápis e um caderno de campo". Em relação ao despreparo da antropologia no uso dos meios audiovisuais na pesquisa, afirma que a antropologia tornou-se uma ciência de palavras, resistente às novas metodologias (Mead:1975).

Interessante acrescentar aqui as observações de M.Canevacci ao criticar os historiadores da antropologia que creditam somente à antropóloga todo o mérito do trabalho fotográfico e cinematográfico desprezando o verdadeiro autor do material imagético, Bateson, e definindo-o como um simples "acompanhante" com funções genéricas. Canevacci cita principalmente M.Harris como o exemplo da discriminação do trabalho de Bateson. O conceito desse autor de Comunicação Visual Reprodutível (CVR), essência da sociedade moderna, já era utilizada por Bateson e Mead na década de 30, pois esses autores estavam criando uma nova metodologia para a antropologia. (Canevacci:1990:33)

Alguns antropólogos aceitaram mais recentemente o fim do limbo acadêmico da fotografia e do cinema na pesquisa antropológica, como afirma Jean Copans diferenciando os dados imagéticos das anotações do caderno de campo, dando um "suporte concreto" para a pesquisa (Copans:1981:72). Suporte concreto deve ser entendido como um forma de conhecimento além da lógica do verbal, podendo até mesmo complementar de forma autônoma uma informação etnográfica e não como simples ilustração reafirmadora do conteúdo já expresso verbalmente. Entretanto, ainda falta para a antropologia cultural aprofundar mais suas interfaces com as ciências da significação.

O termo "Antropologia Visual" foi utilizado pela primeira vez por John Collier Jr., em 1967, mas já em 1957 publicava artigo no renomado periódico *American Anthropologist* sobre o uso da fotografia na pesquisa antropológica. O autor, *"um fotógrafo documentarista profissional, sem formação acadêmica"*, segundo sua própria definição, fazia parte de uma equipe de pesquisadores em um projeto interdisciplinar cujo objeto de estudo era a relação entre meio ambiente

e saúde mental, em um condado do Canadá.

Dois aspectos básicos do uso da fotografia na pesquisa de campo são relatados nesse artigo. No primeiro momento da proposta, como pesquisa *survey,* a fotografia é proposta como técnica de aproximação do objeto; o fotógrafo percorreu o condado fotografando as casas externamente, de dentro de seu carro, o que resultou em trouxe uma amostragem visual das condições de habitação nos diferentes espaços do local. Foram fotografados vários tipos de habitação e de vários níveis econômicos, a uma certa distância, sem incomodar seus habitantes, permitindo aos pesquisadores estudar as casas como se apresentavam externamente e classificá-las em uma tipologia, completada depois por observações diretas, em apenas dois dias.

O segundo tópico desenvolvido na pesquisa, uma experiência controlada de foto-entrevista, duas equipes de pesquisadores fizeram entrevistas somente com questões verbais cujo objetivo era estudar aspectos migratórios dentro do condado. Em seguida, os entrevistadores inverteram suas posições e entrevistaram os mesmos grupos com metodologias diferenciadas utilizando uma série escolhida de fotografias. Os resultados podem ser percebidos nas próprias palavras de Collier:

"A análise mostrou claramente que as imagens enriqueciam o conteúdo das entrevistas e mais especificamente que o faziam as questões verbais. Imagens industriais de Bristol elucidaram informações tecnológicas, detalhes sobre companheiros trabalhadores e valores em relação ao trabalho; imagens domésticas centraram a discussão em valores e padrões familiares; e imagens das habitações, forneceram informações sobre a comunidade. Nesta área, a foto-entrevista era imprevisivelmente longa e mais completa que as entrevistas verbais. Toda vez que as imagens mapeavam uma área distinta, obtínhamos respostas compactas e definitivas." (Collier:1957:857)

Esse tópico retorna com o mesmo vigor e consistência vinte anos depois, no livro em que usa pela primeira vez a expressão "Antropologia Visual" para definir essas e outras práticas da fotografia na pesquisa antropológica. É o capítulo mais estruturado teoricamente e

para mostrar a eficácia técnica da fotografia em entrevistas, Collier baseia-se em dois conceitos: *feedback*, que incentiva a memória por meio de imagens familiares, levando dessa maneira, o indivíduo a um processo de auto-realização na expressão de seus sentimentos a respeito de si mesmo e de sua cultura. As informações surgem naturalmente na ação autoprojetiva do entrevistado sobre o registro fotográfico; e *insight,* um momento de lucidez e de consciência que o entrevistado consegue ter quando está diante de uma determinada imagem fotográfica.

A lembrança de uma fato ou de uma relação acontecida, mesmo ausente na imagem, permite ao pesquisador reconstruir ações passadas e traçar possíveis relações existentes na cultura realizada. O realismo fotográfico funciona aqui como fator de persuasão que estimula e desencadeia um sentimento intenso, agindo como estímulos perceptivos e projetivos ao imaginário social e também aspectos individuais e psicológicos.

Na dissertação de mestrado de Eliane Medeiros[2], sobre cerimônia de casamento entre os ciganos, a pesquisadora utilizou basicamentes e vídeos em entrevistas. Muitas observações sobre a cerimônia, desde sua preparação, foram feitas tendo como suporte as imagens e muitos detalhes não observados diretamente, foram aparecendo ao olhar endógeno quando essas imagens foram "devolvidas" aos ciganos. A estratégia da devolução das imagens permite uma interação não conseguida em uma entrevista formal, principalmente as expressões emocionais.

A preocupação principal nos textos de Collier, a questão metodológica da fotografia de campo na pesquisa antropológica, retorna em um texto mais recente em que ele afirma que a avaliação da informação fotográfica precisa ser contextualizada em virtude da credibilidade visual pesquisada, ou seja, a evidência e a significância antropológica devem ser avaliadas em relação à metodologia específica do trabalho de campo. Dessa forma, é sempre necessário ter uma visão da cultura estudada que permita que todos os detalhes e dados

2- *Entre a exuberância e o mistério: um olhar videográfico sobre mulher cigana*, tese de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, I.A./Unicamp,1995. Nessa pesquisa fiz a documentação fotográfica das cerimônias de casamento. Resultou também em uma exposição entitulada "Casamento Cigano", apresentada em Campinas (1995) e São Paulo (1996).

fotografados sejam vistos dentro do contexto cultural e que as imagens fotográficas detenham legitimidade e credibilidade dentro da pesquisa.

Esse autor, também como Bateson, cria uma barreira e uma separação entre arte fotográfica e documentação, entre subjetividade e objetividade visual. As questões de linguagem fotográfica (enquadramento, ângulo de tomada, composição, luzes e sombras etc.), são direcionadas para o uso instrumental da fotografia como técnica específica, um instrumento de controle da pesquisa e de informação. Collier baseia a aproximação teórica e interdisciplinar entre fotografia e antropologia na sua vasta experiência de campo como fotógrafo/pesquisador, atuante em documentação social, iniciada na equipe de fotógrafos da *Farm Security Administration*, como ele cita no artigo publicado no *American Anthropologist*, em 1957. Junto com fotógrafos importantes no cenário da fotografia documental norte-americana, como Walker Evans e Dorothea Lange, realizaram a maior documentação social da história da fotografia: mais de um quarto de milhão de fotografias foram tiradas nos anos da depressão econômica americana da década de 30.

O realismo fotográfico na concepção desse autor está diretamente ligado aos autores que afirmam a fotografia como mimeses e como espelho da realidade. Utiliza dois conceitos que reafirma sua aproximação com essa corrente de pensamento sobre o "fotográfico". O primeiro conceito de "imparcialidade" é entendido na relação física que a fotografia tem com o real, que como vimos no capítulo anterior, existe por uma convenção cultural. Collier transfere para a Antropologia Visual este conceito de "imparcialidade" da fotografia ao creditar ao realismo fotográfico a linguagem mais compreendida inter e transculturalmente, não está totalmente errado. A contradição principal na proposta metodológica desse autor está na suposição de que somente a sensibilidade humana pode enxergar a significância antropológica e assim ultrapassar a mecanicidade do dispositivo, mas para que isso ocorra é necessária uma seletividade que o programa tecnológico não tem na sua origem. Mas seletividade e imparcialidade são conceitos contraditórios, pois o ato fotográfico é uma operação que atribui valores

Para Collier o registro fotográfico age como um fator de controle da observação e da pesquisa, permitindo torná-lo um dado calculável, mensurável e classificável ou conclusivo, na fase final da pesquisa. Para que isso ocorra o produto final deve ser o mais objetivo possível, para permitir sua abstração em dados estatísticos (Collier:1967:20). O discurso fotográfico existe então como uma sistemática interna à pesquisa, em que sua logicidade própria como produtor de conhecimento não permite um saber antropológico *per si,* sendo necessário o cruzamento de seus dados com os dados verbais. De certa forma, essa premissa é aceita por grande parte da antropologia e da ciência que vêem nos discursos imagéticos um produto extremamente polissêmico e carregado de subjetivismos.

Ainda dentro da perspectiva de um olhar exógeno da cultura, um caso da década de 50 ocorrido no Brasil e praticamente ignorado pela bibliografia especializada sobre documentação etnográfica e suas práticas é interessante para nossa análise. José Medeiros, fotógrafo da revista "O Cruzeiro", documentou um ritual de iniciação de Candomblé, na Bahia. A reportagem de cunho sensacionalista, cujo título é "*As noivas dos deuses sangüinários*", mostra-nos várias cenas da iniciação de três *Iaôs*, em que Medeiros pretendeu apresentar o Candomblé "como ele realmente é"[3]. Medeiros, como era de praxe na revista, pautava suas reportagens e ficou mais de um mês tentando penetrar no meio religioso de Salvador para fotografar, principalmente nos terreiros mais tradicionais. Não conseguindo, abordou uma mãe-de-santo da periferia (Mãe Riso da Plataforma) e ofereceu-lhe dinheiro em troca da documentação fotográfica. A publicação da reportagem provocou uma grande reação negativa da comunidade religiosa que se mostrou desrespeitada pela forma sensacionalista apresentada pela revista. Ao penetrar no espaço sagrado, fotografando-o e apresentado-o aos olhos leigos, Medeiros profanizou o ritual imageticamente, tornando-o visível para o olhar não iniciado.

Apesar de o material fotográfico ter hoje uma importância documental e etnográfica única, já que existe pouquíssima

3- As informações foram obtidas em uma entrevista realizada com José Medeiros em 1988. A reportagem citada foi publicada na revista O Cruzeiro, 15 de setembro de 1951. Posteriormente foi publicado um livro entitulado *Candomblé*, pelo O Cruzeiro, em 1957, com o trabalho completo de Medeiros.

documentação imagética com tal riqueza visual, pois Medeiros era um fotógrafo de grande sensibilidade estética e social, mostra-nos exatamente como o antropólogo não deve se inserir em determinado grupo para realizar um trabalho com imagens. Basta dizer que nas próprias palavras de Medeiros, ele não mais pôde se identificar nominalmente em Salvador com medo de represálias, temente das forças religiosas e mesmo consciente de seu ato desonesto perante os valores religiosos do Candomblé. Também houve conseqüências dentro do próprio meio religioso, a mãe-de-santo foi isolada e as *Iaôs* não tiveram sua iniciação reconhecida pelos pares, segundo palavras de Medeiros.

A excelente filmografia realizada pelo cineasta especializado em filme etnográfico Jean Rouch, em grande parte dentro dessa nossa classificação de olhar exógeno ou aquele feito pelo pesquisador, é mediada também por olhares endógenos da própria cultura, já que assim como F.Boaz, ele instrumentalizou nativos para trabalhar na captação de imagem e som. Jean Rouch, dessa forma, tenta um caminho intermediário entre os dois olhares.

Ainda no campo da pesquisa antropológica, usando a documetação cinematográfica, o trabalho do pesquisador japonês Yasuhiro Omori deve ser analisado e citado por dois motivos. O primeiro deve-se a qualidade etnográfica de seus filmes e a própria forma de narrativa escolhida. O segundo motivo é o caminho para tentar justificar cientificamente sua proposta. No primeiro momento estamos dentro da logicidade da linguagem cinematográfica e do produto fílmico como um produto antropológico; no segundo momento a marginalidade ainda presente na antropologia leva um excelente cineasta a entrar em um campo polêmico que implica várias áreas da ciência médica e da psicologia.

Y.Omori realizou dois filmes sobre as tradições e transfigurações de um festival que acontece anualmente em uma vila japonesa nas montanhas, Shimofukuzawa, na província de Yamanashi. O primeiro filme realizado em 1983, " *Seven Young Gods of Fortune: Fertility Rite of Desojin*", mostra os rituais realizados durante três dias no período chamado "*Pequeno Ano Novo*", em janeiro, para ajudar a fertilidade de jovens casais que casaram no ano anterior e uma cerimônia de purificação para afugentar os maus espíritos das casas dos

moradores. O filme mostra as atividades da Associação dos Jovens Moradores da aldeia e centro da organização das festividades e cerimônias.

Nesse filme, o uso de um símbolo fálico esculpido em madeira é utilizado em vária ocasiões do evento e também é erguido um mastro em frente da associação representando a genitália feminina. Ao contrário desse, que fica fincado ao chão e portanto imóvel, o imenso falo de madeira percorre toda a aldeia perseguindo as mulheres jovens em situações jocosas. A atual legislação e moral japonesa após a Era Meiji, criou uma censura para atos explícitos e representações da sexualidade como a proibição de pelos pubianos em desenhos e fotografias existente até a poucos anos atrás. Como diz Omori:

"Atualmente no Japão, a legislação em relação às atitudes sexuais ainda são muito restritivas. Apesar disso, o fato desse festival expressar muito explicitamente o ato sexual é uma evidência da força da organização da Associação dos Jovens Moradores." (Omori:1988:197).

Omori filmou o mesmo festival dois anos depois sob outro ponto de vista. "*Festive Housewives*" é um filme que focaliza as atividades das mulheres na preparação das comidas e em outras atividades que aparentemente seriam somente masculinas, demonstrando que as mulheres participam mais do que meramente como personagens passivas com importante papel social nas festividades. Portanto, temos o principal produto etnográfico de Omori, dois filmes sobre o mesmo festival, realizados de ponto de vistas diferentes, ou seja, os dois filmes dialogam entre si mostrando uma abrangência construtiva que os leva a ser um mesmo filme. Essa relação entretanto não é analisada por Omori que prefere se apoiar em outro recorte epistemológico levando-o a um "cientificismo" inoperante e desnecessário para um cineasta.

Após a realização dos filmes e preocupado com a leitura que os próprios aldeões poderiam fazer deles, Omori retorna à aldeia e realiza a experiência "científica", como ele diz:

"Para determinar precisamente como as imagens na tela eram percebidas, equipamentos foram utilizados para medir a respiração,

batimento cardíaco, e a temperatura do corpo. Um registro das marcas do olhar foi usado para determinar os pontos nos quais os olhos focalizavam a tela, e um detector galvânico do reflexo da pele (G.S.R.) foi utilizado para encontrar reações emotivas inconscientes. Devido as limitações orçamentárias, somente três pessoas foram trazidas para a cidade de Shimofukuzawa para participar nessas experiências: um antigo membro da Associação com 45 anos, o chefe do grupo de 30 anos e um jovem membro de 18 anos. Todos homens." (Omori:1988:198)

Os resultados que o pesquisador chegou com esse pequeno grupo de pesquisa indicam uma desnecessária tentativa de tornar produtos fílmicos antropologicamente aceitos pela ciência por portarem uma postura "científica". O máximo que o pesquisador conseguiu foi encontrar diferenças de velocidade do olhar na tela entre os sujeitos e o fato de um estar mais calmo ou mais agitado etc; o que não significa muita coisa em termos de encontrar "reações emotivas inconscientes". A partir desses dados sugere o autor que o jovem, que obviamente estava mais ansioso pelas tomadas e olhou mais velozmente as imagens, estava impregnado pela "era da televisão" vendo esse tipo de filme como lento e com pouca dinâmica, mas mesmo assim não pode o autor generalizar. Apesar de seus ínfimos resultados "científicos" o autor acrescenta cônscio:

"Um filme etnográfico é essencialmente uma monografia feita por imagens. A análise da imagens é vital na pesquisa das causas primárias das mudanças históricas e da estrutura social, particularmente, em relação a elementos como ritmo, porque somente podem ser expressas na forma visual. A parte de um filme que pode ser considerada intuitiva e as partes que são cientificamente deduzidas através de análise precisam trabalhar em conjunto. A idéia deverá ser produzir filmes que integrem ambos esses aspectos." (Omori:1988:199)

A perspectiva de tentar tornar seus produtos fílmicos "científicos" por meio de experimentos controlados, demonstra uma marginalidade ainda presente na antropologia na aceitação do filme como uma monografia feita de imagens, como ele mesmo afirma ser a essência do filme etnográfico. Felizmente, Omori abandonou essa perspectiva e continuou a realizar filmes, inclusive ganhando prêmios

importantes em festivais internacionais de filmes antropológicos[4].

4- Omori ganhou o Grande Prêmio Nanouk, em 1994, com um filme sobre xamanismo feminino no Japão.

3. A VISÃO FOTOGRÁFICA E CINEMATOGRÁFICA ENDÓGENA DA CULTURA

Em 1966, S.Worth e J.Adair levaram para uma reserva indígena Navaho, nos E.U.A., vários equipamentos de cinema 16mm: quatro câmeras B&H DH70 (cuja característica é ter acoplada três lentes ao corpo da câmera), quatro moviolas Zeiss, quatro rebobinadores e acessórios, 10.000 pés de filme e ainda quatro tripés e quatro fotômetros, ou seja, quatro equipamentos quase completos, faltando somente o gravador e a iluminação, que não estavam na previsão da pesquisa. A hipótese de trabalho desses pesquisadores era a de que se pudesse ensinar indivíduos de uma cultura tecnicamente simples a produzir imagens técnicas (fotografia e cinema), eles usariam essa técnica para reproduzir padrões culturais específicos que refletissem, por sua vez, sua própria cultura e seu mundo simbólico. Partem do princípio de Malinowski de que o etnógrafo deve compreender o mundo do "outro" através da própria visão de mundo da cultura e inerente ao indivíduo. Dessa forma, esses autores fizeram a primeira crítica sobre a posse fotográfica e cinematográfica por intermédio de um olhar exógeno à cultura, em que os pesquisadores utilizam fotos e filmes para estudar gestos, expressões culturais, cultura material e o próprio sistema de comunicação visual de outros povos, mas não para se comunicar com os mesmos, muitas vezes os objetos são ignorados e não têm acesso ao produto visual:

"Collier(1967)... e outros, têm feito um trabalho significativo, fotografando o ambiente de seus informantes e usando-os para elucidar respostas que tenham produzido informações freqüentemente erradas, através de outros métodos. Outros ainda têm usado desenhos do ambiente, valores, etc. Mas, para nosso conhecimento, nenhum até agora se sujeitou às dificuldades inerentes na elucidação do fluxo visual que pode ser analisado nos termos da estrutura das imagens e nos princípios usados na produção destas imagens(...) Mas, o olho do sujeito não é o olho que recorta, suas mãos não manipulam as lentes, não é sua mente que faz a edição e raramente eles vêem o produto final. Antropólogos têm recentemente solicitado aos seus informantes para verem filmes acabados ou seqüências fílmicas selecionadas feitas pelo

pesquisador, pedindo-lhes que comentem sobre a 'veracidade' da apresentação ou para fazer sugestões sobre a trilha sonora. Ninguém, que tenhamos conhecimento, propôs ao 'nativo' para usar a câmara e também fazer sua própria edição do material por ele mesmo coletado." (Worth & Adair:1970:09-10)

Padrões organizativos de eventos visuais são uma possibilidade que os pesquisadores exploram, segundo os quais *filmmakers* aprendem a fazer transformações entre este padrão cultural comum de percepção e cognição, bem como a adaptação convencional de regulamentos, regras ou padrões determinados por uma especificidade cultural, social e o meio lingüístico. Entretanto, a originalidade dessa pesquisa consiste exatamente na inversão do olhar antropológico na produção visual de uma dada cultura e sua contextualização na significação social.

Enquanto pesquisadores têm observado e analisado os processos de inovação tecnológica, quase nada ou mesmo muito pouco foi estudado sobre como um novo modo de comunicação pode ser padronizado pela cultura na qual foi introduzido. Valores culturais e elementos da cognição que talvez sejam inibidos, não observáveis ou mesmo não analisáveis, quando a investigação é ordenada pelas trocas verbais na língua do pesquisador, o que ocorre freqüentemente, aparecem quando, neste caso, o filme é concebido, fotografado e montado por indivíduos da própria cultura. Eles escolheram os Navahos para investigar padrões, regras e o próprio código de comunicação visual, pelo fato desse grupo étnico ser muito estudado e haver informações etnológicas e etnográficas que poderiam ser cruzadas para avaliar as inferências de seu modo de comunicação visual e visão de mundo. Assim, John Adair é essencial para a investigação, pela sua formação antropológica e pelo seu profundo conhecimento dos Navaho.

A escolha dos cineastas "nativos" - três homens e três mulheres, com idades entre 17 e 25 anos, e um indivíduo monolingüe, de 55 anos, aconteceu sem interferências. Os sete índios Navahos foram incentivados a fazer filmes sobre *"anything you want do"*. Foi ministrado um curso rápido de apenas uma semana e introduzido o equipamento que eles iriam usar; foram apresentados filmes de diferentes abordagens mas todos já haviam visto algum tipo de filme e foi realizada

uma pequena filmagem de aprendizado com 100 pés de filme. Os filmes eram enviados de avião para uma cidade próxima, revelados e remetidos de volta em poucos dias. O trabalho de campo teve duração de apenas dois meses e os índios produziram sete filmes de vinte minutos e cinco pequenos filmes de dois minutos. Os filmes são analisados em dois níveis. O primeiro é relativo ao contexto cultural no qual foram gerados: a aprendizagem; a auto escolha pela comunidade dos indivíduos que filmaram; a escolha temática; a técnica utilizada de filmagem; e por último a relação estabelecida da comunidade com o processo de filmagem.

O segundo nível de análise dos filmes refere-se ao código imagético, sua descrição e no estágio final, as regras a partir das quais o filme Navaho pode ser generalizado:

1. O "estilo" narrativo dos filmes e sua relação simbólica com formas míticas da cultura.

2. A organização sintática, a seqüência e as unidades do evento filmado.

3. A influência de tabus cognitivos e perceptivos na estrutura fílmica.

4. A relação entre a estrutura da linguagem verbal e a estrutura da "linguagem" visual.

De acordo com a metodologia exposta e análise dos filmes, os autores concluem que, questões de falta de consciência ou de deliberação, freqüentemente sugeridas por estetas, historiadores da arte e antropólogos, não são as mais importantes nos filmes feitos pela primeira vez por esses indivíduos, ainda que as formas escolhidas de criação efetivamente concretizadas possam implicar no estilo tradicional de ser Navaho. Os autores ainda fazem uma interpretação profunda dos filmes e os relacionam com a etnologia, a cosmo visão do grupo e a identidade de ser Navaho.

Worth e Adair concordam com Mead, Bateson e Collier no que diz respeito às potencialidades cognitivas da visualidade fotográfica, cinematográfica e videográfica na compreensão de aspectos inatingíveis pela abordagem verbal. Entretanto, perscrutam uma nova

abordagem que abriu para a antropologia a possibilidade de compreender o imaginário social e a visão de mundo de uma cultura através da representação simbólica nas imagens técnicas produzidas por um olhar que lhe é intrínseco e endógeno. Poucos pesquisadores fazem parte desta proposta de sistematizar o trabalho de campo a partir de uma produção fotográfica ou mesmo de leitura antropológica da imagem fotográfica produzida por uma determinada cultura ou grupo social específico, até mesmo por dificuldades metodológicas.

No caso de leituras de imagens fotográficas em pesquisas históricas e de resgate da memória, os trabalhos de O.Von Simson e M.L.Moreira Leite são referências em nosso país. Muitas vezes, as informações foram obtidas por fotografias familiares e cotidianas, as autoras também utilizaram fotografias de arquivos e de profissionais. Como diz Von Simson, as fotografias não eram inicialmente um instrumento para obter as informações, mas com o andamento da pesquisa e o próprio fato de os entrevistados trazerem suas imagens para mostrar e comentar e também dessa forma apresentado um elemento de envolvimento emocional, tornaram-se muito importantes no resultado final da pesquisa.

Da mesma forma C.Musello, em um outro estudo sobre a fotografia como meio de identificação e representação social, analisou fotos de álbuns de família e chama essa forma de fotografar de *home mode*. Assim, imagens do mundo doméstico são diferenciadas de outras formas de fotografia mais pelo contexto de intimidade familiar do que pela técnica ou pelas qualidades estéticas das imagens em si mesmas. A fotografia familiar é investigada etnograficamente não simplesmente nos seus aspectos psicológicos, estéticos ou técnicos, mas principalmente como artefatos_sociais. Ele constroe uma proposta de procedimentos metodológicos refinada e detalhada nas suas etapas de realização. Assim, a estrutura do processo fotográfico nos seus eventos básicos é mostrada passo a passo de tal forma que possa ser minuciosamente descrita dentro dos contextos sociais em que foi gerada. Esse método consiste nas seguintes etapas:

1. Planejamento dos eventos - atividades em que são tomadas as decisões relativamente a quando e o que fotografar;

2. Fotografando os eventos (atrás da câmera) - todas as técnicas e rotinas no ato fotográfico;

3. Fotografando os eventos (na frente da câmera) - comportamento e atividades dos sujeitos fotografados;

4. Produção dos eventos - todos os métodos e atividades pelos quais as fotografias são processadas;

5. Edição dos eventos - a organização das fotos;

6. Exibição das fotos - todas as ocasiões e formas nas quais as fotos são exibidas.

O método produz um *portrait* sistematizado do uso que um determinado grupo faz da fotografia e para completar a análise ainda são contextualizados os seguintes recortes metodológicos: identificação dos participantes e suas relações; as locações; os eventos representados nas fotografias; e por último a questão da linguagem fotográfica ou o estilo fotográfico do *home mode*. Para Musello, essa estrutura de análise sistematicamente aplicada é tanto um método para descrever os fenômenos fotográficos, como também um instrumento que permite generalizar contextos socioculturais. Ela permite reconhecer traços e influências culturais no *home mode* e é um meio para identificar padrões e regras sociais.

Em uma tentativa de ver como os Yoruba vêem a si mesmos, S.Sprague, pesquisando em uma pequena aldeia desta etnia, Ila-Orangum, na Nigéria, analisa a produção fotográfica de dez fotógrafos estabelecidos comercialmente na aldeia. Com uma população de três mil habitantes, incluindo a área rural, esta comunidade incorporou a imagem fotográfica no seu cotidiano e no seu mundo simbólico como um elemento cognitivo da cultura. Segundo este autor, a fotografia penetrou no espaço sagrado do mundo religioso no qual:

"A fotografia Yoruba é uma expressão genuína de sua cultura com significações simbólicas únicas, funções e com um arranjo implícito de

convenções culturalmente determinadas, dirigidas pelo próprio tema e código formal da imagem visual." (Sprague:1978:09)

Se por uma lado uma cultura específica como os Yoruba, em contato tardio com a técnica fotográfica, incorporou à sua simbologia imagens fotográficas presentes no cotidiano, criando significações e identificações; por outro lado, vivendo na sociedade industrial e complexa, um grupo social - as mulheres homossexuais - busca ainda uma identidade visual que lhes têm sido negada pela imagem fotográfica. J.Biren analisa as fotografias feitas sobre as mulheres lésbicas e as fotografias feitas por mulheres lésbicas. Biren, que é fotógrafa e homossexual, diz que a imagem feita de fora de seu universo lésbico é produzida por uma visão machista e construída sobre estereótipos; quando não produzem imagens delas como doentes, feias e antinaturais, produzem imagens de adolescentes ninfetas, louras, delgadas e vazias: "à la David Hamilton". Muitas mulheres lésbicas identificam-se com essas imagens por que são as únicas acessíveis e Biren propõe a produção e o acesso a uma produção imagética autoconstruída na qual elas se identifiquem e afirmem-se politicamente.

As imagens fotográficas produzidas por esse olhar podem romper a dominação machista, ativando o imaginário e possibilitando acelerar transformações pessoais e interpessoais. A auto-imagem seria tanto um processo de comunicação e reafirmação visual interna ao grupo, como elemento de sustentação de uma identificação específica. Para a autora, as lésbicas têm um modo diferente de ver por possuírem um modo diferente de ser, e têm um modo diferente de ser por terem um modo diferente de ver. Ao tornarem visíveis o que lhes é negado visualmente estão transformando a si mesmas e seu mundo pelo próprio olhar: fotografar e deixar-se fotografar.

Dentro desse recorte metodológico de compreender a cultura por seu próprio olhar, a obra fotográfica de Martin Chambi (1891-1973), filho de uma família inca de agricultores, representa uma visão compromissada com o contexto social na qual ele teve sua origem e estava inserido. Considerado o primeiro fotógrafo índio da América Latina, Chambi atuou principalmente na cidade de Cuzco, Peru, e nas suas cercanias. Suas fotografias retratam desde a burguesia cuzquenha, a arquitetura inca e colonial e aspectos culturais dos camponeses

(festas, trabalho, habitações, cotidiano etc.) Seus *portraits* em estúdio ou em luz direta do ambiente e seus "instantâneos" podem ser lidos como unidades em que a estrutura fotográfica anuncia o ato fotográfico e conseqüentemente o olhar do sujeito enunciador. Apesar de não ter uma preocupação com uma metodologia específica de documentação etnográfica - Chambi é muito influenciado por uma estética dominante - apresenta algumas fotos que o aproximam das propostas modernas de composição fotográfica de A.Rodchenko, como na fotografia entitulada "Jogadores de Cartas",1935. Considerado como possuidor de uma visão indígena genuína, o que é discutível, C. Ponce de Leon diz a seu respeito:

"Seu olhar não está contaminado de compaixão, mas de um sentimento nobre que transcende a condescendência miserável tão própria daqueles que olham de fora." (Ponce de Leon, 1988)

Acrescenta-se à essa abordagem de aproximação da visão endógena da cultura, a pesquisa sobre o recorte endógeno do cotidiano de operários, em que câmeras fotográficas simples foram fornecidas a 13 trabalhadores de quatro indústrias de calçados da cidade de Franca, São Paulo, para que fotografassem um roteiro previamente estabelecido.[5]

Entre os temas fotografados, foi escolhido para análise "a casa", vista através do próprio olhar operário. A fotografia nessa pesquisa foi um instrumento de auto-representação e fez emergir um universo visual singular e dificilmente penetrável ao olhar tradicional da antropologia. O deslocamento do olhar, produtor da imagem fotográfica, permitiu uma entrada na endogenia fotográfica na vida operária. (Tacca:1993)

Nessa análise realizada em dois níveis, o individual e o coletivo, foi utilizada a proposta teórica desenvolvida a partir do roteiro

5- Esse trabalho foi inicialmente premiado no Concurso Marc Ferrez, Funarte/84, e resultou em minha tese de mestrado *Sapateiro: o retrato da casa. A representação da casa do operário sapateiro francano através de seu próprio olhar fotográfico*, no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, I.A./Unicamp, 1991.

sobre o extralingüístico semiológico realizado por Izidoro Blicktein(1983), pelo modelo desenvolvido por Ivan Santo Barbosa (1982) e por um itinerário de abordagem da visualidade individual do fotógrafo-operário proposta pelo autor. Penetrar na concepção de casa pelo olhar autoprojetivo revelou uma rica experiência perceptiva individual que detectou também padrões sociais coletivos. Assim, a descoberta de corredores da significação estandartizados culturalmente, expressando projeções do imaginário social tanto no espaço privado íntimo como no espaço público, permitiu uma análise em um primeiro instante, cujo eixo é a individualidade do próprio sujeito realizador da visualidade fotográfica. No segundo momento, por meio de um itinerário de leitura ajustado e com parâmetros demarcados, em que a aproximação é feita foto a foto, indivíduo a indivíduo, elemento a elemento fotografado, permitiu-nos realizar um corte horizontal e generalizar uma visão endógena da casa.

A mais ousada e profunda experiência na procura de uma endogamia visual da cultura por meio da imagem técnica em nosso país foi o projeto "Vídeo nas Aldeias", desenvolvido por Dominique T. Gallois e Vicent Carelli, do Centro de Trabalho Indigenista. Ao levar a possibilidade de produção das imagens e posterior edição pelos próprios membros das várias etnias que atuaram, esses pesquisadores inovaram não somente em termos de pesquisa mas na forma de atuação direta com os grupos indígenas. Propondo uma dinâmica imagética tendo o vídeo como suporte mas sem uma imposição de valores temporais na narrativa e na concepção do produto, esses autores recuperaram a metodologia proposta por Sol&Worth com uma profundidade muito maior e abrangente na inserção de um movimento de reafirmação étnica:

"O projeto pretendia contribuir a este movimento, colocando à disposição de povos indígenas a oportunidade de um diálogo adaptado a suas formas de transmissão cultural. O objetivo era tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a aprópriação e manipulação de sua imagem em acordo com seus projetos políticos e culturais. O vídeo representa, de fato, um instrumento de comunicação e um veículo de informação apropriado ao intercâmbio entre grupos que não só mantém tradições

culturais diversas, mas desenvolveram formas diferenciadas de adaptação ao contato com os brancos. Diversidade ainda maior pelo fato de estarem extremamente dispersos e isolados entre si, tendo raramente a possibilidade de se conhecer." (Gallois e Carelli:1995: 50)

O que diferencia a metodologia do projeto "Vídeo nas Aldeias" é certamente sua prática política de envolvimento com as comunidades indígenas. Assim, os autores partem de uma forma agressiva para a prática comumente usada na pesquisa acadêmica no uso do conceito de *feedback* ou retorno das imagens, como dizem os autores:

"Construir, através da mídia audiovisual, informações para o público leigo ou para o círculo restrito dos especialistas, representa certamente uma experiência valiosa para a reflexão antropológica. Mais interessante ainda é construí-las com e para os sujeitos da pesquisa: as comunidades indígenas. Retorno, feedback, Antropologia interativa ou compartilhada, como pregava Jean Rouch, são princípios muitas vêzes declarados mas raras vezes concretizados." (Idem:53)

O discurso dos autores contrapõe as práticas desenvolvidas pelos antropólogos em suas pesquisas acadêmicas com sua própria prática direta de ação o que leva-nos a crer que os autores consideram algumas metodologias desenvolvidas na área, certamente valiosas para a análise do produto, ou simplesmente interessa-lhes apenas dar espaço para a produção videográfica sem uma conseqüente avaliação das influências e do impacto da inserção de uma nova tecnologia de comunicação em grupos indígenas. A pergunta que deve também ser respondida é como acontece a narrativa videográfica, sua temporalidade e suas relações com a cosmologia de cada grupo estudado. São diferentes de grupo para grupo? Há influência do tempo televisivo na percepção onde grupos mantém contato via satélite com redes televisivas? Se por uma lado a introdução do machado de ferro rompeu determinadadas temporalidades produtivas, por outro lado a introdução de novas tecnologias de comunicação criam novas formas de representação simbólica? Essas indagações estão nas pesquisas de linguagem que parecem não ser desenvolvidas ou apresentadas ao

"meio acadêmico" por esses pesquisadores. Afinal, não é onde estão seus interlocutores, como dizem. Continuando o pensamento desses autores e demarcando sua prática política dizem:

"O que as comunidades estudadas, fotografadas e filmadas esperam da interação que estabelecem com os antropólogos não são, apenas, as fotos, os filmes editados ou as teses prontas. Entretanto, é essa a forma mecânica de retorno que a maior parte dos etnólogos concebe e pratica. O projeto de vídeo do CTI se propõe inverter e enriquecer essa relação". (Idem:53)(...) "Nossa experiência evidencia que o 'retorno' que temos a oferecer aos índios é o retorno do olhar. E a troca que se estabelece, por meio da mídia audiovisual, é exatamente produzir conhecimento, de um lado e outro. Produzir o encontro entre modos de ver e de pensar, ampliar as possibilidades de comunicação, de identificação, ou de confronto." (Idem:54)

Os autores além de uma crítica feroz a uma prática tradicional de "*retorno*" feita por antropólogos da imagem, idealizam o meio videográfico e audiovisual não fazendo por sua vez, uma avaliação das diferenças de produção imagéticas entre as duas culturas em questão. Ao introduzir o vídeo nas aldeias idealizam o meio como redentor de uma "*universalidade*" mas se esquecem das origens da representação imagética desse mesmo meio, uma história de quase meio século de desenvolvimento a partir do Renascimento, na chamada civilização dos "brancos", que é apresentada para as comunidades como uma tecnologia a ser incorporada:

"A vantagem essencial do audiovisual para a comunicação intercultural está no impacto da imagem, que impõe conceitos éticos, sentimentos, sensações que são universais, que transcendem a diversidade das culturas. Por serem atos de percepção, elas aproximam." (Idem:56)

Jean Rouch, Sol&Worth, Mead&Bateson e outros antropólogos, sabiam perfeitamente dessas qualidades da imagem e não se iludiam com sua *universalidade;* sabiam relativizar o meio como sabiam também das diferentes formas de percepção do produto audiovisual entre as diferentes culturas. Mais do que simplesmente criar

uma diáspora ética sobre a questão do "retorno" ou *feedback*", colocando-se como criadores de uma prática eticamente correta, os autores enriqueceriam a antropologia da imagem aprofundando suas publicações acadêmicas levando em conta a própria produção acadêmica na área. Se citamos Sol&Worth como referência nos trabalhos antropológicos que buscam entender uma visão endogâmica no uso da imagem técnica por povos que não têm essa tecnologia de comunicação, esses autores nem são citados na própria bibliografia dos textos publicados pelos autores do projeto "Vídeo nas Aldeia".

Esse projeto pode ser considerado desde já uma referência para a antropologia visual brasileira mas pode ainda enriquecê-la muito mais academicamente deixando os ranços entre indigenistas engajados e antropólogos acadêmicos e sem dúvida, fazendo uma avaliação da inserção do vídeo como uma nova tecnologia de comunicação. Lembramos que esse suporte utilizado já começa ser ultrapassado pelas novas tecnologias inventadas pela indústria da comunicação no mundo globalizado. Entretanto, cabe inocentá-los dessa minha inquietação pois os autores não estão de fato envolvidos na questão de linguagem como colocada acima e sim na inserção e na dominação de um processo de comunicação mais rápido entre os diversos povos indígenas brasileiros que pode até mesmo resultar em um canal alternativo de televisão (ou mesmo vídeo-conferência) via satélite e desta forma aproximar as diversas formas de contato com o mundo branco propiciando uma perspectiva autônoma de apropriação de valores culturais, como eles próprios dizem:

"De acordo com a proposta do projeto vídeo nas aldeias, a condução autônoma da relação interétnica é favorecida pela absorção de informações abrangentes sobre a situação de outros povos indígenas e sobre segmentos diferenciados da sociedade nacional. A compreensão gradativa da diversidade de intenções e de relações possíveis com diversas categorias de "outros" é um parâmetro indispensável para que um grupo indígena isolado possa controlar, em ritmo próprio, seu espaço de relacionamento num mundo, agora, mais amplo. Acreditamos que tanto a visita de falantes de uma língua semelhante quanto o uso do vídeo constituíram fórmulas didáticas adaptadas a este objetivo. Ao criar condições - mesmo que momentâneas - para que o grupo recém-

contatado possa reelaborar os critérios de sua identidade, este encontro condensou um percurso, normalmente muito demorado." (Gallois e Carelli:1995:237)

4. NOVAS EXPERIÊNCIAS METODOLÓGICAS

Portanto, como vimos, a fotografia e o cinema desde o início foram utilizados como forma de documentação mas quando o elemento humano, enfocado pela lente e pelo olhar do operador esteve presente na frente do aparato técnico tornou-se muitas vezes em imagem manipulada por interesses coloniais, ideológicos ou mesmo por falta de uma consciência semiótica do operador ou daquele que utilizou a imagem. Assim, encontramos esses atos de manipulação em missionários, aventureiros, militares, fotógrafos e também em antropólogos famosos. Entretanto, a imagem técnica deu um salto de qualidade acadêmica com os trabalhos de Mead e Bateson para lentamente começar a ser discutida como uma área própria da antropologia, realizando assim uma análise de suas limitações e de suas potencialidades.

Alguns trabalhos recentes na área da documentação imagética de povos específicos são referências de caminhos que podem levar a uma melhor compreensão do roteiro visual desses grupos, ou o percurso de sua representação pela imagem técnica. Na fotografia, o trabalho mais interessante foi desenvovido por Don Doll que recuperou ensaios de dois fotógrafos importantes e em tempos diferentes (John Anderson, na virada do século e Eugene Buechel, nas décadas de 30 e 40) e também acrescentou um ensaio fotográfico de sua autoria feito na década de 70, retratando os índios Sioux da reserva de Rosebud. A publicação mostra em três tempos diferentes as tranformações que ocorreram com esse grupo. Nesse mesmo caminho a pesquisa de James C. Faris resgata a imagética dos índio Navajo produzida pelos fotógrafos e pesquisadores que estiveram nas áreas indígenas desde o século passado chegando até a contemporaneidade com os fotógrafos nativos. Um trabalho que se aproxima dessa linha de pesquisa é a recente publicação de Sílvio Coelho dos Santos que resgata a memória visual dos índios Xokleng, no sul do Brasil.

A incorparação dos novos trabalhos de análise do olhar do "outro" sobre ele mesmo e sua cultura, abre uma perspectiva nova para a antropologia e permite que possamos compreender melhor nosso próprio etnocentrismo imagético. Sobre essas potencialidades além da própria logicidade da imagem, Mead finaliza um texto clarificador das

relações da fotografia e do cinema com a antropologia, dizendo que muitas das situações culturais nunca mais se reproduzirão em laboratórios e ao fazer a documentação visual e sonora, preservada e organizada, podemos analisar os mesmos documentos sob diversos aspectos e pontos de vista. (Mead:1975:06)

Por outro lado, as novas mídias eletrônicas são também as novas fronteiras nas relações entre antropologia e imagem, e permitirão, mais do que simples documentação e registro, uma interação com o próprio objeto de estudo para o interessado na temática. As novas formas de comunicação via *internet* aproximam mundos distantes e completamente distintos sem uma intermediação de um agente manipulador dos dados. O exemplo desse tipo de trabalho que já é hoje um referência, apesar de ter sido lançado somente no ano passado, é a tese de mestrado de Kiko Goifman[6] que utiliza no seu conjunto de análise o vídeo como suporte da pesquisa de campo e resultou no vídeo "Teresa" e o desenvolvimento posterior de um produto multimídia em CD-Rom (Goifman:1998). Mais do que simples pioneirismo o trabalho proposto por Goifman inova na linguagem e não somente podemos acessá-lo pelo *driver* do computador pessoal como podemos também acessá-lo em um *site* na rede e criar comunicação com os próprios sujeitos da análise: presidiários. A virtualidade concretiza-se no contato *internaútico* e não se restringe a uma tese acadêmica ou a um vídeo ou a um CD-Rom, criando uma dinâmica que foge da própria estrutura original entre o leitor interessado na temática e o próprio sujeito da pesquisa. O sujeito da pesquisa fica assim, finalmente, ao alcance do leitor e as análises propostas podem ser verificadas *on line.*

6- *Valetes em slow motion. O espaço e a morte do tempo na prisão a partir de experiências com o vídeo*, tese de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, I.A./Unicamp, 1994.

SEGUNDA PARTE

A IMAGÉTICA DA COMISSÃO RONDON

CAPÍTULO III

Nesta segunda parte, apresentaremos a proposta de análise da produção fotográfica e cinematográfica da chamada Comissão Rondon por intermédio de alguns recortes escolhidos como exemplos metodológicos da abordagem que se utilizará para a análise de todo o material de pesquisa na qual se traçara a relação com as propostas teóricas apresentadas nos capítulos anteriores, especificamente a abordagem semioticista, a leitura da imagem fotográfica de R.Beceyro e a tipologia da cinematografia antropológica proposta por M.Canevacci. Deixemos explícito que o material efetivo de análise concentra-se sobre a imagética fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon, tendo como referência os textos e relatórios específicos para uma complementaridade analítica.

1. UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA REFERENCIAL

Muitas referências históricas sobre o que chamamos de Comissão Rondon e também sobre o discurso indigenista oficial própriamente dito já foram publicadas. Muitas delas têm uma narrativa apologética da "missão" rondoniana, às vezes biográficas e sendo algumas romanceadas no sentido literário. Em comum todas essas publicações tratam a imagética como ilustração e não consideraram essa temática significativa para compreender a importância, a concepção e a construção de uma imagem do índio. Entre toda a ampla bibliografia sobre Rondon destacaremos somente os trabalhos que considero referenciais.

Pelos Sertões do Brasil, de Amílcar A. Botelho de Magalhães, primeira edição de 1930, pela Edição Livraria do Globo, Porto Alegre. Magalhães, militar, trabalhou com Rondon entre 1908 e 1914 em trabalhos de campo como o levantamento dos rios Jacy-Paraná, Gy-Paraná e participou da expedição Rooselvelt que foi do Mato Grosso ao Amazonas, com Rondon no comando. Entre 1914 e 1922, Magalhães chefiou o Escritório Central da Comissão Rondon, no Rio de Janeiro. O livro é basicamente formado por uma série de artigos publicados em jornais do Rio de Janeiro, como o "Correio do Povo" e o "Diário de Notícias" e também as revistas "Brasil Novo" e "Pindorama". O autor ainda acrescenta outras informações e com um tom ufanista e mítico da figura de Rondon. Faz uma narrativa descritiva usando principalmente o material original dos relatórios da Comissão Rondon, como ele diz:

"*Lamentando que tenha faltado aos principaes episodios dessa epopéa que Rondon gravou na historia patria, uma penna brilhante como a de Taunay, que immortalizou a Retirada da Laguna, entendo todavia util e honrosa a vulgarização de tudo o que se relaciona com a obra de grande envergadura realizada em nosso paiz por esse notavel patricio, figura legendaria do Brasil actual, estrella de 1ª grandeza, cujo brilho allumiará ainda as gerações futuras...E assim o entendo, mesmo que tenha de premir no meu ser a modestia duplamente racional - como me impõe o meu próprio temperamento e como infimo participante dessa*

verdadeira cruzada -para evocar a mim a honra extrema de narrar taes episodios." (Magalhães:1930:VII)

Também como referência importante o livro *Missão Rondon*, com uma edição única de 1916 e que traz uma série de artigos de Rondon publicados pelo "*Jornal do Commercio*", do Rio de Janeiro, no qual aparece para o grande público os relatos sobre os trabalhos da *Commissão de Linhas Telegráphicas Estrategicas do Matto-Grosso ao Amazonas* e também de relatos anteriores a partir de 1890.

Entre as biografias destaca-se a realizada por Esther de Viveiros, *Rondon conta sua vida*, Livraria São José, Rio de Janeiro, 1958. Da mesma forma que o livro de Amilcar de Magalhães, Esther de Viveiros relata mais abrangentemente todos os trabalhos de Rondon desde os princípios da Comissão Rondon (1890) até a chefia da Inspetoria de Fronteiras (1934). Esses livros são analisados por Antonio Carlos de Souza e Lima que assim refere-se sobre a relação entre os dois autores:

"O texto de Magalhães parece ser, de longe, a base dos textos que se seguem. Uma leitura exegética permitiria, de certo modo, apontar que nele se acham inseridos todos os dados que seriam apresentados por Viveiros posteriormente, e aqui o são de forma muito mais "objetiva", isto é com muito mais detalhes relativos, por exemplo à relação entre a "Comissão Rondon" e Museu Nacional. Profusamente documentado e com muitas transcrições, o texto traz ao seu final uma cópia da "Fé de Ofício do General Cândido Mariano da Silva Rondon. De 1881 a 1930", bem como uma relação de títulos e um pequeno esquema da família Cândido Rondon em que se incluem seu netos." (Souza Lima:1990:21)

Nota-se aqui, entretanto, que o autor está se referindo a outro texto de Magalhães - *Rondon, uma relíquia da pátria* - publicado em 1942. Antônio Carlos de Souza Lima é o autor contemporâneo que mais se aprofundou na temática rondoniana, análise crítica da biografia e da obra, da Comissão Rondon e principalmente da gênese da criação e desenvolvimento dos trabalhos do SPILTN, depois SPI. Autor de duas teses acadêmicas, mestrado e doutorado pelo Museu nacional do Rio de Janeiro, Souza Lima merece uma análise mais detalhada pela

profundidade e consistência conceitual de sua pesquisa e de sua argumentação, que não é nossso objetivo no presente trabalho[7].

7- *Aos fetichistas, ordem e progresso - Um estudo do campo indigenista no seu estado de formação*, dissertação de mestrado, U.F.R.J., Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, 1985.
- *Um grande cerco da paz - Poder tutelar e indianidade no Brasil*, tese de doutorado, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, 1992.

2. HISTÓRICO DA COMISSÃO RONDON

Cândido Mariano da Silva Rondon, recém saído da academia militar como oficial-engenheiro, participou como ajudante do Major Gomes Carneiro nas primeiras comissões de linhas telegráficas formadas a partir de 1889, proposta ainda nos últimos anos do Império. Essas comissões denominadas *Comissões Construtoras de Linhas Telegráphicas 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 ainda capitão, Rondon assumiu a chefia das comissões seguintes. A primeira participação do então jovem oficial foi na *Comissão Constructora da Linha Telegráphica de Cuiaba ao Araguaia*, iniciada em 1890 e encerrada no ano seguinte.
A segunda grande empreitada de Rondon foi na chefia da *Comissão de Linhas Telegráphicas Estratégicas de Matto-Grosso ao Amazonas*, encerrada em 1916, a qual o colocou frente a frente com vários grupos indígenas de pouco contato com a "civilização", levando-o a criar o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910. Essas expedições, segundo ele:

"...de maior vulto e larga projeção em outros setores de atividades 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 do contato com os civilizados, tantas vezes prejudiciais a sua paz e a sua independência." (Rondon:1953:03)

A formação no humanismo positivista e o encontro com grupos indígenas à margem da sociedade brasileira levou Rondon e seu grupo de apoio político a incentivar a criação do Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacional (SPILTN), ocorrida em 20/06/1910, pelo Decreto-Lei 8.072, e ligado burocraticamente ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC), esse órgão governamental já trazia implícito no seu nome a idéia de integração das populações indígenas ao processo produtivo nacional.

Influenciado fortemente pelo positivismo, Rondon deu uma característica humanística ao SPI. Muitas vezes o material imagético da Comissão Rondon funde-se com o SPI já que Rondon era o

chefe dos dois órgãos. Cândido Mariano da Silva Rondon, o mais importante indigenista da época foi seu primeiro diretor e continuou sendo a pessoa mais influente no órgão mesmo fora dele e em 22/11/1939 foi criado o Conselho Nacional de Proteção ao Índio (CNPI), pelo decreto 1.794. A relação oficial do tempo em que Rondon esteve efetivamente à frente do órgão é polêmica, para alguns como Souza Lima, Rondon teria sido diretor apenas por sete meses, o restante fora exercido por substitutos oficiais até 1930. Este autor assim se refere ao processo de criação do SPILTN a partir de uma visita do titular do MAIC, Rodolpho Nogueira da Rocha Miranda:

"Em visita ao Museu nacional, em fevereiro de 1910, Miranda anunciaria a idéia de criar um aparelho de poder para catequese dos índios e reabilitação do trabalhador nacional, realizando uma "consulta" pública aos participantes do museu, instituição pertencente aos quadros do MAIC, principal depositário das coleções científicas compostas pela Comissão Rondon e aliada do militar" (Souza Lima:1992:158) ...*"O tenente-coronel Cândido Mariano da Silva Rondon organizaria o aparelho que fora convidado a criar a partir de uma rede de colaboladores extraída dos membros do Apostolado Positivista do Brasil, parcialmente identificados aos integrantes da comissão telegráfica que então dirigia."* (idem:159, grifos do autor)

Em 1918, o SPI se desvincularia da responsabilidade para a chamada "localização de trabalhadores nacionais", em parte incumbida de assentar e treinar uma mão-de- obra não estrangeira no campo. Mesmo assim Souza e Lima acrescenta:

"Ainda que tal tenha se dado, a proteção oficial manteria ao longo do Serviço a intenção de transformar os índios em pequenos proprietários rurais capazes de se auto-sustentarem, apesar de distintas visões do ser indígena terem dado ensejo a diferentes construções discursivas."(idem:159)

A inserção do índio como um trabalhador integrado já fazia parte da própria Comissão Rondon que utilizou mão-de-obra indígena para abrir suas picadas na mata, e também instrumentalizou

índios para os postos de telégrafos. Relatando o caso da jovem Bororo chamada de Rosa, Magalhães descreve a situação conflitante entre os índios Bororo do rio S.Lourenço e os "civilizados" como aparece em uma conferência de Rondon, de 1915, em que o defensor dos índios justifica as incursões militares. Diz Rondon que não havia outra solução para o conflito:

"*Havia muitos annos que a tribu dos Borôros do rio S.Lourenço vivia em guerra aberta com o civilizados, aos quaes hostilizava com formidaveis assaltos no interior das suas casas e estabelecimentos, matando a muitos, desorganizando o trafego pelos rios e pelas estradas, e o trabalho em numerosas e importantes fazendas de criação, onde praticava as maiores depredações. Para tão grande mal, não encontraram os presidentes da província outro remédio, senão o de organizarem a guerra de represália, visando o extermínio dos selvícolas.*" (Magalhães:1939:31)

Pois bem, Rondon relata que Rosa Bororo, presa em Cuiabá depois de uma escaramuça entre índios e "civilizados", insistia em acompanhar a coluna do tenente Duarte dizendo que poderia convencer os índios a fazerem as pazes. E assim, acompanhando uma incursão na mata, despojou-se das roupas "civilizadas" e entrou mato adentro. Depois de alguns dias, como combinado, retornou com o "*pague-megêra*" ou chefe Bororo, que veio fazer as pazes. E completa Rondon:

"*Depois deste acto memoravel, nunca mais se interromperam as relações pacificas d'aquella nação com os civilizados, e são já bastante valiosos os serviços que nos tem prestado nos pantanaes do Paraguay. Entre outros, lembrarei o que eu mesmo recebi, quando me achei encarregado da contrucção da rêde telegraphica do Sul do Matto-Grosso: durante um anno inteiro, todos os trabalhos foram realizados por esses índios, que, em numero superior a 500, estiveram incessantemente às minhas ordens.*" (Magalhães:1930:32)[8]

8- Esse mesmo relato é transcrito para *Índios do Brasil*, Vol.II, página 43.

Iremos abordar essa situação pela análise propriamente dita do objeto de estudo em questão no qual veremos numerosas tentativas de construir uma imagem do índio capaz de aprender os costumes e as crenças dos "civilizados". Entre 1907 e 1909, Rondon e seu grupo de ajudantes, percorreram 50.000 km na selva, a cavalo, de barco e a pé. Imbuído do espírito científico das grandes expedições do século passado, Rondon sempre levava com a Comissão 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. Também fez levantamentos etnográficos da cultura material de alguns grupos indígenas e medições antropométricas dessas populações. Todos esses trabalhos foram publicados sob o título *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 e assim a trataremos em nosso estudo. Nesse sentido a colocação de Souza Lima completa nosso pensamento:

"*É importante destacar que o termo estratégicas, que confere seu sentido militar e a recoloca dentro das questões mais gerais de defesa do território, povoamento, e de guarda das fronteiras, acha-se freqüentemente omitido na literatura encomiástica que trata do assunto, aproveitando-se a polissemia de termo comissão, empregado à época também para designar os empreendimentos intelectuais de penetração e conhecimento do território, isto é, as comissões científicas.*" (Souza Lima:1992:162, grifos do autor)

Dentro dessa perspectiva, Rondon cria a *Secção de Cinematographia e Photographia*, em 1912, sob a responsabilidade do então tenente Luiz Thomaz Reis. O Major Thomaz Reis, como ficou conhecido mais tarde, viaja para a Europa para comprar equipamentos e começa seus primeiros registros em 1914. Reis será o principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon. Antes de 1912, Rondon contratou os serviços de uma casa comercial do Rio de Janeiro que não deu certo pelas distâncias percorridas e também pela falta de experiências dos fotógrafos no trabalho de campo. Reis não será o único fotógrafo das diversas expedições, podemos citar pelo menos alguns como José Loro,

Dr.Benjamin Rondon e Coronel Joaquim Rondon, Charlote Rosenbaum, Cap. Amarante e Expedicionário Carlos Lako. Alguns fotógrafos aparecem em momentos específicos e com poucas fotos, como é o caso das quatro fotografias realizadas pelo Inspetor Francisco Furtado Soares Meireles, chefe da turma de atração do SPI que fez os primeiros contatos com os índios Xavante (Rondon:1953:254-256:Vol.II) e das quais Magalhães faz o seguinte comentário:

"*Da empolgante cena foram tomadas várias fotografias que documentam a atitude fraternal daqueles temerosos selvícolas, cuja população está calculada agora em mais de dez mil indivíduos, conforme se deduz da observação das diversas tabas que têm sido sobrevoadas pelos aviões em serviço da "Fundação Brasil-Central", que muito tem colaborado com o Serviço e com o Conselho de Proteção aos Índios na humanitária tarefa intensificada, neste último lustro, para chamar ao nosso convívio aqueles rústicos patrícios.*" (Rondon:1953:164:Vol.II)

A criação de uma seção especializada em documentação em material fotossensível foi uma ação inovadora para os padrões da época, necessitando altos investimentos e apropriação de uma tecnologia especializada inexistente no país, principalmente se levarmos em conta que o uso desse material se daria em péssimas condições ambientais, no sentido das dificuldades de transporte e também da alta umidade. A documentação imagética foi considerada como outras atuações científicas da Comissão, apresentando relatórios e publicações como a *Expedição ao Rio Ronuro*, publicação nº 90, relatada pelo Capitão Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcelos, em 1945. Realizada em 1924, a expedição teve seu relatório publicado somente vinte e um anos depois, do qual consta ainda dois relatórios anexos do então Capitão Luiz Thomaz Reis nomeados como: a)Serviços Fotográficos e Cinematográficos e b)Serviços Antropométricos. Voltaremos a essa publicação na análise do filme e das fotografias. Nesse relatório cita as duas câmeras de cinema pertencentes a Comissão e operadas por ele: uma Williamson de 30 metros e uma Debrie Studio de 120 metros, que segundo ele utilizava para os "estudos mais importantes". O Major Thomaz Reis, como ficou conhecido, foi o principal fotógrafo e cinegrafista da Comissão e seu filme *Festas e*

Rituaes Bororos (1917) foirecentemente reconhecido como um dos primeiros filmes etnográficos da história do cinema antropológico, mas não há ainda uma análise sobre sua produção. Na verdade, o que conhecemos como os filmes da Comissão Rondon são na realidade fruto do trabalho de Thomaz Reis, como diretor. Mas não podemos isolar essa produção da ideologia que permeava a Comissão Rondon como um todo, tendo a figura carismática de Cândido Mariano da Silva Rondon como sua principal referência nominal.

A importância que Rondon atribuía aos registros imagéticos como forma de convencimento pode ser avaliado pelo relatório que a Comissão Rondon encaminhou ao Presidente da República em 1922, o qual encontra-se no Museu do Correio e do Telégrafo, em Brasília. São dois volumes contendo mais de quatrocentas fotografias da construção das linhas telegráficas, aspectos de vários povos indígenas e tomadas de cenas do sertão. Durante a pesquisa pelos vários museus e principalmente no Forte de Copacabana, foi encontrado um elevado número desses relatórios fotográficos, infelizmente inacessíveis, empacotados em papel de alta alcalinidade, totalmente não catalogados e além do mais sem nenhum cuidado de preservação quanto ao controle da umidade, em local altamente inapropriado para esse tipo de suporte fotossensível. Encaminhei carta para o comando do Forte sobre a situação catastrófica, informando que, já havia uma perda de mais de 50% da imagem, oferecendo, inclusive, ajuda para a restauração das mesmas; a carta ficou sem resposta. Esses relatórios demostram a importância que Rondon atribuía ao uso da imagem fotográfica e cinematográfica para justificar a continuidade de suas atividades. Nesses relatórios, Rondon enfatizava os trabalhos das linhas telegráficas mas não deixava de mencionar os contatos com os grupos indígenas. Se a persuasão atingia as autoridades através das fotografias, as apresentações dos filmes e os artigos publicados nos principais jornais do país atingiam outro grupo formador de opinião, a elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro.

Um dos poucos álbuns examinados no Forte de Copacabana, "*A Campanha do Paraná. 1924-1925*", com 211 fotografias do então capitão Thomaz Reis, mostra aspectos tomados durante a ação das Forças em Operações de Guerra contra os rebeldes da Coluna Prestes, nos estados do Paraná e Santa Catarina, sob o

comando do General de Divisão Cândido Mariano da Silva Rondon. O álbum foi impresso na Itália sendo os clichês feitos na empresa *Cliché Rápido*, Milão, Via Melzo,13 e impresso na gráfica *Esperia*, Milão, via Paolo Sarpi,44. Tal fato demonstra o grau de sofisticação a que o *marketing* rondoniano chegava, transferindo sua seção fotográfica e cinematográfica das linhas do telégrafo para uma operação de guerra, para depois retornar ao sertão e mais, imprimindo seus álbuns no exterior. Infelizmente, as imagens estavam desaparecendo em virtude da falta de preservação, sendo várias delas irrecuperáveis.

Os filmes e as fotografias da Comissão eram exibidos em grandes audiências públicas que formavam o imaginário das populações das cidades sobre o sertão e sobre os povos indígenas, como diz Thomaz Reis:

"Depois de seis meses de serviço, sob minha observação pessoal, pois que era a primeira vez que fazia isso no sertão, tendo por felicidade estudado a "emulsão" e o tempo de sua efficiência em zonas quentes e humidas, o que me levou a preparar aparelhos de madeira especiaes para revelar os films no local, foi então obtido com vantagem o film conhecido por "Sertões do Mato-Grosso", exhibido em 1915 no Rio de Janeiro e depois, em todo o Brasil." (apud Magalhães:1930:328)

Este filme infelizmente não foi encontrado inteiro, sendo recuperado somente alguns de seus fragmentos nos quais podemos distinguir aspectos dos primeiros contatos com os índios Nambiquara. A documentação fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon sobre os povos indígenas apresenta dois momentos contraditórios. Apesar de procurar registrar etnograficamente os costumes e a cultura material, como mostra a seqüência de confecção de máscaras para uma festa entre os Uanâna do rio Içana, alto do rio Negro, desde o momento de retirada da casca do Tururi até posterior pintura e finalmente próprio ritual é mostrado em 53 fotogramas publicados (Rondon:1947:158-189:Vol.III), as seqüências fotográficas e cinematográficas procuram também mostrar um índio genérico, permissível ao contato com os brancos, denominados por ele mesmo como "civilizados". As imagens que mostram um índio "integrado" tendo assimilado novos padrões culturais aparecem com forte freqüência e muitas vezes de forma

vangloriosa de tal ação ou por agentes do próprio SPI ou por missões religiosas, voltaremos a esse assunto mais a frente.

O material fotográfico mais consistente foi publicado entre 1946 e 1956 na série em três volumes, entitulado de *Índios do Brasil*, assinada pelo próprio Rondon. Grande parte dos fotogramas e da documentação fotográfica publicada dos grupos indígenas da Amazônia foi feita quando Rondon já não estava na chefia da Inspetoria de Fronteiras. Como já foi dito, Rondon também utilizava como estratégia de *marketing* a distribuição de vários álbuns fotográficos e enviava-os na forma de relatórios aos seus superiores, como os citados dois álbuns encaminhados ao então Presidente da República em 1922. Ele também tinha um forte apoio dos órgãos de imprensa que sempre publicavam seus artigos (principalmente de seu ajudante Amílcar Botelho de Magalhães), e completando seu *marketing* apresentava os filmes feitos pelo Major Thomaz Reis em apresentações públicas, seguidas de conferências.[9]

O primeiro volume da publicação *Índios do Brasil* contém fotografias dos índios do Mato Grosso apresentadas aqui em ordem alfabética e mantendo a grafia original: Anuzê/ Ariquêm/ Arití/ Bororo/ Cabixi/ Cadiluéo/ Caiuá/ Canoê/ Caripuna/ Caxinití/ Cozárini/ Guató/ Ipotêuáte/ Iranche/ Jarú/ Mamaindê/ Massacá/ Navaitê/ Nenê / Nhambiquara/ Parintintim/ Panauáte/ Pirarrã/ Quêpiqui/ Riuáte/ Quiapüre/ Rama-Rama/ Salamãi/ Tacuatépe/ Tagnani/ Tauitê/ Terêra/ Uaimaré/ Uamandirí/ Umutina/ Urumi/ Urupá.[10]

9- A publicação da série *Índios do Brasil* foi anunciada por Amílcar Botelho de Magalhães em uma série de artigos sobre os trabalhos da Comissão Rondon na revista América Indígena entre os anos de 1942 e 1947. As palestras de Rondon foram publicados no livro *Conferências*, Typographia Leuzinger, 1922, Rio de Janeiro. Magalhães também publicou uma série de artigos, retirados dos apontamentos da Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, entre 1907 e 1915, no *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, em 1915. Esses artigos também foram editados em livro no ano seguinte com o título *Missão Rondon*, Typographia do Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1916.

10- Este volume mereceu uma resenha feita por Juan Comas, editor da revista América Indígena, orgão trimestral do Instituto Indigenista Interamericano, inserindo os álbuns fotográficos da Comissão Rondon no meio antropológico americano e na qual Comas finaliza afirmando: "*Cabe simplemente decir de esta obra que es muy digna continuación de los trabajos ya publicados por el CNPI, que reúne un material gráfico hasta ahora desconocido fuera de Brasil, que los indigenista de todo el Continente esperan con impaciencia los volúmenes de tan magnífico Albun*". (Comas:1948:144)

O segundo volume abrange os rios Araguaia e Oiapoque e as cabeceiras do Rio Xingu com seus vales, inclusive seu formador, o rio Ronuro.

Rios Xingu, Ronuro e Teles Pires
Grupos Indígenas: Anauquá/ Auêti/ Bacairí/ Cajabi, Camaiurá/ Meináco/ Suiá/ Trumãi/ Ualapití/ Uaurá.

Rio Araguaia
Grupos indígenas: Carajá

Rio Oiapoque
Grupos indígenas: Banaré/ Caripuna/ Galibí/ Iarupí/ Oiampí/ Paricuna

O terceiro volume abrange o vale do rio Trombetas e dos rios Jari, Negro e Branco, na Amazônia.

Rio Cuminá-Jari
Grupos indígenas: Aparaí/ Pianocotó/ Tirió

Rio Uraricoéra-Rio Branco
Macu/ Macuxi/ Maiongom/ Taurapã/ Uapichana/ Xirianã

Rio Uapés, afluente do rio Negro
Baré/ Deçana/ Tariano/ Tocano/ Tuiuca/ Uanâna.

As expedições dentro da selva, abrindo picadas e fazendo levantamentos geográficos foram penosas e muitas imagens fotográficas e cinematográficas foram perdidas em travessias de rios perigosos ou mesmo na revelação dos negativos quando os insetos devoravam a película, principalmente de cinema, como é relatado por Reis em várias ocasiões. Cinco filmes dos quais temos conhecimento pelas anotações de campo da filmografia da Comissão Rondon e do Major Thomaz Reis não foram encontrados até hoje:

1. De Santa Cruz (1917).

2. Expedição Roosevelt ao Matto-Grosso (1915).

3. Indústria da Borracha em Minas Gerais e no Amazonas (1917).

4. Inspecção no Nordeste (1922).

5. Operações de Guerra (1926). Este filme é sobre as operações militares contra a Coluna Prestes, Rondon participou dessas operações no sul do país, como citado anteriormente, produzindo também álbuns fotográficos.

Dos filmes encontrados na Cinemateca Brasileira em bom estado de preservação, serão utilizados nesta pesquisa os seguintes:

1. *Rituaes e Festas Bororo* (1917), Luiz Thomaz Reis, 20'.

2. *Ronuro, Selvas do Xingu* (1924), Luiz Thomaz Reis, 15'. Esse filme é parte integrante do programa cinematográfico *Ao Redor do Brasil* (1932).

3. *Viagem ao Roraimã* (1927), Luiz Thomaz Reis, 10'.

4. *Parimã, Fronteiras do Brasil"* (1927), Luiz Thomaz Reis, 24'.

5. *Ao Redor do Brasil - Aspectos do Interior e das Fronteiras do Brasil* (1932), Luiz Thomaz Reis, 71'. Ainda desse programa será analisado a viagem pelo rio Araguaia e o encontro com os índios carajás.

6. *Inspectorias de Fronteiras* (1938), Luiz Thomaz Reis, 80'.

A imagética do SPI pode ser dividida em dois momentos distintos. Em um primeiro momento, a produção fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon confunde-se com a produção do próprio SPI e da Inspeção de Fronteiras. São um total de 1.200 imagens

fotográficas e os filmes citados acima. No segundo período, que podemos chamar de período de sistematização da documentação fotográfica e cinematográfica, com características claras de documentação etnográfica, acontece com a criação da Seção de Estudos do SPI, em 1942, e da qual faziam parte Harald Schultz, Heinz Foerthmann, Nilo Veloso e em seguida, Darcy Ribeiro. Esse material ainda não explorado devidamente contém um arquivo precioso de atividades culturais de grupos já extintos e de grupos indígenas atuais. Com um volume de imagens muito maior do que o anterior e organizado com critérios científicos, no qual é possível acompanhar a documentação fotográfica com detalhes, tanto da construção de uma casa xinguana quanto das diversas fases do ritual funerário Bororo. Esse arquivo é um acervo etnográfico valioso e ainda existe por esforços pessoais. É importante citar o fotógrafo Lamonica, que foi uma espécie de guardião do acervo há pelo menos uns trinta anos, quando o SPI foi substituído pela Fundação Nacional do Índio - Funai, em 1967. Lamonica trabalhou com Rondon e na Seção de Estudos. As condições de trabalho eram inadequadas e o acervo fotográfico corria sérios riscos em relação a sua preservação quando de nossa pesquisa no Museu do Índio, em 1994. O material cinematográfico felizmente está em local com condições de preservação e conservação, a Cinemateca Brasileira.

Nossa proposta de abordagem do primeiro período faz-se em três recortes que acreditamos ser a base ideológica da construção imagética do índio na Comissão Rondon e no período inicial do SPI , na qual usaremos as fotografias publicadas nos três volumes citados e os seguintes filmes abaixo:

1º Recorte: O índio como **selvagem**
Filme: *Festas e Rituaes Bororo*(1917).

2º Recorte: O índio **pacificado**
Filme*: Ronuro, Selvas do Xingu*(1924).

3º Recorte: O índio **integrado**
Filmes: - *Ao Redor do Brasil* (1932) - *Os Carajás*
- *Inspectorias de Fronteiras- Alto do Rio Negro* (938)

Serão apresentadas nos próximos capítulos as

metodologias que nortearam as análises dos filmes citados acima e de seqüências de fotografias escolhidas publicadas nos livros também citados e de fotografias isoladas. A seqüência de apresentação da análise parte dos princípios semióticos expostos no capítulo I da primeira parte. Assim, a fotografia e o cinema serão vistos como signos ou aquilo que está no lugar de outra coisa, no nosso caso, a imagem construída pelos dispositivos técnicos que está no lugar do próprio índio.

CAPÍTULO IV

1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ÍNDIO COMO "SELVAGEM"

A imagem do índio nesse recorte faz-se por meio de uma postura diretamente implicada no fato de a Comissão estar fazendo seus primeiros contatos imagéticos com o mesmo, assim podemos identificá-la como um signo indicial, um primeiro momento da imagem. Se o conceito de indicialidade implica uma conexão física com o referente, o índio nesse recorte é visto como a conexão física original com a natureza e com a idéia de um Brasil também original. O índio é mostrado como um elemento puro e ainda sem influências do contato com o branco e se não é uma marca luminosa, princípio da indicialidade, é a marca dos "tempos remotos" anunciada no fim do filme *Festas e Rituaes Bororo*, é o elo original com a terra. Não devemos esquecer que Rondon tinha em mente uma idéia de Brasil e sua entrada pelo sertão era estratégica para integrar o Brasil pelas comunicações, assim, o que o leva por anos e anos abrindo picadas pela mata é o compromisso militar de aproximar as longínquas fronteiras das cidades decisórias.

Pela primeira vez o grande público tinha a possibilidade de ver na magia da imagem técnica cinematográfica e da fotografia como eram os "selvagens" e suas manifestações culturais. As imagens mostram os índios como culturas singulares pelos costumes, pela língua e pelos rituais; como testemunhos de uma história passada anterior à chegada do europeu e designando um Brasil diferenciado do litoral e das grandes cidades e existente nos grotões escondidos na sua imensidão territorial. As imagens de um índio **selvagem,** integrado em seus costumes tradicionais, mostram uma contigüidade natural com um Brasil original. Ao apresentar o índio como um índice, a Comissão Rondon também se identificava com essa "originalidade" e mostrava ao seu público privilegiado da sua própria importância na construção da nação brasileira. A Comissão Rondon era um dos pilares desta construção na prática de ocupação territorial, no estabelecimento estratégico de vias de comunicação e na formação da opinião pública sobre o Oeste. Vale frizar que durante mais de trinta anos teve o apoio dos governos republicanos.

Identificamos nesse primeiro filme, que iremos analisar em seguida, as características da definição de cinema dirigido "objetivo", dentro da tipologia fílmica sobre a Antropologia Visual

proposta por Canevacci. Apesar desta classificação partir da voz off como princípio, as cartelas usadas no filme, de certa forma são uma *voz off*, na qual identificamos o sujeito e muitas vezes como veremos ela é fundamental na narrativa fílmica. Colocado isso, algumas dessas características aparecem no filme com uma postura aparentemente objetiva, etnográfica e também com um enfoque jornalístico. Não podemos identificá-lo como um cinema dirigido "sujo" porque a câmera, como veremos, sempre é explícita nas filmagens, apesar de o objeto não ter consciência do que se trata aquele aparelho. Não há também uma interpretação e uma postura ideológica de interferir na realidade mostrada e sim uma objetivação descritiva com o objeto.

Os fotogramas desse filme são editados e publicados na mesma seqüência da edição fílmica e são apresentados no livro *Índios do Brasil*, Vol.I, 227-298, tendo algumas fotografias na introdução, apenas três no meio e no final. O filme resgatado perdeu uma parte inicial que aparece publicado como fotogramas de cinema e não sabemos se fazem parte propriamente do filme ou se foram usadas isoladamente. Pela informação de que foram realizadas no mesmo ano, em 1917 (Rondon:1953:245), e pelas publicações de outros fotogramas cinematográficos em narrativas imagéticas deste livro, podemos supor que objetivamente não faziam parte do filme original pois as imagens não se contextualizam com a temática fílmica e nem mesmo com a narrativa como veremos, já que se colocadas no início do filme descaracterizariam o próprio filme. O uso de fotogramas cinematográficos é intenso em toda a publicação, sendo responsável por mais de um terço das imagens publicadas (509 fotogramas cinematográficos e 881 fotografias). Vários exemplos repetem-se no uso das duas imagens, como por exemplo, no capítulo *Índios da Região do Rio Oiapóque*, no qual fotos do Dr.Benjamim Rondon são mescladas com fotogramas cinematográficos de Reis, o único cineasta a ter fotogramas reproduzidos nos livros. Essa relação mostra que Reis estava muito mais preocupado em fazer registros cinematográficos do que fotográficos. Ele mesmo coloca sua dificuldade de fazer uma documentação fotográfica paralela à cinematográfica. (Reis:1945: 116)

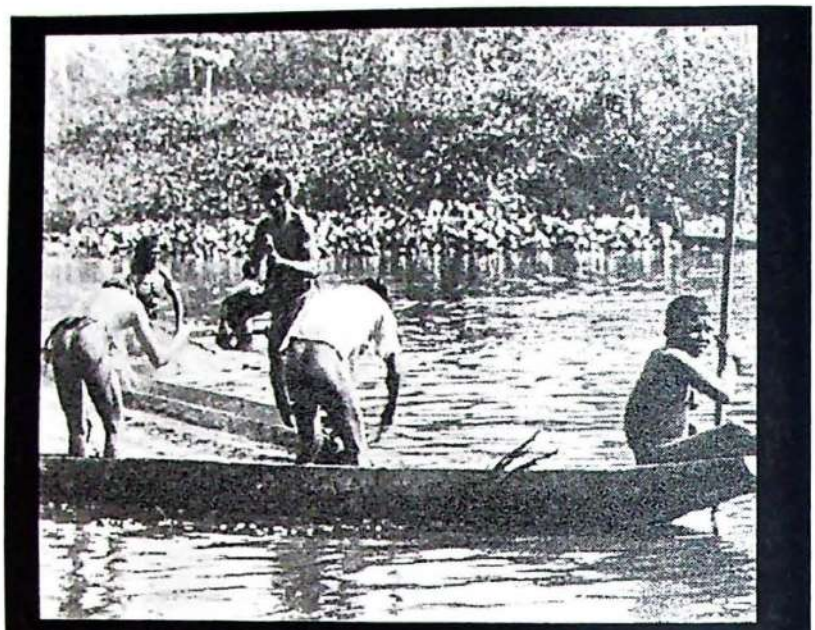
Trataremos agora da metodologia desenvolvida para a leitura dos filmes, especificamente do filme *Festas e Rituaes Bororo*, a



002-393.241.I

qual será usada também na leitura dos outros filmes. A partir de uma decupagem detalhada na qual todos os planos são analisados fotograma a fotograma, seqüência a seqüência, podemos aferir metodologias de captação da imagem e também o sentido criado na edição das mesmas. Desta forma, ao desconstruirmos a narrativa fílmica, podemos fazer uma análise crítica tentando compreender os aspectos principais de sua significação imagética. A inserção dos blocos de decupagem no corpo central da tese tem dois motivos: o primeiro, é que a percepção e cognição do pesquisador convergiram para uma compreensão por meio desse mergulho na narrativa fílmica, que chamo de abordagem molecular, pois constroe um discurso de significações oculto ao olhar simplesmente passageiro; o segundo motivo é da ordem da significação da imagem como objeto privilegiado desta análise, não desmembrando assim um instrumental primário e articulador do processo analítico para lançá-lo como um simples anexo, secundário na importância do produto final.

DECUPAGEM CRÍTICA DO FILME "FESTAS E RITUAES BORORO"



003-412.251.I



004-413.251.I



005-418.254.I

1ª cartela: **Conselho Nacional de Proteção ao Índio**
apresenta
RITUAES E FESTAS
BORORÓS
1917

2ª cartela: **seleccionados da filmotheca da Commissão Rondon**

3ª cartela: **photographia major Thomaz Reis**

4ª cartela: **Depois das grandes cheias dos rios,toda a tribo celebra a JURE, festa da alegria, começando por frequentes pescarias.**

1ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Índios na água com equipamentos de pesca passam em frente à câmera da esquerda para a direita. Arbustos na frente.

2ª tomada: Continuidade do primeiro, pequeno deslocamento do ângulo de câmera. Os dois planos são rápidos.

3ª tomada: É o plano mais longo da seqüência. A câmera agora não tem mais os arbustos em primeiro plano bloqueando nossa visão. Aparecem vários índios pescando e no final do plano há uma pequena panorâmica à direita englobando mais índios na pesca e acaba a seqüência quando o índio , que aparece no início e desaparece momentaneamente quando a câmera se move, volta à cena, puxando sua rede e mostra o produto de sua atividade - o peixe.

5ª cartela: **Ao amanhecer tem logar essa pescarias à rede, que duram alguns dias.**

6ª cartela: **Os indios se dirigem para as bahias em canôas. Tapam com palhas as embocaduras e todos os canais.**

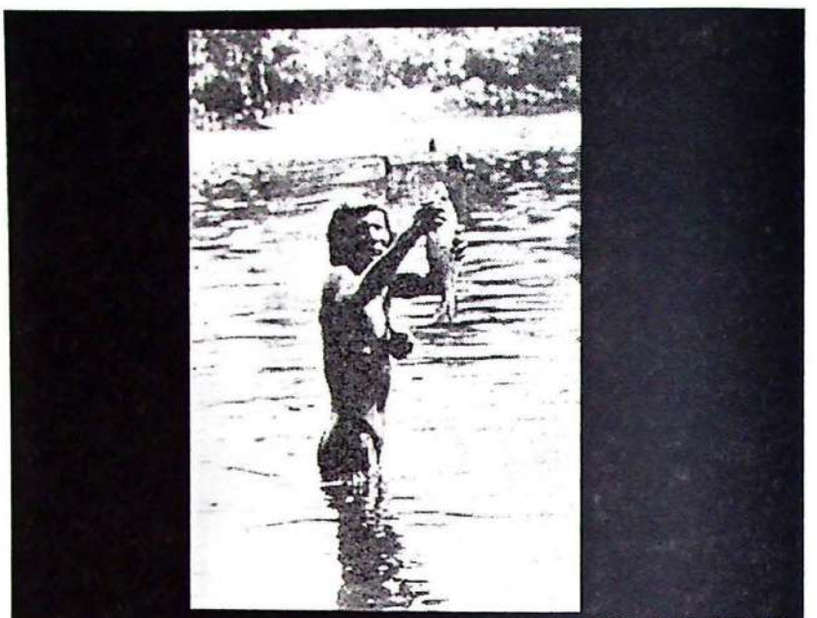
7ª cartela: **Isolada assim a lagôa eles batem o cipó TIMBÓ que deixa n'agua um narcotico particular.**

2ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Índio na canoa batendo o cipó na água, de frente para a câmera.

2ª tomada: continuação.

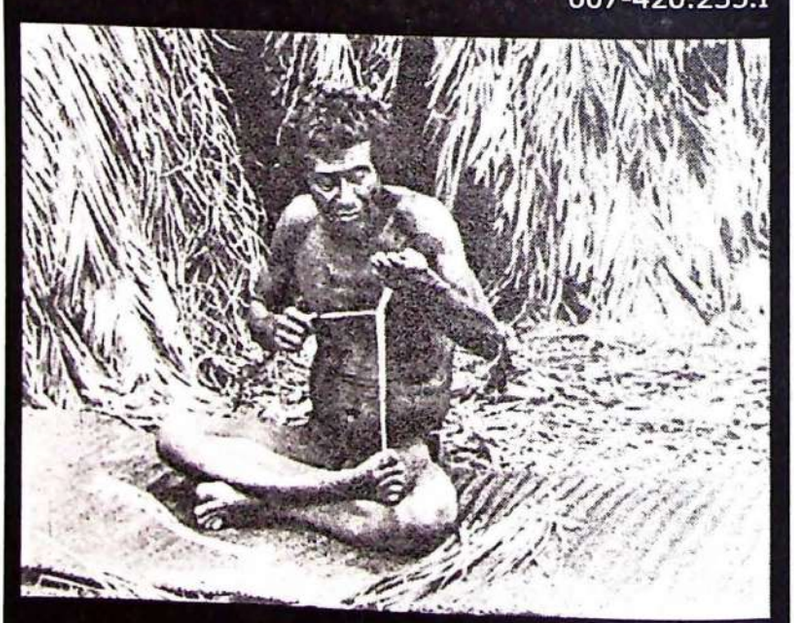
3ª tomada: Aparece outra canoa e eles continuam a ação, agora os



006-419.254.I



007-420.255.I



008-426.258.I

aparecem de costas para a câmera.

4ª tomada: A câmera faz um pequena panorâmica, aos pulos, mostrando toda uma canoa. Uma criança aparece na frente da canoa e com o movimento de câmera são mostrados outros três índios na ação de bater o cipó na água.

5ª tomada: Mostra um índio pegando o cipó na canoa, dobrando-o e em seguida batendo com um bastão no cipó, já dentro da água, fazendo da canoa o suporte para as batidas.

8ª cartela: **Atordoados e sensibilizados pelo cipó, os peixes se tornam uma presa fácil.**

3ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Um grupo de dez indivíduos pescando, cada um com sua rede. O plano termina quando o índio em primeiro plano, na ação de pescar, sai do quadro. A câmera acompanha-o, em pequeno movimento para a esquerda.

2ª tomada: A tomada começa exatamente onde termina a 1ª e mostra a ação do índio em primeiro plano, que era o índio em segundo plano na 1ª tomada. A câmera faz um pequeno movimento para a direita.

3ª tomada: A câmera acompanha um índio com peixes na rede, caminhando na água.

4ª tomada: Tomada mais longa da seqüência, mostra inicialmente um enquadramento parecido com as tomadas anteriores e acompanha o movimento de um índio na água com peixes na rede.

5ª tomada: Tomada próxima de um índio n'água. Termina com ele saindo do quadro à esquerda.

6ª tomada: Plano próximo de um índio pescando, sendo que ele se movimenta depois de levantar a rede d'água e a câmera acompanha o seu movimento, surgindo outros três indivíduos.

9ª cartela: **É costume morder os que resistem à captura.**

4ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Índio em plano próximo olha para a câmera, apanha o peixe na rede com as duas mãos e virando-se para a câmera, em movimento claramente dirigido, morde-o na cabeça e em seguida bate



009-427.258.I



010-429.259.I



011-435.262.I

na sua cabeça com um pau.

2ª tomada: O mesmo índio mostra o peixe para a câmera e virando-se lentamente até ficar de costas, apanha a rede n'água, joga o peixe dentro e segue movimento em direção contrária à câmera.

3ª tomada: Índio em primeiro plano abaixa-se para pegar um peixe dentro da rede e depois de mordê-lo, joga-o de volta na rede. A câmera tenta acompanhar o movimento e mostrar o peixe.

4ª tomada: Plano geral, um índio aproxima-se de canoa do lado direito do enquadramento e em seguida a câmera faz um movimento para a esquerda, mostrando um plano geral dos índios pescando.

5ª tomada: Plano geral dos índios pescando.

10ª cartela: **O sucury também não escapa embora seja ela a maior cobra do pantanal e que vive n'água.**

5ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Mostra a cobra se movimentando no chão.

2ª tomada: Mostra um índio flechando a cobra.

11ª cartela: **A JURE**

As festas Jure começam ao pôr do sol, e têm logar ao lado do seu templo ou BAHYTO, em um "stadium" cercado de vespera com palhas.

12ª cartela: **Esses cercados de palhas tem por fim esconder as danças na sua primeira phase, das vistas das mulheres, que nessa hora se conservam ocultas em suas casas.**

6ª SEQÜÊNCIA

É dividida em dois assuntos.

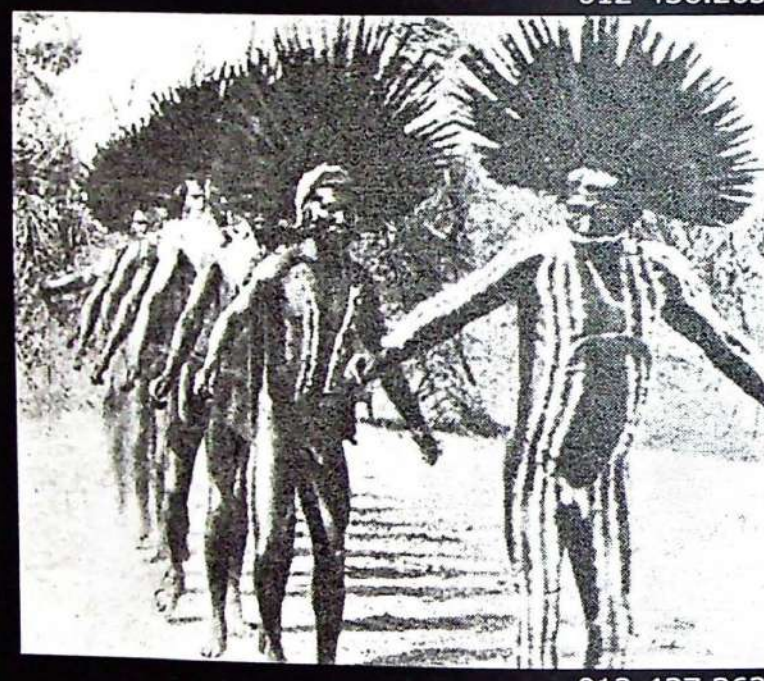
1º - Com seis tomadas, mostra os homens construindo um espaço cercado por palha, o BAHYTO. Aparecem também algumas crianças.

2º - Mostra em quatro tomadas, quatro índios paramentados com adornos plumários. Os dois últimos colocam-se de frente e de perfil na tradicional postura de registro antropométrico.

13ª cartela: **As cerimônias fúnebres entre os Bororo são notáveis pela variedade de danças e prática simbólicas.**



012-436.263.I



013-437.263.I



014-440.265.I

14ª cartela: **Todos os índios trabalham para essas festas, as mulheres fazendo utensílios de barro e de palha.**

7ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Plano próximo, mulher tecendo palha. Câmera em ângulo um pouco ascendente mostra o produto em 1º plano.

2ª tomada: Duas mulheres tecendo a palha.

3ª tomada: Mulher trabalhando a argila na confecção de uma cuia. Em dado momento, ela olha para a esquerda, fora do quadro e depois atentamente para a câmera, continuando a trabalhar com as mãos.

4ª e 5ª tomadas: Em ângulo mais aberto, aparecem as duas mulheres trabalhando a palha. Elas olham "desconfiadas" para um ponto extra-quadro à esquerda da câmera.

15ª cartela: **Os homens manufaturando tecidos para cintas, melhores que os feitos à máquina.**

8ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Homem tecendo cinta com uma faca enquanto outro olha atentamente. A luz é sombreada e no final da tomada os dois olham para a câmera.

2ª tomada: Primeiríssimo plano mostrando o trabalho em detalhe da mão com o facão. Em dois momentos a mão sai da posição estática de trabalho e passa da frente da câmera.

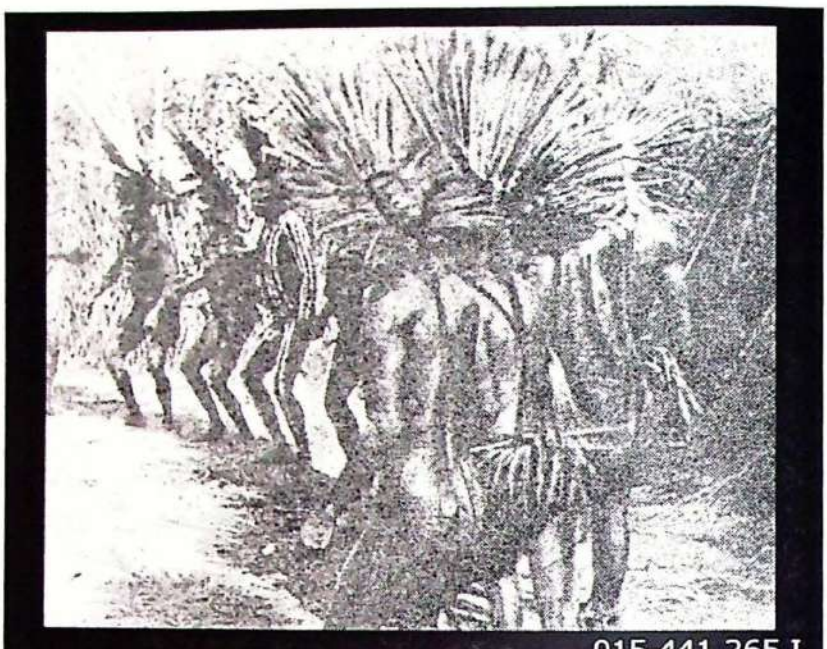
3ª tomada: Em ângulo mais próximo que o da 1a.tomada, mostra o índio concentrado na feitura da cinta.

16ª cartela: **As fibras para esses tecidos são extraídas das palhas de tucum.**

17ª cartela: **Com que também tecem redes de pescar.**

9ª SEQÜÊNCIA

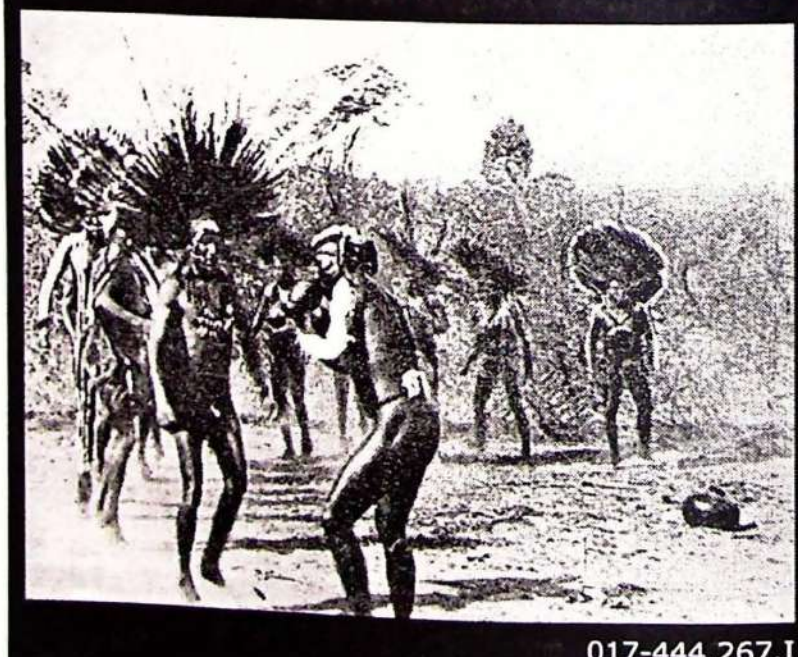
1ª tomada: Homem tecendo rede em enquadramento no qual ele fica praticamente no canto superior esquerdo para destacar a rede amarrada a um suporte de madeira que ocupa verticalmente toda a extensão do lado direito do quadro. Detalhe: o índio usa um chapéu tipo panamá.



015-441.265.I



016-442.266.I



017-444.267.I

2ª tomada: O mesmo índio em plano mais próximo, com a câmera deslocando-se para a esquerda e fechando mais o ângulo. O índio aparece agora ocupando todo o lado esquerdo do quadro e a rede, o lado direito inferior. Nesse ângulo, a câmera mostra o movimento das mã os com maior nitidez.

3ª tomada: Índio sentado em cima de uma esteira, com fundo de palha, em posição tradicional e preparando a palha para tecer. A posição dele e o enquadramento denunciam direção de cena e o índio, no começo da tomada, olha para o extra-quadro nos dois lados da câmera, para no final olhar diretamente para ela.

4ª tomada: O mesmo índio em plano mais próximo mostrado somente da cintura para cima, preparando a palha. Nesse enquadramento não é possível acompanhar o gesto do preparo da palha. Novamente, ele procura algo no extra-quadro como se a câmera o importunasse.

18ª cartela: **Para as festas porem eles se enfeitam com cocares de pena de harpia, (águia brasileira) e grudam ao corpo, com resina, arminho de pato.**

19ª cartela: **As mulheres se encarregam de pintar seus maridos e amigos ou parentes, com tinta de urucum misturadas com graxa de peixe e tatu canastra.**

20ª cartela: **Todos se reunem no BAHYTO, a casa das cerimônias, as mulheres, seus filhos e menores de ambos os sexos.**

21ª cartela: **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 atrio do BAHYTO.**

10ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Mostra a frente do BAHYTO e alguns índios adornados indo para o lado esquerdo da casa. A câmera tenta acompanhar o movimento com uma pequena panorâmica.

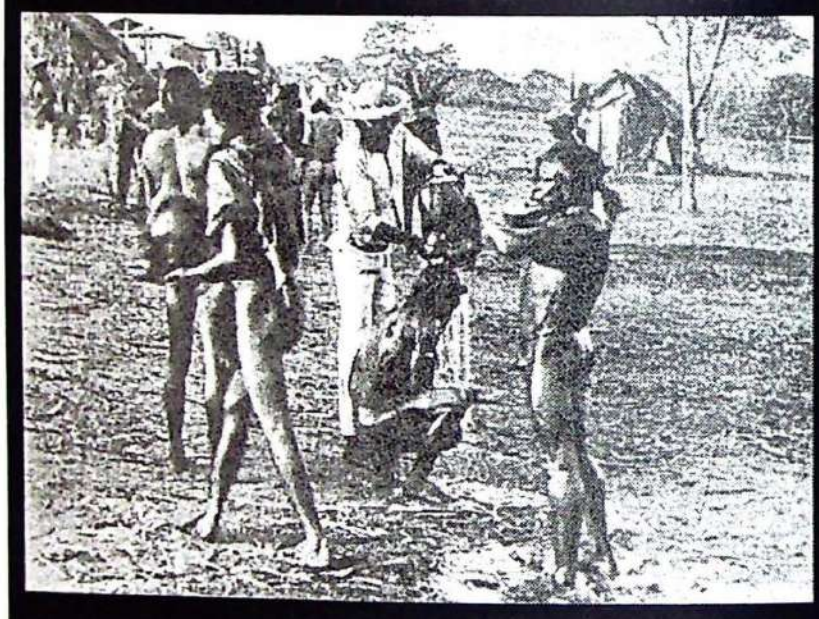
2ª tomada: Mostra um grupo de mulheres e crianças posando para a câmera.

3ª tomada: Mostra um segundo grupo de mulheres, crianças e somente um homem.

4ª tomada: Mostra um grupo maior de mulheres e crianças também posando para a câmera. Panorâmica da esquerda para a direita mostrando todo o grupo.



018-445.267.I



019-448.269.I



020-449.269.I

5ª tomada: Rápida tomada do segundo grupo.

6ª tomada: Novamente o grupo maior em panorâmica.

7ª e 8ª tomadas: Cinco homens carregando o morto envolto em palha e deixando-o perto de alguns objetos que podemos supor que sejam do morto. Entre a 7ª e a 8ª tomada é feita uma pequena correção de enquadramento, já que na 7a.tomada os índios caminham da esquerda para a direita com os objetos no chão mais para direita do quadro. Quando os homens que carregam o morto se aproximam deles, os objetos, a câmera centraliza-os.

9ª tomada: Mostra rapidamente um início de ritual com dança de um índio adornado. Esta tomada faz uma ponte com o que virá em seguida.

22ª cartela: **Afugentando os maus espiritos. Simbolos musicais do prazer.**

23ª cartela: **A pantomima do mutum, ave sagrada. O indio volteia imitando o passaro mutum que vôa e pousa, enquanto os do grupo imitam o canto das outras aves.**

11ª SEQÜÊNCIA

1ª e 2ª tomadas: Aparentemente parte de uma mesma tomada remontada. Um "índio genérico" dança, saindo do lado esquerdo do enquadramento até o lugar onde se encontra o corpo, no lado direito . A câmera tenta acompanhar o movimento.

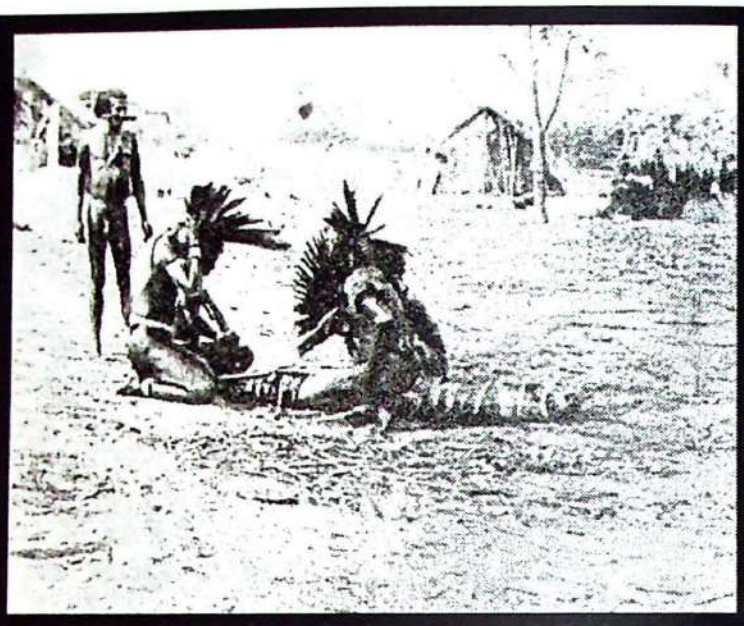
3ª tomada: Plano geral aparecendo vários índios sentados e dois outros em pé, cortados na altura dos ombros. Um deles está próximo de duas tigelas e o outro caminha até ele e se agacha, acendendo algo como um cigarro.

4ª tomada: Tomada rápida de um dos índios com o braço estendido oferecendo algo rumo ao lugar onde presumimos estar o corpo.

5ª tomada: Tomada rápida do corpo envolto em palha, o que completa a intenção da montagem.

6ª tomada: Dois índios saem dançando, um de frente para o outro, de uma casa não identificada, talvez a casa dos homens. À medida que a câmera acompanha o movimento de saída da casa em uma panorâmica, vemos vários índios sentados ao lado da casa esperando o desenvolvimento da dança. Entre eles nota-se alguns com trajes aculturados, inclusive chapéu de palha.

7ª tomada: Tomada rápida, os dois índios dançando na frente do grupo sentado.



021-452.271.I



022-453.271.I



023-454.272.I

8ª tomada: Mostra dois índios adornados, provavelmente os dois índios anteriores, de joelhos junto do corpo. Dois outros também aparecem em segundo plano e escondidos pelos primeiros (não percebemos o que fazem com o corpo).

9ª tomada: Rápida: um dos índios dançando junto do corpo, agora ao contrário da vez anterior, vindo da direita para a esquerda.

10ª tomada: A tomada inicia-se com um índio tocando uma flauta e em seguida dançando em volta do corpo. O enquadramento inicialmente coloca o índio bem junto a lateral esquerda enquanto o corpo fica também no limite da lateral direita. A câmera tenta acompanhar o movimento rápido da dança e "perde" o índio quando este chega e ultrapassa a lateral direita, voltando em seguida para o quadro.

11ª tomada: Índio passa tocando instrumento feito de cabaça enquanto outro índio aparece em segundo plano. Tomada em que ele passa da direita para a esquerda em enquadramento mais fechado, assim ele passa pelo quadro muito rapidamente.

12ª tomada: Índio aparece dançando bem no limite da lateral direita do enquadramento, em seguida tocando uma flauta para uma referência extra-quadro também à direita. A câmera faz um pequeno movimento à direita e enquadra um outro índio dançando em segundo plano.

13ª tomada: Mostra uma dança do índio que apareceu com as cabaças indo de encontro a dois outros índios que são os que apareceram primeiro na seqüência. Ele entra no meio dos dois, afasta-os para o extra-quadro e termina sozinho no quadro.

24ª cartela: **A comida é abundante e não tem hora para ser servida. O repasto ao ar livre compõe-se de caldo de peixe, peixe cozido sem sal, peixe assado e finalmente caldo de cana azedo.**

12ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Cena de um grupo de índios comendo de costas para a câmera.

2ª tomada: Em um contra-plano mostra o grupo de frente, com somente um deles de costas em primeiro plano junto a lateral esquerda. O interesse principal do enquadramento é um índio agachado tomando o caldo azedo de cana de uma grande tijela. No meio da tomada, um outro índio passa em frente da câmera com uma esteira obstruindo a visão do índio agachado: mostra uma inserção da câmera não dirigindo a cena. Neste mesmo momento, aparece um dos índio já citados com trajes aculturados caminhando em sentido contrário ao índio com a esteira, saindo os dois do quadro.



024-455.272.I



025-457.273.I



026-461.275.I

3ª tomada: Cena rápida do mesmo grupo.

4ª,5ª e 6ª tomadas: Cena do grupo preparando esteiras para sentar e beber o caldo azedo de cana

7ª e 8ª tomadas: Cenas com ângulos mais fechados mostrando-os bebendo em grandes tijelas. Somente no final alguns olham para a câmera denunciando sua "objetividade".

25ª cartela: **A grande apoteose das armas de guerra. A dança dos arcos e flexas em homenagem.**

13ª SEQÜÊNCIA

1ª e 2ª tomadas: Grupo sentado preparando grandes cocares para a dança.

3ª tomada: Parte do grupo já está em pé e outros levantando.

4ª tomada: Mostra o grupo preparado em semicírculo.

O único índio diferente, adornado com penas na cabeça e nos braços e de costas para a câmera, tocando um instrumento de sopro feito de cabaça e uma maraca, conduz os outros na dança. Inicialmente, começa com todos agachados movimentando somente a cabeça e os grandes cocares para em seguida , em pé, se movimentarem para frente em zigue-zague curto aos pulinhos. O mais interessante desta tomada é sua duração mais longa e o fato de um único pequeno índio ser o último da fila (ele também está adornado).

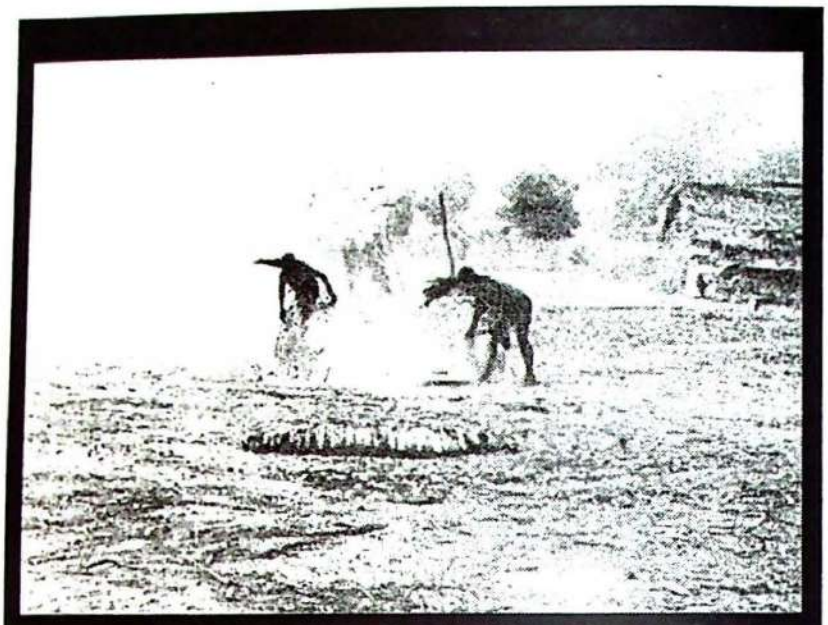
26ª cartela: **Vê-se como é bem estudada esta dança nas suas marchas para representar a guerra e a vitória.**

14ª SEQÜÊNCIA

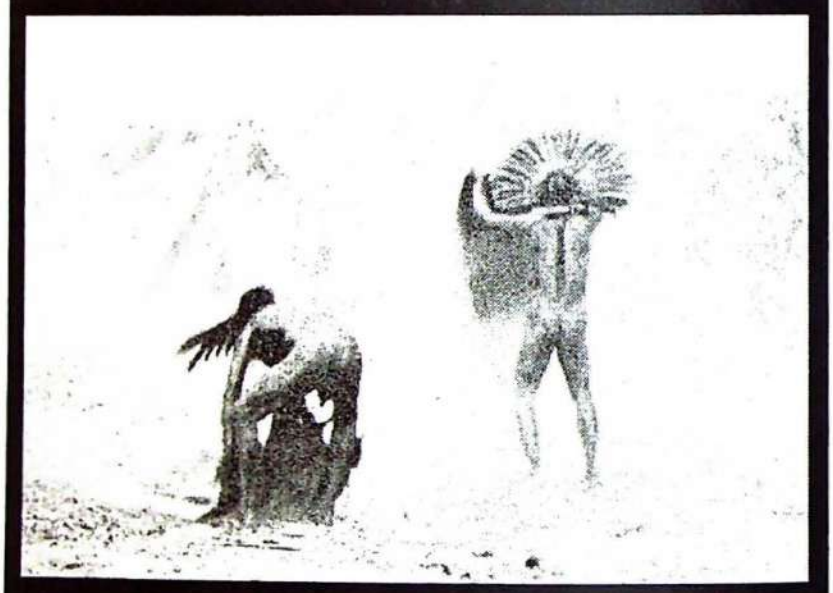
1ª tomada: O índio que conduz a dança aparece em pé e de costas, a câmera procura colocá-lo no centro do quadro enquanto os que dançam aparecem ora à sua esquerda, ora à sua direita.

2ª tomada: O grupo de dançarinos aparece em semicírculo, logo em seguida o condutor entra no quadro e todos se dispersam.

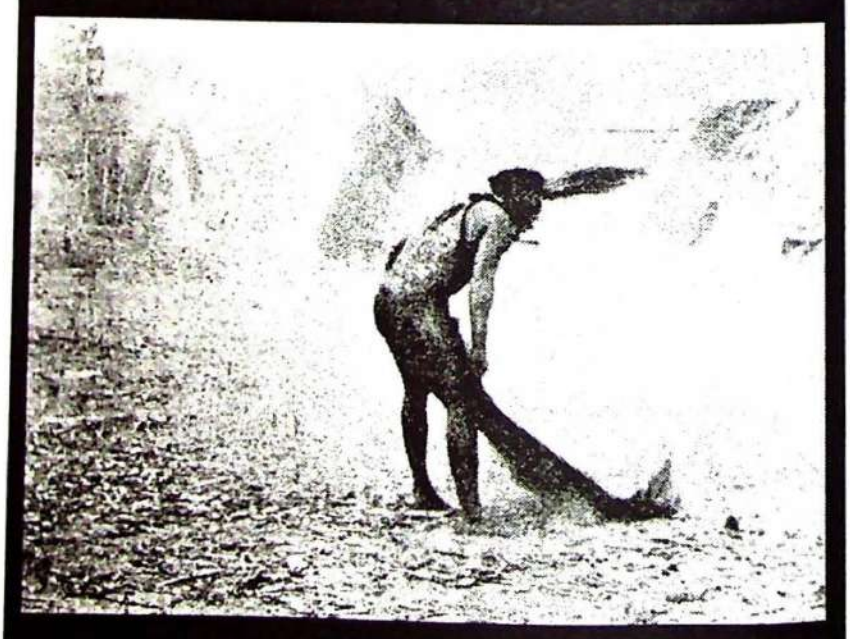
3ª tomada: Novamente eles se colocam na posição inicial, agachados, para logo em seguida, após levantarem, começar a dançar. A câmera faz um pequeno movimento para acompanhá-los. No início da tomada, um índio passa entre eles e a câmera.



027-462.276.I



028-463.276.I



029-464.277.I

4ª tomada: É realizado um novo ângulo de tomada depois de um giro de 180 graus, dando-nos a impressão de complementaridade do movimento em círculos.

5ª tomada: Plano geral do grupo de dançarinos passando em frente da câmera inicialmente fixa e depois, com um pequeno movimento, ela tenta não colocá-los no extra-quadro. O movimento é da direita para a esquerda.

6ª tomada: Ao contrário dos anteriores, o recorte agora é próximo. O índio que conduz a dança com as maracas aparece quase de frente e o grupo passa em frente a câmera da esquerda para direita, ora de frente, ora de costas.

7ª tomada: Cena do grupo de dançarinos se dispersando e passando em frente a objetiva.

8ª tomada: Como continuidade, inicia-se novamente a dança de uma forma dispersa. A continuidade é reforçada pelo ângulo de tomada que se inicia depois de um giro de 180 graus.

27ª cartela: **Só depois deles é que é permitido as mulheres aparecerem, algumas tomando parte nas danças.**

15ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Cena rápida do grupo de dançarinos de costas.

2ª tomada: Cena um pouco mais demorada também deles de costas.

3ª tomada: Cena do grupo de dançarinos fazendo um semicírculo.

4ª e 5ª tomadas: Primeira cena em que aparecem as mulheres dançando junto com os homens. Os homens continuam virando para dentro do círculo e depois para fora, enquanto as mulheres, segurando os seios, dançam sempre sem se virar. Aqui aparece um dos índios que está dançando vestido com roupas dadas pela Comissão Rondon .

6ª tomada: Da mesma forma que as montagens anteriores cria-se uma continuidade na relação circular fazendo-se um giro de 180 graus no eixo da câmera. O mais importante desta tomada é o aparecimento em uma das laterais de um dos componentes da Comissão Rondon que observa a dança.

7ª tomada: Cena de um grupo de índios agachados lavando-se com água despejada por outros índios. Um dos índios que despeja água está vestido com roupas da Comissão Rondon.

8ª tomada: Plano próximo de três índios agachados e lavando-se da mesma forma. E também o índio que despeja a água está vestido da



030-465.277.I



031-466.278.I



032-467.278.I

mesma forma citada.

9ª,10ª, 11ª, 12ª e 13ª tomadas: Repete-se a cena em outros ângulos em planos rápidos. Neste momento do filme, parece ter havido um corte e uma perda principalmente de uma cartela.

16ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Dois índios com diademas saem do BAHITO, cada um com uma pele de onça, batendo-as no chão. Da mesma forma que na primeira saída para dançar, saem no sentido horário e logo percebemos uma platéia atenta na lateral da casa.

2ª tomada: Um dos pajés já está no centro da aldeia batendo a pele no chão em todas as direções.

3ª tomada: No mesmo enquadramento, os dois pajés batendo as peles no chão. Agora, de forma harmônica, batem juntos a pele para um lado e paro outro.

4ª tomada: Plano mais geral. Aparece o corpo no centro da aldeia e os pajés em ação circular, como das vezes anteriores.

5ª tomada: Aproximam-se do corpo batendo as peles, agora percebemos uma de onça pintada e outra de onça parda, ajoelham-se e colocam as peles como capas nas suas costas.

6a.tomada: Levantam-se e continuam a bater as peles em volta do corpo.

7ª tomada: Cena dos dois pajés ajoelhados no sentido contrário da 5ª tomada.

8ª tomada: Cena dos dois pajés ajoelhados no sentido contrário da cena anterior, igual a 5ª tomada. Percebe-se um gestual característico de transe em um deles.

9ª tomada: Cena de um grupo de homens e mulheres não adornados dançando. A dança não lembra as anteriores.

10ª tomada: Cena do mesmo grupo dançando que completa a forma circular da dança. Interessante no final da evolução é o fato de que aqui homens e mulheres fazem os mesmos movimentos.

11ª tomada: Cena rápida de um índio dançando com os braços abertos, dando-nos a impressão de imitar o vôo de um pássaro. Como de uma forma anterior, a rápida tomada na montagem anuncia a cartela seguinte.

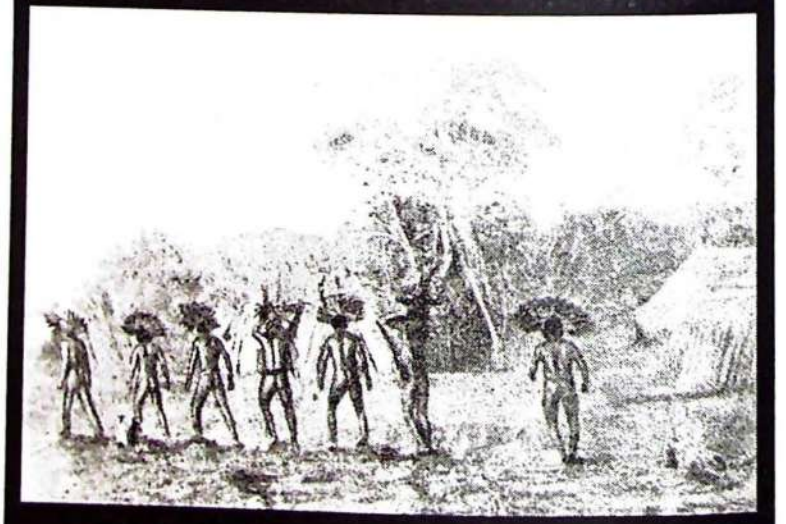
28ª cartela: **A seguir a dança especial com momentos de torção**



033-468.279.I



034-469.279.I



035-470.280.I

do corpo representa um prodígio de ginástica.

17ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: A tomada já começa com uma panorâmica rápida da direita para a esquerda em que aparecem um grupo de índios de costas. A câmera encontra o que procura: o índio que faz os movimentos anunciados. A câmera volta novamente, em rápida panorâmica para a direita, acompanhando o dançarino.

2ª tomada: Plano mais geral. O grupo de homens e mulheres que estavam de costas, aparecem agora de frente dançando como na seqüência anterior.

3ª tomada: O grupo aparece de frente não ocupando todo o quadro e sim a parte direita. O enquadramento foi feito para que o dançarino, que estava atrás deles, aparecesse em cena ocupando a parte esquerda dançando e passando em frente a câmera, que acompanha seu movimento.

4ª e 5ª tomadas: É uma continuidade da anterior: agora o dançarino, que gira sobre seu próprio eixo, aparece na lateral direita do quadro e uma parte do grupo, na direita. Aqui percebemos a habilidade do Major Thomaz Reis no uso do equipamento em campo e na montagem: as duas cenas cria uma sensação de contigüidade que não necessariamente tenha sido feita em tempo real. A pergunta é se ele teve tempo, de no momento logo posterior à passagem do dançarino em frente à câmera, na 3ª tomada, de dar corda na câmera e filmar esta tomada. Na continuidade do movimento do dançarino, ele passa por traz do grupo e percebemos a montagem com a 5ª tomada que se inicia também atrás do grupo, fazendo-o surgir na parte esquerda do quadro.

6ª tomada: O grupo de homens,mulheres e crianças dança no centro da aldeia. O dançarino, que aparece atrás de todos, é o único fora do padrão.

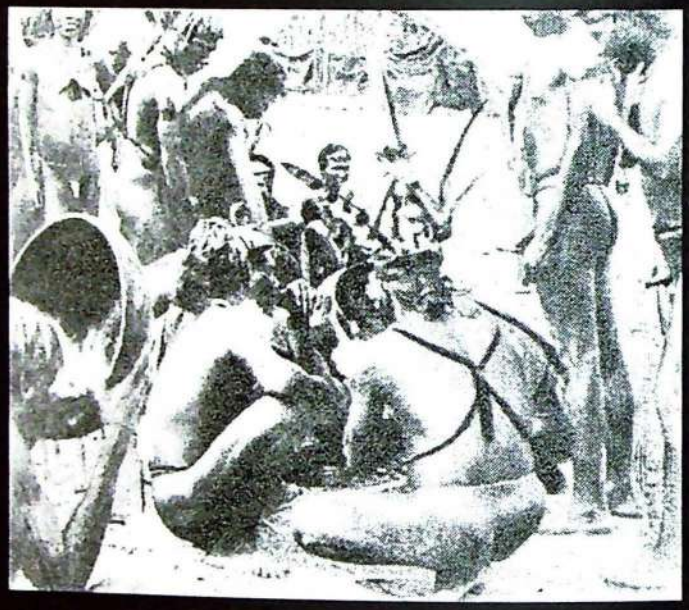
7ª tomada: O grupo aparece de costas para a câmera dançando e o dançarino passa em frente, da esquerda para direita. Pequenos movimentos da câmera para esquerda e depois para a direita.

8ª tomada: Plano geral. Aparece o corpo no centro da aldeia e um grupo de dançarinos adornados com cocares, arcos e flechas, iniciando uma dança e entrando na área central da aldeia. Não há aparente relação com as tomadas anteriores da seqüência.

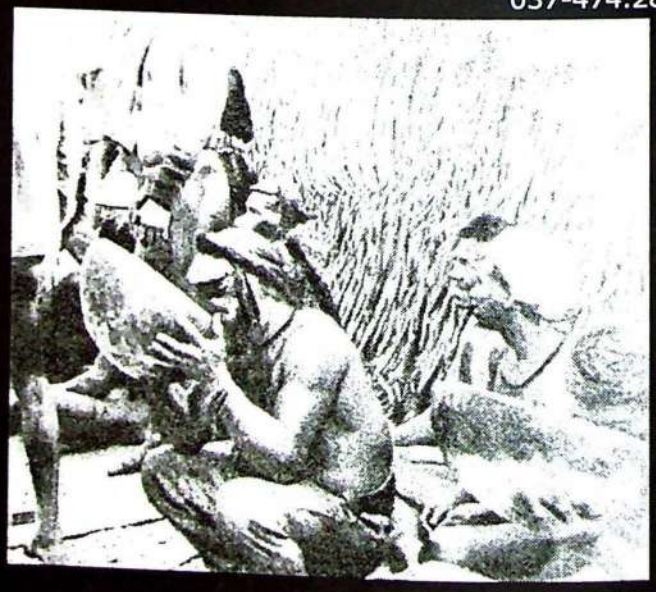
9ª tomada: O grupo aparece mais próximo, sendo que o corpo fica no limite da parte inferior direita do quadro.



036-471.280.I



037-474.282.I



038-476.283.I

10ª tomada: O grupo está bem próximo da câmera, começa-se a esboçar a circularidade e o corpo não aparece no quadro.

11ª tomada: Completa-se a circularidade em torno do corpo e notamos a presença de jovens no grupo de dançarinos.

12ª tomada: Como caracol, o grupo aproxima-se do corpo e os dois pajés que conduzem a dança param em frente ao corpo. Há um pequeno corte nesta tomada que mais nos parece uma perda de talvez um ou dois segundos de filme do que propriamente uma montagem de duas tomadas.

13ª tomada: Em um plano mais próximo, o grupo retorna o movimento. Entre esta tomada e a anterior há uma lacuna sobre o que aconteceu quando houve a parada diante do corpo.

14ª tomada: Aparecem dois grandes discos, feitos talvez de palha, na parte esquerda do quadro e um grupo de dançarinos na parte direita. Nas tomadas anteriores, o grupo estava sendo conduzido por dois pajés com um instrumento de sopro de cabaça, aqui quem conduz é somente um, tocando uma flauta. Os discos que aparecem no início da tomada, desaparecem do quadro quando a câmera segue o movimento do grupo para direita. Quando o grupo volta para a esquerda, a tomada é interrompida antes dos discos reaparecerem. Como de outra vezes, a estratégia da montagem é mostrar visualmente o que será explicitado verbalmente na próxima cartela.

29ª cartela: **Marido, a cerimônia do penultimo dia. A homenagem da força.**

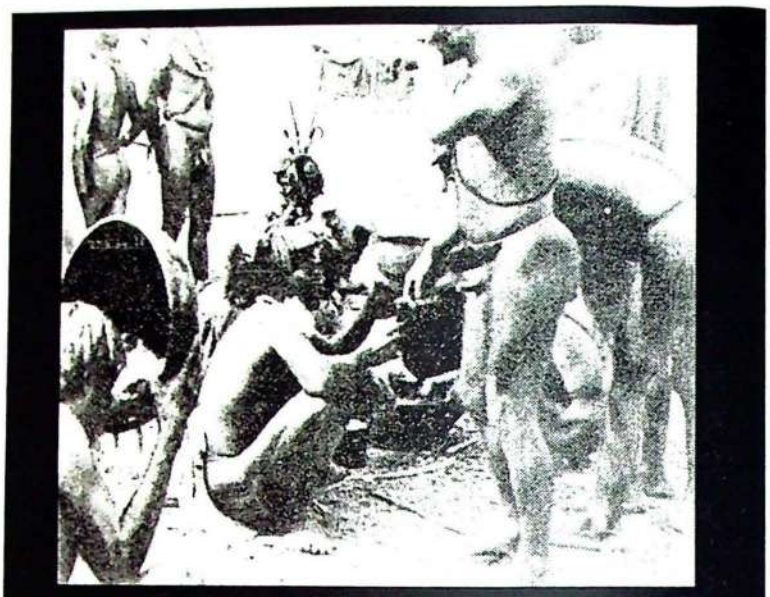
30ª cartela: **Para esta festa os índios preparam discos feitos de hastes de caheté amarrados em forma de feixes e constituindo um volume de metro e meio de diametro.**

31ª cartela: **Com esses grandes e pesados discos de cerca de sessenta kilos, eles pretendem pular ao redor do terraço, façanha que somente alguns levam a bom exito.**

18ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: É uma continuidade da última tomada da 17ª.seqüência. Sempre em sentido anti-horário completam a circularidade em torno dos discos. Notamos alguns jovens.

2ª tomada: A câmera começa em panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando um segundo grupo de dançarinos que se desloca atrás do primeiro grupo que se mantém inicialmente parado. A câmera deixa o segundo grupo e volta em sentido inverso para o primeiro grupo.



039-477.283.I



040-481.286.I



041-482.286.I

Os discos ficam em evidência no centro do quadro.

3ª tomada: Começa no mesmo enquadramento da tomada anterior. O primeiro grupo coloca-se em movimento enquanto o segundo grupo passa por traz. Formam-se dois anéis em torno dos discos. Os sentidos de rotação dos dois grupos começa e cada um num sentido.

4a.tomada: Plano mais fechado não mostra os discos, mas coloca os dois grupos frente a frente em sentidos opostos. O segundo grupo, anel de fora, passa em frente da câmera.

5ª tomada: Em plano também mais fechado, mostra os dois grupos dançando próximos. A tomada mostra desde o momento do encontro, o espaço em que os dois grupos ficam frente a frente no círculo, com os discos no meio, até o novo encontro. Algumas mulheres aparecem abanando os homens.

6ª e 7ª tomadas: Continuação, com o mesmo enquadramento.

8ª tomada: Início de uma nova dança. Os homens aparecem vestidos com os cocares e indumentárias de palhas que em alguns cobrem o corpo todo e em outros somente como uma saia. Também em sentido anti-horário, as mulheres intercalam-se com os homens e não têm nenhuma vestimenta especial. São conduzidos por um pajé sem indumentária, e somente com uma cabaça na mão.

9ª tomada: A câmera gira no próprio eixo para mostrar a continuidade da circularidade do movimento.

10ª tomada: Homens e mulheres passam em frente da câmera em ângulo mais fechado. A platéia aparece sentada ao fundo da cena.

11ª tomada: A câmera gira um pouco para mostrar a continuidade do movimento. No final da tomada, o indivíduo que estava na frente e tem o cocar mais alto de todos, desloca-se com a mulher para fora do círculo da dança.

12ª e 13ª tomadas: Ângulo parecido com os anteriores, mostra as pessoas passando em frente da câmera. No final do grupo, aparecem crianças dançando e algumas vestidas como os adultos. Nestas tomadas vemos que o grupo sentado observando a dança é grande.

14ª tomada: Há uma parada na dança e todos sentam-se enfileirados. A câmera, em ângulo próximo dos anteriores e em pequeno movimento, mostra as pessoas sentando.

15ª tomada: Em ângulo mais fechado, mostra a cena do pajé ajoelhado, tocando maracas, em frente ao índio que ostenta o maior cocar, que inicia a dança com movimentos preliminares da cabeça, levanta-se e é seguido pelos outros.

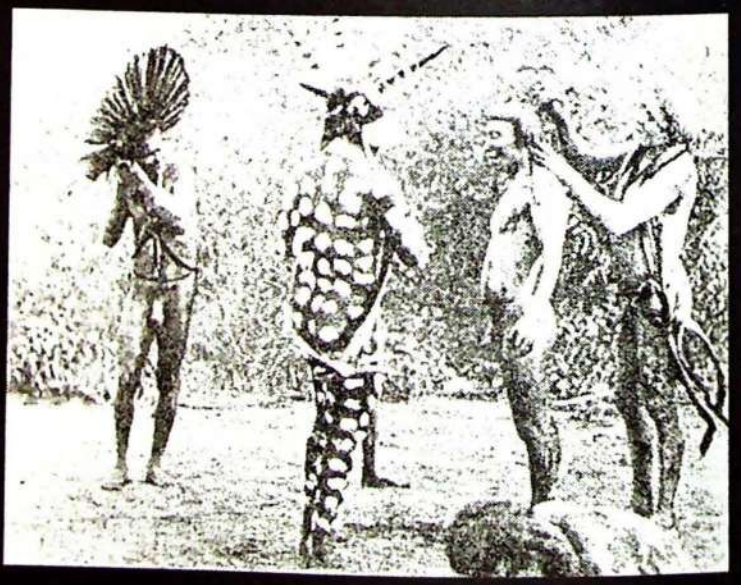
16ª tomada: Cena rapidíssima, com mesmo enquadramento dA



042-483.287.I



043-484.287.I



044-485.288.I

anterior, mostra dois indivíduos frente a frente.

17ª e 18ª tomadas: Mostra dois grupos levantando os pesados discos nas cabeças de dois indivíduos.

19ª até a 31ª tomada: Os indivíduos tentam equilibrar os discos nas cabeças rodeados pelos outros. A câmera tenta, de longe, acompanhar os movimentos de equilíbrio.

32ª cartela: **O AIJÊ tem lugar na mata mais próxima onde as mulheres não possam lobrigar nada do que se passa.**

33ª cartela: **Os que se pintam de barro devem representar a onça parda.**

34ª cartela: **Os malhados representam a onça pintada.**

35ª cartela: **A homenagem é representar a caçada à onça na qual eles vão andando uns como animais e outros como caçadores.**

19ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Pequena panorâmica da direita para a esquerda mostrando um grupo de índios adornados e com armas nas mãos. Dois indivíduos aproximam-se do grupo, sendo que um deles está vestindo calça, camisa e chapéu.

2ª tomada: Um índio aparece sendo preparado com pinturas. Enquanto um preparador trabalha nas suas costas são observados por outros índios, um deles pintado com manchas claras. O preparador começa também pinta as partes laterais do corpo.

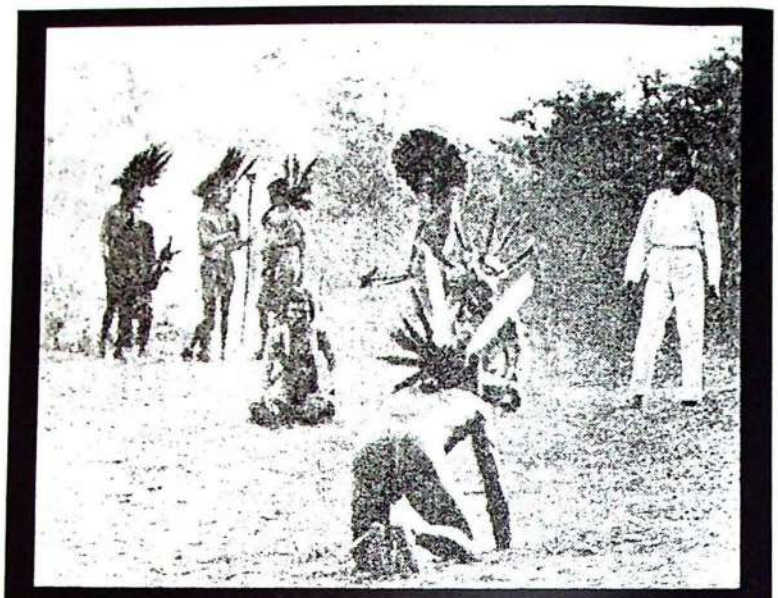
3ª tomada: No mesmo enquadramento, o preparador, agora de frente para a "onça parda", completando a volta, cospe algumas vezes na mão antes de pintar o rosto. À sua volta alguns índios observam sua ação. Pequeno movimento de câmera no final da tomada.

4ª tomada: Mesmo enquadramento, no entanto quem pinta agora a "onça parda" é o indivíduo pintado de manchas claras que representa a "onça pintada". Um outro índio que estava perto, abaixa-se, pega uma bola de urucum ou de barro e também passa a preparar a "onça parda".

5ª e 6ª tomadas: O índio preparado como onça parda está sentado no chão.

7ª tomada: Cena rápida ainda da preparação.

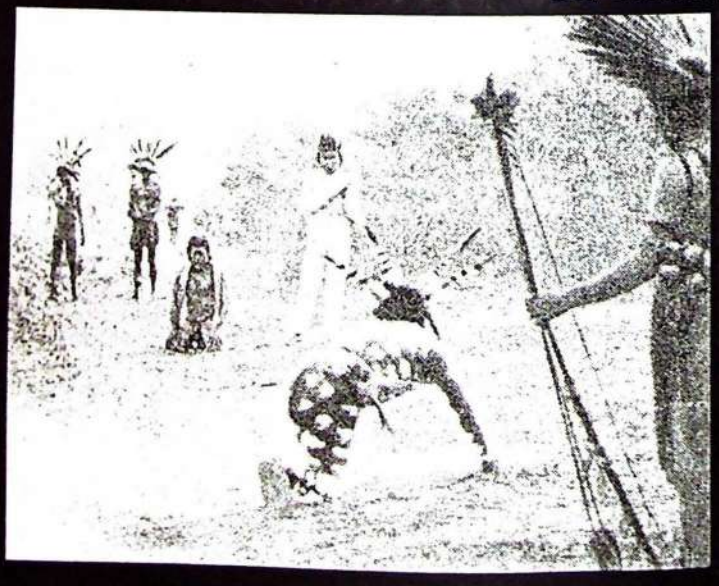
8ª e 9ª tomadas: Os indivíduos pintados representando as onças parda e pintada, estão de joelhos um de frente para o outro, a uma distância de



045-486.288.I



046-487.289.I



047-488.289.I

uns três metros. A "onça pintada" efetua gestos, ao colocar as mãos no chão, de imitar movimentos de tensão do animal. Em seguida levanta-se, arrasta os pés no chão, abrindo e fechando os braços, dirige seus movimentos em direção ao outro, que se mantém em uma posição passiva. Importante notar a presença de um índio de roupas e perto da "onça parda" aparentemente a dirigir a "onça pintada".

10ª tomada: Cena rápida. Um índio sai da frente da câmera e vemos a "onça parda" e a "onça pintada" lado a lado.

11ª tomada: A tomada parece mais uma continuação da 8ª e 9ª tomadas. A "onça pintada" efetua gestos mais enfáticos e mais próximos em direção à "onça parda", que mantém a postura passiva. O indivíduo vestido em pé e ao lado da "onça parda" continua a fazer gestos de direção da ação. Outros índios observam a uma certa distância.

12ª tomada: No mesmo enquadramento, um indivíduo adornado, aparentemente não pintado, posiciona-se da mesma maneira que a "onça pintada" diante da "onça parda". A "onça pintada" fica ao lado da "onça parda" e o indivíduo vestido continua a dirigir a cena. Os outros índios se mantêm à mesma distância, ao fundo, observando.

13ª e 14ª tomadas: Quatro índios, um deles pintado, sendo somente um representando a "onça pintada", estão em posição de imitação do animal locomovendo-se, tendo cada um às suas costas, um indivíduo que os segura. Um grupo de seis a sete bororos movimentam-se à volta das "onças" dançando e fazendo gestos de ataque. A câmera começa na 13ª tomada focalizando as "onças" . Na tomada seguinte, começa também nas "onças" e movimenta-se para abranger o grupo, deixando-as fora do quadro.

36ª cartela: **Perto do esquife todos correm.**

37ª cartela: E terminam com uma dança circular sustentando ramos verdes.

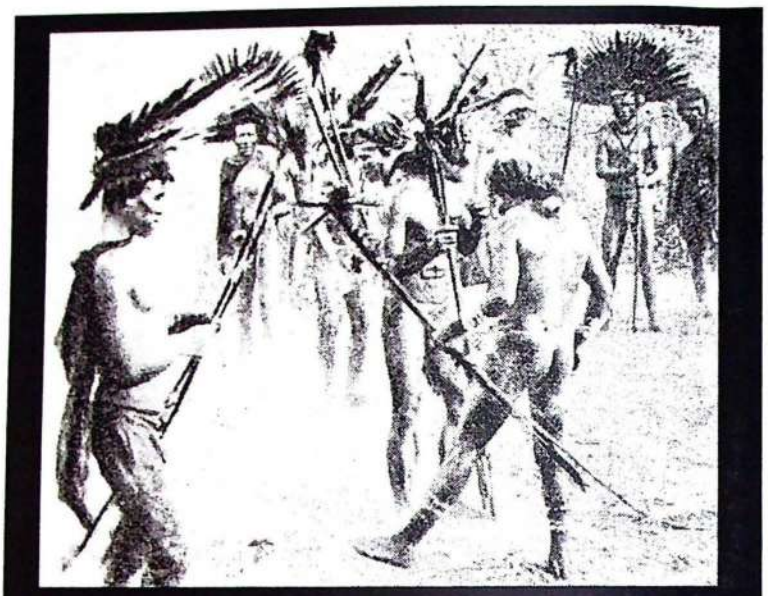
37ª cartela: **Em seguida tem logar o enterramento precedido de um solene bacarôro que é o ritual dos chefes.**

20ª SEQÜÊNCIA

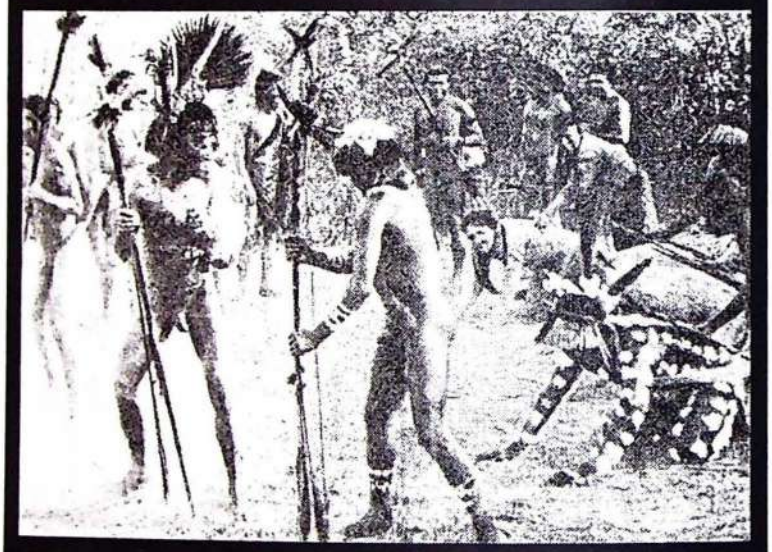
1ª tomada: Câmera fixa: grupo que fazia a encenação da caçada das onças corre em direção à câmera, passando pela sua esquerda.

2ª tomada: Grupo dançando passa em frente da câmera fixa, homens, mulheres e crianças. Ao fundo do grupo aparecem quatro integrantes da Comissão Rondon observando a dança.

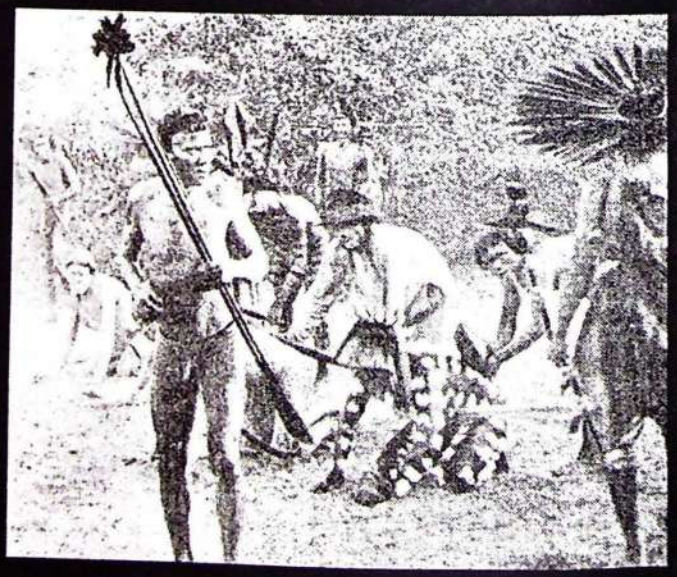
3ª tomada: Em outro enquadramento, a câmera registra a dança dos



048-492.291.I



049-494.292.I



050-495.293.I

ramos e o grupo mostra-se pequeno, com homens, mulheres e crianças fazendo os mesmos movimentos. Ao fundo, aparece a platéia de observadores.

4ª tomada: A câmera gira sobre seu eixo e registra a continuidade da dança circular.

5ª tomada: Quase do mesmo ângulo, repete-se a ação.

6ª tomada: A câmera gira novamente sobre seu eixo e voltando à posição original completa a noção de circularidade. Uma mulher vestida aparece ao lado do indivíduo que conduz o grupo e ao seu lado abana-o. No final da tomada a câmera faz uma panorâmica mostrando todo o grupo.

7ª e 8ª tomadas: Continuidade das anteriores com repetição de enquadramentos e ações.

9ª tomada: Plano do centro da aldeia com um semicírculo em torno do corpo agora junto de vários apetrechos provavelmente de uso do indivíduo que morreu. Oito chefes adornados e com maracas rodeiam o corpo.

10ª tomada: Plano mais próximo, mantendo-se o ângulo da tomada anterior.

11ª tomada: Repetição da 9ª tomada.

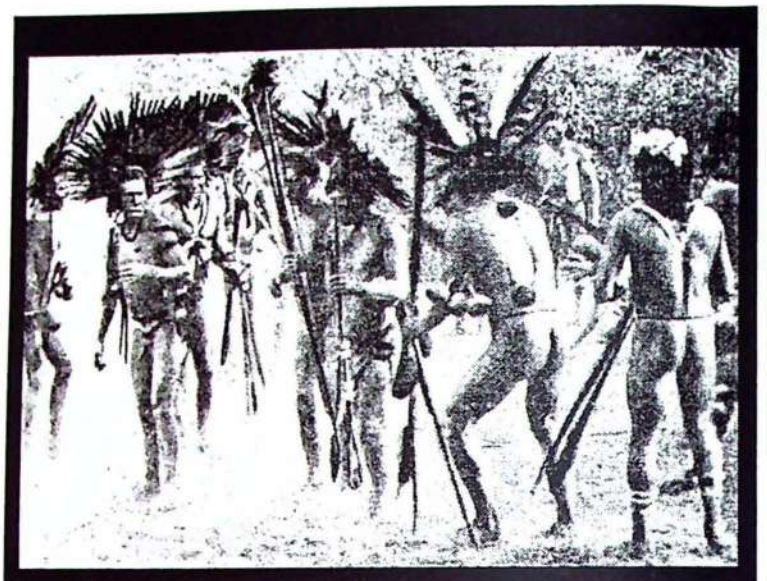
12ª tomada: Plano que focaliza do mesmo ponto de câmera as mulheres que estão atrás dos homens. No final da tomada, como em várias outras uma pessoa cruza a frente da câmera.

13ª tomada: Plano mais próximo de onde ocorre a cerimônia, igual a 10ª tomada, e um índio mexe nas coisas que rodeiam o corpo.

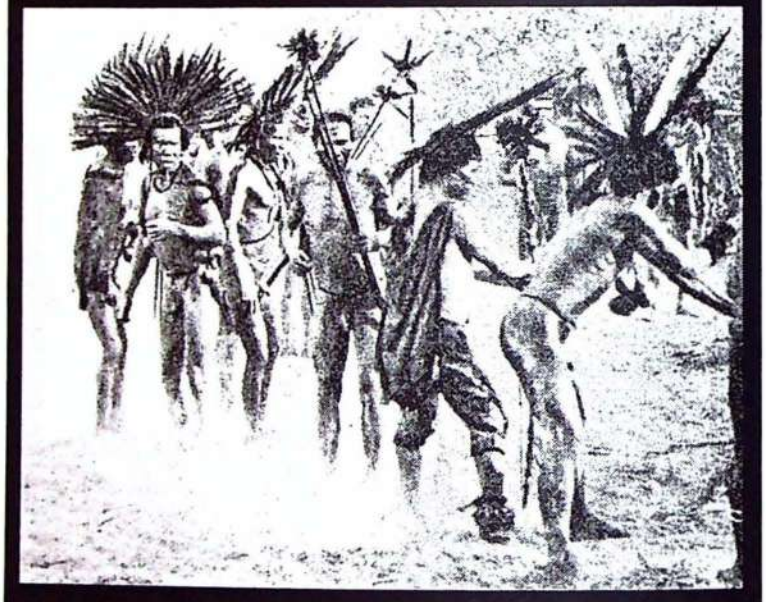
14ª tomada: Com o mesmo ponto de câmera e uma pequena diferença da angulação, mais descendente, mostra uma índia cavando uma sepultura. Como de outras vezes, Reis utiliza o recurso de anunciar visualmente algo que será a seguir explicado nas cartelas. Ele cria por meio de uma proposta de montagem, uma relação de contigüidade com a próxima seqüência.

38ª cartela: **As mulheres abrem a sepultura de dois palmos de fundura.**

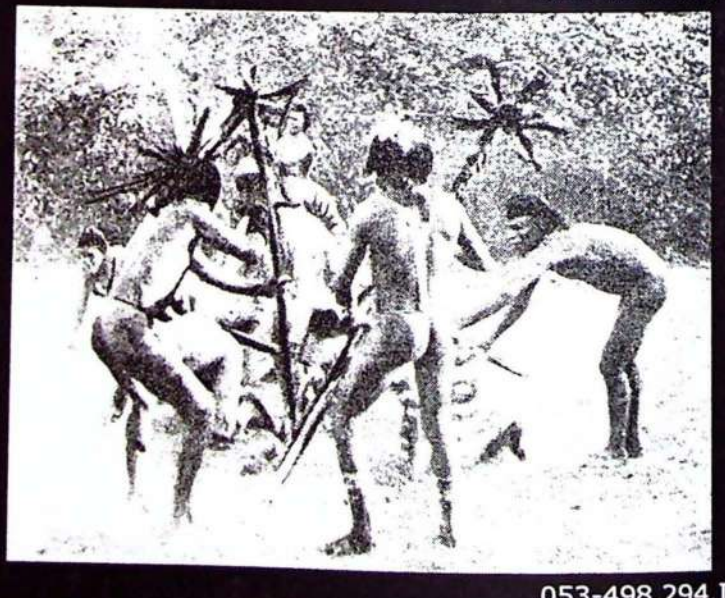
39ª cartela: **Antes de ser enterrado é o esquife molhado inteiramente, terminando assim todas as cerimonias.**



051-496.293.I



052-497.294.I



053-498.294.I

21ª SEQÜÊNCIA

1ª e 2ª tomadas: Praticamente do mesmo ângulo, com um pequeno movimento ascendente, quase imperceptível, em relação à última tomada da seqüência anterior e com pequeno afastamento da câ mera para poder enquadrar melhor agora as duas índias que preparam a sepultura rasa, os caciques aparecem mais por inteiro um pouco mais ao fundo.

3ª tomada: A câmera continua mostrando a preparação da cova, deslocando-se um pouco para a direita para um novo ângulo de tomada. Nesse momento, somente uma mulher trabalha, enquanto a outra observa.

4ª tomada: Em cena rápida e em um recorte mais próximo da ação, as duas mulheres preparam o corpo para ser transportado para a cova.

5ª tomada: As duas mulheres preparam a cova com uma esteira para receber o corpo. Um homem que observava dá uma pequena ajuda.

6ª tomada: O ângulo é mantido só que agora dois homens observam a ação colocando-se de costas para a câmera, entre ela e o lugar onde se desenvolve a ação. Interessante notar que a câmera não é um instrumento que dirige a cena ou a ação, tentando aparentemente manter uma posição de não interferência. As duas mulheres transportam o corpo para a cova rasa. Os dois homens conversam e articulam um gesto de participação.

7ª tomada: Os dois aparecem arrumando o corpo, medem a esteira para verificar se cobre todo o corpo, em seguida uma das mulheres molha-o. Um índio passa em frente da câmera.

8ª 9ª e 10ª tomadas: As duas mulheres aparecem cobrindo a cova na primeira tomada. Nas duas tomadas finais aparece uma terceira mulher. Durante toda a seqüência os caciques aparecem dançando ao fundo da cena.

40ª cartela: **Tínhamos ali a sensação dos remotos tempos do Descobrimento.**

O filme acaba de forma um pouco abrupta demonstrando uma possível falta de material bruto para dar continuidade na narrativa e mostrar as outras etapas do ritual. Reis tinha conhecimento etnográfico da continuidade do ritual mas não nos mostra e não nos indica, optando por uma postura mais cinematográfica .

Última cartela: **FIM**

3. O ÍNDIO COMO OBJETO OU O FILME COMO NATUREZA ETNOGRÁFICA

Realizado pela Comissão Rondon, em 1917, o filme *Festas e Rituaes Bororo* foi filmado e montado pelo Major Thomaz Reis. Nossa análise parte inicialmente da decupagem das seqüências cinematográficas e das tomadas que engendram a montagem do filme. Propomo-nos aprofundar o detalhamento crítico e a compreensão da construção de sentido na captação das imagens em campo e as suas relações com a montagem. O filme pode ser dividido em duas partes distintas. Apesar de não deixar explícito desde o início, a primeira parte do filme, que trata de alguns aspectos da vida cotidiana e da cultura material, como a pesca, a cerâmica, a tecelagem, está diretamente implicada na segunda parte do filme, o ritual funerário própriamente dito.[11]

Em primeiro lugar torna-se necessário esclarecer que os índios Bororo mantinham uma relação intensa com missionários Salesianos que chegaram ao Brasil em 1883 e abrem suas missões em Mato Grosso já no ano seguinte. Sylvia Caiuby Novaes[12] faz uma profunda análise da construção da identidade Bororo que o "jogo de espelhos" propicia para a autora como metáfora especular da construção de uma auto-imagem a partir do outro. Novaes constroe uma complexa teia de auto-imagens existentes como um "caleidoscópio" a partir dos vários agentes que entram em contato com os Bororo, inclusive seus vizinhos os índios xavantes.

Entretanto, para aqueles que vêem o filme de Reis pela primeira vez, a impressão é que aqueles indígenas são "isolados" sem

11- Não se pretende fazer uma comparação ou uma análise das diferentes documentações sobre o funeral Bororo, mas acreditamos que a análise aqui proposta possa contribuir com o pesquisador que porventura vier a estudar a farta documentação fotográfica e cinematográfica existente sobre o assunto. Existem dois filme feitos respectivamente por Haenz Foerthman e Dina Levi-Strauss, e a excelente documentação fotográfica feita por Foerthman no início da década de 40 em médio formato, e nas documentações recentes entre elas as documentações fotográficas de Kim-Ir-Sen e Sylvia C. Novaes.

12- "*Jogo de Espelhos - Imagens da representação de si através dos outros*", Sylvia Caiuby Novaes, Edusp, 1993. Trata-se de um estudo da formação de identidades entre os índios brasileiros e especificamente entre os Bororo.

nenhum contato com os brancos. Toda a enfâse é dada a processos ritualísticos e às práticas culturais como o artesanato e a pesca. Reis não explicita em nenhuma passagem visual nem tampouco pelas cartelas a presença dos missionários, nem mesmo nos textos publicados pela Comissão Rondon. Rondon já em 1890, jovem tenente quando era ainda ajudante do então Major Gomes Carneiro, relata os contatos difíceis que se estabeleceram com os Bororo quando abriam picadas na selva e eram hostilizados pelos índios que segundo texto de Magalhães:[13]

"Naquela época os Borôro eram ***amontados****, isto é, completamente selvagens e, portanto, inimigos dos civilizados, aos quais hostilizavam, em represália às persiguições que lhes eram feitas por êstes, desde a época da descoberta do continente (Os Bandeirantes)."* (apud Rondon:1946:223, grifo do autor).[14]

Magalhães continua a exemplicar esse primeiro contato dos índios bororos com a Comissão e a decodificar os signos no contato inter-étnico quando diz que:

"Os índios espreitavam os mínimos movimentos dos chefes e das turmas de construção e muitas vêzes os dois engenheiros-militares se curvaram a ultimatos dos Borôro, desviando o rumo de certos alinhamentos, onde os índios fincavam suas flechas de intimidação, quando percebiam, pela direção do traçado, que o pique iria incidir em uma de suas aldeias... Assim, pela bondade e pela tolerância, enchendo de brindes os lugares freqüentados pelos selvícolas, acabaram os Borôro por se arriscar a entrar em contato com os acampamentos da Comissão e confratenizar com os civilizados." (apud Rondon:1946:223).

Posteriormente, os contatos na selva e a aproximação com os serviços da Comissão levariam Rondon a usar dos préstimos dos

13- Relatório do Coronel Amilcar Botelho de Magalhães, secretário do Conselho Nacional de Proteção ao Índio, inicialmente publicado na Revista América Indígena, vol.III, nº 02, abril/1943, página 154.

14- Segundo o Dicionário Aurélio - Amontado: diz-se do animal doméstico que fugiu para o mato e se fez bravio.

índios, levando-os a trabalhar nos serviços mais difíceis e fazendo "substituições" pelo fato da Comissão contar com poucos recursos e falta de pessoal (ver **figura 054**, na qual vemos índios bororos trabalhando nas linhas telegráficas de São Lourenço a Coxim). Nesse sentido, afirma Magalhães:

"Os Borôros prestaram seu concurso para a construcção das linhas telegráficas do Sul do Estado. Durante longo período, no qual a difficuldade de recursos pecuniarios e de pessoal para o contingente militar, ameaçava a suspensão dos trabalhos, o General Rondon obteve turmas diárias de 100 a 150 Borôros para os serviços mais penosos através de pantanaes. No decorrer do dia, quando o sol attingia á altura maxima, os Borôros procuravam esconder-se na mata, para se defenderem do calor exhaustivo. Conta-se então que só o General obtinha delles o 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:1942:324)

E completa de forma apoteótica sua visão do contato com os grupos indígenas enfatizando o roteiro positivista do progresso, ou seja, a passagem da condição de **selvagem** para a condição de **civilizado** quando afirma em outro momento ainda sobre os bororos:

"Os dois grandes militares haviam assim estabelecido as bases



054-504.297.I - foto Thomaz Reis

verdadeiramente sólidas sôbre as quais as gerações futuras e as futuras organizações dos Serviços de Proteção aos Índios deviam construir a obra humanitária da aproximação e incorporação do Índio à Civilização, tão belamente preconizadas pelo grande estadista brasileiro José Bonifácio de Andrada e Silva." (Rondon:1946:224)

Ainda citando seu mestre Andrada e Silva em um artigo publicado em 1942, na revista *America Indigena,* Rondon enfatiza os cinco mandamentos criados por ele para propiciar *"os meios de que se deve lançar mão para a pronta e sucessiva civilização dos índios"* e entre eles o quinto mandamento que propõe incentivar a miscigenação dos povos indígenas com brancos e mulatos.[15]

Assim, podemos verificar que antes mesmo do estabelecimento das missões salesianas entre os Bororo, a própria Comissão havia feito contato amistoso com os mesmos e tanto no livro *Índios do Brasil* quanto no filme *Festas e Rituaes Bororo* não é citada a presença missionária, apesar de aparecerem imagens de uma usina de cana de açúcar (Rondon:1946:244-247). Sylvia C. Novaes em uma passagem cita fonte original que comprova que a presença missionária na área era atuante em 1906 quando índios Bororo do Rio São Lourenço entraram em contato com os missionários (Novaes:1993:155) e em outra passagem do livro a autora lembra que são os missionários que introduziram o trabalho agrícola e entre outras culturas a cana-de-açúcar (Novaes:idem:145). Assim, as cenas do trabalho na usina de

15- Os cinco mandamentos de Andrada e Silva citados por Rondon:

"1. *Justiça não esbulhando mais os Índios, pela força, das terras que ainda lhes restam, e de que são legitimos senhores;*

2. *Brandura,constancia e sofrimento de nossa parte, que nos cumpre, como a usupardores e cristãos;*

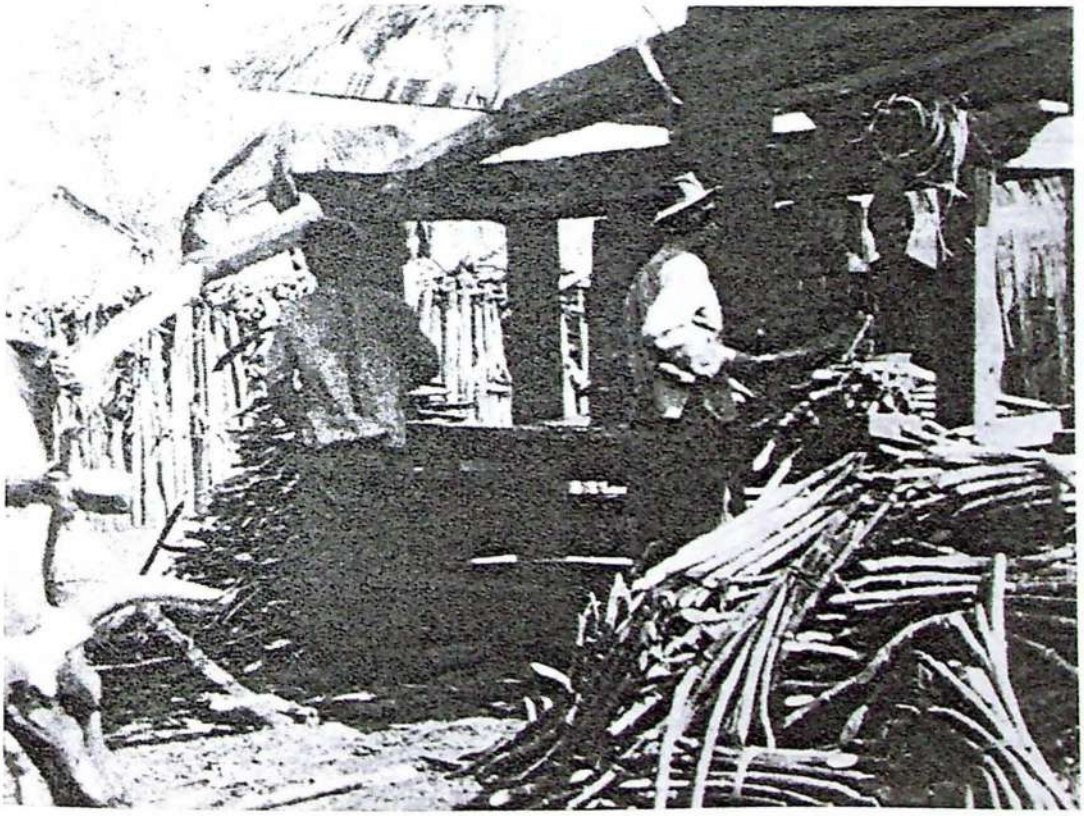
3. *Abrir comércio com os bárbaros, ainda que seja com perda da nossa parte;*

4. *Procurar com dádivas e admoestações fazer pazes com os índios inimigos;*

5. *Favorecer por todos os meios possíveis os matrimônios entre índios e brancos e mulatos."*(Rondon:1942:35)



055-396.243.I - foto cine Thomaz Reis



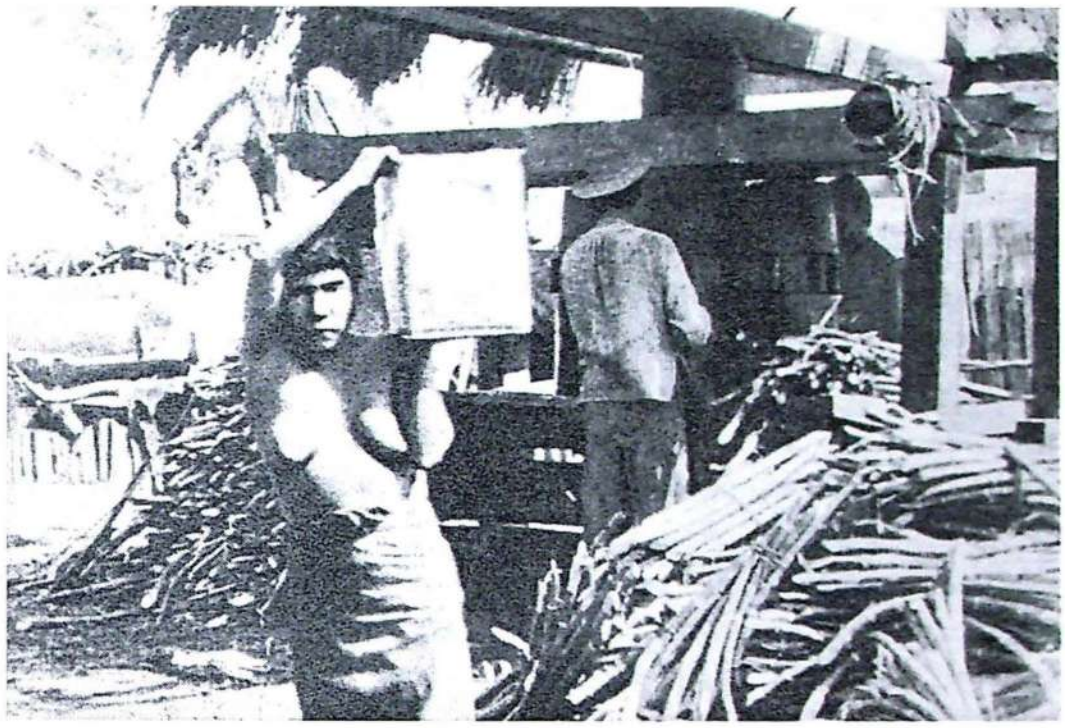
056-400.245.I - foto cine Thomaz Reis

açcana-de-úcar que aparecem no livro como fotogramas faziam inicialmente parte do material bruto do filme **[figuras 055, 056, 057, 058]**. Os missionários salesianos só vão aparecer e serão celebrados como integradores do índio na vida "civilizada" em cenas realizadas no Alto Rio Negro no final na década de 30 em filme da Inspetoria de Fronteiras[16]. Pela descrição de Sylvia Caiuby Novaes, a relação entre os bororos e salesianos era tão intensa que esses muitas vezes eram chamados para tentar resolver atritos mesmo fora de sua área de atuação convergindo para seus interesses catequéticos de ampla dominação espiritual e moral:

"Ao se colocarem na defesa dos bororos, os salesianos acabam também por minar as suas iniciativas, e colocá-los na sua total dependência. A relação de dependência era, em todos os sentidos, estratégica para os missionários." (Novaes:1993:158)

Será que interessava mostrar um índio sendo aculturado e estando dependente de religiosos em um programa fílmico apresentado em Nova Iorque em 1918? O então jovem capitão e cinesta Luiz Thomaz Reis viajou para os Estados Unidos em 1918, patrocinado pela *National Geographic Society*, exibindo no *Carneggie Hall* de Nova Iorque a película Wilderness (chamado no Brasil *De Santa Cruz*), por ocasião de uma palestra proferida por Theodore Roosevelt. *Festas e Rituaes Borôro* fazia parte do programa *Wilderness*, juntamente com cenas do Pantanal com caçadas de onças e os *Saltos Iguassu*. Rondon guiou Roosevelt em uma expedição científica pelas selvas do Mato Grosso entre 11/12/1913 e 7/5/1914. A expedição foi acompanhada por Reis que em 1914 dirige o filme *Expedição Roosevelt a Mato Grosso*. Segundo o próprio cineasta esse filme ficou incompleto mas foi exibido sob o título *Expedição Roosevelt* em 1915 durante conferências de Rondon no Teatro Phenix, no Rio de Janeiro. A viagem foi nomeada pelo governo brasileiro de *Expedição Científica Roosevelt-Rondon*.

16- Faremos a análise detalhado desse filme mais à frente.



057-404.247.I - foto cine Thomaz Reis



058-405.247.I - foto cine Thomaz Reis

O relato de viagem publicado por T. Roosevelt traz passagens que demonstram essa procura pelo exótico e pelo inexplorado. O título da edição em inglês já demonstra isso *Through the Brazilian Wilderness,* o título em português segue a mesma lógica: *Nas Selvas do Brasil.* É comum em seus relatos Roosevelt afirmar que "caçava" por interesse científico[17] e que na expedição contava com o trabalho de empalhadores para os espécimes que mais lhe interessava, os quais encaminha para as coleções dos museus norte-americanos, como diz ele: *"Quando partidos Estados Unidos, tencionava fazer inicialmente uma expedição dedicada ao estudo de mamíferos e aves para o Museu Americano de História Natural, de Nova Iorque"* (prefácio). Assim, o índio que aparece nesse roteiro da expedição científica é uma mera conseqüência de exploração de um mundo desconhecido. O lado selvagem dos índios brasileiros é relatado no seu encontro com os índios Nhambiquara no alto rio Tapajós, local conhecido por Juruena. Em uma passagem desse encontro com os nhambiquaras afirma que:

"...São todos, homens, mulheres, rapazes e mocinhas, tão ingênuos e ignorantes como animais domésticos" (Roosevelt:1942:204). São apresentadas algumas fotografias em que Roosevelt aparece ao lado de Rondon, montados em seus cavalos, e os índios nus ao lado *"muito mansos e sociáveis"*[18]. Uma fotografia chama a atenção pela legenda que tenta relacionar um índio, uma mulher e uma criança com o mito de origem do cristianismo, diz a legenda: *"Adão e Eva"*. (Roosevelt: 1942:211)

Na apresentação da primeira edição brasileira do livro de Roosevelt em 1942, o então ministro da agricultura Apolonio Salles corrobora para esse entendimento da expedição que aconteceu mais de trinta anos antes, diz ele:

"O interêsse científico e, sobretudo, o sabor exquisito da aventura em

17- Nas atribuições que o próprio Roosevelt descreve como atividades dos participantes da expedição dentre as quais zoologia, geografia, geologia, astronomia, comunicação, transporte e serviços médicos, resta-lhe somente o "trabalho" de coleta de espécimes por meio da caça que ele mesmo se incumbia de fazer. (Roosevelt:1942:172)

18- Esta fotografia também é publicada por Rondon no primeiro volume do livro Índios do Brasil e creditada como "foto Dr. Kermit Roosevelt". (Rondon:1946:67)

terra estranha, levaram o estadista ilustre a transformar-se em uma nova sorte de indigenista, à cata de exemplares zoológicos, explorador da geografia de zonas ainda não conquistadas pela civilização, observador inteligente da terra e do homem que iria conhecer, os quais analisaria com carinho e justeza." (Roosevelt:1942:VII)

O ritual funerário perderia seu impacto "selvagem" e sua originalidade se mostrasse a outra face dos bororos em processo de aculturação e o componente inóspito da viagem do ex-presidente norte-americano ficaria desinteressante, já que até mesmo exploraram um novo rio que acabou sendo batizado com seu nome (antigo Rio da Dúvida). A omissão aos salesianos na edição do filme toma um rumo muito interessante quando se constata que é exatamente o ritual funerário um dos pontos que provoca maior assombro dos mesmos quanto às práticas culturais desse povo e um dos focos de concentração da ação missionária, chegando até mesmo a produzir interferências na dimensão temporal desse rito, quando propõem um tempo maior para o processo de culto ao morto, entre desenterrar e descarnar o cadáver para ornamentá-lo, e fazem essa interferência com justificativas assépticas, como diz Novaes:

"Além das inúmeras disputas que os missionários travavam com os bari, um dos costumes com que os salesianos mais se debateram foi o funeral bororo...De todas as mudanças que os missionários vão tentando introduzir nas questões funerárias, esta parece ser a única que definitivamente foi incorporada pelos bororos, que hoje esperam cerca de dois meses a partir da morte de um indivíduo, para ornamentar os seus ossos." (Novaes:1993:160)

Se por um lado os salesianos acharam-se vitoriosos pela interferência do ritual, a autora diz que , por outro lado, os bororos aceitaram pois passaram a ter mais tempo para dedicarem-se aos inúmeros rituais e dessa forma, afastarem-se das imposições de trabalho, escola, cerimônias cristãs etc; atividades esquecidas nesse processo ritualístico, pois: *"O funeral bororo era visto pelos salesianos como uma verdadeira cerimônia diabólica, um culto ao horror... Combater as práticas funerárias dos bororos implicava não apenas coibir*

todos aqueles rituais, mas, fundamentalmente, fazer com que índios passassem a enterrar seus mortos em cemitérios cristãos." (Novaes:1993:162)

Comissão Rondon e Missão Salesiana, no começo do século, constroem e manipulam uma imagem direrenciada dos bororos. Novaes cita um episódio em que no ano de 1908, durante comemorações do centenário da passagem de D.João VI pelo Brasil, foi realizada uma grande exposição e o inspetor dos salesianos..." *teve a idéia de enviar os meninos bororos, participantes da banda de música, da colônia do Sagrado Coração de Jesus, a se apresentarem no Rio de Janeiro. Os jovens foram ensaiados pelo alfaiate chefe do colégio de Cuiabá, que era também um bom maestro de música. Receberam uniformes e foram dispensados dos trabalhos agrícolas. Toda a viagem foi custeada pelo governo"* (Novaes:idem:169). Entretanto, citando Baudrillard, quando esse distingue simulação de representação, diz ela que *"em determinados momentos desta relação, aquilo que é representação para um é vivido como simulacro para outro, e vice-versa..."* e em seguida passa a analisar eventos que comprovam sua tese, principalmente a introdução da cruz na praça central de uma aldeia bororo em lugar da tradicional casa dos homens, destruída pelos próprios bororos, influenciados pelo maniqueísmo imposto pelos missionários.

"A cruz permanece no local onde foi instalada, sua presença é visível e de alguma forma os valores a que ela remete foram sendo gradativamente incorporados. Não na dimensão ou do mesmo modo do que os missionários supunham e, muito menos, em detrimento a realidade anterior. A casa dos homens foi recontruída pelos bororos, longe das vistas dos padres; seus rituais e, fundamentalmente os funerais, que tanto horrorizavam os salesianos, continuaram sendo realizados." (Novaes:idem:178)

O que leva dez anos depois o governo brasileiro a patrocinar a viagem de Reis para os Estados Unidos da América para mostrar uma outra imagem do bororo, uma imagem "selvagem e primitiva"? Sem dúvida, diferentes projetos ideológicos e claramente

uma manipulação em via dupla da imagem do índio para justificar atos, fatos, valores morais e também angariar recursos, públicos e privados. As fotos apresentadas pela autora encontradas nos arquivos da Inspetoria Salesiana de São Paulo, datadas dessa época (começo do século) reforçam uma tentativa de mostrar somente um lado da relação e essa parcialidade seria para afastar a idéia de que os bororos ainda viviam uma "vida nômade e selvagem". As fotografias mostram índios no trabalho de marcenaria, segurando uma bandeira nacional, uniformizados com estética militar, no campo com enxadas e em uma das imagens mais impressionantes aparecem cinco índias vestidas com o mesmo tipo de vestido e estampa, que cobrindo todo o corpo, retratadas com um tear na frente de cada uma delas, como uma introdução à revolução industrial, e entre elas uma freira entrelaça suas próprias mãos com um olhar angelical para a câmera, (Novaes:idem:189). Ou como afirma a autora:

"Nestas fotos aparecem, "objetivados", os resultados deste trabalho missionário. São cerca de cem fotos, com temas muito recorrentes, que procuram tornar visível as possiblidades do método salesiano." (Novaes:idem:185, grifos da autora)

A divulgação das transformações da vida e do comportamento dos bororos pelos salesianos e apresentadas para um olhar distante dos grandes centros ou da Europa comprovavam também, dessa forma, um simulacro, pois como afirma Novaes em várias passagens, os bororos nunca deixaram de realizar seus rituais funerários, mesmo desenterrando seus mortos dos cemitérios cristãos.

Para quem essa imagem estava sendo produzida? Certamente não era para os próprios bororos daquela época, mas para olhares distantes comprovatórios que se deixavam seduzir pela idéia da catequese e da conversão aos valores cristãos e portanto rebatidos como os valores de uma sociedade civilizada. A descrição de uma viagem para angariar fundos, feita por Dom Malan, em 1917, que envolvia finos colégios de São Paulo, jornais paulistanos e até associações de mulheres operárias, difundia essas virtudes de seres " *obedientes, submissos, trabalhadores e industriosos, já em meio caminho da civilização...*", conforme citação do Boletim Salesiano, e leva

Novaes a dizer que essa viagem tinha os bororos como *"cartão de visitas do trabalho missionário"* e assim poderiam estender seus trabalhos de conversão para outros grupos étnicos. Se Reis procura o mito de origem ou o primeiro brasileiro na forma como eles viviam nos *tempos do descobrimento* para afirmar uma identidade nacional, os salesianos procuravam no outro sua própria auto-afirmação dogmática.

Voltando ao filme, toda a captação das imagens transcorre durante um ritual funerário Bororo, que é marcado por momentos de danças, cantos e uma profunda interação entre todos os indivíduos. A idéia de ser Bororo, de encontro com uma identidade cultural, é integralizada no processo de um ritual funerário. O filme condensa essa prática reduzindo sua dimensão temporal. Se um ritual funerário pode durar meses, o filme não nos permite nem mesmo perceber essa dimensão do ritual.Tudo parece acontecer de uma forma linear, constante e até mesmo, em um só dia. Em nenhum momento do filme a dimensão temporal do ritual é dada a perceber ao espectador. Só no começo é dito em uma cartela que a pesca dura alguns dias. A pesca, entretanto, já faz parte da preparação do ritual, que fica claro quando o filme, por meio de uma cartela e de uma seqüência, mostra-nos a fartura de alimentos, principalmente peixes, no meio de uma série de danças.

Se podemos metodologicamente dividir o filme em dois momentos, a preparação do ritual e o ritual propriamente dito, também percebemos diferenças na relação da câmera com a ação desenvolvida à sua frente. No primeiro instante, a câmera dirige, em parte, a ação dos indivíduos e escolhe-se o lugar para filmar a ação e o sujeito a ser filmado. A presença da câmera é muitas vezes anunciada pela inquietação dos sujeitos filmados que constantemente repetem olhares para o extra-quadro antes de olhar diretamente para a câmera, estabelecendo uma pró-filmia. Ou mesmo, como no caso da pesca, a ação de morder a cabeça do peixe é feita para a câmera.

Por outro lado, durante as danças do ritual, a posição e o ângulo de tomada da câmera é pensada em termos de uma "neutralidade" ou "imparcialidade" na medida que procura não "interferir" nas ações. Em todos os movimentos de dança e ações do ritual, a câmera é colocada de maneira não agressiva, mantendo uma certa distância dos acontecimentos. Os próprios participantes do ritual aparentemente não se sentem importunados sendo filmados, até

ignoram a presença da câmera passando por várias vezes entre ela e a ação filmada. Assim, a presença de um grande número de estrangeiros portando equipamentos diferentes poderia criar um clima de inquietação e de curiosidade, o que não acontece.

A diferença de postura da câmera nos dois momentos do filme mostra uma preocupação claramente conceitual na metodologia de trabalho de campo com o registro cinematográfico de manifestações culturais. Se no primeiro instante a câmera dirige a cena, no segundo instante, a câmera é dirigida pela ação, ou seja, ela busca a gestualidade da dança onde ela aconteça, seja na área central da aldeia, seja fora da aldeia. A dimensão do tempo, dentro do processo ritualístico, é marca caracterizada signicamente e presença de transitoriedade das etapas que evoluem para a liberação da alma do morto. Entretanto,o registro temporal dá-se dentro da narrativa fílmica como recurso de uma lógica de montagem. Nesse sentido, Reis tenta superar as limitações do filme documentário não sonoro, anunciando visualmente ao final de algumas seqüências antes de anunciar nas cartelas o assunto a ser tratado na seqüência que virá em seguida. Por meio deste recurso de montagem, o filme ganha uma agilidade não explorada nos filmes documentários da época. Assim, a dimensão do tempo ganha sentido na narrativa fílmica e não na importância antropológica do evento.

O término do filme no sepultamento primário, sem indicação etnográfica, sugere-nos o fim do funeral, o que não corresponde ao tempo do processo ritual, já que após haverá uma continuação com novos ritos e um sepultamento definitivo. Entretanto, Reis mostra conhecimento etnográfico dos processos rituais que observou pois afirma nas legendas publicadas o fato de as últimas cenas do filme serem de um sepultamento temporário e também de desenterrarem todos os dias o morto e molhá-lo para acelerar a decomposição dos tecidos (Rondon:1946:278), e reafirma suas observações em outro texto colocando as limitações de seu equipamento:

"Assim o facto que apreciei de um cadaver de mulher, que, enterrada perto do Bahyto, era desenterrrada todas as manhãs para ser molhada, e no oitavo dia levada para uma lagôa distante, onde a desencarnavam quatro índios, até que os ossos, depois de lavados, ficassem bem

brancos, era um quadro de arrepiar os cabellos; não tomei por muitas razões e a mais forte é que elles fazem tudo isto antes da luz do dia, conforme a vontade de Boppe (divindade). Só talvez o Coronel Rondon, poderia transferir a hora dessa cerimonia: nós nada obtivemos." (apud Magalhães:1942:325)

Essa passagem reafirma a liderança que Rondon exercia sobre seus comandados pois lhe é atribuída uma força que extrapola seus comandados e lhe atribui poderes que podem mudar etapas do processo do ritual funerário. Em outra passagem vemos que Reis ainda tentou fazer mudanças que possibilitassem a filmagem, diz ele referindo-se ao momento intenso das escarificações:

"Como quadro de sensação este seria primoroso; lamentavelmente, sendo tudo isso praticado dentro de uma choupana, muito escura, e o film necessitando para a sua bôa impressão de uma certa velocidade instantanea (ao menos de 1/30 de segundo) era absolutamente impossivel poder obtel-o naquellas condições, a menos que se devesse descobrir o alojamento; contra isso se oppoz o chefe Manetore, que era o dono das cerimonias, por pertencer a moça defunta á divisão differente da sua, conforme a lei borôro; elle dizia que isto desagradaria á familia da morta e elle, sendo encarregado dos funerais não queria motivos de censura." (idem:1942:326)

Continuando, Reis reafirma suas limitações na realização do filme e sobre as etapas do processo ritualístico, mencionando novamente a possibilidade de uma interferência de Rondon para realizar as cenas com pouca luz em condições mais favoráveis, o que tornaria muito mais completo o filme. Ele tinha plena consciência da importância dos registros dentro das casas:

"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 "Coroados", porque muito mais interessantes e bonitos são os quadros do interior de suas casas. Quando se puder completar este film com os assumptos que faltam, então elle sobrepujará outro qualquer, e para isto dependerá somente dos bons officios do Chefe da Commissão,

unico talvez que poderá obter delles todas as facilidades." (idem:1942:326)

Com relação ao equipamento cinematográfico da *Secção de Photographia e de Cinematographia* da Comissão Rondon, criada em 1912 e oficializada em 1914, o então Tenente Thomaz Reis, tinha à sua disposição uma câmera Williamson, de 30 metros, e uma Debrie Studio, de 120 metros. O investimento em cinema por parte da Comissão dotou-a de modernos procedimentos para a época. Amílcar A.Botelho de Magalhães, chefe do escritório central da Comissão assim se refere à Seção:

"Todos os processos mais modernos da cinematographia eram alli applicados, e a Comissão Rondon dispunha então de todas as machinas necessárias para a organização completa dos seus filmes, inclusive a impressão dos positivos e dos letreiros, a secagem artificial, o enrolamento mecanico das bobinas, etc., tudo movido a electricidade. O próprio Capitão Reis dirigiu toda a installação, com a mais notavel proficiencia, e tudo funccionava as mil maravilhas até eu deixar o Escriptorio Central, em maio de 1922." (Magalhães:1930:342)

O Major Thomaz Reis desenvolveu um sistema artesanal de revelação de filmes em plena selva. Nota-se também a destreza operacional do Major Reis na captação das imagens em campo. Durante a decupagem pudemos observar que o encadeamento das seqüências, em alguns momentos, pressupunha uma cognição do produto final. Em várias passagens, a montagem aparece quase como uma edição de gatilho, tal a velocidade de mudança de ângulo da câmera em seu próprio eixo, ou seja , no tripé, para dar continuidade ao registro dos movimentos das danças sem uma "perda" de continuidade. Podemos notar também que a montagem deve ter utilizado grande parte das filmagens de campo, ou seja, aparentemente o material é quase bruto, reforçando assim, o fotógrafo Thomaz Reis. Desse modo, o fato de todas as tomadas terem sido feitas ao ar livre com luz natural e excluídas as importantes cenas que ocorrem dentro das casas, foi uma frustração para Reis que fez um impressionante relato de suas dificuldades, no qual mostra sensibilidade etnográfica e plena consciência das limitações de

seu filme:

"...Quando morreu essa mulher, todos os parentes vieram junto à defunta, que estava inteiramente untada de Nonôgo (urucum), e sôbre ela deixaram correr o sangue que jorrava de centenas de talhos e arranhões feitos sôbre si mesmas com umas conchas afiadas... Enquanto essas mulheres se maltratavam dêste modo, a defunta jazia sob um banho de sangue que lhe era oferecido, como última relíquia, por sua amigas; ao redor o Bacorôro especial do funeral, sustentado por todos os Boemejêras, êstes untados de encarnado e agitando os Bápus compassadamente, trovejava - pode-se dizer, comparando bem, pelo ruído de seus passos pesados e ritmo gutural de seu canto, e a zoada dos chocalhos nessa hora sacudidos com tôda a impetuosidade. O pó asfixiava, as mulheres brandavam as boas qualidades da defunta, outras se cortavam em prantos; sangue e lágrimas misturvam-se; o solo estremecia sob os pés dos chefes Borôro com o "Parico", que dava àqueles vultos vermelhos e suarentos, de rostos contraídos pela febre dessas doenças, a impressão infernal e assustadora de oriundos de uma visão apocalíptica." (apud Rondon:1953:224)

A esta impressionante observação e à falta de condições das tomadas cinematográficas por falta de luz, Reis acrescenta sua sensibilidade ao produto que está realizando ao sugerir a idéia de exótico e de força emocional que as cenas poderiam causar nos espectadores:

" Ha entre elles praticas innocentes e outras verdadeiramente horriveis; ora, em cinematografia, uma arte que, como todas as outras, passa por tantas modalidades, quanto mais de perto tem que acompanhar as inclinações e gostos do publico, o que é horrível é que agrada; tanto mais barbara é uma scena tanto melhor para tonificar os nervos gastos das nossas plateias, avidas do sensacional." (apud Magalhães: 1942:325)

As únicas imagens internas de casas indígenas com cenas cotidianas foram feitas pelo próprio Reis entre os índios Arití e publicadas no volume I entre as páginas 83 e 115, juntamente com imagens do

fotógrafo José Louro, constituindo um dos poucos blocos fotográficos sem fotogramas cinematográficos e de excelente qualidade técnica e estética. Voltaremos a essa parte quando tratarmos do índio **pacificado**. Cabe ainda colocar nessa análise do filme *Festas e Rituaes Bororo* o fato de apenas poucas imagens fotográficas terem sido publicadas com os fotogramas cinematográficos e também realizadas por Reis, confirmando sua prioridade de documentar em cinema (Rondon:1953:227-297). Entretanto, pelo fato de não ter uma qualidade técnica que permitisse uma boa reprodução gráfica, notaremos nessa seqüência uma interferência nas imagens cinematográficas com retoques feitos para acentuar expressões, vestimentas e objetos. O retoque na imagem aparecerá muitas vezes nas imagens reproduzidas no livro, sempre que a qualidade técnica tiver sido prejudicada por falta de luminosidade ou por um erro de tomada, algumas vezes de uma forma grosseira. A seqüência publicada termina com uma distribuição de brindes em uma aldeia Bororo, em posto do SPI ("*antiga povoação de São Lourenço*"), também em fotografias de Reis. Dessa forma, os fotogramas e as fotografias publicadas não omitem o contato e formas de aculturação, ao contrário da contaminação ideológica do filme no contexto de sua apresentação, como vimos anteriormente. O ponto mais intrigante da relação fílmica com a publicação do livro *Índios do Brasil* é verificarmos que, como já foi dito, parece haver uma parte inicial não aproveitada no filme e que consta da publicação como fotogramas cinematográficos de Reis. Essa parte inicial mostra um grupo de índios Bororo vestidos, na verdade fardados, com roupas doadas pelos militares. A pergunta é: por que Reis não optou por usar essas imagens mostrando um índio vestido e **pacificado**? Ao escolher a temática "Festas e Rituais" ele naturalmente omitiu essa presença da civilização entre os Bororo ou seja, a intencionalidade de mostrar um "bom selvagem" fica caracterizada nessa omissão cinematográfica e explícita na publicação trinta e seis anos depois. Outra diferença acontece na ordem de apresentação dos fotogramas já na parte final do filme, enquanto no filme as últimas cenas são do sepultamento primário, no livro os últimos fotogramas publicados remetem para a continuação do ritual:

"A última festa fúnebre é o "Aidje" em que todos, pintados de formas

diferentes, se dirigem para um mato próximo. Ali pintam de barro amarelo os quatro índios que devem desencarnar o defunto." (Rondon:1946:287)

A narrativa publicada no livro termina bruscamente, ao contrário da finalização cinematográfica. Como podemos ver, Reis inverte a ordem cronológica das tomadas na edição do filme para criar um encerramento com alguma dramaticidade, mesmo que essa inversão descaracterize a ordem temporal e "linear" do ritual, pois as cenas de preparação para o desencarnamento do morto acontecem antes do sepultamento primário no filme. Não há aqui uma crítica a essa inversão como estratégia de edição mas somente a constatação que Reis omite esse dado etnográfico que ele conhecia muito bem, como vimos em passagens anteriormente citadas, e mostrando também que ele conhecia narrativa cinematográfica, ou seja, ele não faz a edição ingenuamente.

O que fica claro nessa aproximação dos filmes do Major Thomaz Reis é a presença de elementos que nos permitem apontar para uma metodologia de captação das imagens em campo e uma proposta de montagem cinematográfica. A compreensão das intencionalidades imagéticas no discurso fílmico e nas fotografias da Comissão Rondon permite-nos desvendar posturas ideológicas do período inicial do SPI. Uma segunda aproximação necessária à compreensão completa do filme poderá ser feita através das informações próprias mente etnográficas do funeral Bororo, o que não é o objetivo desse estudo. O filme *Festas e Rituaes Bororo* já é considerado um dos primeiros filmes etnográficos do mundo[19], e mais do que simples pioneirismo na produção de filmes sobre povos "exóticos", ele contém características de metodologias de campo desenvolvidas posteriormente pela antropologia[20].

19- O filme foi apresentado na mostra *Premier contact, premier regard*, organizada por Pierre Jordan, em 1992, na cidade de Marseille, e a foto da capa do catálogo é um fotograma de Reis.

20- A idéia de "imparcialidade" e de "objetividade" da câmera é enfatizada no livro de John Collier Jr., publicado em 1967, que comento no começo e será uma postura presente em pesquisas antropológicas até os dias de hoje.

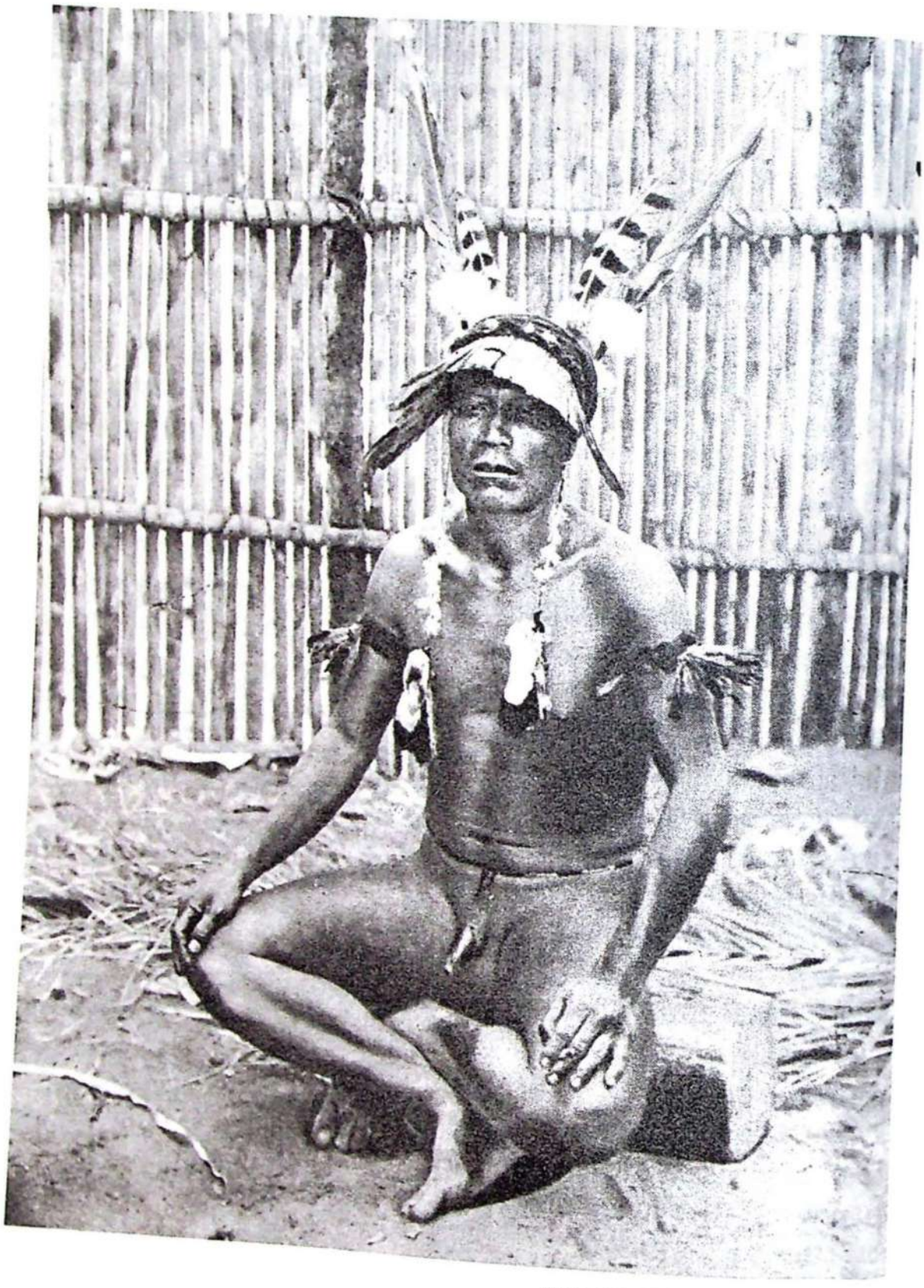
4. OUTRAS IMAGENS DO íNDIO SELVAGEM

Nas imagens cinematográficas publicadas no livro *Índios do Brasil*, volume I, entre as páginas 227 e 295, as explicações que acompanham as fotos são mais elucidativas que as cartelas que fazem parte da narrativa cinematográfica. Nota-se que nas páginas 284 e 285 (do livro), fotos 478/479/480, são publicadas fotografias feitas pelo Mj.Thomaz Reis que apresentam uma qualidade técnica incomparável **[figura 059]** com os fotogramas cinematográficos. Também nota-se perfeitamente na página 280, foto 470, o uso do retoque muitas vêzes usado no livro **[figura 060]**.

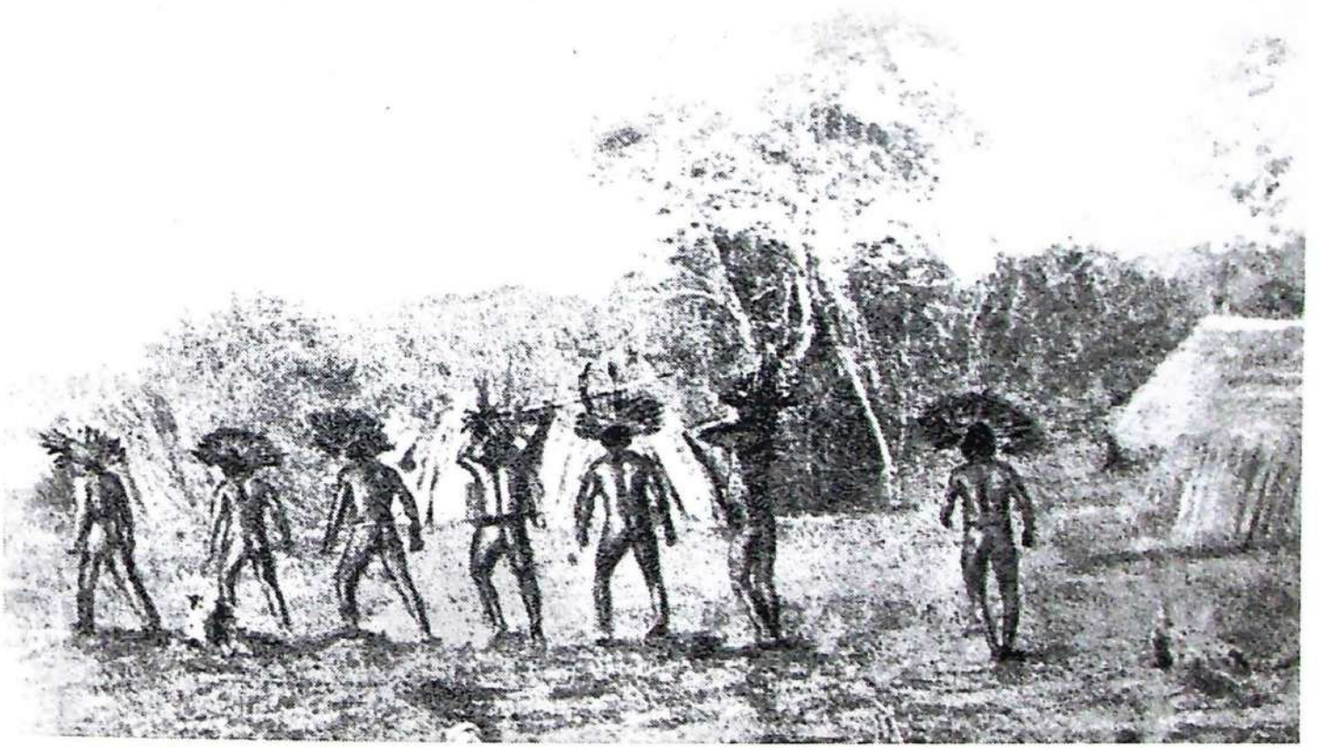
Quase todos os blocos fotográficos que enfocam de alguma maneira uma imagem do índio como **selvagem**, na maioria das vezes estão relacionados de uma forma ou de outra com as construções da imagem do índio que analisaremos em seguida (o índio **pacificado** e o índio **integrado**), que a Comissão Rondon articulava como um discurso imagético. Entre as imagens do índio como **selvagem** destaca-se o conjunto de fotografias feitas pelo fotógrafo José Louro **[figuras 061 a 065]** entre os índios Umutina, do alto Rio Paraguai. Amílcar Botelho de Magalhães assim se refere aos Umutina na apresentação do bloco, apontando a possibilidade de sua extinção:

"Êste grupo indígena está disseminado pelo sertão que medeia entre S.Luiz de Cáceres e Diamentino, ao longo da mesopotâmia rio dos Bugres-Paraguai, atingindo proximidades do rio Cuiabá; e se encontra aldeado, pelo SPI perto do vetusto povoado de Barra dos Bugres, no reduzido número de 23 indivíduos. De ***amontados*** *como eram no começo dos trabalhos da Comissão Telegráfica de 1907, foram pacificados pelos nossos funcionários e hoje não se aponta nenhum ato de hostilidade da parte dêles contra os civilizados. Reduzidos sucessivamente, desde que travaram relações amistosas conosco, pode-se considerar uma tribo em marcha acelerada para a extinção completa."* (Rondon:1946:125, grifo nosso[21])

21- Ver nota de rodapé nº 6



059-480.285.I - foto Thomaz Reis



060-470.280.I - foto cine Thomaz Reis

São cinco belíssimos retratos do fotógrafo José Louro[22], esteticamente bem trabalhados e os mais impactantes pela sua qualidade técnica e por um olhar altivo dirigido direto para a câmera. São fotografias que ocupam a página inteira, geralmente as páginas são ocupadas com duas fotos cada. Se podemos identificar aqui uma força estética da imagem do índio como "selvagem", a narrativa fotográfica surpreende-nos e aproxima-nos das análises que faremos em seguida, a de compreender a construção sígnica como um processo de recorrências de significações muitas vezes superpostas, pois somente uma imagem mostrando uma família de índios umutina aparentando uma família de caboclos, e no final do bloco, descaracteriza a idéia de um signo indicial isolado, ou da construção de uma imagem sem intertextualidades. Assim, ao transformá-los de "amontados" ou "selvagens" em "pacificados" a própria Comissão Rondon coloca-lhes uma triste perspectiva de sobrevivência sem nenhuma autocrítica[23]. Essa última fotografia é composta na mesma página com outra foto na qual aparecem mulheres umutina em trajes e adornos tradicionais.



061-348.209.I - foto José Louro



062-349.210.I - foto José Louro

22- Além da citação da autoria dessas fotos, José Louro aparece como "fotógrafo e cinegrafista" auxiliando o Major Thomaz Reis na primeira campanha da Inspeção de Fronteiras sob o comando de Rondon em 1927.

23- Segundo o Banco de Dados do Programa Povos Indígenas no Brasil - CEDI/Instituto Socioambiental, nov/94, a população dos Umutina vivendo no Mato Grosso em censo de 1989 é de 100 indivíduos.



063-351.212.I - foto José Louro



064-359.219.I - foto José Louro

Somente essa fotografia da "família" umutina em uma "roça" que isoladamente passaria totalmente despercebida pela sua insignificância imagética quebra a possibilidade dessa existência isolada do signo indicial ou da imagem do índio como **selvagem**. Ao acrescentar como última imagem na narrativa essa fotografia de uma família umutina em trajes "civilizados" (um signo icônico da existência por semelhança) aos signos indiciais relativo ao "mito de origem da brasilidade", anuncia-se a construção da imagem do índio como **pacificado**. Inexplicavelmente a última fotografia que encerra essa série dos umutina é uma cena externa da escola de Barra dos Bugres, município onde se localiza o Posto Indígena, e as crianças estão todas impecavelmente vestidas ao lado de seu professor. Assim, verificamos que as imagens do índio como **selvagem**, **pacificado** ou **integrado/civilizado** existem em relações de oposição e de complementariedade, ou seja, no mesmo discurso imagético.



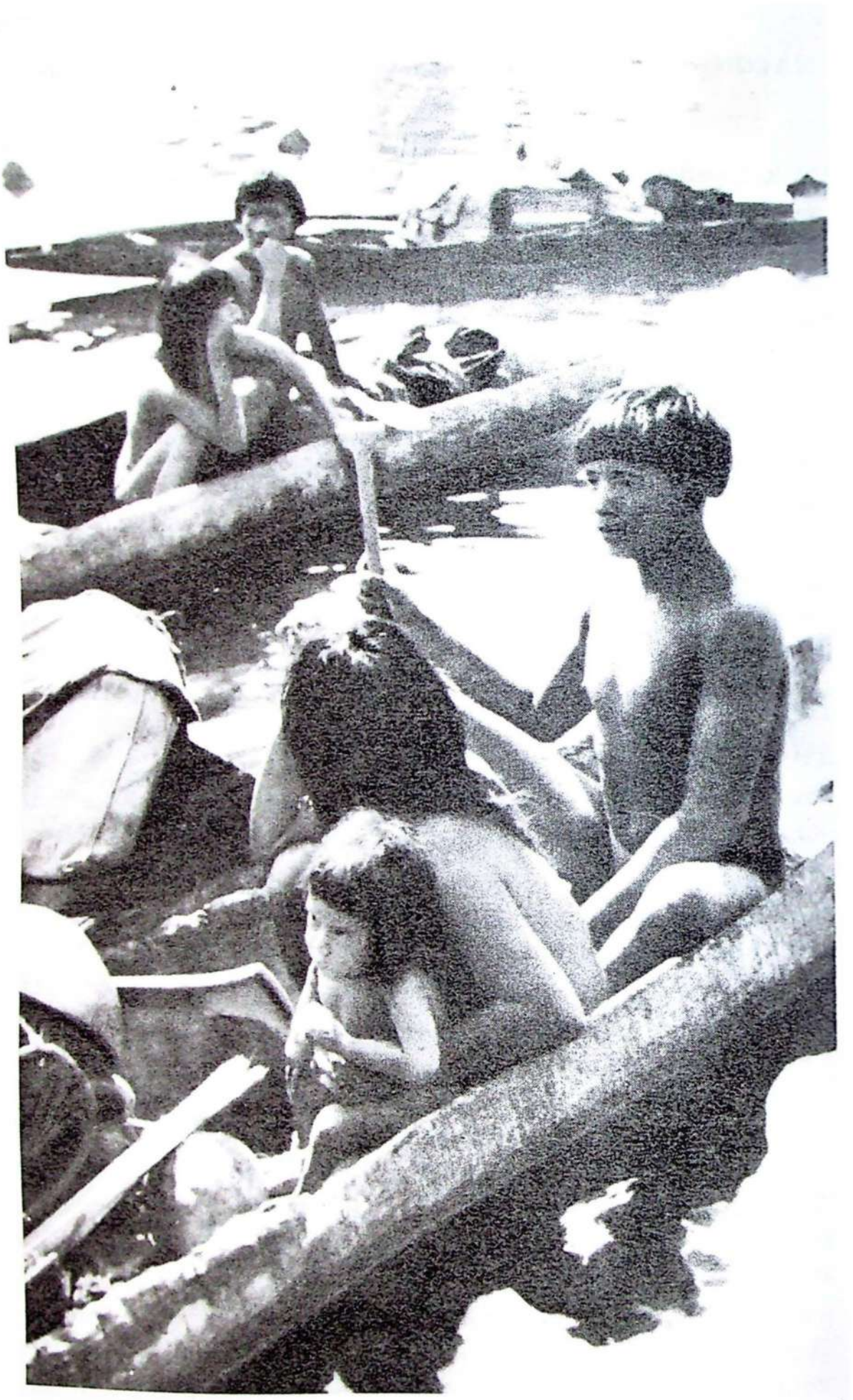
065-360.219.I - foto José Louro

CAPÍTULO V

1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ÍNDIO COMO "PACIFICADO"

Nos três recortes analíticos que propomos nesta análise, as fotografias interagem muitas vezes com os filmes no sentido semiótico e na própria concepção editorial dos livros, quando se publica fotogramas cinematográficos e fotografias juntos, sobre o mesmo assunto. O exemplo mais evidente e com características importantes para nossa análise é o filme *Ronuro, Selvas do Xingu* que aparece no volume II dos *Índios do Brasil*, entre as páginas 83 a 153, com o título *Índios do Vale do Xingu*. A viagem de exploração ao rio Ronuro faz parte de um programa cinematográfico maior com vários "curtas" que recebeu o nome de *Ao Redor do Brasil* (1932). A seqüência demonstra uma intencionalidade de construção de uma imagem conceito do índio por meio de um roteiro idêntico ao cinematográfico. A seqüência fotográfica com 173 imagens, começa mostrando um recorte da natureza na exploração do Rio Ronuro como inóspita e de difícil transposição de seus obstáculos naturais. Lentamente, vão apresentando-se fotograficamente alguns índios identificados por tribos: primeiro os Kamaiurá, em seguida Ualapití, Auweti, Meináco, Cuicuro e Aurá. A relação natureza/índio é explícita na montagem do filme e na seqüência fotográfica. Como já foi dito, a seqüência publicada mescla fotogramas obtidos pelo Mj. Thomaz Reis com fotografias feitas por Heinz Foerthman, imagens essas feitas em tempos muito distintos, pelo menos vinte anos de diferença. Reis faz o filme em 1924 e Foerthman **[figura 066]** fotografa os índios na década de 40, quando faz parte da Seção de Estudos do SPI.

No começo da seqüência cria-se uma exaltação do exótico e da quase intransponível natureza, premonitório do aparecimento dos índios e de aspectos de sua cultura na seqüência interna. O roteiro traçado pela seqüência termina com oito fotos que mostram não mais índios identificados por grupos étnicos mas genericamente tratados como *índios de diversas tribos*, ou seja, um índio genérico. Nas duas primeiras fotos eles estão nus, na terceira um oficial aparece organizando-os para receberem os *presentes*. Na quarta foto, os índios já aparecem todos vestidos com roupas militares fornecidas pelo oficial. Os *presentes* eram roupas. As quatro fotos restantes são retratos próximos e individualizados dos índios já vestidos e com um ar *feliz*,



066-728.134.II - foto Heinz Foerthman

como diz a legenda. Sem dúvida, a montagem do roteiro dessa seqüência revela a intencionalidade no qual o olhar foi produzido e a imagem conceito que se quer mostrar: um índio **pacificado**, dócil e permissível ao avanço da "civilização" com ordem e progresso.

Nesse momento do discurso imagético, podemos identificar a presença do índio como um ícone para a sociedade civilizatória. Interessava mostrar que apesar de seu estado "selvagem" e indicial referente a uma idéia de um remoto Brasil, que esses "selvagens" não eram tão agressivos como se dizia e estavam receptivos para um contato pacificador que os integrassem à nova nação que se construía na expansão de suas fronteiras agrícolas e comerciais. Ao vestí-los e dar-lhes uma imagem de semelhança com os civilizados impunha-se uma condição de identidade com valores e hábitos da sociedade brasileira. Mais do que apresentá-los vestidos, era preciso apresentá-los sendo vestidos, apropriando-se de uma semelhança e aproximando-se do índio genérico integrado. A iconicidade dá-se para o mundo civilizado como uma representação contrária à imagem do índio indicial como **bom selvagem**. Entretanto, se observarmos melhor, o ato de vestir a roupa e tornar o índio *um dos nossos* não é um ato qualquer na imagética rondoniana. O índio transvestido surge como apologia final de uma narrativa fílmica e fotográfica dentro de um contexto aventuroso na selva onde a natureza é apresentada de uma forma inóspita, da qual fazem parte aqueles indivíduos a serem integrados à nação. A Comissão é a cabeça de ponte para que o contato aconteça pacificamente e ela se encarregará de apresentar o nosso mundo para os "selvagens". Muitas imagens que indicam essa intencionalidade aparecem na imagética rondoniana com intertextualidade entre os meios e de forma explícita. É importante frisar a capacidade de formular conteúdos qualitativos com a imagem presente nesse contexto de inter-relação entre dois meios próximos mas diferentes enquanto linguagem.

Verificamos também que tanto o filme como a publicação dos fotogramas e fotografias seguem praticamente o mesmo roteiro - não como roteiro fílmico como o conhecemos, mas como um encaminhamento - apresentado no relatório da publicação nº 90, *Viagem ao Rio Ronuro*. No relatório, Reis diz que o filme ficou pronto e editado em 1925, portanto antes do próprio relatório, talvez então a

relação seja inversa e o filme seja o roteiro do próprio relatório. Existe então uma reiteração de textos lineares sobrepostos, relatório, filme e seqüência fotográfica publicada, reafirmando uma intencionalidade icônica concreta de mostrar o índio vestido e existindo a partir daí como semelhança com o civilizado. No texto, Reis refere-se poucas vezes ao ato de filmar ou de fotografar, e uma das vezes diz o seguinte no final do relatório:

"*Terminando aqui o relato da viagem da expedição e estudos do vale do Ronuro, apresento juntamente as fichas antropométricas que foram obtidas, para serem enviadas ao Museu Nacional e algumas fotografias que pude obter, porquanto, ocupado no serviço cinematográfico, cujo filme já foi preparado, não me fôra possível organizar uma documentação fotográfica em paralelo, sem um ajudante fotógrafo especial.*" (Reis:1945:116)

O relatório contém algumas fotos do tipo retrato e com luz chapada e não um *portrait* como na concepção romântica e no estilo de Curtis, com luz trabalhada para criar sombreamentos, profundidade de campo e intencionalidades de preservar uma imagem de uma raça em extinção, ao contrário, propõe visualmente essa extinção, propõe vestir o corpo e a cultura. Essas fotos foram usadas nas fichas antropométricas personalizadas e enviadas ao Museu do Índio, sendo possível identificar visualmente o índio medido centímetro a centímetro. Os índios que foram medidos são os que estavam acompanhando a expedição certamente por razões práticas, e os resultados não apresentam nenhuma sistematização consistente de dados. Reis acrescenta ainda fotos de alguns índios sendo medidos em seqüência frente, costas e perfil, tendo ao lado a régua antropométrica.

As fotos parecem estar presentes no relatório para comprovação das medições, já que não tem uma função direta nesse tipo de trabalho, nem são visualmente e esteticamente importantes. Por que então publicá-las? Ou melhor, por que fotografar o processo? Talvez para mostrar que aquele **selvagem** estava sendo domesticado em parâmetros civilizatórios, assim como a Comissão media o terreno desconhecido, também media o componente indígena que nessas terras vivia, registrando o avanço e o domínio sobre a natureza, e portanto

sobre o índio. Reis justifica as medidas com uma definição de antropometria genérica de um antropólogo físico amador:

"*A antropometria é o estudo das proporções dos diversos membros de que se compõe o corpo humano. Os caracteres antropométricos que devem ter por mira o estudo comparativo do homem na coletividade humana, seja sob o ponto de vista artístico ou científico.*" (Reis:1945:118, grifo nosso)

Completando as observações sobre o corpo do índio, a seguinte passagem nos traz mais elementos para nossa argumentação. Amílcar Botelho de Magalhães, Coronel Secretário do CNPI, como ele gostava de assinar, critica um outro militar que também esteve nas explorações do oeste amazônico, Coronel Themistocles, que fez observações *antropológicas e etnográficas* sobre os índios que encontrou e fez o seguinte comentário etnocêntrico, segundo Magalhães:

"*Em todos os tipos estudados acentua o explorador que não se encontra nenhum de beleza plástica e todos apresentavam pouco diferenciados os caracteres físicos de maior evidência, como a altura mediana; a estrutura muscular proporcionada ao porte; cabelos lisos; tez escura; cabeça que oscila entre a branquicefália e a dolicocefália, aproximando-se mais daquela do que desta; as mulheres sempre de menor porte, porém robustas e mais bem nutridas que os homens, entre os quais é difícil encontrar-se um indivíduo adiposo; em geral todos feios e que decáem ràpidamente com a idade.*" (Rondon:1953:16)

Magalhães, por sua vez, não concorda com a afirmação que segundo ele não traduz a beleza plástica das índias, como sugere em seguida:

"*Todavia, cumpre-me observar que, em contradição à fealdade apontada, as fotografias que aparecem no opúsculo: 'Indios-Selvícolas', desmentem uma tão categórica afirmativa do próprio autor, especialmente a que ali figura entre páginas 64 e 65, apresentando uma índia que repousa artìsticamente reclinada em sua rêde e que tem o*

seguinte título: 'Jovem índia Cobéua, no interior da maloca - Foz do rio Querarí - 1933'. A atitude poética, a fisionomia risonha e simpática, a doçura do seu olhar, mais parecem as de uma ariana super-civilizada e granfiníssima." (Rondon:1953:16)

À crítica para a observação etnocêntrica de um olhar que se coloca de fora e não enxerga que plasticidade e estética são valores culturais intrínsecos e muitas vezes incompreensíveis para o estrangeiro, contrapõe-se outra visão etnocêntrica que enxerga a beleza e a estética feminina por aproximação conceitual dos valores do civilizado "ariano". O conceito de beleza colocado nessa afirmação reforça a idéia conceitual da existência por semelhança e da necessidade de afirmação dessa visão por meio de imagens.

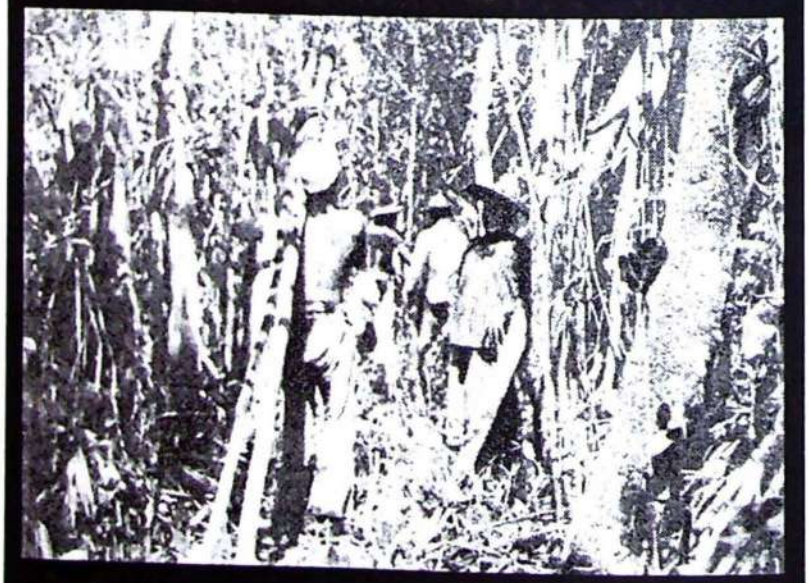
DECUPAGEM CRÍTICA DO FILME RONORU, SELVAS DO XINGU (1924)



067-632.83.II



068-634.84.II



069-636.85.II

1ª cartela: **Ao redor do Brasil. Aspectos do interior e das Fronteiras Brasileiras**

2ª cartela: **Organizado e filmado pelo Major Thomaz Reis**

1ª cena: Major Thomaz Reis posando em primeiro plano ao lado de sua câmera Debrie.

3ª cartela: **Ronuro, um dos grandes rios formadores do Xingú, desconhecido até 1923, quando explorado pelos Capitães Vasconcellos e Thomaz Reis.**

1ª tomada: Apresentação do mapa do Brasil e a indicação da localização do rio Ronuro.

4ª cartela: **Depois de vinte dias de marcha desde Cuyabá - Os sertões por onde o Coronel Fawcet tentou pela segunda vez atravessar não o conseguindo.**

1ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Animais de carga passando pela frente da objetiva e leve *travelling* para a direita. Mostra cenas do cerrado. Aparecem homens caminhando já na lateral direita do enquadramento e saindo do quadro rumo ao extra-quadro, dando a idéia de estarem em marcha. O fotograma final da tomada mostra o cerrado sem animais e homens.

2ª tomada: Os homens aparecem andando a pé ao lado dos animais, também ocupando a lateral direita do enquadramento, continuam a caminhar. Nessa tomada, eles estão indo rumo ao horizonte, diferente da primeira em que somente aparecem rapidamente saindo para o extra-quadro.

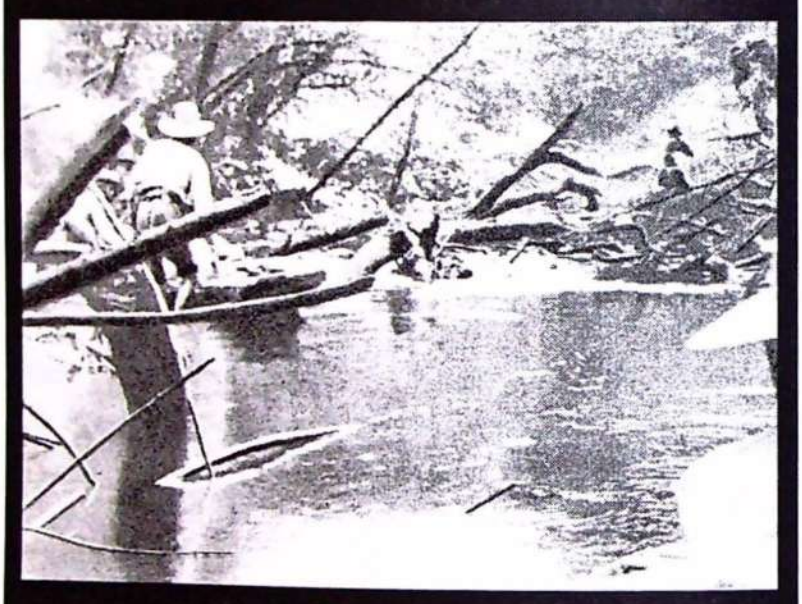
5ª cartela: **Attingindo as aguas do Ronuro.**

2ª SEQÜÊNCIA

1ª, 2ª e 3ª tomadas: Homens e animais de carga atravessando o leito de um pequeno rio.



070-637.86.II



071-643.89.II



072-644.89.II

6ª cartela: **Campo coberto de immenso macegão difficil de varar.**

3ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Dois homens da expedição caminham pelo mato para mostrar a altura da vegetação, câmera fixa. Primeira demonstração das dificuldades de entrar no sertão.

7ª cartela: **depois a matta grossa, indicio de rio com boa agua para canôa.**

2ª tomada: Panorâmica da esquerda para a direita mostrando os animais e os homens parados em uma mata mais densa. A idéia inicial de dificuldade com a mata aparece novamente.

8ª cartela: **Abandonados os muares, abriu-se um pique na direcção da agua.**

4ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Trabalhadores aparecem já dentro de uma mata densa abrindo a picada, reforçando a idéia da dificuldade.

2ª tomada: Continuação da primeira com quase nenhuma diferença espacial e temporal.

3ªtomada: Aparece o Capitão Vasconcellos rapidamente dando ordens e os homens entram novamente mata adentro.

9ª cartela: **Preparando canôas de casca de Jatobá para descer o rio.**

5ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Cena rápida de um fogo.

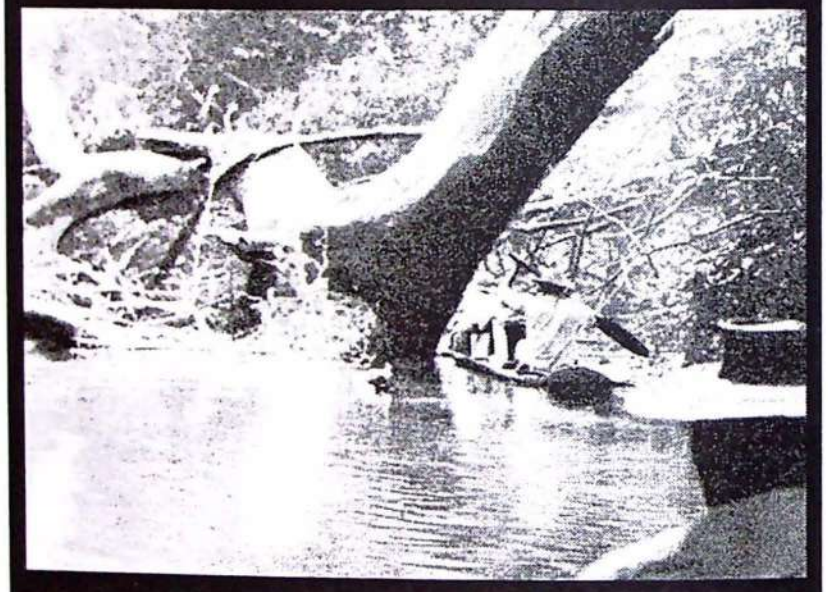
2ª tomada: A canoa já aparece em primeiro plano sendo preparada com folhas e gravetos para queimar enquanto o fogo na parte superior do enquadramento já está queimando e moldando uma parte da canoa. A canoa aparece preenchendo a diagonal do quadro.

3ª tomada: Continuação

4ª tomada: Aparecem dois índios moldando uma parte da casca.



073-648.91.II



074-650.92.II



075-655.95.II

10ª cartela: **A casca é amolgada ao fogo pelos indios Bacaêris peritos nessa fabricação.**

Pela primeira vez aparece a citação da presença indígena na expedição, as imagens não permitem identificá-los anteriormente.

1ª tomada: Aparece uma pessoa em primeiro plano fazendo uma alavanca e em seguida ajudado por uma segunda. Nessa tomada podemos perceber o corte de cabelo caracteríscos dos índios entretanto vestidos como os outros trabalhadores da expedição.

2ª tomada: Cena da moldagem feita com fogo da canoa de jatobá quase pronta.

11ª cartela: **Descendo o rio Ronuro, suposto que vae ter ao Xingú.**

6ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Cena da canoa já dentro do rio Ronuro passando por baixo de um imenso tronco de árvore sobre o rio. A idéia de grandiosidade da natureza nessa entrada pelo rio fica explicitada nessa tomada que inicia a descida do rio em tentativa de chegar ao Xingu. A canoa segue por um caminho visualmente bloqueado pelo próprio tronco e pela mata que o circunda, reafirmado outra vez a aventura da expedição.

2ª, 3ª, 4ª, 5ª tomadas: Mostra dificuldades ainda em um trecho raso de pouca água que obriga os participantes a descer e empurrar as canoas.

6ª tomada: Já em cima da canoa, mas ainda tendo dificuldades no trecho de águas rasas. Essas tomadas são em plano fixo, às vezes com pequenas panorâmicas. A câmera está sempre dentro de uma das canoas, como um olhar participante da aventura.

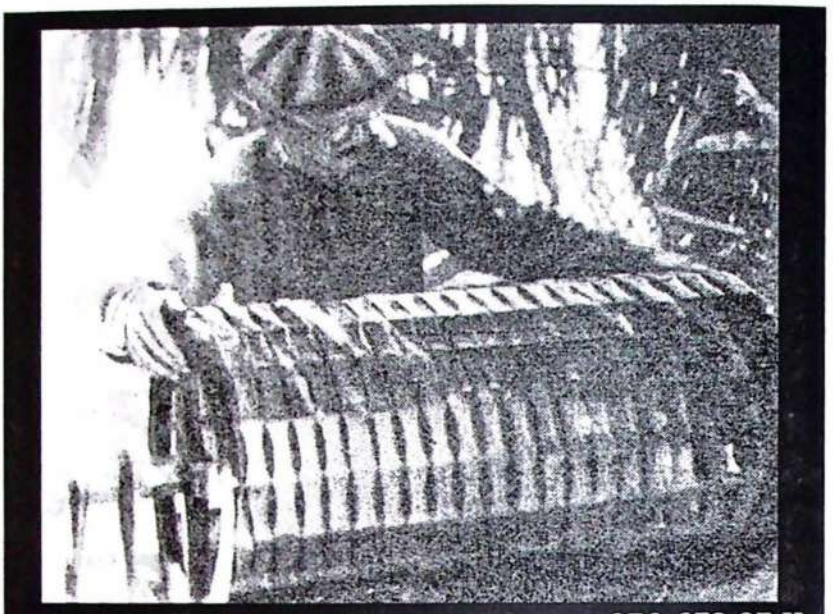
12ª cartela: **As primeiras difficuldades, "Tranqueiras".**

7ª SEQÜÊNCIA

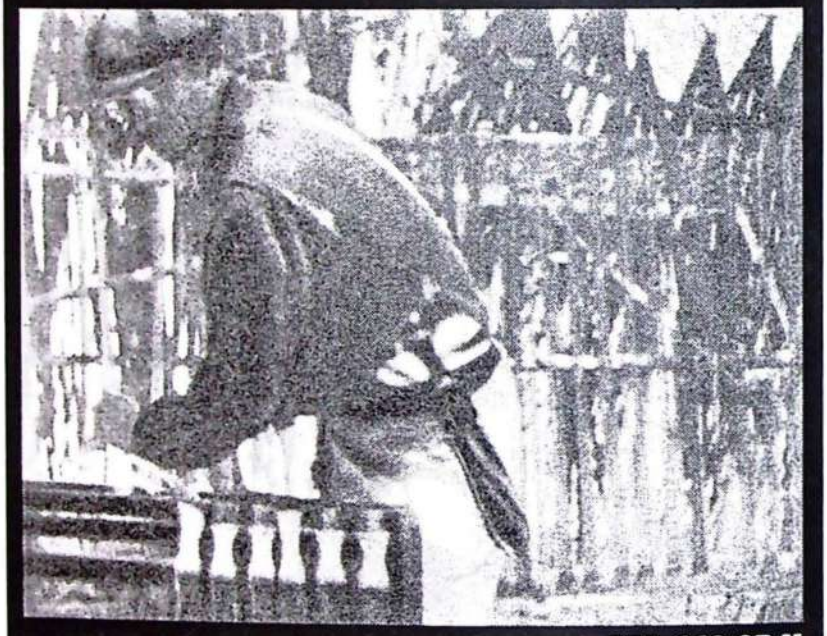
1ª tomada: Cena de um índio cortando um tronco atravessado no rio.

2ª cena: Já sem o índio, mas no mesmo enquadramento, notamos movimento no tronco por pessoas extra-quadro forçando sua ruptura, o que ocorre em seguida.

3ª cena: Em jogo de montagem vemos a cena de outro tronco sendo



076-659.97.II



077-660.97.II



078-671.103.II

rompido em segundo plano e um índio em primeiro plano segurando um machado. A montagem nos dá a idéia de uma segunda câmera.

4ª cena: O índio em primeiro plano na tomada anterior aparece aparando as pontas do tronco para permitir a passagem das canoas.

5ª cena: No mesmo enquadramento aparece uma canoa transpondo o tronco cortado ao meio. O uso do enquadramento fixo com cenas acontecendo nesses planos permite criar na montagem a idéia temporal de movimento para o espectador.

6ª cena: De novo, vemos um índio cortando outro tronco atravessado no rio.

7ª cena: Mesma cena, com plano mais próximo, mostrando o índio quase fora do quadro e o machado rompendo a madeira, fazendo-a cair n'água. Da mesma forma anterior, a montagem pode ser considerada quase uma "montagem de gatilho" mostrando em seguida, na 8ª cena, a canoa transpondo o tronco cortado e o índio na posição anterior, mostrando desta forma, a expedição avançando para o inóspito.

13ª cartela: **Não havia peixe - Unico alimento: a caça.**

8ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Cena de duas pessoas retirando uma caça (uma anta) do rio.

2ª tomada: Mostra uma pessoa cortando pedaços de madeira.

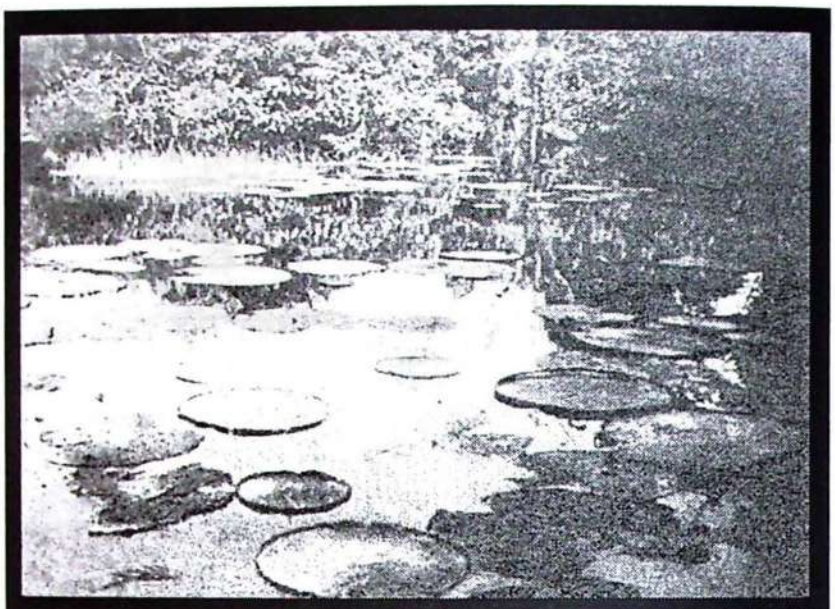
3ª tomada: Já mostra a expedição comendo o que supomos ser a anta.

14ª cartela: **Aspectos imprevistos. Navaga-se agora entre altos paredões.**

9ª SEQÜÊNCIA

1ª e 2ª tomadas: Cenas das canoas pelo rio com a câmera fazendo *travelling* usando o movimento da própria canoa.

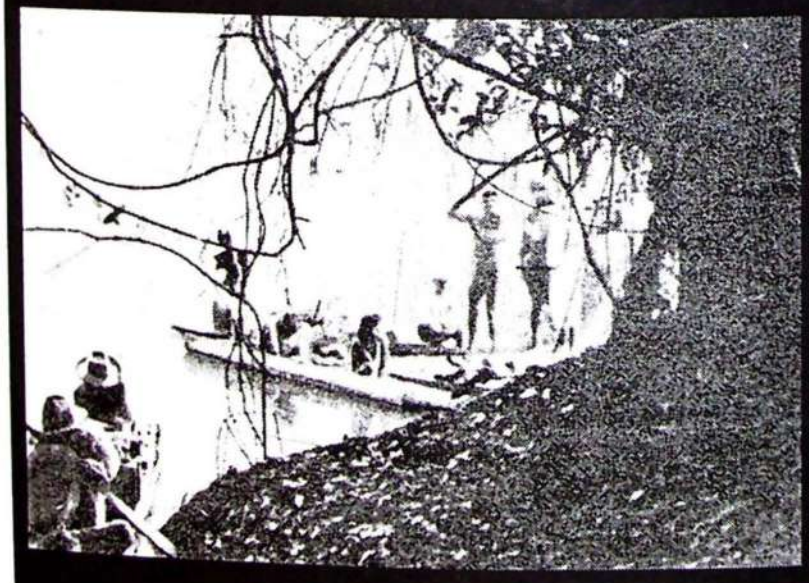
15ª cartela: **Uma anta toma a frente das canôas fugindo.**



079-673.104.II



080-683.109.II



081-685.110.II

10ª SEQÜÊNCIA

1ª, 2ª e 3ª tomadas: Cenas da anta na frente das canoas e a câmera em *travelling*.

16ª cartela: **Enfrentam-se agora os rapidos. Consequentes descargas das canôas.**

11ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: *Travelling* sobre a canoa em movimento. Cena que mostra maior rapidez na correnteza.

2ª tomada: De dentro do rio, provavelmente com a câmera já fora da canoa, pois em nenhum momento a câmera balança, Reis mostra as pessoas fora das outras canoas empurrando-as nos chamados rápidos com aparentes pedras perigosas.

3ª tomada: Também com a câmera aparetemente fora da canoa e mostrando a cena das pessoas empurrando as canoas, aparece com um enquadramento agora feito a partir das margens do rio. Se na tomada anteiror víamos as canoas seguindo o curso do rio em frente à câmera, esse enquadramento mostra uma canoa passando pela frente da objetiva situada na margem do rio. A diversificação de tomadas em cenas semelhantes mostra a percepção que o Mj. Thomaz Reis tinha da etapa de montagem do filme, criando uma fluidez na narrativa sem repetição de mesmos enquadramentos.

17ª cartela: **O rio apresenta um salto depois de quinze dias de marcha.**

12ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Panorâmica da cachoeira.

18ª cartela: **Alto Ronuro - 10 metros de altura - 40 m. de larg.**

1ª e 2ª tomadas: Ainda cenas da cachoeira.

3ª tomada: Cenas de insetos voando.

19ª cartela: **Ovos de Tracajás encontram-se sob a areia da**



082-688.111.II



083-690.112.II



084-699.117.II

praia.

13ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Mostra os participantes colocando os ovos sobre um pano estendido sobre a areia. É uma cena montada, porque os participantes colocam todos ao mesmo tempo os ovos sobre o pano.

2ª tomada: Mostra o resultado da coleta dos ovos sobre o pano em enquadramento bem próximo.

20ª cartela: **Depois de um mez e dez dia a confluência do Ronuro-Coluêne, formadores do Xingú.**

Nota-se aqui que há poucos momentos foi anunciado que estavam com quinze dias de marcha, o que nos leva a pensar na falta de material bruto para ser editado sobre esse trecho do percurso.

14ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Cena em um rio bem maior com um volume expressivo de água. Mostra duas canoas rápidas passando pela frente da câmera em um plano bem aberto. Termina aqui a parte do difícil percurso do rio Ronuro e anuncia-se uma nova fase da expedição.

21ª cartela: **A exploração continua subindo o Coluêne.**

15ª SEQÜÊNCIA

1ª,2ª e 3ª tomadas: Câmera de dentro da canoa mostrando as outras canoas no rio bem largo. Diferente de outras imagens essas mostram alguns movimentos nervosos que demonstram uma rapidez no movimento dos barcos e uma instabilidade no enquadramento.

22ª cartela: **O primeiro encontro com índios da região.**

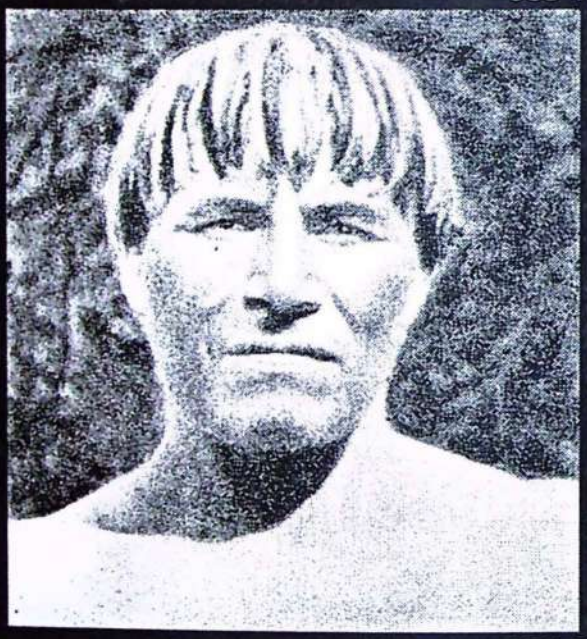
16ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Canoas ancoradas na margem e a câmera de dentro de uma delas mostra algumas pessoas conversando em um plano um pouco distante.

2ª tomada: Quase do mesmo ponto de câmera e com um



085-700.118.II



086-701.118.II



087-702.110.II

enquadramento um pouco alterado para a direita, mostra a chegada de uma canoa com dois índios que descem para conversar. A postura da câmera colocada à distância do encontro demonstra uma intencionalidade de Reis de não criar uma atitude agressiva com uso do equipamento cinematográfico.

23ª cartela: **Vasconcellos entende-se com um dos chefes e parte em sua companhia.**

3ª tomada: Já com a câmera bem perto mostra o Capitão Vasconcellos dentro da canoa dos índios.

4ª tomada: A canoa parte e a câmera acompanha em panorâmica.

5ª tomada: Já em terra firme aparece o Capitão Vasconcello entre alguns índios em uma panorâmica da esquerda para a direita.

6ª tomada: Logo na seqüência do plano com uma pequena interrupção na panorâmica, talvez por perda de negativo na montagem ou o tempo de dar corda na câmera, aparece o grupo de índios à direita do grupo central sem a presença do Capitão Vasconcellos. Um desses índios aparece vestido de roupa militar. Nota-se que até agora não foi citado o grupo étnico ao qual pertencem.

7ª tomada: Mostra um índio em primeiro plano com botoque labial.

24ª cartela: **O outro dia a visita ao porto dos "Camaiurá".**

Somente agora sabemos a que grupo étnico pertencem os primeiros índios contatados inicialmente.

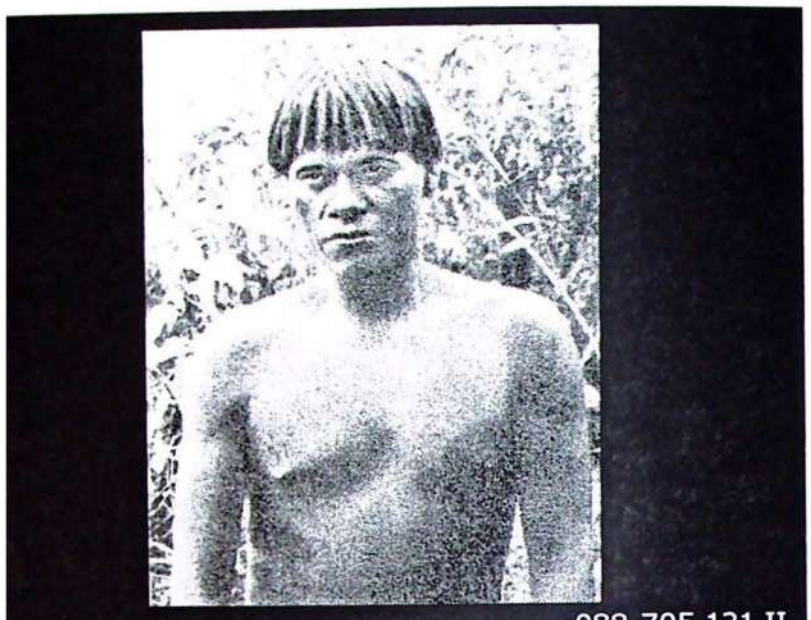
25ª cartela: **Com elles esteve o Cte.Dyott disposto quando este explorador inglez ia em busca do coronel Fawcet.**

8ª tomada: Cap. Vasconcellos aparece no meio de dois índios e duas índias e os dirige para a câmera, virando um deles para mostrar o corte do cabelo.

9ª tomada: Plano próximo de dois índios de costas para a câmera para mostrar o corte do cabelo.

26ª cartela: **Subindo sempre o Curisevu onde vivem varias nações de indios ainda não de todo pacificados.**

27ª cartela: **Uma visita á aldeia dos indios "Auêti" do baixo**



088-705.121.II



089-706.121.II



090-708.122.II

Curisevu.

17ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Primeira cena de uma aldeia indígena aparece no filme. Os índios estão de costas para algo que acontece à direita da câmera e vemos no segundo plano uma maloca grande, tradicional casa do Xingu.

2ª tomada: Um índio e duas crianças em primeiro plano e em segundo aparece outra maloca.

3ª tomada: Começa com índios correndo para a frente da câmera e em segundo plano uma maloca. A tomada é uma panorâmica da aldeia e inicia-se quase imediatamente. Conforme a câmera faz a panorâmica, os índios vão seguindo a trajetória da objetiva colocando-se à sua frente. O interessante desse movimento de câmera é a situação em panorâmica deixando os índios fora do quadro e mostrando um plano geral da aldeia. Em seguida os índios aparecem novamente no quadro como que perseguindo o enquadramento, a percepção cinematográfica de Reis o faz retornar um pouco o enquadramento para colocá-los todos no quadro.

28ª cartela: **Vivem estes indios na região onde afinal foi ter o Coronel Fawcet em 1925.**

Aqui aparece uma data contraditória. O relatório da expediçã o diz que o filme foi rodado durante a expedição, portanto no ano de 1924 e editado no início do ano seguinte, 1925. Assim, a data sugerida é futura ao próprio filme e a própria significação da legenda é ambígua, sugerindo onde o coronel esteve pela última vez antes de desaparecer rumo Oeste.

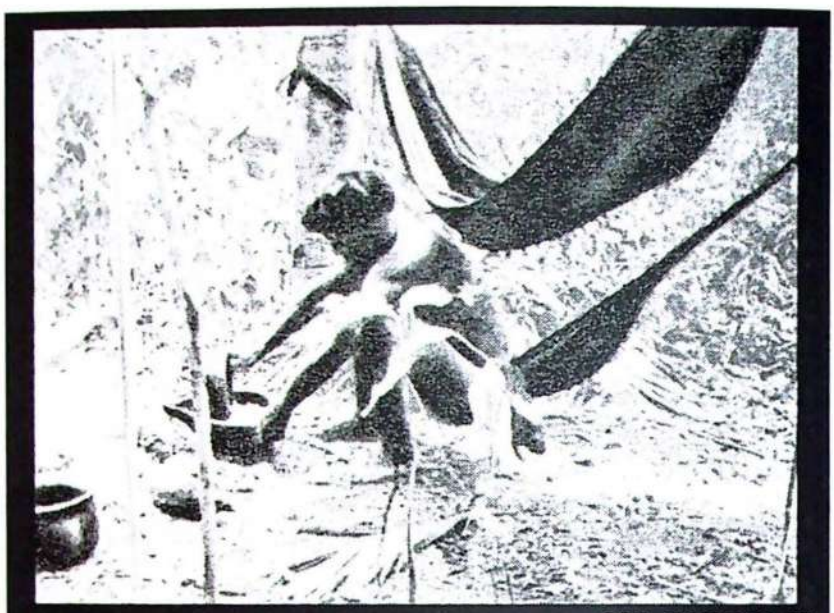
18ª SEQÜÊNCIA

1ª e 2ª tomadas: Cenas próximas de crianças e de mulheres.

3ª tomada: Plano geral de muitos índios em primeiro plano e vemos no segundo plano o pessoal da expedição preparando os barcos.

29ª cartela: **Frequentam também essa região os indios "Ianahuquá"**

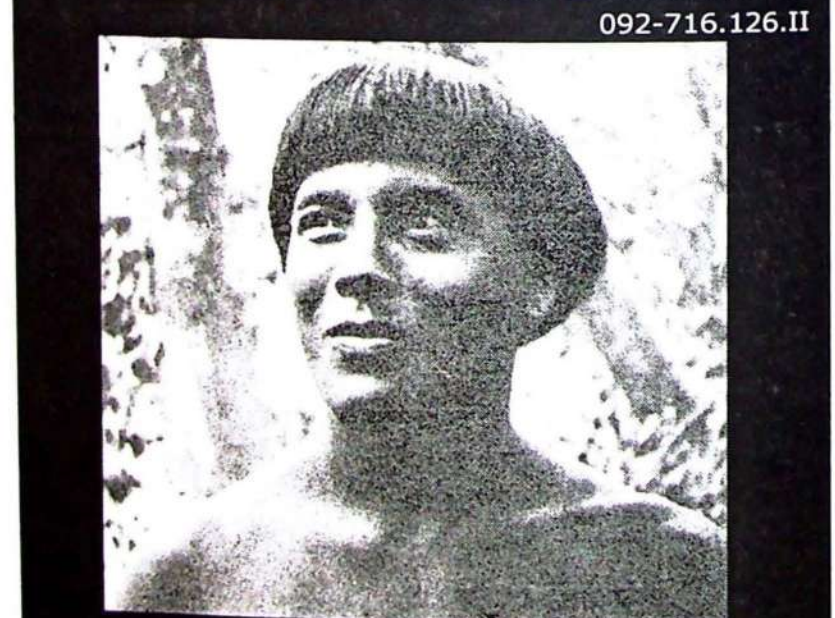
30ª cartela: **De certo que com elles esteve o Coronel Inglez em entendimento tendo seguido para Oeste e depois desapparecido.**



091-715.126.II



092-716.126.II



093-717.127.II

19ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Primeiro plano próximo de um índio.

2ª tomada: O mesmo índio de costas no mesmo enquadramento, ele vira-se inesperadamente para a câmera tornando o que seria uma relação monótona e fria de tipo classificatório em uma cena de beleza e empatia com o espectador. A expressão de seu rosto demonstra um ar pacífico e com leve tensão, demonstrando talvez que a virada para a câmera tenha sido uma ordem de Reis.

3ª e 4ª tomadas: Planos fixos e longos de alguns índios um pouco impacientes ou agitados que não estão posando para a câmera, alguns passam em frente da objetiva nos dois sentidos e uma mulher sai da cena caminhando no sentido da câmera.

5ª tomada: Pequena panorâmica mostrando os índios na beira do rio e a expedição preparando-se para seguir em seus barcos.

6ª tomada: As canoas partem e já estão no rio sendo rodeadas pelascanoas indígenas que as seguem.

7ª tomada: Outra vez as canoas da expedição em viagem seguidas e rodeadas pelas canoas indígenas.

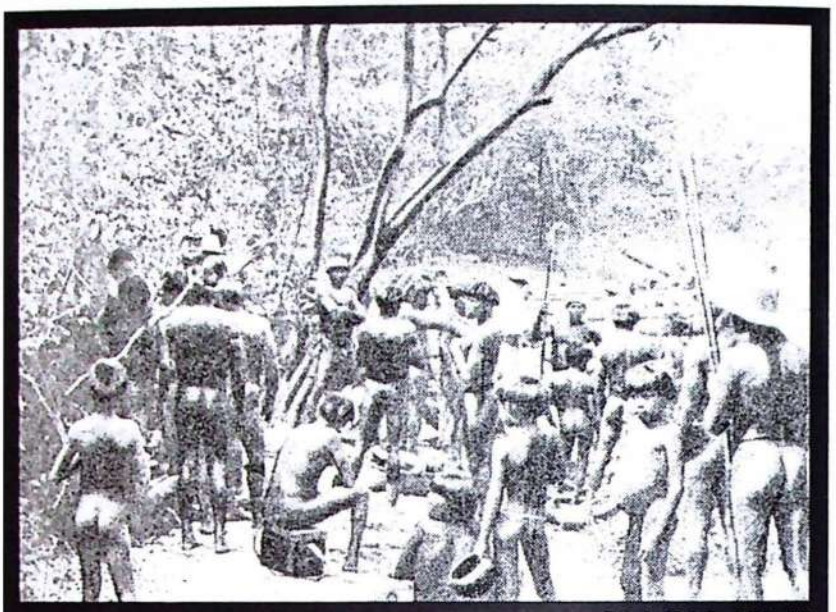
31ª cartela: **Logo que viram os expedicionarios os indios conservaram-se occultos em suas palhoças, as mulheres quasi todas receavam apparecer.**

Aqui não sabemos direito do que se trata, talvez estejam chegando em uma nova aldeia.

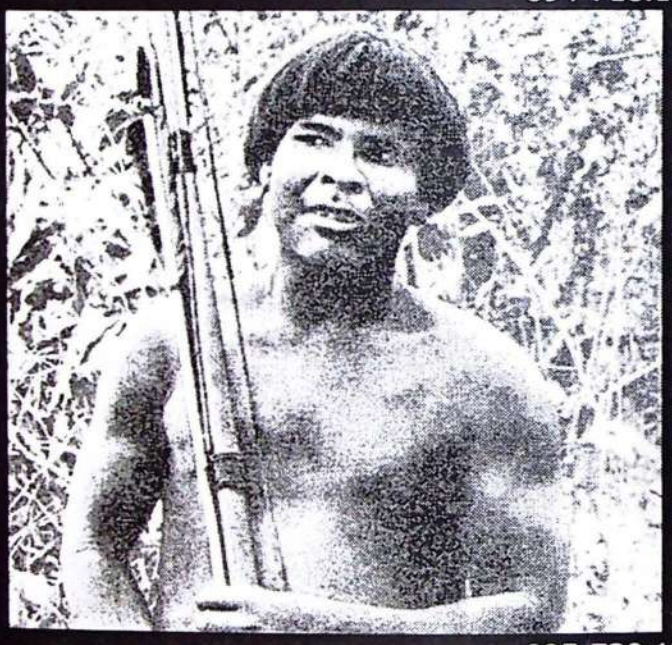
32ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Plano fixo dos capitães Reis e Vasconcellos entre os índios bebendo e comendo. O interessante da cena é a entrada de uma índia trazendo beiju, ela entra na frente da objetiva entrega o beiju para um índio e sai de cena naturalmente, o índio passa o beiju para Reis. A relação transparece de muita cordialidade e proximidade. No final da cena dois índios levantam-se e também passam pelo plano da câmera. A pergunta que podemos fazer é quem estava operando a câmera nesse momento, ou será que o próprio Reis operou-a e correu para ficar em meio aos índios? A resposta mais lógica é que ele mesmo tenha escolhido o plano e instruído seu assistente para acioná-la.

32ª cartela: **Os indios mostram-se pacificos mas muito reservados.**



094-718.128.II



095-720.130.II



096-722.131.II

2ª tomada: Dois índios em plano americano e câmera fixa na frente da objetiva.

3ª tomada: Câmera fixa de um índio em primeiro plano próximo.

4ª tomada: Câmera fixa de dois índios adultos e um menino, talvez uns dez anos. O menino, em um determinado momento, brinca com os mamilos dos índios adultos.

5ª ,6ª e 7ª tomadas: Curtas panorâmicas interrompidas, mas em seqüência indica a perda de material na montagem ou isso mesmo, panorâmicas curtas sobre o mesmo grupo de índios. Entretanto essa segunda hipótese não se enquadra nas posturas cinematográficas de Reis, vista nesse e em outros filmes, ou seja, somente uma longa panorâmica.

8ª tomada: Câmera fixa enquadrando duas mulheres índias, uma usando um chapéu de palha.

9ª tomada: Mesma distância de câmera fixa, mostrando um casal com seu filhinho muito novo, talvez recém-nascido.

33ª cartela: **Onde o Coronel Fawcet se hospedou.**

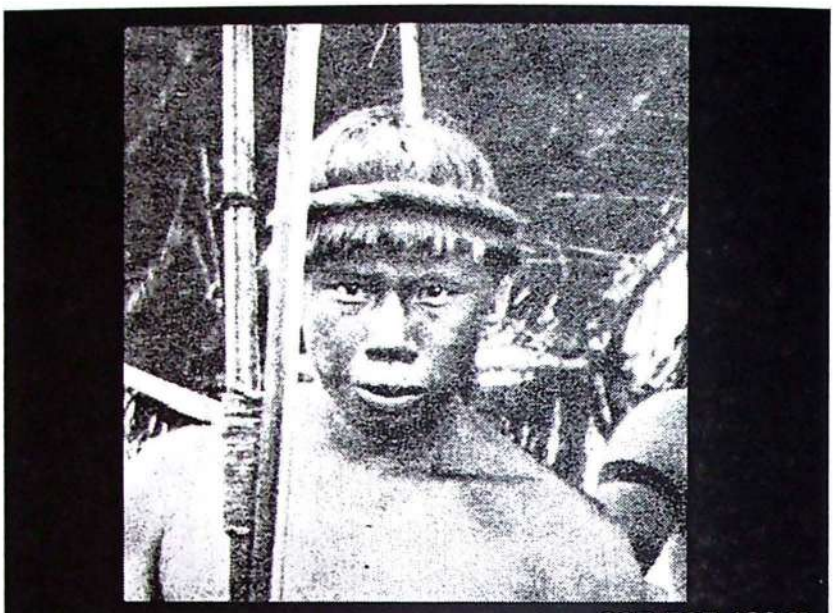
10ª tomada: A cena mostra em um plano médio alguns índios no centro da aldeia e uma casa ao fundo. Não sabemos direito ao que se refere a cartela, a casa que está ao fundo, o lugar onde estão os índios ou a aldeia como um todo. O fantasma do Coronel Fawcet persegue toda a edição do filme, não por meio de imagens, mas pela introdução de cartelas que não se complementam nas imagens. Para um leigo que vê o filme pela primeira vez pode pensar que a expedição estava em busca do Coronel Fawcet, de sua história ou de seus restos mortais.

11ª tomada: Mostra uma oca em plano fechado em relação ao objeto, enfatizando uma entrada. Significa que o Coronel Fawcet ali entrou e se hospedou? O uso reiterado dessas observações empobrecem o filme.

12ª tomada: Câmera fixa em planos próximos de dois índios, um de cada vez.

34ª cartela: **Continuando a subir o Curisevu, rio por onde desceu o Coronel Fawcet em canôas "Ianahuquá" encontradas á margem do rio.**

A história do coronel inglês continua sendo um assunto para o filme.



097-727.133.II



098-741.140.II



099-742.141.II

21ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Cena muito bonita de um plano fixo e uma canoa com dois índios em pé passando em frente da objetiva.

14ª tomada: Outro plano de beleza plástica utilizando plano fixo com as canoas inicialmente paradas em trecho do rio. A primeira canoa da expedição parte e sai do quadro sendo seguida pelas outras seis canoas indígenas que também saem do quadro dando sentido de que a viagem continua.

15ª tomada: Pequena panorâmica de um plano aberto mostrando a travessia de trecho raso do rio em meio a vegetação aquática.

16ª tomada: A viagem continua. *Travelling* de dentro da canoa mostrando a exuberância da mata e as árvores que margeiam o rio.

17ª e 18ª tomadas: Pausa para um descanso. A introdução desse plano é importante para entendermos a mudança de eixo da câmera, senão ficaríamos sem compreender porque as canoas seguem por um caminho no sentido da direita para a esquerda do quadro na tomada anterior e aparecem aqui no sentido da esquerda para a direita passando pela frente da objetiva como indo em frente. Reis demonstra aqui seus conhecimentos de edição e montagem da narrativa fílmica ao intercalar esse plano aberto da pausa.

35ª cartela: **Havia carencia de alimentacao. Foi empregada a bomba para a pesca.**

19ª e 20ª tomadas: Cena de uma canoa da expedição com dois homens e um deles joga a bomba na água. Remam rapidamente para fora do quadro e a câmera fica parada em plano fixo esperando a explosão que aparece pelo movimento da água.

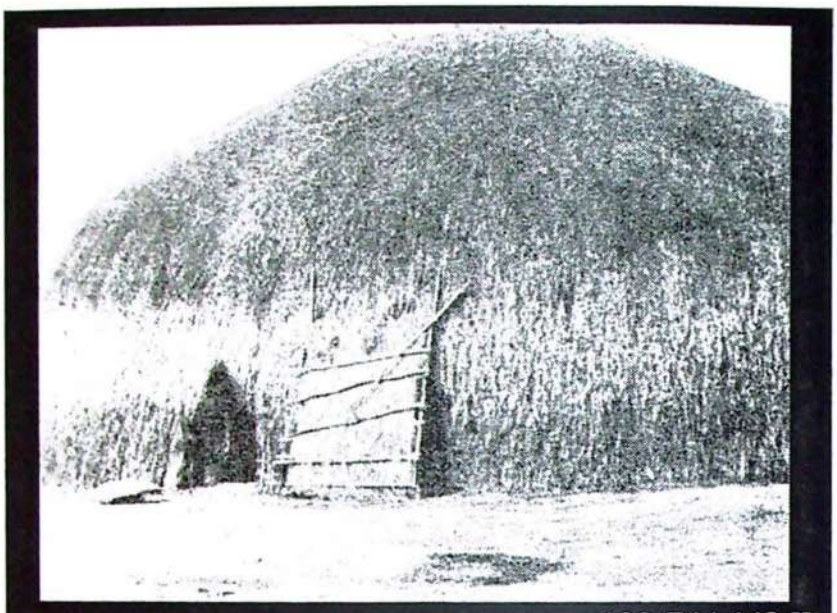
36ª cartela: **Com resultado feliz. Um pintado de mais de 30 kilos.**

Pela primeira vez os índios estavam aprendendo a prática predatória do uso de bombas para a pesca, introduzido pela expedição.

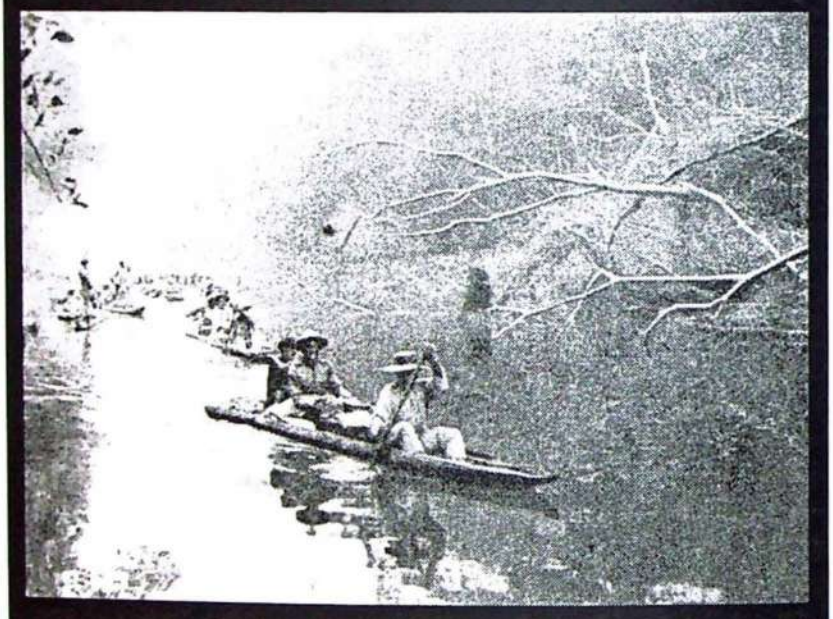
21ª tomada: Cena dos homens da expedição e dos índios na margem do rio observando e conversando sobre o evento.

22ª e 23ª tomadas: Do mesmo plano de onde foi feita a tomada quando jogam a bomba, aparecem várias canoas procurando pelos peixes.

24ª tomada: O resultado da pesca à bomba, um índio mostra feliz o



100-744.142.II



101-747.144.I



102-748.145.II

pintado de 30 kg.

25ª e 26ª tomadas: Cenas de plano aberto mostrando a passagem por um trecho de águas rasas.

27ª tomada: O capitão Vasconcellos sentado em uma tenda sendo rodeado pelos índios.

37ª cartela: **Os indios que acompanharam a expedição acampam juntos.**

22ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Panorâmica lenta dos índios acampados e em suas redes no meio da mata.

2ª tomada: Cena de um índio em sua rede, mas interrompida com a passagem de dois índios e de uma pessoa vestida com roupas comunsque não identificamos como um expedicionário ou um índio que recebeu a roupa de presente.

3ª tomada: Em um plano médio dentro da mata mostra um índio tranquilamente descansando em sua rede, próxima da coberta improvisada na qual estava o Capitão Vasconcellos e em seguida, com uma pequena panorâmica, notamos a presença de um membro da expedição um pouco mais ao fundo, mais próximo. O pessoal da expedição e os índios estavam acampados no mesmo sítio, mostrando uma grande interação.

38ª cartela: **O trabalho de fixa anthropometrica.**

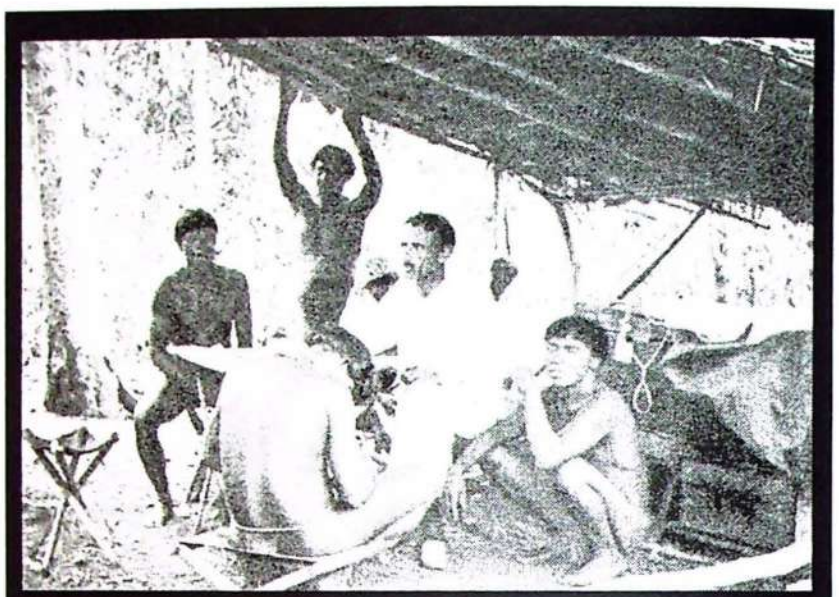
23ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Câmera fixa mostrando Reis fazendo medições com uso da régua antropométrica e do aparelho de medição das partes do corpo. Nessa cena, ele aparece medindo a cabeça de um índio.

2ª tomada: Mesmo enquadramento e Reis faz a medição da altura.

3ª tomada: O índio medido é apresentado em um primeiro plano bem próximo da objetiva .

4ª e 5ª tomadas: Os mesmos procedimentos das anteriores com outro índio. Como notamos em observação anterior, o assistente foi instruído para acionar a câmera enquanto Reis fazia a cena de tomada de medidas para o filme. É uma cena montada e pensada por Reis e os dados dessas medições vão estar presentes no relatório de viagem da expedição.



103-750.146.II



104-752.147.II



105-753.147.II

6ª tomada: Primeiro plano de um índio posando para a câmera com suas flechas, ele gesticula bastante e mantém uma relação com o extra-quadro. *Fade out*. Pela primeira vez esse recurso de montagem é utilizado no filme e também na cinetomagrafia conhecida de Reis.

7ª tomada: *Fade in*, outro índio no mesmo enquadramento e mesma posição do anterior e também com o arco e as flechas. Da mesma forma, ele cria uma situação com o extra-quadro.

8ª tomada: O mesmo índio em plano mais próximo. Nesta tomada vemos a entrada rápida das costas de uma pessoa vestida entregando para o índio suas armas. Sem dúvida, o extra-quadro era a direção de cena de Reis.

9ª tomada: Outro índio, na mesma posição e enquadramento, mantendo também uma relação pro-filmia. *Fade out*.

10ª tomada: *Fade in*. Outro índio na mesma posição e enquadramento e também com suas armas. *Fade out*.

11ª tomada: O mesmo índio de costas, segurando as armas, virarepentinamente para a câmera. *Fade out*.

12ª tomada: Plano americano relativamente longo de uma jovem índia nua.

13ª tomada: Plano próximo da mesma índia. *Fade out*.

Reis demonstra outra vez nessa seqüência sua percepção cinematográ fica fazendo os efeitos de *fade in* e *fade out* como um recurso de montagem. A mesma posição dos índios e o mesmo enquadramento, mais os efeitos citados, cria uma dinâmica para o que seria somente uma série de retratos posados. A cena do índio de costas que se vira repentinamente para câmera demonstra para o espectador que ele sabia que estava sendo filmado e o olhar com consciência da situação ilude o espectador da direção exercida por Reis, dando um ar de naturalidade.

39ª cartela: **Nas suas redes os indios se installam confortavelmente á espera de receberem brindes.**

24ª SEQÜÊNCIA

1ª e 2ª tomadas: Câmera fixa mostrando em plano médio, um índio deitado em uma rede em segundo plano e uma rede vazia no primeiro plano. Em seguida, uma índia com uma criança entra no quadro e se arruma na rede vazia.

3ª tomada: Continuação da primeira, a índia arrumando-se na rede



106-754.148.II



107-755.148.II



108-756.149.II

com o índio em segundo plano balançando na rede. Ela posiciona-se dirigida por alguém de fora do quadro para ficar de frente para a objetiva.

4ª tomada: Ela já sentada na rede com a criança no colo posando para a câmera. Durante todas essas tomadas o índio em segundo plano fica balançando na rede, criando uma sensação de movimento, vemos somente seus pés e a rede atrás dela.

5ª tomada: Pose do casal no plano intermediário entre as duas redes, sempre com o mesmo enquadramento. Eles estão sorrindo e conversando com alguém fora do quadro e em um dado momento viram-se para baixo onde existe uma pequena fogueira. Essa seqüência é muito bonita, mostrando um jovem casal e provalvemente seu filho em suas redes no meio da mata. A seqüência nos dá a idéia de uma integração com a natureza de forma harmoniosa e feliz. Reis demonstra mais uma vez sua capacidade criativa usando a câmera e enquadramento fixo para em apenas cinco rápidas tomadas criar movimento e significação cinematográfica

6ª tomada: Plano diferenciado dos demais, fazendo um ângulo descendente para o chão enquadrando somente as pernas de uma pessoa, provavelmente do sexo masculino, sentada na rede. Aos seus pés uma tijela com algum tipo de alimento ou fermentação para bebida, nota-se que a tijela está sobre um pequeno fogo.

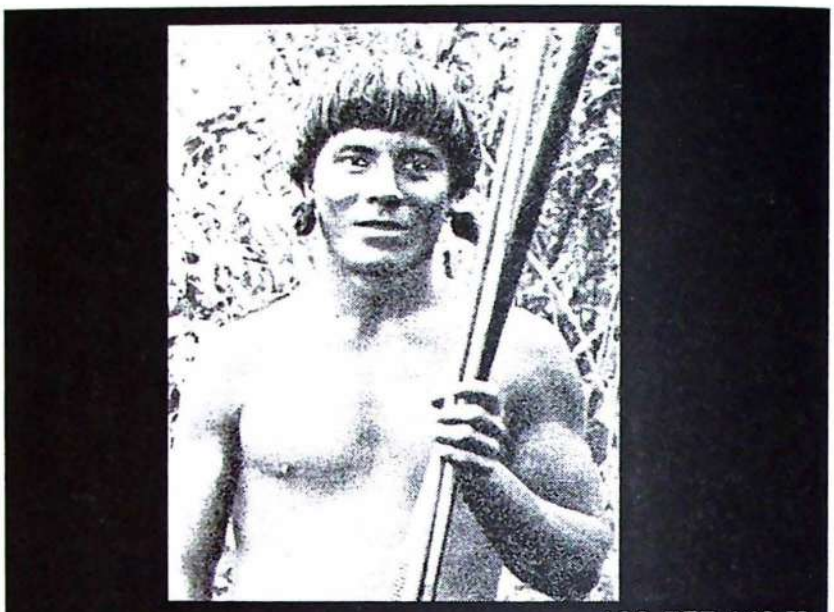
7ª tomada: Plano também descendente mostrando três índios em torno de uma pequena fogueira e uma panela de barro.

8ª tomada: Índio sentado na rede preparando algo que parece ser uma bebida. O interessante é que sua rede é bem próxima do chão e logo acima dele há outra rede.

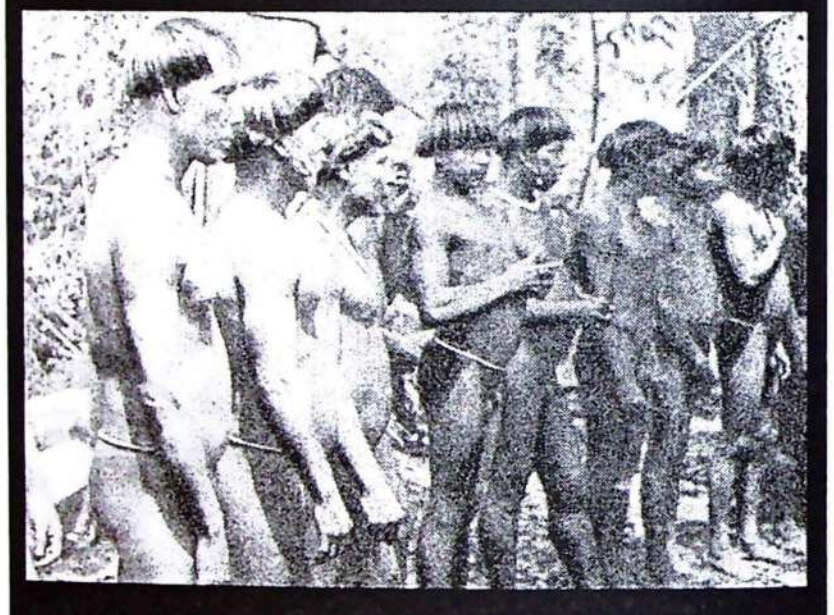
9ª tomada: Linda tomada de dois índios deitados em suas redes em planos diferentes, criando profundidade de campo completada pela rede vazia em um segundo plano. As linhas não paralelas das redes dos dois índios em primeiro plano rompem com um achatamento desse plano tornando a tomada rica em elementos, além da pose tranqüila do índios. Como vimos em tomadas anteriores e veremos nas posteriores, o fundo de cena é sempre a mata. A câmera aparece já como um componente incorporado nas relações com os índios.

10ª tomada: Cena de um índio deitado em sua rede cujas linhas cortam em diagonal o enquadramento. A posição da câmera e o seu enquadramento enfatiza a postura do fotógrafo Reis, que é muitas vezes percebida nesses enquadramentos pensados e articulados esteticamente.

11ª tomada: Cena de um índio deitado e balançando em sua rede mas em posição contrária da anterior, criando um movimento em relação à



109-757.149.II



110-758.150.II



111-759.150.II

oposição dos corpos deitados nas redes. Nesse caso também há uma composição estética que enfatiza a profundidade de campo ao colocar no quadro duas redes vazias em planos diferentes, em segundo e quarto plano, sendo o terceiro plano o tronco da árvore onde está instalada a rede do segundo plano.

12ª e 13ª tomadas: Cenas de dois expedicionários mostrando uma caça (um veado) e passando pela frente da objetiva. Essa cena rompe com a estética das anteriores em que somente apareciam os índios em posição de descanso tendo como fundo de cena a própria mata. A entrada desta tomada encerrando a seqüência não pode ser vista somente como uma cena a mais que Reis colocou no filme. Seguindo a lógica da análise de que Reis era um realizador cognescente, a cena da caça abatida pelos expedicionários pode levar a algumas perguntas. A primeira é por que Reis escolheu exatamente o final dessa seqüência para colocá-la? A segunda é a significação dessa edição principalmente pensando nas imagens que virão a seguir. Ao colocar a cena da caça abatida que representa a natureza dominada, entre essa seqüência e a seguinte, e pensando na lógica de sua montagem de antecipar visualmente a cartela como texto escrito, Reis pode agora mostrar o índio dominado e abatido pela "civilização".

40ª cartela: **Ao fim da jornada foram dados aos indios presentes facões e roupas em pagamento de seu trabalho.**

Presença de palavras com forte significação como "pagamento" e "trabalho", ao mesmo tempo relacionadas com a idéia de "presentes".

25ª SEQÜÊNCIA

1ª tomada: Longo plano começando com uma panorâmica mostrando vários índios perfilados, mais de dez, voltados para algo extra-quadro. Conforme a câmera vai abrindo o ângulo podemos observar a presença de um militar fardado, o próprio capitão Vasconcellos à frente dos índios. O extra-quadro era exatamente Vasconcellos dirigindo-se ao índios.

2ª tomada: Em um plano mais fechado no qual a figura de Vasconcellos aparece de costas, meio oblíquo, deixando mostrar um índio vestindo uma calça, enquanto isso Vasconcello desdobra a outra parte da roupa para em seguida ajudar o índio a fechar a cintura da calça.

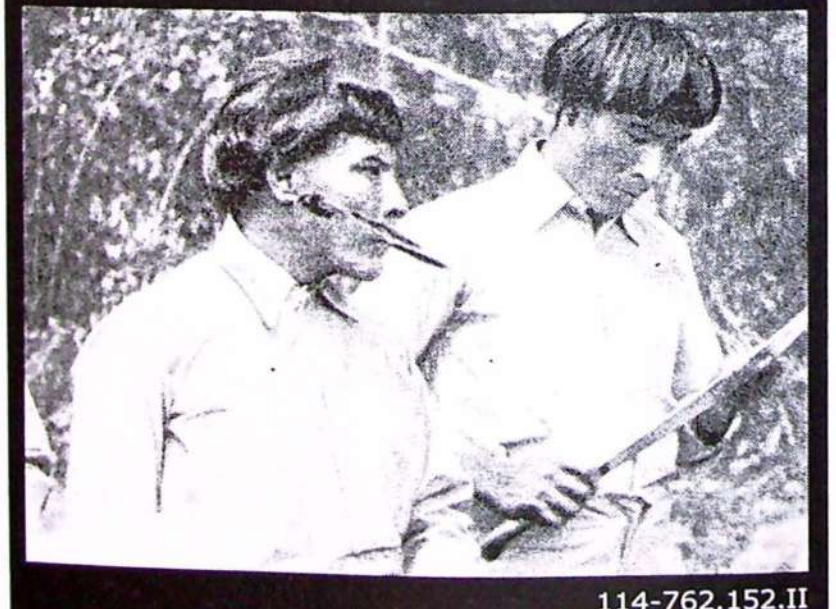
3ª tomada: Mesmo enquadramento e ângulo de tomada, Vasconcellos aparece agora vestindo a parte de cima da roupa no índio, uma espécie de roupa de trabalho uniformizada usada pelos trabalhadores da Comissão Rondon. Vale frizar que o contato é corporal, até mesmo íntimo entre Vasconcellos e o índio. Como um boneco ele vai



112-760.151.II



113-761.151.II



114-762.152.II

vestindo-o completamente, colocando a camisa para dentro da calça e abotoando-a, em seguida.

4ª tomada: Com praticamente o mesmo enquadramento, aparecem já vestidos outros índios e dois expedicionários estão distruibuindo roupas e ajudando os índios a se vestirem.

5ª tomada: Mesma coisa, com o detalhe que Vasconcellos aparece no final da tomada trazendo mais roupas, passando pela frente da objetiva e a câmera fica um pouco parada mostrando a movimentação e depois faz uma pequena panorâmica para mostrar todo o ambiente. A panorâmica que se inicia na 1a.tomada, na verdade encerra-se aqui, aos poucos Reis vai com várias tomadas mostrando toda a cena da esquerda para a direita. Mais um elemento que ele usa na captação das imagens em campo que seguem a mesma trajetória na montagem, ou seja, novamente a técnica da edição de gatilho. A própria edição é contaminada por esses procedimentos de campo. Reis sabia o que estava fazendo com a câmera, não por mero registro mas com uso de narrativa cinematográfica.

41ª cartela: **As mulheres também foram vestidas com as roupas para homens.**

6ª tomada: Plano médio e câmera fixa em uma índia vestindo e sendo ajudada por alguém.

42ª cartela: **Embora muito justas, ellas ficaram contentes com essas roupas.**

7ª tomada: Com uma pequena mudança de ângulo, como que consertando o "erro" de enquadramento anterior, Reis mostra-nos que quem veste a índia agora é também um índio e não mais um "civilizado". Podemos dizer, seguindo a lógica da análise, que ele (Reis) nos mostra agora que a presença do "civilizado" vestindo os índios não é mais necessária, afinal eles aprenderam a fazê-lo sozinhos. A inserção da tomada entre duas cartelas enfatiza essa significação cinematográfica.

8ª, 9ª e 10ª tomadas: O índio continua ajudando-a a se vestir. O uso de roupas iguais para homens e mulheres criam uma atmosfera de padronização tornando-os todos genericamente "índios vestidos" independente da etnia e do próprio sexo.

43ª e última cartela: **Havia aqui índios das diversas tribus do**



115-763.152.II



116-765.153.II



117-764.153.II

Curisevu - Hoje elles estão em contato com o Posto Simão Lopes e em breve teremos mais estes trabalhadores no convivio da nossa sociedade.

A idéia de índio genérico apresentada inicialmente de forma visual é definida explícitamente com o uso da expressão da inserção desses grupos indígenas não como etnias ou nações com língua e costumes próprios mas simplesmente com o rótulo de "trabalhadores".

11ª tomada: Um jovem casal é apresentado vestido e abraçado em plano próximo. É o mesmo casal que aparece na tomada anterior na qual o homem ajuda a mulher a se vestir. Eles estão prontos para tornarem-se "integrados". A jovem índia vestida é a mesma que aparece nua em longo plano na 12ª tomada da 23ª seqüência.

13ª tomada: Plano próximo de outra jovem índia vestida e sorrindo para a câmera, com uma pequena panorâmica para a esquerda. Em seguida, Reis enquadra o índio que está ao seu lado também vestido e sorrindo. De repente eles viram-se ao mesmo tempo, mas não abruptamente como se fossem andar rumo ao "futuro". O plano termina antes que completem o giro total de seus corpos como se seguissem felizes agora seu caminho de "índios pacificados".

3. A AVENTURA FÍLMICA OU O FILME COMO AVENTURA

A natureza desse filme distingue-se completamente do primeiro filme analisado, *Festas e Ritues Bororo*. Se no primeiro o sujeito é o próprio índio como entidade ainda remanescente dos "tempos do descobrimento", retratando um cotidiano rico etnograficamente, *Ronuro, Selvas do Xingu* é um filme sobre a própria expedição e o índio fílmico será somente conseqüência da aventura. O índio do primeiro filme é um índio tribal e o espaço fílmico é seu ambiente tradicional de festas e rituais. O índio do segundo filme é produto da ação da expedição que vai ao seu encontro de passagem, ou da própria afirmação da expedição. No primeiro caso, o índio existe em si mesmo, no segundo caso, existe e transforma-se assumindo uma nova existência visual em virtude da expedição.

O sentido de aventura do filme é colocado desde o início quando anuncia a exploração do rio Ronuro e mostra um pedaço não conhecido do Brasil. Para aumentar o impacto da idéia de aventura serão feitas referências constantes e já desde o início, a partir da quarta cartela (na verdade, a primeira com legenda), da tentativa de exploração dessa área pelo coronel inglês Fawcet, que se perdeu no Xingu.

Muitas contradições vão cercar o desaparecimento do explorador Fawcett no Xingu e aparecem também na narrativa do filme por intermédio de cartelas. Percy Fawcett, tenente-coronel da Real Artilharia Inglesa teria desaparecido após 30 de maio de 1925, pois deixou carta com essa data enviada à sua mulher. A expedição de exploração do Rio Ronuro iniciou-se em 25 de maio de 1924 e terminou no dia 27 de setembro do mesmo ano, segundo relatório do então Capitão L. Thomaz Reis. O próprio relatório é datado do dia 15 de fevereiro de 1925, portanto antes do desaparecimento do coronel inglês. Essas datas levam-nos a conclusão de que a edição do filme foi feita após o desaparecimento de Fawcett que aparecerá na narrativa como um suporte dramático para o desenvolvimento do filme, como veremos. Na 33ª cartela diz: "*Onde o Coronel Fawcet se hospedou*", e mostra uma porta de entrada para uma casa xinguana, ora, se ele passou por ali depois das filmagens, como Reis afirma que uma simples tomada de uma casa xinguana foi moradia ou hospedagem de Fawcett?

São estratégias de montagem para ressaltar o clima misterioso que tomou conta do desaparecimento do inglês.

No relatório de viagem da exploração do Ronuro, Reis não cita Fawcett uma única vez sequer sendo que ele já havia tentado fazer uma expedição fracassada em 1921. Na 25ª cartela do filme: "*Com elles esteve o Cte.Dyott disposto quando este explorador inglez ia em busca do coronel Fawcet*", temos outra indicação da data de montagem do filme pois o Coronel George Dyott empreendeu uma busca a Fawcett em 1928. Outras expedições como a do jornalista Albert Wilson, dois anos depois, que também desapareceu, vão acentuar o clima de mistério envolvendo o "mito" Fawcett. Também houveram expedições organizadas pelo governo brasileiro sem sucesso. O mito de Fawcett é ainda maior pois ele tomou conhecimento de um documento escrito pelo bandeirante João da Silva Guimarães em 1753, guardado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (*Relação Histórica e uma Oculta e Grande Povoação Antiquíssima e sem Moradores*), no qual havia indicação de uma grande cidade de uma civilização antiga e de minas perdidas. Fawcett já havia estado no antigo Ceilão (Sri Lanka), nas montanhas do Tibet, na Índia e ajudou demarcar as fronteiras da Bolívia, Peru e Paraguai com o Brasil. Em 1951, Orlando Villas Bôas encontrou o que seria a suposta ossada de Fawcett e por meio de Assis Chateaubriand foi oferecida para a família na Inglaterra, com solenidades formais mas a familia negou-se a aceitar os ossos devolvendo-os. Após vários anos no porão da casa de Orlando Villas Bôas, a ossada foi doada para o Museu Paulista. (Fawcett:1954)

As primeiras cenas do filme mostram a parte terrestre da expedição em que animais de cargas e homens penetram no sertão em busca do desconhecido que se apresenta como um horizonte distante para o qual caminham. A expedição era formada pelo Capitão Vicente de Paulo Teixeira Vasconcellos, pelo cientista suiço Dr.Phil.H.Hintermann e, segundo Reis, mais "*três compatriotas seus...anexados à nossa expedição por ordem da Chefia da Comissão*". Reis tinha um auxiliar no serviço fotográfico e cinematográfico, Miguel Mendes, e Vasconcellos um auxiliar de topógrafo, Santiago Sobrinho. No total onze pessoas, contando o cozinheiro e quatro trabalhadores contratados em Cuiabá. Juntaram-se depois à expedição nove índios Bakairi. A tropa de animais de carga e montaria era relativamente grande: quartoze animais de

carga, onze de sela e mais nove bois que foram com a carga pesada dois dias antes.

As primeiras dificuldades são anunciadas quando dois homens posicionam-se diante da câmera em meio ao mato que se torna alto, deixa-se as cenas de cerrado e anuncia-se o fim da facilidade na caminhada. O primeiro acampamento é mostrado dentro da mata alta e em seguida, após o trabalho de abrir picadas nessa mata, inicia-se a fase de construção das canoas de casca de jatobá que usarão para descer o rio.

A seqüência da construção das canoas é mostrada sem uma referência inicial de quem as estão construindo. Somente depois das primeiras imagens da casca sendo preparada e queimada, fazendo a moldagem da canoa, anuncia-se em cartela a presença dos índios Bakairi que acompanham a expedição. São esses índios que fazem as canoas mas não percebemos sua presença no início do filme já que estão todos vestidos uniformemente, com o padrão das roupas dos trabalhadores da Comissão Rondon. São construídas cinco canoas, dado somente presente no relatório de viagem. Reis mostra aqui uma estratégia de montagem já usada no filme "*Festas e Rituaes Bororo*", que consiste em anunciar verbalmente algo que já se anunciou visualmente, completando a informação. Novas cenas da produção da canoa mostram etapas do processo, preparando a seqüência seguinte à descida do rio.

Inicia-se a descida do rio, desde o início mostrando as dificuldades agora bem maiores que na viagem terrestre. A canoa passa por baixo de imensos troncos tombados no rio e desaparece na curva, na qual nossa visão (na verdade, o ângulo de visão da câmera) é bloqueada pelos próprios troncos e pela mata. Essas imagens reforçam a idéia da expedição seguindo seu caminho pelo desconhecido. Reis parece montar seu roteiro de edição nas tomadas de cena, dessa forma, preparando o produto final. O roteiro vai construindo-se na medida do andamento dos fatos e as cenas mantêm vínculos que permitem muitas vezes a articulação de planos linearmente. Essas ligações entre as cenas permite-nos indicar que Reis já utilizava os princípios do que veio a ser chamado de edição de gatilho.

Em grande parte das cenas a câmera posiciona-se como um olhar participante da expedição, dentro da canoa em movimento. As

cenas das dificuldades reaparecem na transposição de trechos de água rasa na qual as canoas são carregadas e também nos troncos que são rompidos a machado para a passagem das canoas. Reis enfatiza essa ação na sétima seqüência, usando um recurso de montagem para dar a impressão de uma segunda câmera. Planos próximos associados a planos mais abertos, presença humana no extra-quadro ou apenas indicada pelo machado em primeiro plano, idéia de uma segunda câmera na montagem. Tudo isso acontecendo em uma seqüência de apenas sete cenas mostra a habilidade de Reis na captação das imagens e depois na edição das mesmas.

A mata, as dificuldades de transpor obstáculos naturais, cachoeiras imensas, cenas de insetos e animais da selva e a necessidade de conseguir alimentação do próprio meio (ovos de tracajá e a caça que comem) ajudam a construir a idéia de coragem de penetrar no mundo desconhecido e na inóspita natureza. Até esse momento e um pouco mais além, em que todas essas dificuldades demonstram estar a expedição perante uma aventura (a hipótese de encontrar o rio Coluene), não se anuncia a possiblidade de encontro com os grupos indígenas do Xingu, somente a natureza está agressivamente presente. Note-se a ausência de referências ao índio xinguano nessa primeira parte do filme, que naturalmente será encontrado pelo caminho da expedição, e considerado como parte integrante e uma consequência dessa natureza impenetrável e exuberante.

A chegada ao Alto Ronuro, após a cachoeira, até a confluência do Ronuro com o Coluene, passa-se um mês e dez dias, como anunciado na vigésima cartela. Entretanto, nada é mostrado desse trecho. O relatório de Reis descreve perdas de material cinematográfico, logo após a Cachoeira das Antas, onde depois de revelar à noite 120 metros de película, notou que havia insetos estragando o serviço de revelação.

"Outro inconveniente, que já notara no nosso primeiro acampamento, antes de descermos o rio, era a quantidade de insetos de pequeno talhe, como mosquitos, que atacavam a película e se grudavam à gelatina, inutilizando o trabalho." (Reis:1925:102)

Assim, da cachoeira e do Alto Ronuro passa-se ao

Coluene num grande salto linear. A primeira cena de beleza plástica das canoas rasgando o rio Coluene já mostra que a expedição inicia uma nova fase: duas canoas cruzam a frente da câmera em um rio largo e volumoso. Acabam aqui as dificuldades de transposição do Ronuro e anuncia-se em cartela o encontro com índios da região, inicialmente de uma forma genérica.

4. OS ÍNDIOS E A EXPEDIÇÃO

Como foi dito anteriormente o índio existe no filme em relação à ação da expedição. A primeira cena da introdução dos índios na narrativa fílmica mostra uma câmera tímida enfocando algumas pessoas conversando a uma distância relativamente grande. Reis está dentro d'água, provavelmente dentro da canoa, e na segunda cena com um leve movimento para a direita, surgem duas outras canoas com índios que descem para conversar. Essas duas cenas iniciais de contato demonstram a consciência de Reis ao usar o equipamento cinematográfico colocando-se bem distante do primeiro contato. Na cena que se segue, a câmera já está perto e enfocando o Capitão Vasconcellos dentro das canoas dos índios, partindo em seguida.

Já em terra, dando um salto na narrativa, Vasconcellos aparece em meio a vários índios e somente agora é anunciado por cartela o nome do grupo: Kamaiurá. Até esse momento não sabíamos qual era o grupo que estava sendo contatado. A omissão da identidade étnica nas primeiras cenas, a câmera colocada à distância, o capitão Vasconcellos partindo sozinho com os índios, cria uma sensação de tensão. Essa situação é relatada por Reis:

"Às 5 horas da tarde encontrámos duas canoas com índios CAMAIURÁ, nas quais se transportavam dois chefes e mais dois camaradas. À vista da nossa esquadra, os chefes desapareceram numa baía próxima. Os dois outros, a muito custo, se aproximaram do Vasconcellos, que lhes deu um machado, com a promessa de ser levado por êles à presença do chefe da tribo. Estavam todos nus e pintados. Admirámos o arrojo do nosso companheiro, quando entrou na canoa indígena e desapareceu na baía, em companhia dos dois índios CAMAIURÁ. Acampámos aí, à sua espera, não sem angústias e pressentimentos sinistros, quanto à sorte do Vasconcellos, entregue só ao risco de uma incursão entre os índios desconhecidos se, talvez, hostis; quem sabe o deixariam voltar ou não? Já tínhamos assentadas as disposições para uma incursão ao seu encalço, caso ele não nos aparecesse no dia seguinte." (Reis:1924:105)

As cenas que se mostram a seguir são de vários índios Kamaiurá que voltam com o Capitão Vasconcellos são e salvo. A chegada

de Vasconcellos não é mostrada e sim, após a sua saída de uma canoa, ele aparece no meio de vários índios. Aqui transcorreu um tempo não perceptível na narrativa fílmica e somente intelegível na leitura do relatório: Vasconcellos já de volta com um grupo de índios Kamaiurá. A 24ª cartela anuncia *uma visita ao porto dos Camaiurá*. Na seqüência publicada no livro uma fotografia da aldeia Camaiurá é de autoria de Heinz Foerthman e realizada no anos quarenta, por volta de vinte anos depois.

Da mesma forma, as cenas dos anauquás também são de Foerthman em uma passagem podemos entender porque não foram tomadas muitas fotografias ou filmagens entre esses índios durante essa expedição. Em um relato do contato de Vasconcelos com os anauquás, Reis diz que não pode fazer nenhuma fotografia:

"...devido ao estado de tensão do seu espírito. Qualquer coisa que lhes despertasse uma suspeita, podia dar lugar ao fracasso completo da expedição, pois seriamos todos flechados e massacrados ali mesmo, pela inconsciência daquelas almas rudes e primitivas" (apud Magalhães:1944:331).

A tensão a que se refere Reis foi a presença dos índios bacairí na expedição e que indivíduos de seu grupo étnico haviam matado um índio anauquá algum tempo atrás. Entretanto, *"...do seu esconderijo conseguiu o Tte.Reis apanhar um instantaneo maravilhoso, em que se póde ver o Capm.Vasconcellos no momento crítico em que vinha sendo enxotado (!), como persona non grata, pela turba-multa de brasilindios, em setembro de 1924"*. (apud Magalhães:1944:332)

Em uma seqüência mostrando características dos índios camaiurás, é apresentado um índio com botoque labial e corte de cabelo diferente dos demais. Vasconcellos aparece dirigindo os índios para a câmera, virando-os para mostrá-los de perfil e de costas. O índio é um personagem manipulado imageticamente como parte da exploração do rio Ronuro e da entrada no Xingu como objeto da ação expedicionária. No relatório, Reis diz que o índio com botoque labial foi cativo dos Suiá e tinha sido retomado por sua tribo ou fugido dos Suiá, mas continuava usando o botoque labial e cabelo comprido, características dos que o aprisionaram. Essa passagem não fica esclarecida no filme, o que

confunde o espectador leigo e mesmo o especialista que fica sem saber a razão de tal aparição. O relatório traz uma observação grosseira e uma tentativa superficial de psicologia social do grupo, diz Reis:

"*Psicologicamente pode-se admitir que êle usava aquêle botoque por vaidade - para se fazer notar - o que vem em apoio do velho axioma: " Os vícios são humanos, como as virtudes.*" (Reis:1924:106)

Reis também acrescenta no relatório que tentou fazer levantamentos antropométricos dos Kamaiurá, mas estes não foram aceitos pois, segundo ele, os índios estavam desconfiados dos aparelhos. Reis ainda acrescenta um dado interessante sobre o serviço de revelação dos filmes nesse momento da expedição:

"*Até aqui e estávamos a 2 de setembro - não me fora possível encontrar local e oportunidade para revelar os filmes que foram tomados em viagem. A temperatura era normal à noite, com ligeira tendência para o calor, mas os terranos que marginavam o rio, nas sua parte baixa, eram revestidos de areias ou de depósitos das enxurradas, nas partes alagadas, oferecendo inconvenientes a tal trabalho. Ainda mais, tínhamos de estacionar quatro dias para êste serviço.*" (Reis:1925:106)

A palavra "pacificados" aparece na 26ª cartela dizendo para o espectador que ali vivem vários grupos indígenas mas " *ainda não de todo pacificados*". A missão da expedição, além da exploração geográfica, é também uma missão pacificadora no contato com as várias etnias.

O fantasma de Fawcet continua presente, agora dizendo que outro inglês (Cte. Dyott) esteve com os Kamaiurá procurando por ele. A primeira cena de uma aldeia aparece em uma visita ao índios Aweti e novamente a referência a Fawcet. Entretanto, a data colocada na 28ª cartela, 1925, como data de passagem de Fawcet e seu conseqüente desaparecimento cria uma confusão já que o filme foi rodado em 1924 e finalizado em 1925, conforme relatório de viagem do próprio Reis. A expedição saiu de Cuiabá no dia 16 de setembro e deixou o Posto Simão Lopes no dia 12 de julho rumo ao rio Ronuro. A expedição retornou ao posto Simão Lopes no dia 27 de setembro de 1924. O relatório de

viagem foi datada de 15 de fevereiro de 1925, em que Reis já anuncia que o filme estava pronto. (Reis:1925:116)

A seqüência desse encontro com os Aweti é a documentação mais extensa de um grupo contatado e da sua aldeia. Em uma panorâmica longa mostra as casas e a engraçada cena de índios perseguindo o movimento da câmera e posicionando-se diante da mesma. No começo da tomada, Reis tenta fugir da presença deles no enquadramento para finalmente voltar um pouco a câmera no sentido contrário para enquadrá-los. A cordialidade demonstrada nas imagens no contato com os Aweti, quando são oferecidos beiju e algo para se beber trazido pelas mulheres, é também relatada nos escritos de Reis. Depois de andar sete quilômetros, chegaram à aldeia Aweti e Reis faz um relato de admiração ao exotismo indígena, permitindo-se vôos poéticos e então incorporá-los à humanidade, chega mesmo a comparar o desconhecimento da cultura ocidental pelos índios ao nosso desconhecimento de vida extra-terrestre:

"Pode alguem imaginar o que representa em emoção, para o homem civilizado, a vista de uma povoação indígena, absolutamente indígena, autêntica no exótico de tudo o que a caracteriza? Primeiro é a monotonia do local, mascarado pela mata silenciosa. As casas aí estão dispostas em círculo, a palha que as cobre, já escura pelo tempo ou suja pela fumaça, mostra a intervelos alguns retoques mais claros, onde a luz do sol produz reflexos côr de ocre. Depois o cenário de primitivos hábitos de uma coletividade que vive em completa nudez, abrigada naquelas grandes choupanas, donde os homens saem para a caça e para a pesca ou delas voltam, e as mulheres se ocupam da rotina doméstica. Nas tardes mornas, temperadas pela brisa perfumada de essências silvestres, essa gente senta no átrio comum e ali dá largas expansões ao sentimento, contando histórias, cantarolando ou bebendo caldo de mandioca; e assim, bem humanos, como parte da grande humanidade, embora ignorando a civilização ocidental, como nós ignoramos a maneira de viver dos habitantes dos outros astros." (Reis:1925:107)

O "fantasma" de Fawcet aparece sempre, indicando dessa vez uma possível estadia dele entre os Aweti, mostrando uma maloca e dizendo que ele se hospedara ali. A cena de uma porta de entrada tenta

induzir o espectador para essa afirmação. A reiteração de Fawcet empobrece o filme e o olhar distraído ao desenvolvimento da narrativa fílmica pode ficar em dúvida sobre as intencionalidades de Reis, podendo supor que o filme é sobre Fawcet e seu destino. E o que mais importuna nessa fixação pela figura do inglês é que em nenhum momento aparece algo concreto relativo ao mesmo, somente os comentários de passagem das legendas. Parece que Reis quer dizer o tempo todo: por aqui passou Fawcet; aqui ficou Fawcet; aqui desapareceu Fawcet; nós fomos onde Fawcet foi e desapareceu. A idéia de mistério permeia essa reiteração, talvez por Reis querer dar mais dramaticidade à própria narrativa. Vemos o filme e perguntamos: afinal quem foi Fawcet? Que importância tem para esses povos do Xingu?

A seqüência da subida do rio Curisevo "*...por onde desceu o Coronel Fawcet em canôas "Ianahuquá"...*", é muito bonita; as canoas que cruzam a frente da câmera assim como a cena em que todas as canoas, tanto as da expedição quanto as dos índios que a acompanham, passam diante da objetiva seguindo rio acima, é de uma beleza plástica emocionante. A câmera fixa é um recurso de linguagem muitas vezes utilizado por Reis e o movimento acontece na ação dos objetos e pessoas do quadro. A maior parte das tomadas, ou até mesmo sua totalidade, não são cenas fortuitas de um cineasta amador, mas pensadas e montadas por uma pessoa cognescente dos limites de seu equipamento e de suas potentencialidades. É claro que nessa situação e se propondo a documentar a expedição, muitas vezes os acontecimentos do quadro não são controlados por Reis, mas o enquadramento, a luz, o movimento de câmera são atos conscientes e portanto carregados de significação. E a viagem continua com a câmera passeando pelo rio e pelas matas que o circundam.

Em um determinado momento de descanso há a mudança do eixo de câmera que cria movimento da direita para a esquerda inicialmente e depois da esquerda para a direita na passagem das canoas dainte da objetiva. Além de não repetir a monotonia de termos dois planos com o mesmo sentido e enquadramento, que torna esse tipo de documentação desinteressante, Reis demonstra mais uma vez seus profundos conhecimentos de cinema. E estamos falando de um engenheiro militar, escola de formação também de Rondon e de um dos nossos grandes escritores, Euclides da Cunha.

A chamada Comissão Rondon e tudo que ela implica quando a mencionamos, ocupação do oeste, extensão e integração das comunicações com o sertão via telégrafo, as produções científicas, as cartas geográficas, a cinematografia e a fotografia, os relatórios detalhados de viagens, as publicações periódicas nos jornais de época, a criação do Serviço de Proteção aos Índios, enfim, todas essas realizações só puderam concretizar-se por estar Rondon rodeado de companheiros engenheiros militares. Somente imaginemos se a expansão do telégrafo e a ocupação do oeste fosse feita pelas outras armas do exército como a cavalaria e a infantaria, certamente teríamos atitudes agressivas e de enfrentamento com grupos indígenas mais resistentes.

Interessante notar a introdução da pesca predatória com bombas, documentada no filme, e justificada pela falta de alimentação para todos os membros da expedição e acompanhantes indígenas. Reis não omite esse uso, simplesmente documenta-o, o que demonstra aos próprios índios que acompanham a expedição a força que poderia um dia ser usada não somente para matar peixes. Nesse momento eram plenamente militares, com fome e com bombas.

As cenas finais do filme são sínteses do relacionamento da Comissão Rondon com os índios. Principalmente as cenas finais propriamente ditas. Mas antes dessas são realizadas as mais bonitas tomadas dos índios do filme. Acampados com a expedição que está encerrando seus trabalhos, estão preguiçosamente em suas redes na sombra da mata alta. Reis aproveita esse momento e realiza uma seqüência esteticamente bela e um produto para a história cinematográfica dos índios brasileiros. A postura da expedição é de grande interação e não de exclusão dos índios, acampando muito próximo dos mesmos, não há uma separação espacial entre eles.

Entretanto, essas cenas de beleza plástica e de interesse etnográfico são intercaladas com uma outra seqüência, o trabalho de levantamento de dados antropométricos. A plasticidade cinematográfica é interrompida pela postura e pela necessidade de também demonstrarem que estavam fazendo "ciência". O índio torna-se objeto da ação da expedição e não um sujeito pleno em suas relações com a natureza, mas a natureza fílmica não é como no filme *Festas e Rituaes Bororo*, no qual o índio é o personagem principal de uma

identidade originada no ritual funerário; como nesse filme do Ronuro ele é belo, forte e sociável, mas agora submetidos a classificações e tipologias em nome de uma ciência antropométrica.

Não podemos deixar de encontrar significações nessa parte final. Reis, pelo que já vimos tinha consciência dos processos de montagem e edição, por que então inserir o bloco de medições antropométricas no meio da seqüência das redes na mata? Por que interromper essa linda seqüência para mostrar um índio sujeitado à regras "civilizadas"? Como veremos, no conjunto completo dessa parte do filme, não é uma ação fortuita ou sem consciência, Reis está significando cinematograficamente. Ele é muito mais parcial e presente nesse filme como diretor do que no filme *Festas e Ritaes Bororo*, que muitas vezes nos passa a idéia de uma "imparcialidade" da câmera.

As cenas de tomadas de fichas antropométricas dirigidas e montadas para serem filmadas são camufladas por efeitos de *fade in* e *fade out* e também por tomadas de primeiros planos desses índios medidos com suas armas. O uso desse recurso de *fade in* e out transforma a frieza "científica" da seqüência de tomadas das medidas dos índios em um movimento mais harmonioso ao olhar do espectador e do próprio cineasta. Reis cita no relatório que foi "incumbido" de fazer as medidas antropométicas para o Museu Nacional com instruções diretas de Roquete Pinto:

"*Tendo me entendido com ele, antes de partir, adquiri os instrumentos necessários a essas medidas*"..."*Do Dr.Roquete Pinto, levei as notas necessárias, para obter com proveito as fichas antropométricas individuais, de acôrdo com o modêlo adotado pelo nosso Museu*". (Reis:1925:117)

Em uma das cenas, uma pessoa vestida entra repentinamente no quadro e entrega as flechas para o índio que está sendo filmado e sai do quadro. A criação de um extra-quadro próximo à câmera sugere o controle que Reis tinha da situação e, portanto, da direção do filme. Também vemos a ação de Reis no extra-quadro mas como diretor de cena, na imagem de um índio visto de costas, quase perfil, e que de repente volta-se para a câmera com olhar direto para a objetiva. Isso não acontece na maior parte do filme *Festas e Rituaes*

Bororo, em que Reis é obrigado a se posicionar de acordo com o que acontece na aldeia e não como um diretor de cena.

Nas cenas que mostram as medições antropométricas, Reis sai de trás das câmeras e mostra-se com uma função a mais além de fazer o filme. Ele é sujeito e personagem de seu próprio filme em cena montada somente para a filmagem (ele não está fazendo as medições), com seu assistente acionando a câmera por suas ordens. A ruptura com a idéia de índio/natureza é concebida por nada menos que o próprio diretor do filme em pessoa que transpõe os limites do visor para mostrar-se como agente civilizatório.

Se nos primeiros momentos o filme era de aventura, de exploração e de domínio da natureza agressiva e inóspita da qual o índio fazia parte, agora passa a ser do domínio da cultura e das relações interétnicas entre o índio e o "civilizado". Na verdade, essa mudança já está acontecendo com o fim do levantamento do rio Ronuro depois 537 quilômetros *"medidos a telêmetro"*, comemorado com levantamento de bandeira e solenidade, como diz Reis (Reis:1925:104), e é exatamente nesse momento que encontram os primeiros índios Kamaiurá e o filme centra-se nos índios que vão encontrando pelo caminho.

Após as cenas de ação direta sobre o seu corpo, no levantamento antropométrico, voltam as cenas de índios nas redes no meio da mata. Agora aparece a idéia de família com um jovem casal harmoniosamente descansando nas sombras das árvores. Com câmera fixa em todas as tomadas da seqüência, mostra inicialmente um índio balaçando na rede, em seguida a entrada de uma índia com uma criança que se arruma na rede, posa para a câmera. Nestas cenas, a sensação de movimento é dada pela ação do índio em segundo plano balançando na rede, integrando primeiro e segundo planos. A cena final desta seqüência é uma pose da "família" para a câmera.

Nesta longa seqüência vemos também várias cenas dos outros índios em suas redes ou fazendo alguma atividade como fogo e preparo de um bebida. Reis usa do recorte próximo, em ângulo descendente, aparecendo somente uma parte do corpo de um índio, suas pernas perto da fogueira. Como um elemento totalmente incorporado ao mundo indígena, ou pelo menos nesse momento particular desses índios, a câmera passeia por entre eles mostrando a integração do índio com a natureza. Uma das fotografias feitas por Reis

nesse contexto (a foto é creditada *ao "Phot.Cap. Reis da Com.Rondon"*) e que não foi publicada nessa seqüência aparece no livro de Magalhães. É o retrato de um casal de índios uaurás, na mata, ele com suas armas, mas ambos aparecem com uma tanga escondendo suas genitálias e a legenda refere-se (assim como já foi citado anteriormente em uma fotografia no livro de Roosevelt) ao mito de origem do cristianismo: "*Adão e Eva*" e ainda mais, a legenda diz que o cacique dos Auarás e sua esposa"*...depois de vestidos pela Photographia Ferrari, de Porto Alegre*". (Magalhães:1930:339).

Em uma das cenas, a mais bela do filme, o primeiro plano é preenchido com duas redes em níveis diferentes mas não totalmente paralelas onde dois índios estão deitados. A falta de paralelismo do primeiro plano rompe com o achatamento sempre presente em cenas similares e a profundidade de campo é ampliada por uma terceira rede vazia que aparece em segundo plano. Aqui vemos o fotógrafo Reis mostrar seu particular modo de ver e construir uma imagem. A cena fílmica é uma fotografia. As dificuldades de movimento de câmera e o conseqüente uso constante da câmera fixa potencializa o fotógrafo Reis. A fotografia de Reis é reafirmada em outras cenas que se seguem na mesma temática. Em uma relação entre duas tomadas há uma mudança da posição do índio na rede criando diferenças e portanto rompendo com a monotonia do tema. Nessa última cena da seqüência, o primeiro plano também é o índio deitado na rede, mas o segundo e o quarto plano são redes vazias, com o tronco que as prende em terceiro plano. As linhas das redes fechando o quadro em uma circularidade e a profundidade de campo faz dessa imagem uma composição estética que como disse, reafirma o fotógrafo Reis.

A cartela (40ª) que aparece em seguida diz que foi dado presentes aos índios como forma de "*pagamento*" ao trabalho realizado. É de se notar que para a realização do objetivo principal da expedição: a exploração do Rio Ronuro, somente os índios bacairís estão acompanhando a expedição como parte do corpo de trabalhadores.

A presença da palavra "*pagamento*" é muito significativa para nossa análise e se opõe com a palavra "*presentes*". Afinal, era presente ou pagamento? Ou como diz o texto, o presente é uma forma de pagamento. A palavra "*pagamento*" aqui se situa no campo ideológico da própria Comissão, como não é um "*pagamento*"

propriamente dito já que o "*trabalho*" não foi acordado de antemão, o presente transforma-se então em "*pagamento*".

A seqüência que se segue é praticamente a mesma publicada no livro *Índios do Brasil*, volume II, entre as páginas 83-153, com 173 imagens já mencionadas no início deste capítulo. Os oito fotogramas publicados desta seqüência são uma síntese da seqüência cinematográfica, mais rica e na qual podemos ver toda a relação proxêmica entre os expedicionários e os índios. A significação desta seqüência torna-se mais acentuada em alguns detalhes que não aparecem claramente nos fotogramas publicados.

A seqüência inicia-se com o plano dos índios nus enfileirados para um extra-quadro. A câmera realiza uma pequena panorâmica que abre o quadro e verificamos que esse extra-quadro é exatamente o Capitão Vasconcellos organizando-os para receber os presentes ou o "*pagamento*". A próxima tomada, em um ângulo mais fechado e portanto mais próximo, mostra a relação que Vasconcellos vai estabelecer com eles. Ele aparece ajudando um índio a vestir-se. Já não existe mais diferença de espaços proxêmicos e sim um contato corporal.

Vasconcellos toca o corpo do índio e o veste, chegando a abotoar suas calças, ação pejorativa para os "civilizados", ou seja, ensinar a abotoar as calças aparece como um ensinamento básico de "civilização".

Assim, todos os índios vão sendo vestidos um a um, ajudados pelos membros da expedição. Na cena em que aparece uma índia sendo vestida, inicialmente não sabemos quem a ajuda, mas consertando o "erro" e mudando o ângulo vemos que quem a veste é um outro índio. Sem dúvida, a questão do pudor e da moral por um lado, e o respeito à figura feminina, de outro lado, levam a que ela seja vestida por um índio. Mas, ao mesmo tempo mostra que eles aprenderam a primeira lição, sabem agora se vestir sozinhos.

O uso de uma mesma roupa padronizada, igualando os índios de várias etnias que acompanhavam a expedição, tornando-os um "índio genérico", confirma a metodologia de montagem cinematográfica de Reis. Novamente ele anuncia primeiro visualmente o que virá em seguida na cartela, quando denomina o grupo que os acompanhavam como "*índios de diversas tribos do Curisevu*".

Essa cartela, a última, ainda tem um detalhe fundamental quando Reis diz "*...em breve teremos mais estes trabalhadores no convivio da nossa sociedade*". A relação estabelecida entre presentes e forma de pagamento de um trabalho dos índios introduz o conceito de integração tornando o índio um trabalhador a mais na sociedade brasileira.

Outra relação de grande significação acontece com os planos feitos na seqüência anterior onde os índios aparecem na mata. Reis escolhe os mesmos índios que aparecem nus posando para a objetiva, sendo vestidos e depois posando de índios vestidos. A escolha dos mesmos índios e a mesma índia para estabelecer relações visuais na narrativa cinematográfica é o eixo de significação final dessas seqüências.

Assim, o casal que aparece mostrando a idéia de famíla pai/mãe/filho em tomada na mata, onde aparecem nus, encerram o filme na última tomada vestidos e sorrindo para a câmera. Virando-se para a mata eles insinuam um movimento de volta para sua vida normal, mas agora como índios "**pacificados**" e de futuros "*trabalhadores*". A projeção subjetiva do encontro é narrada no final do relatório de Reis com uso de metáforas alucinadas impregnadas de exaltação:

"Foi um dia de gratas emoções para os nossos índios, cujo contentamento tocava os limites da embriaguez. Tanto fôra para nós como se os tesouros do oriente se abrissem aos nossos olhos e as fadas da terra dos sonhos nos cumulassem dessas riquezas que só existem nas narrações das "Mil e uma Noites". Nunca mais eles se esquecerão dêsse dia glorioso, que doravante entraria para o glossáro das tradições da tribo e seria contada aos descendentes, nas noites de luar,nos congressos da aldeia e talvez em cantares maternais no berço das gerações que virão despotando..." (Reis:1925:115, as reticências finais fazem parte do texto original)

5. OUTRAS IMAGENS DO ÍNDIO "PACIFICADO"

A primeira seqüência apresentada a seguir é uma continuidade do ato simbólico do vestir o índio com as roupas do "civilizado", mas aqui o "civilizado" é representado pelo seu guerreiro, o militar. A prática de presentear os índios com roupas militares remontam principalmente a Guerra do Paraguai quando o grupo Terena lutou do lado brasileiro. A prática consistirá em presentear os caciques com roupas de oficiais e os outro índios com roupas comuns ou de praças.

A seqüência mostra um cacique Nhambiquara Nenê, chamado de "*Cavaignac*", primeiramente sem roupa e "*preparando-se para caçar*", e aparece em primeiro plano segurando suas armas. Como transmitir por intermédio desta imagem uma preparação para a caça? Uma página depois, o mesmo cacique "*Cavaignac*" aparece sendo vestido por dois militares e a legenda acrescenta ter sido o uniforme um presente de Rondon. Na terceira imagem, ele pode posar sozinho e a legenda lhe concede a patente de "*Coronel*" **[figuras 118, 119 e 120]**.

Entre o índio sem roupas e o índio vestido, a imagem dele sendo paramentado com o uniforme militar é foto intermediadora, uma marca na narrativa linear e assume importância significativa no contexto visual. Antes de mais nada, ele não se vestiu sozinho, foi vestido, e se não tivéssemos a explicitação do ato não poderíamos compreender esse processo, mas ele é explicitado para que percebamos efetivamente a transformação e o agente dessa transformação. Essa foto aparece também em um outro livro com a seguinte legenda: "*Ao ser promovido a Coronel, o Major Rondon presenteou o indio Cavaignac com sua antiga farda, e que o cacique Pareci jamais deixou de vestir nos dias de festa*" (Gusmão:1942:180).

Da mesma forma e seguindo um roteiro quase idêntico, a segunda seqüência apresentada nas páginas 142/144, do volume I do livro *Índios do Brasil* **[figuras 121 e 122]**, mostra o chefe Abaitará dos índios Parnauáte, habitantes do Rio Gi-Paraná, posando vestido com roupas militares novíssimas ganhas da Comissão Rondon e em seguida, na página seguinte aparece também posando nu "*com suas armas*", e fazendo uma gestualidade para a câmera esticando o arco e a flecha como uma fotografia turística. Novamente vemos a dicotomia nu/vestido, agressivo/passivo, selvagem/pacificado, e principalmente



118-33.32.I - foto José Louro



119-40.36.I - foto José Louro



120-41.36.I - foto José Louro



121-213.142.I - foto José Louro



122-217.144.I - foto José Louro

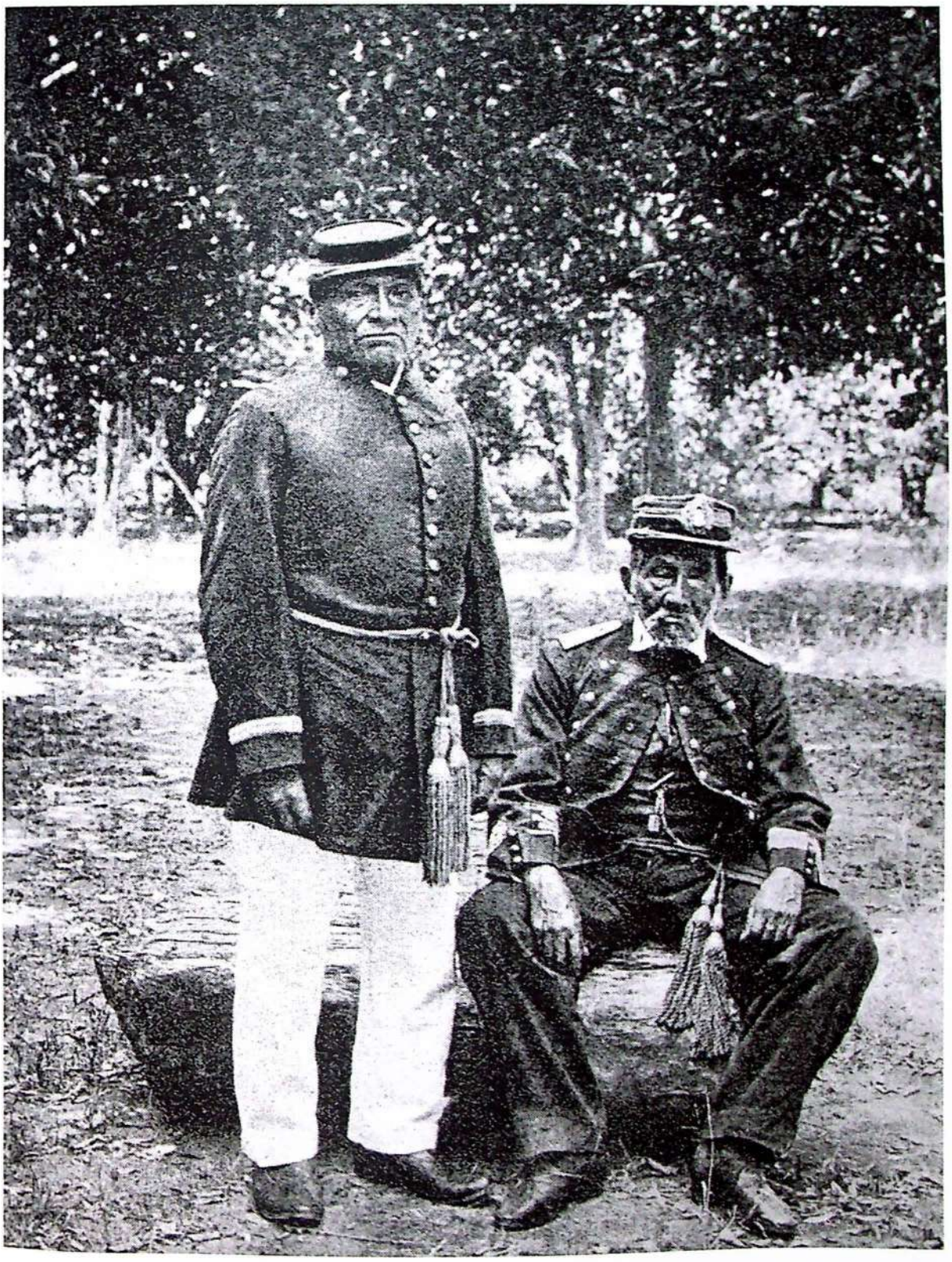
adotando a visualidade militar. A roupa militar demonstra em primeiro lugar uma relação digna entre chefias (as roupas são muitas vezes entregues ou presenteadas pelo próprio Rondon), e em segundo lugar, é uma imagem que extrapola essa situação pretendendo mostrar para um público mais amplo a relação concreta entre Comissão e índios, e a vestuária assume signicamente essa função, ou seja, para um olhar externo a essa relação, o signo roupa militar no corpo do índio reforça a obra civilizatória de Rondon.

Interessante introduzir aqui a fotografia de índios terena que lutaram na Guerra do Paraguai e foram fotografados por Reis cinqüenta anos depois ainda com seus uniformes oficiais do exército brasileiro. **[figura 123]**

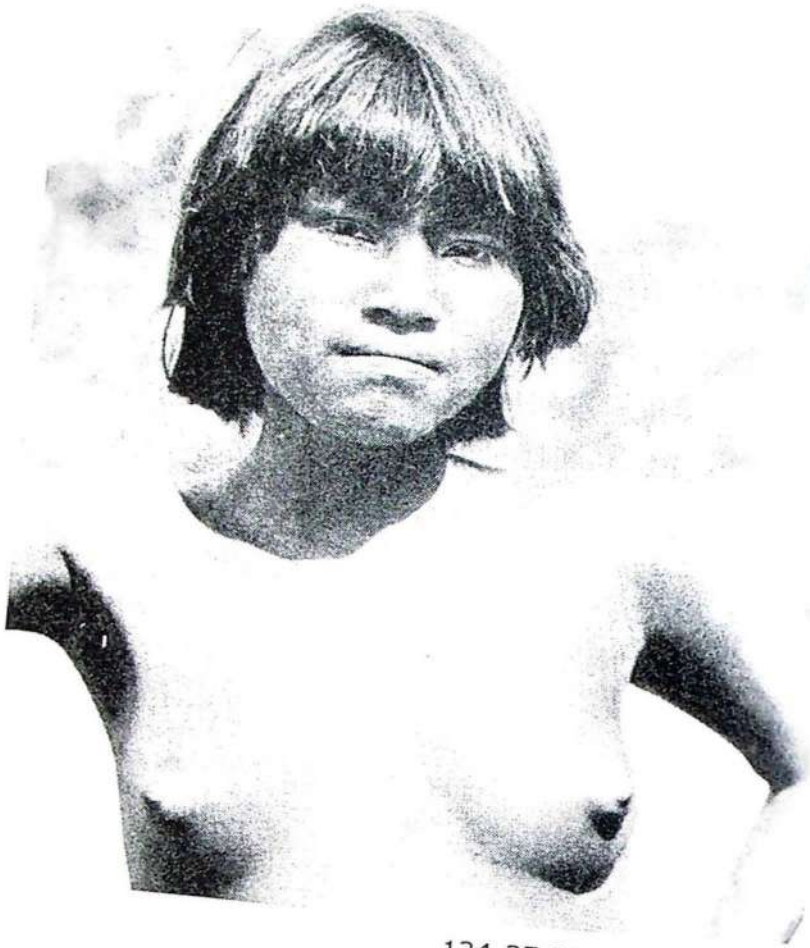
Na terceira e na quarta seqüência o ato de vestir já não é linear na narrativa e convém notar também que foi montada com imagens feitas por vários fotógrafos. O que chama a atenção nas duas seqüências é a presença dos três conceitos imagéticos que atribuimos à Comissão Rondon: **selvagem**, **pacificado** e **integrado/civilizado**.

As imagens apresentadas mostram inicialmente os Nhambiquaras em vida tribal, os textos correspondentes falam de seu cotidiano e os textos de apresentação traçam a difícil relação entre eles e os "civilizados" e também com a Comissão Rondon que sofreu vários ataques, inclusive o que ficou famoso por uma flecha ter furado a bandoleira da arma de Rondon[24] **[figuras 124 a 132]**. Mas em seguida, quem aparece em cena presenteando os mesmos que o atacaram e distribuindo roupas para um grupo com ar desolado e desentendido? O próprio Rondon. A narrativa é explícita aqui, Rondon mesmo atacado não reage e mesmo assim pacifica um grupo guerreiro e em seguida o posto do telégrafo é instalado em território de índios e hostis. Novamente aparecem imagens idílicas de índios Nhambiquaras em estado selvagem fazendo beiju e visitando o posto telegráfico e uma fazenda. Mas as fotos que terminam a narrativa mostra-os já perfilados em outro posto telegráfico hasteando a bandeira brasileira e em seguida novamente vestidos.

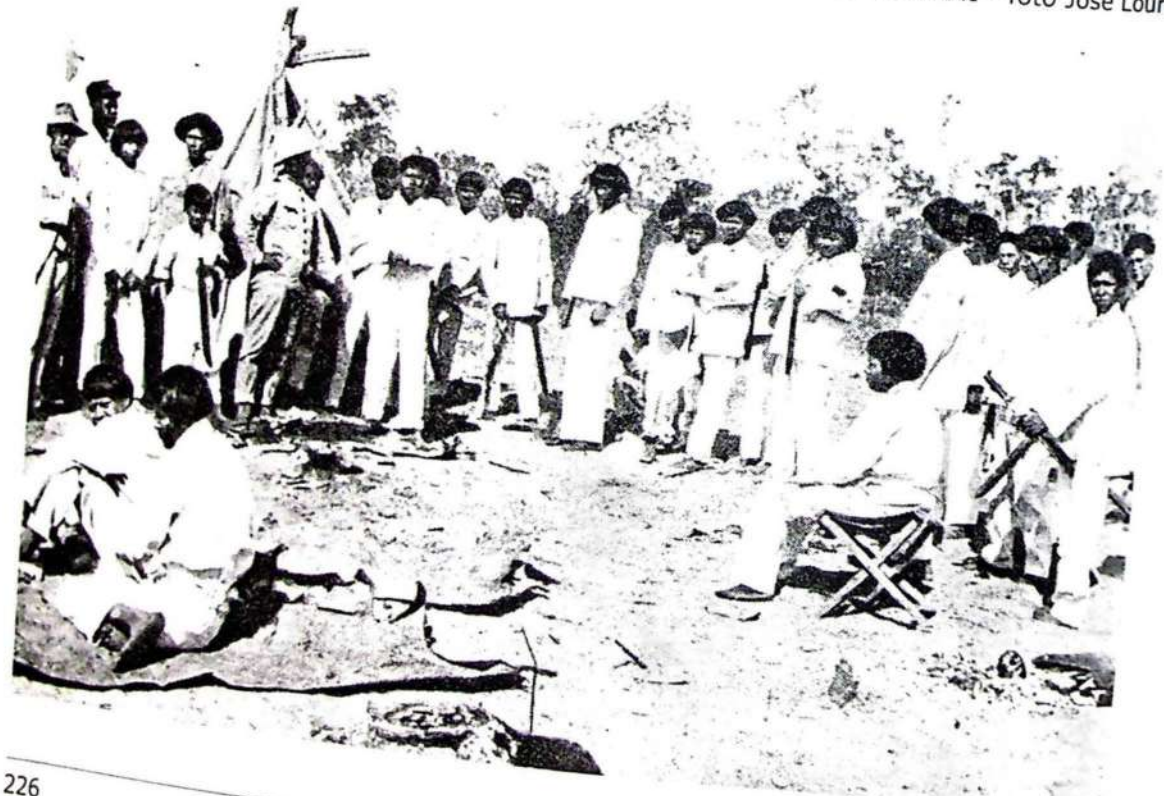
24- O mito da bandoleira furada é ressaltado no livro "*Índios do Brasil*", vol.I, com a publicação da foto da arma de Rondon, a flecha e a bandoleira transpassada. (Rondon:1946:41)



123-539.315.I - foto Thomaz Reis



124-27.29.I - foto José Louro



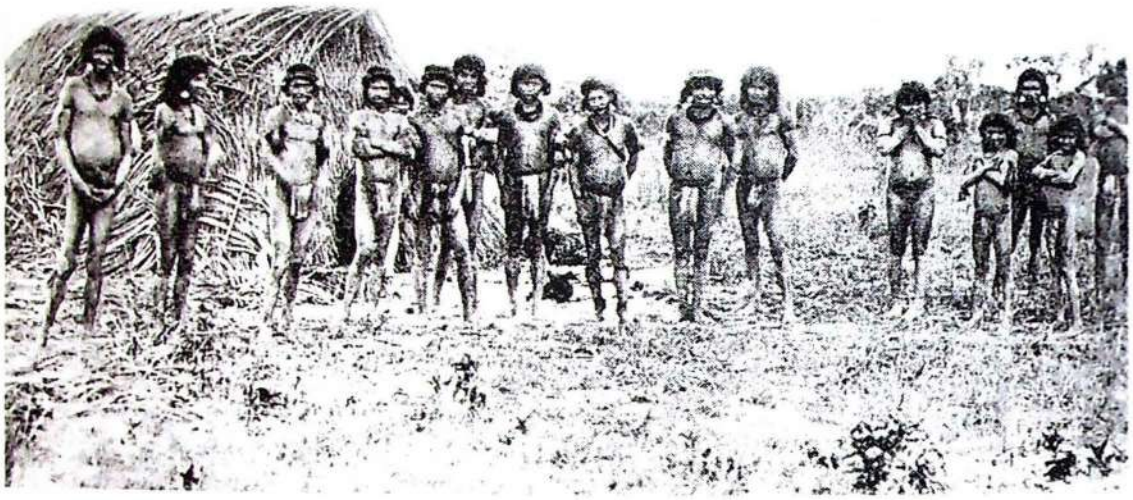
125-52.42.I - foto José Louro



126-53.99.I - foto José Louro



127-68.50.I - foto José Louro



128-70.51.I - foto José Louro



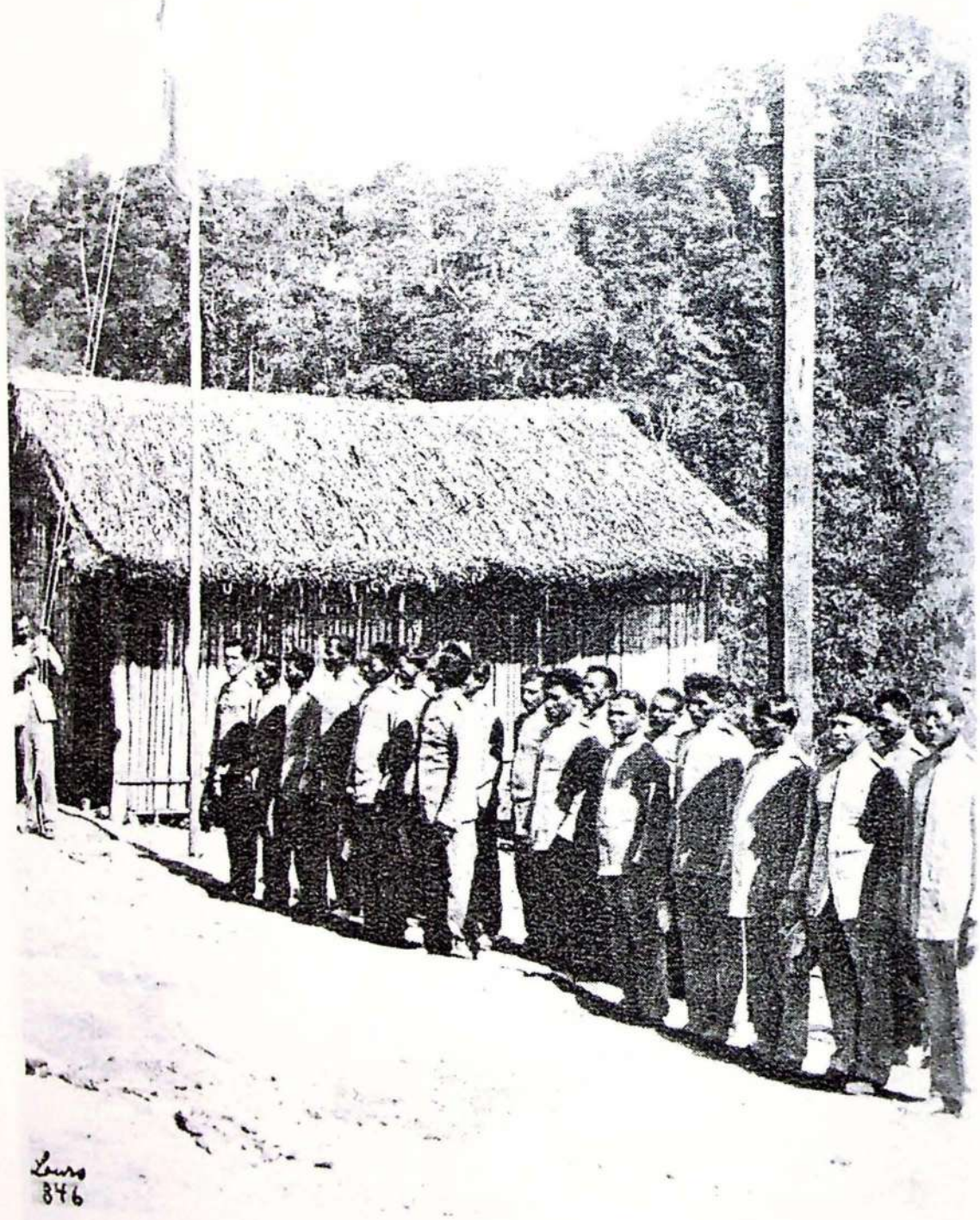
129-74.53.I - foto José Louro



130-85.59.I - foto José Louro



131-98.66.I - foto José Louro



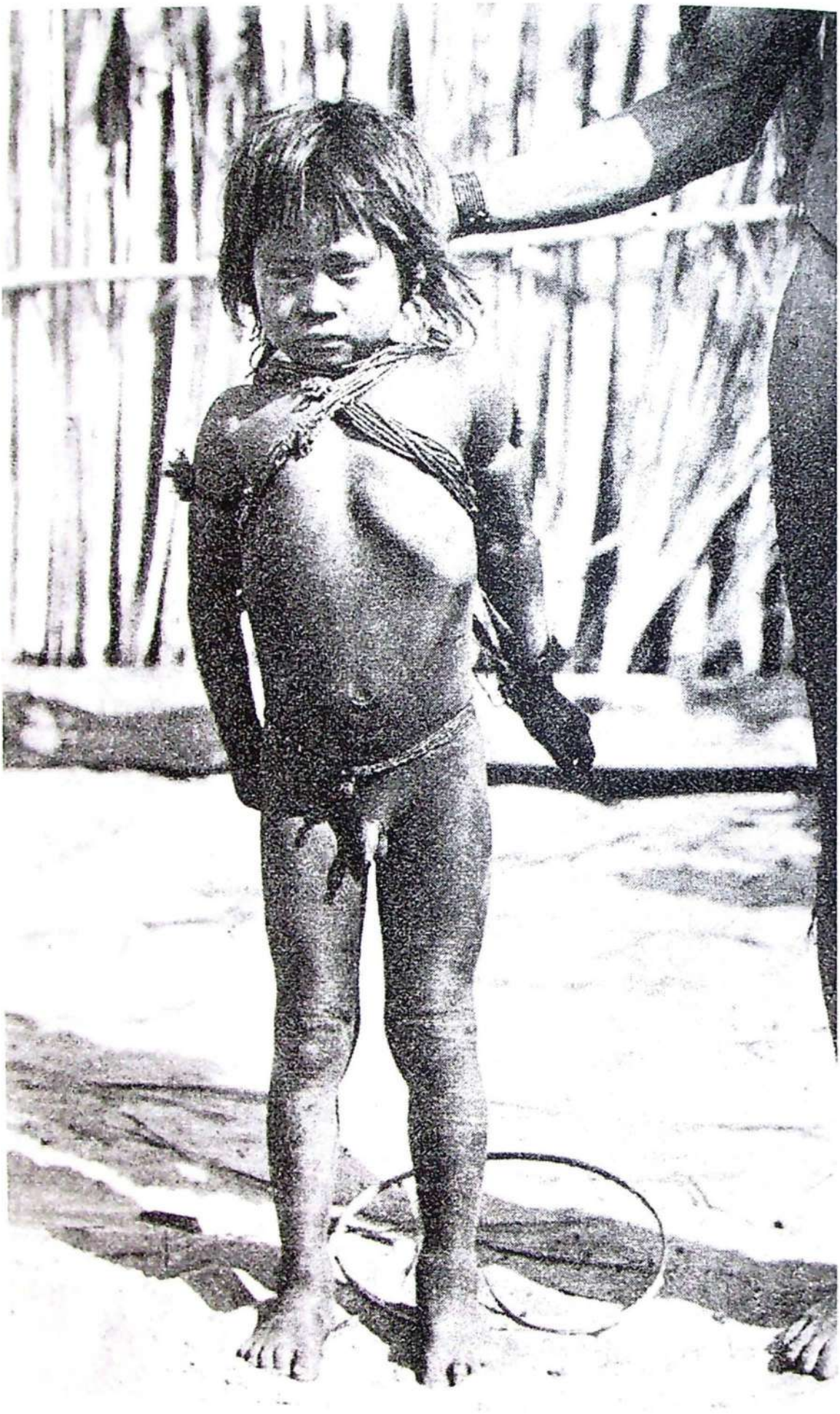
132-99.66.I - foto José Louro

Uma imagem chama a atenção não por sua plasticidade, mas pelo que Barthes chama de ação conotativa da legenda sobre a denotação da imagem. Trata-se da foto 65, de uma criança Nhambiquara colocada no final da seqüência, com a seguinte legenda: "Menino Nhambiquara Tauitê. Um telegrafista para o futuro" **[figura 133]**. Aqui a denotação fotográfica ingênua e polissêmica sujeita-se a uma conotação sobreposta mas que desmascara o pensamento dos que estavam mantendo os primeiros contatos com esses índios. Pensava-se na Comissão Rondon como a expansão da modernidade e dessa forma, a extensão da civilização aos ainda "nossos patrícios" selvagens. Podemos dizer que a legenda veste virtualmente o pequeno índio nhambiquara com as "roupas" da Comissão.

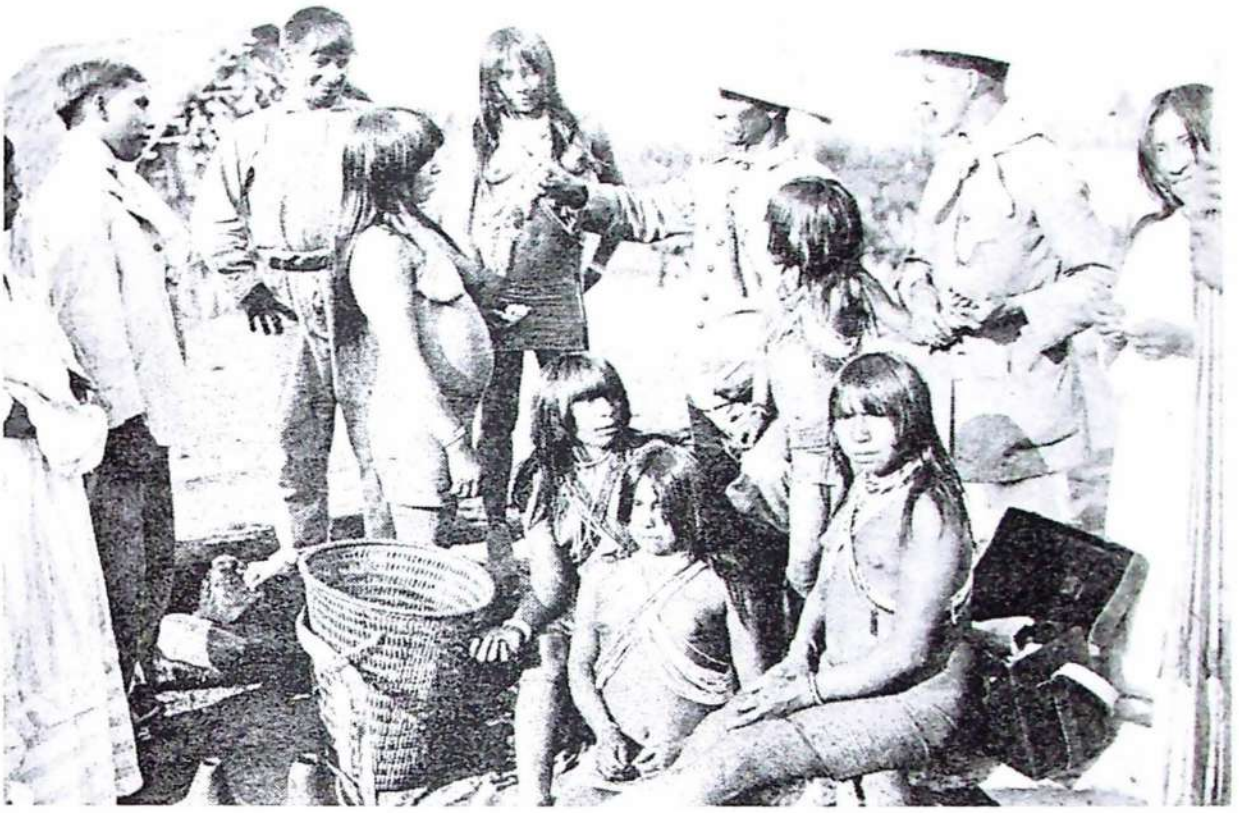
A quarta seqüência dos índios Ariti **[figuras 134 a 148]** segue praticamente a mesma lógica visual de mostrar em idas e vindas cenas de vida tribal para em seguida aparecer sempre de forma imponente a figura de Rondon distribuindo presentes e roupas. Novamente, como no caso da terceira seqüência, as cenas retornam para o cotidiano da aldeia e pela primeira vez, como já disse anteriormente, aparecem as únicas imagens internas das casas em todo o livro. Como uma cópia narrativa, a seqüência continua da mesma forma que a anterior e mostra o posto telegráfico instalado, acrescentando o funcionamento de uma escola onde as alunas aparecem de roupas "*domingueiras*". O que indica uma nova etapa civilizatória.

Nessa seqüência a narrativa vai mais longe mostrando a prática de "*ginástica sueca*" e a "*banda de música*". As últimas imagens visam deslumbrar uma integração bem sucedida ao apresentar dois retratos de índios Ariti vestidos: um "*empregado como guarda linha, instruído pela Comissão Rondon*" e o outro, "*praticante de telegrafista*". A seqüência termina com a incorporação dos Ariti à vida da Comissão e dos telégrafos e a integração completa-se no aprendizado telegráfico.

A Comissão Rondon cumpre seu dever cívico de ser a ponta da civilização nos confins do sertão. A foto que termina a narrativa é o símbolo procurado e uma leitura atenta da mesma permite-nos aprofundar essa relação. A imagem feita internamente, sem condições de iluminação, implica em uma direção total de cena e um simples movimento mais rápido de um dos índios fotografados mancharia a



133-65.48.I - foto José Louro



134-122.85.I - foto Thomaz Reis



135-122.86.I - foto Thomaz Reis



136-128.89.I - foto Thomaz Reis



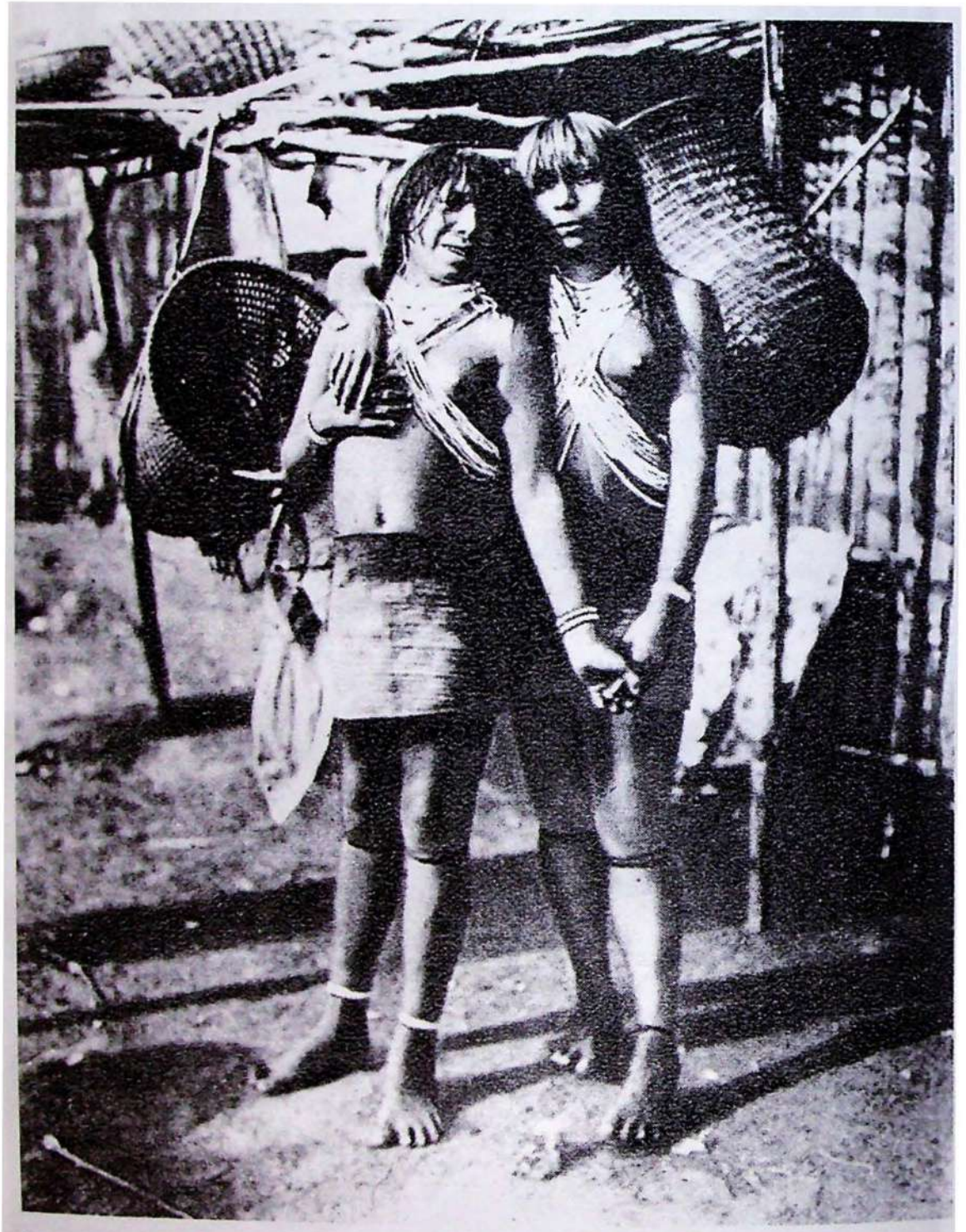
137-132.91.I - foto Thomaz Reis



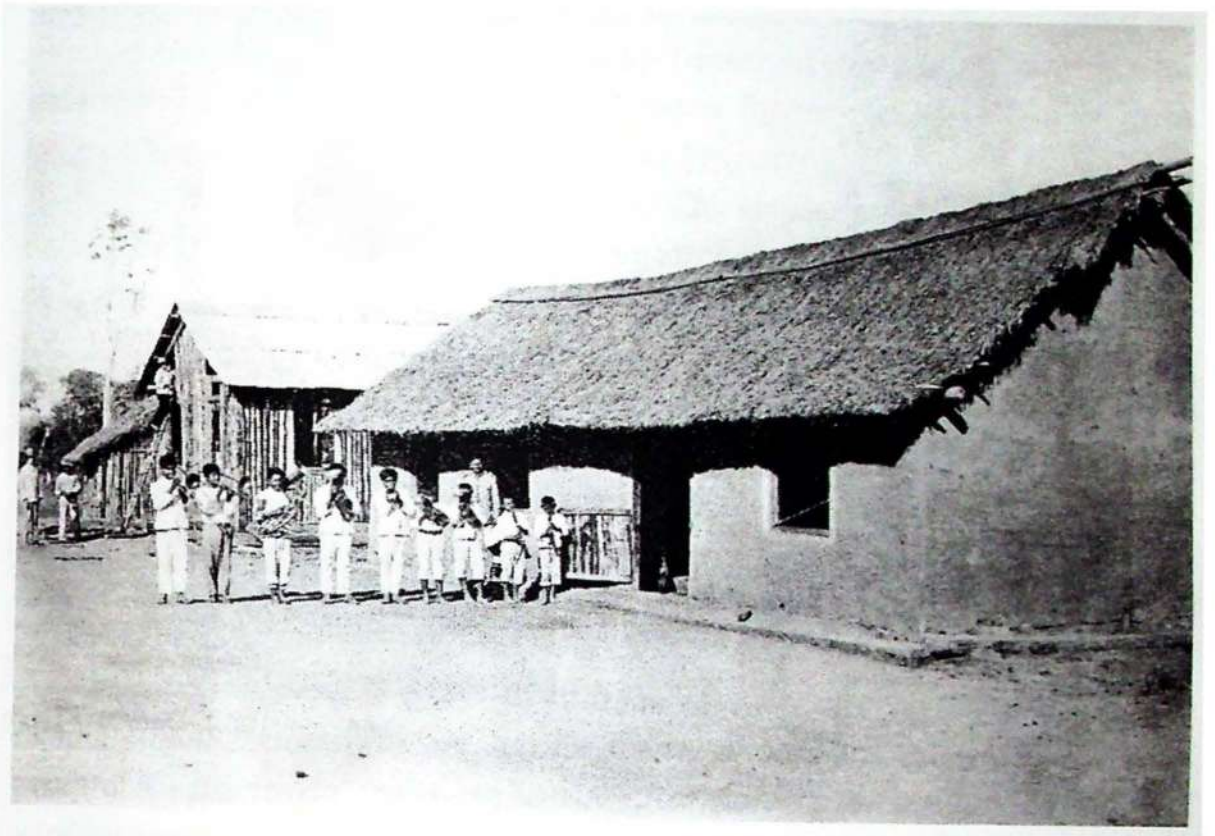
138-136.93.I - foto Thomaz Reis



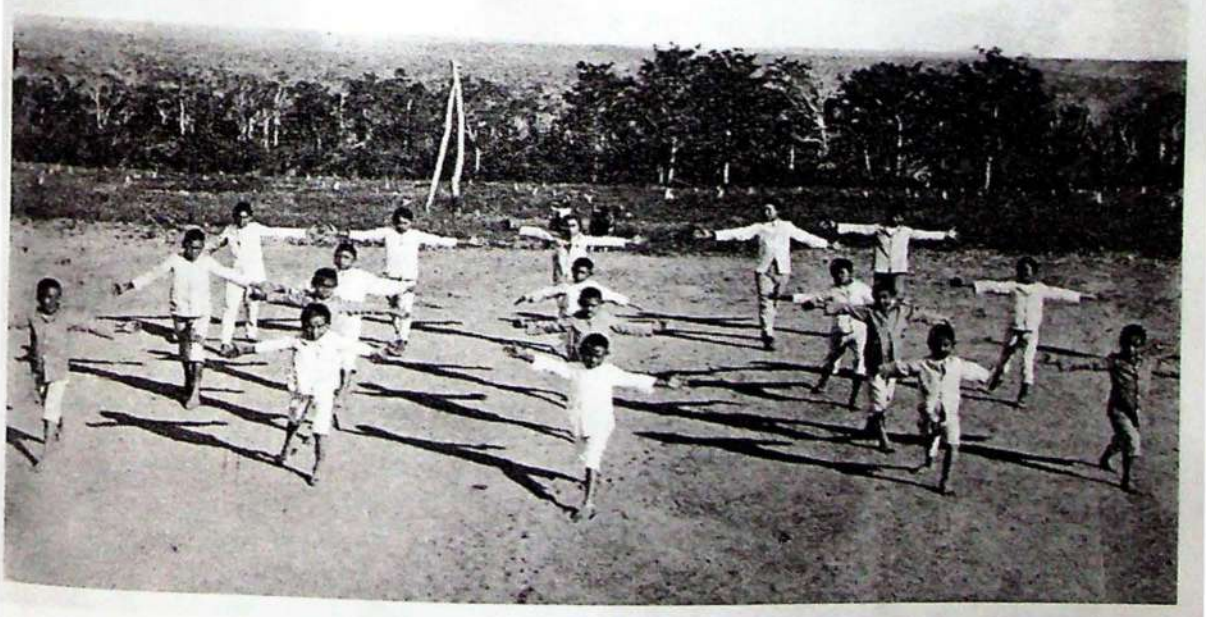
139-140.96.I - foto Thomaz Reis



140-141.97.I - foto Thomaz Reis



141-152.103.I - foto José Louro



142-156.105.I - foto José Louro



143-158.106.I - foto José Louro



144-159.106.I - foto José Louro



145-160.107.I - foto José Louro

imagem, dando-lhe movimento. Mas a imagem é estática, os índios estão petrificados para a posteridade rondoniana. A câmera em um tripé - Reis usava pesadas chapas de vidro - mostra que o enquadramento foi determinado e seus atores mumificados fotograficamente, o próprio dedo do "telegrafista" está parado no ar **[figura 149]**.

Essas duas seqüências são importantes na análise pois nelas confluem os três conceitos imagéticos confirmados no fato de não se tratar de uma seqüência cinematográfica, mas de uma montagem fotográfica e como já foi dito de vários fotógrafos, de temporalidades diferentes. Acrescento o comentário do Coronel Amílcar Botelho de Magalhães a essas imagens quando faz uma crítica às " *intromissões de pseudos-civilizados*", refere-se a uma imagem. Diz ele:

"A fotografia 259, fls168, apresenta a escola primária que ali funcionava para a instrução dêsses silvícolas, a cuja infância foi dado testemunhar a derrocada da vida tribal de seus ascendentes, pelas intromissões de pseudos-civilizados que os exploraram, à sombra da grande árvore protetora, plantada pela mão de Rondon e desenvolvida ao sol vivificante de sua fé puritana." (Rondon:1953:124)

Portanto, os verdadeiros pacificadores e, dessa forma, civilizadores, seriam aqueles que ensinavam ginástica sueca, a tocar tuba, glorificar os símbolos da nação e ensinar a telegrafia, como ele mesmo diz no mesmo livro, algumas páginas atrás:

"À vista das fot. De no. 152 a 157, podemos ter pálida idéia da instrução primária ministrada pela espôsa do telegrafista e outros auxiliares, inclusive a relativa ao ensino posteiror de música e à organização de uma banda, criada no Núcleo Indígena Utiariti. Contemplando a fot. 156, pode se apreciar o desenvolvimento que demos aos exercícios de ginática sueca e, portanto, à sistematização da educação física da infância que frequentava nossas escolas. Ainda em fot. 163/164 e 175 documentamos a formação de telegrafistas e guarda-fios que após a necessária praticagem, eram incluídos nos respectivos quadros funcionais." (Rondon:1953:73)



147-163.108.I - foto José Louro

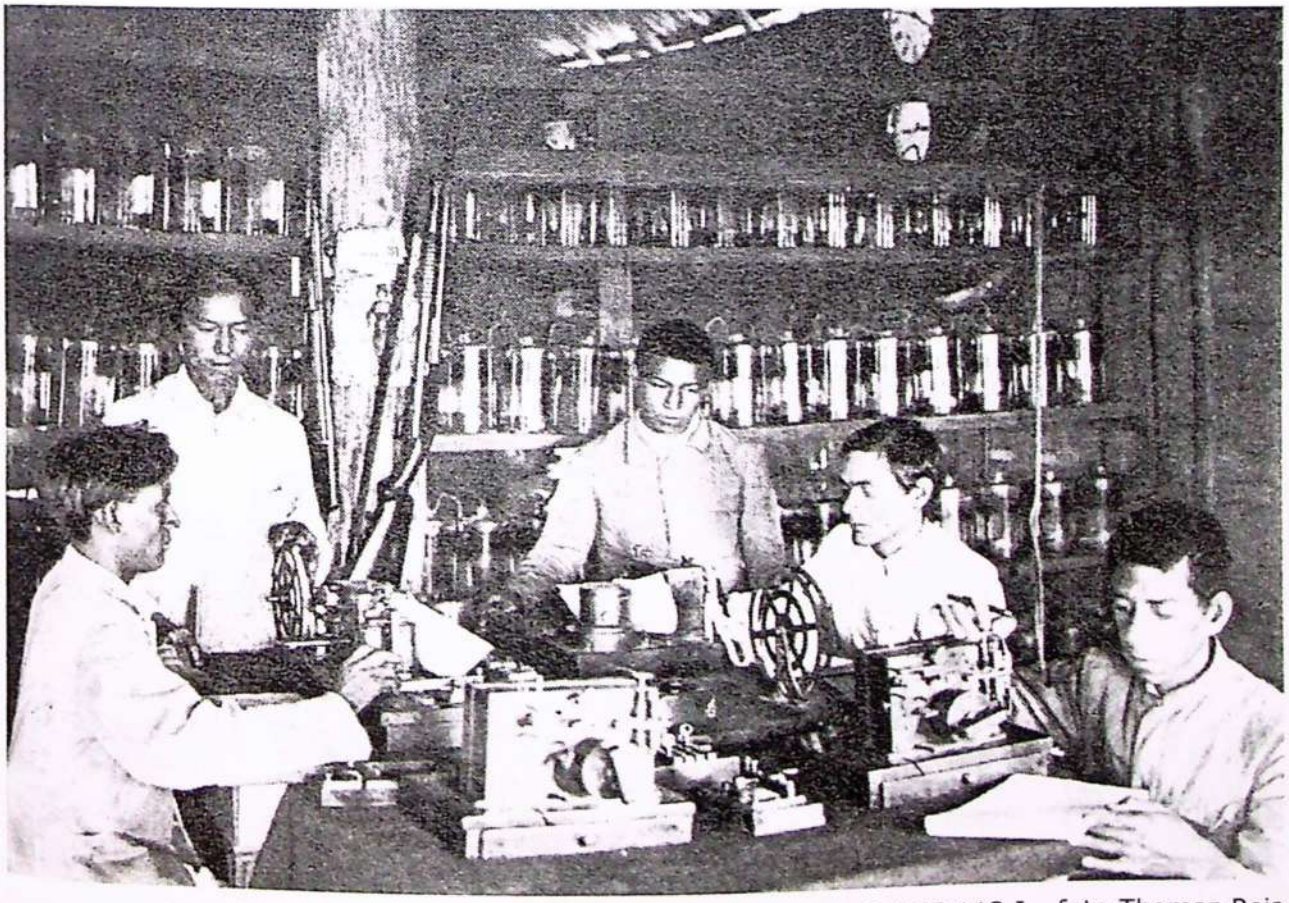


146-161.107.I - foto José Louro



148-164.108.I - foto José Louro

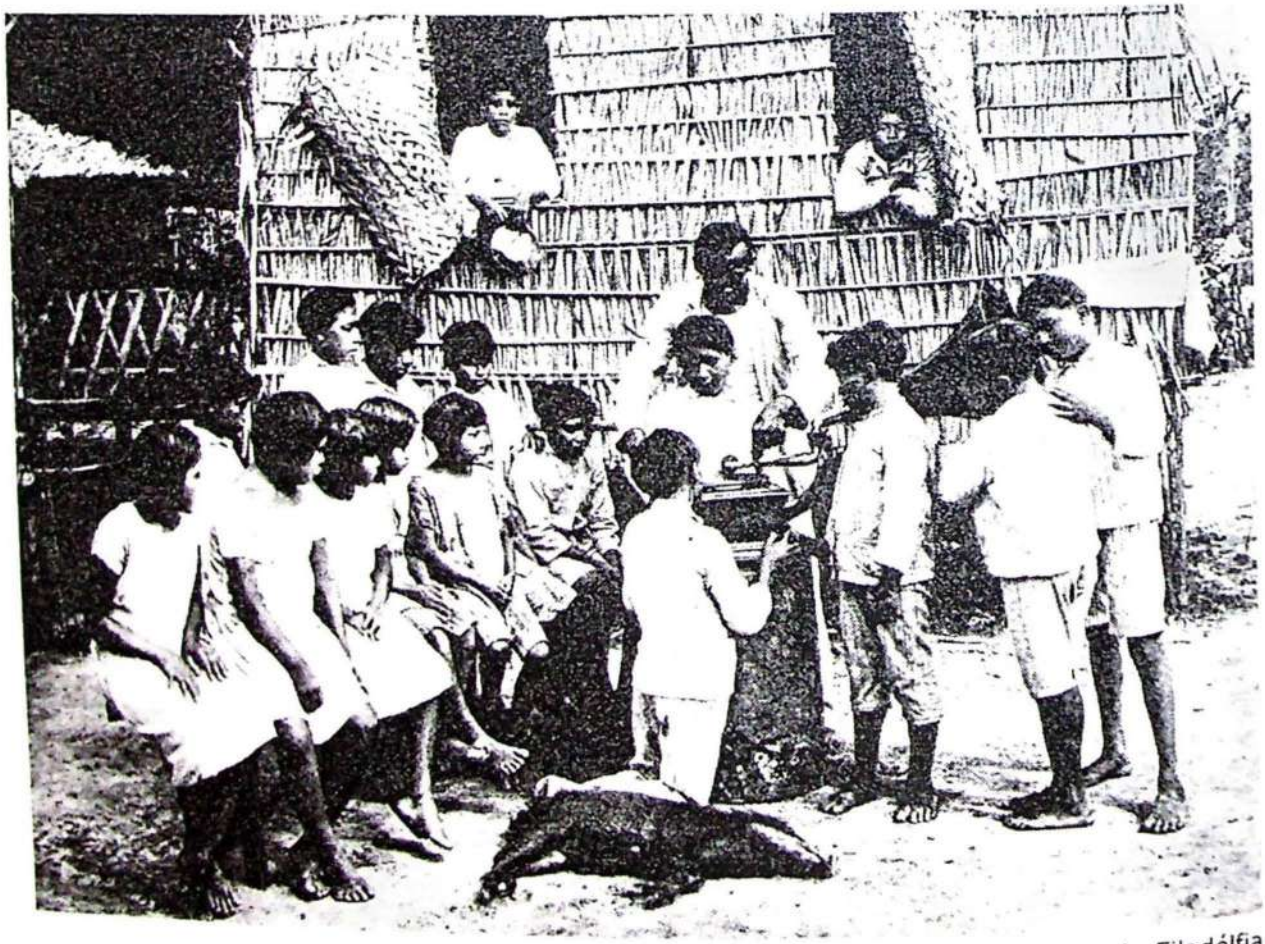
Duas fotos mostram a introdução de novas formas de percepção e de novas tecnologias de comunicação, no caso com o uso de gramofone entre os índios, e ao mesmo tempo uma distinção temporal na incorporação dessa tecnologia. Na primeira foto vemos imagens dos índios Quêpiquiriuáte ouvindo *"nossas músicas"* e mostrando Rondon tomando notas etnográficas. Imagens que mostram um índio aindatribal sendo pacificado com a introdução das modernas tecnologias da "civilização". Essa imagem foi feita, segundo o relato, entre 1907 e 1909 e Rondon sabe que está sendo fotografado e faz parte do pacto imagético com o fotógrafo, no caso o Capitão Amarante. (Rondon:1946:136) A presença garbosa de Rondon nas fotos mostra além da introdução da tecnologia civilizatória o próprio sujeito desta ação **[figura 150]**.



149-175.113.I - foto Thomaz Reis



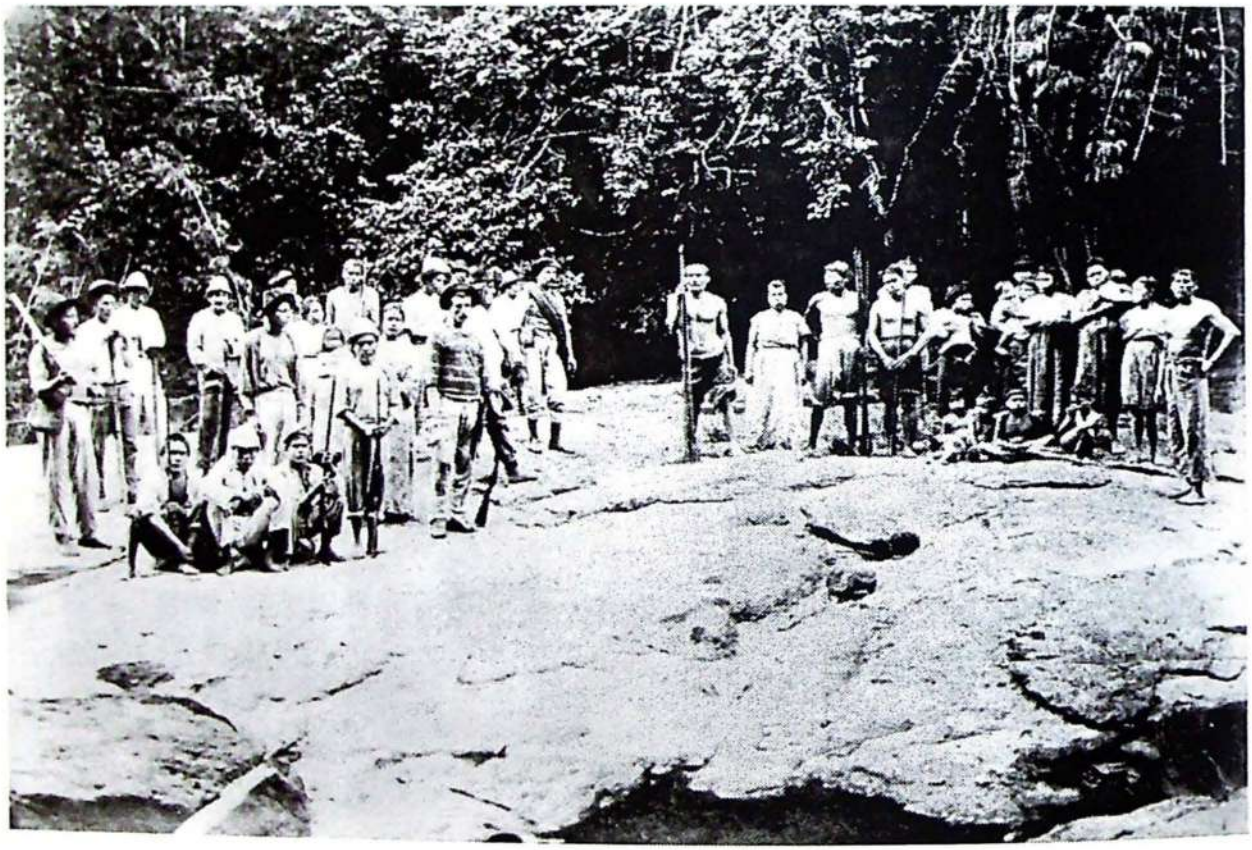
150-198.136.I - foto Amarante



151-313.195.I - foto Exp. Científica da Filadélfia

Da mesma forma, porém, já com o enfoque de que os índios passaram a incorporar a máquina no seu cotidiano, algumas páginas à frente e no mesmo bloco fotográfico, um grupo de índios Parintintin, basicamente crianças e adolescentes, todas vestidas com roupas impecavelmente brancas e limpas estão ouvindo um gramofone e a legenda anuncia" *Parintintin civilizados ouvindo a música do gramofone*" **[figura 151]**. Ao lado dessa imagem aparece outra fotografia de também crianças e adolescentes (e poucas mulheres adultas) todos nus, fazendo um contraste entre o selvagem da primeira imagem e o índio pacificado da segunda imagem, ou como afirma *"Parintintin civilizados"*. Nas duas fotos temos a presença de novidade tecnológica e sua incorporação na prática cotidiana ou pelo menos na construção de uma imagem do índio fazendo uso da mesma. Na segunda fotografia, porém, não é mais necessária a presença do agente civilizatório, como na primeira foto onde aparece Rondon. Essas últimas imagens fotográficas foram feitas pela Expedição Científica da Filadélfia, (Rondon:1946:194-195).

A prática de vestir o índio aparece em outra fotografia que consta do relatório do P.I. "Pancas", I.R.-4, no Espírito Santo, cuja legenda escrita diz: *"Encontro da turma de exploração com os primeiros índios Munhagirina do Centro (janeiro de 1911). Estão atualmente no Pancas. A roupa com se achão foi fornecida por nós antes de fotografá-los."* **[figura 152]**



152

CAPÍTULO IV

1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ÍNDIO COMO "INTEGRADO/ CIVILIZADO"

Como já dissemos e pudemos constatar, para a Comissão Rondon e o próprio SPI, a idéia de nação brasileira passava pela ocupação do espaço geográfico do território brasileiro, avançando para o oeste, reconhecendo o terreno por intermédio dos estudos topográficos, e ao mesmo tempo integrando o país pelas comunicações, pacificando e absorvendo as populações indígenas. A transformação de um índio genérico **selvagem** em um índio genérico **integrado**, foi uma prática portadora dos novos valores de construção da "pátria"; assim, o índio passa a ser trabalhador a mais para produzir um progresso ordenado e essas ações civilizatórias eram como um degrau conquistado nesse roteiro, fossem elas religiosas ou laicas.

Destarte, o último passo para a construção sígnica da imagem do índio podia ser dado, visto que esta já havia apresentado suas qualidades indiciais (**selvagem**) e de semelhança (**pacificado**), imagens conceito que vão continuar a existir na procura de uma imagem-conceito de índio **integrado/civilizado**. Essa última construção sígnica tornou-se um signo procurado, construído e convencionado, e parte do processo final da epopéia rondoniana. A expansão desse símbolo deveria criar para os espectadores dos filmes e das fotografias um sentimento de dever cumprido e tarefa a ser continuada.

Nossa análise da construção da imagem conceito do índio que ao integrar-se também torna-se um "civilizado" é baseada principalmente nas leituras e cruzamentos dos filmes feitos pela Inspetoria de Fronteiras sobre os índios carajás, em 1932, e na viagem de inspeção no Rio Negro, em 1938.

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[25] e apresenta informações sobre as lendas, a língua

25- 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)

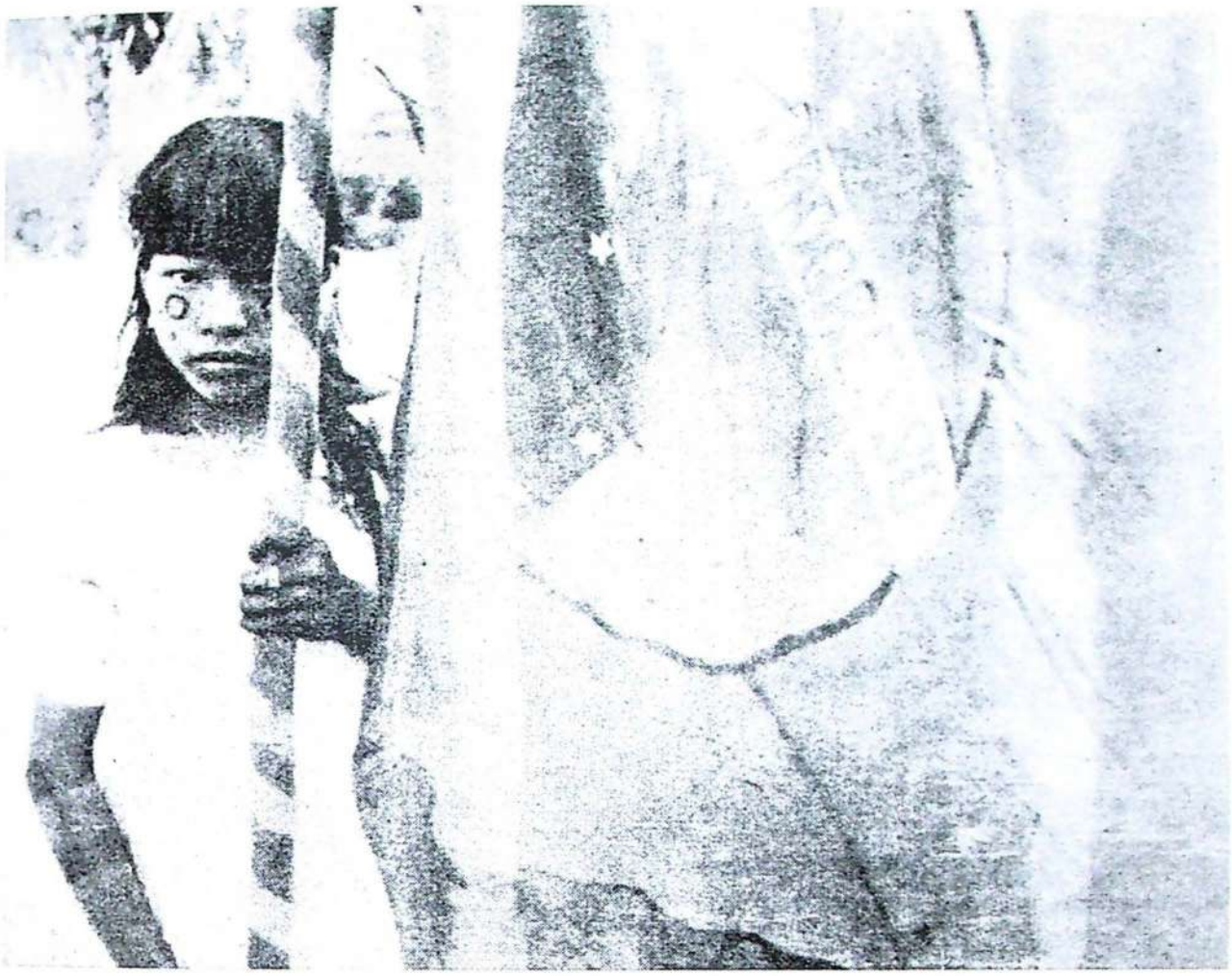
carajá, a relação com seus vizinhos índios e brancos e também relata casos que o autor presenciou, dado que afirma ter estado em contato com esses índios desde a infância, tendo estudado em missões católicas do Araguaia. O texto data de 1946 e a publicação de 1953, sendo um dos poucos textos não assinados por Rondon e Amílcar Botelho de Magalhães[26].

As imagens - fotos e fotogramas publicados - repetem-se signicamente 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 carajás, 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 seqüência 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, sendo que ela está em segundo plano. A legenda é uma ode à integração **[figura 153]**:

"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 câmera 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 as outras ele está sempre com uma pose trabalhada com postura de superioridade, ar nobre e de determinação. A câmera parece dizer-nos que atrás de Rondon não há

26- Segundo Magalhães na introdução: "*De conformidade com a resolução tomada pelo Exmo.Sr. General Cândido M.S. Rondon, presidente dêste conselho, as notas mais essenciais sôbre os Carajás e Javaé serão organizadas pelo Sr. Conselheiro Dr. Boaventura Ribeiro da Cunha, digno descendente de selvícolas das regiões banhadas pelo Araguáia, distinto professor do Externato Pedro II e que conviveu com estas tribos, colhendo vocábulos; colecionando e interpretando lendas e ritos de suas religiões, e tradições ancestrais; apanhando a letra de seus cânticos e fazendo-os reproduzir em coros, por grupos de alunos dêste Instituto nas festas cívicas nesta Capital.*" (Rondon:1953:09)



153-796.216.II - foto cine Thomaz Reis



154-797.216.II - foto cine Thomaz Reis

mais ninguém, que ele é o personagem principal a que todos devem sua atenção, e a legenda afirma **[figura 154]**:

"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 o serviço de redenção da raça indígena, perseguida por quatro séculos de atrocidades praticadas, contra os índios, a pretexto da civilização." (Rondon:1953:216)

A quarta, quinta e sexta reproduções os índios estão enfileirados e uniformizados por roupas do exército recém adquiridas (provavelmente recebidas naquele mesmo dia), um grupo de índios de 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. **[figura 155]**

Nas duas últimas reproduções aparece um índio mais velho também uniformizado falando para os outros. A legenda não cita o seu nome, apenas informa que é o índio mais graduado e que *interpretou* as palavras de Rondon: "*Com inteligência êle 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. **[figuras 156 e 157]**

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 com os índios) e nessa ocasião foi-lhes introduzido outro símbolo da civilização, os talheres (especificamente a colher) para comer comida de *civilizado*. **[figura 158]**

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, a de porta-bandeira. A bandeira ocupa quase totalmente o enquadramento colocando-a como mera portadora do símbolo nacional.

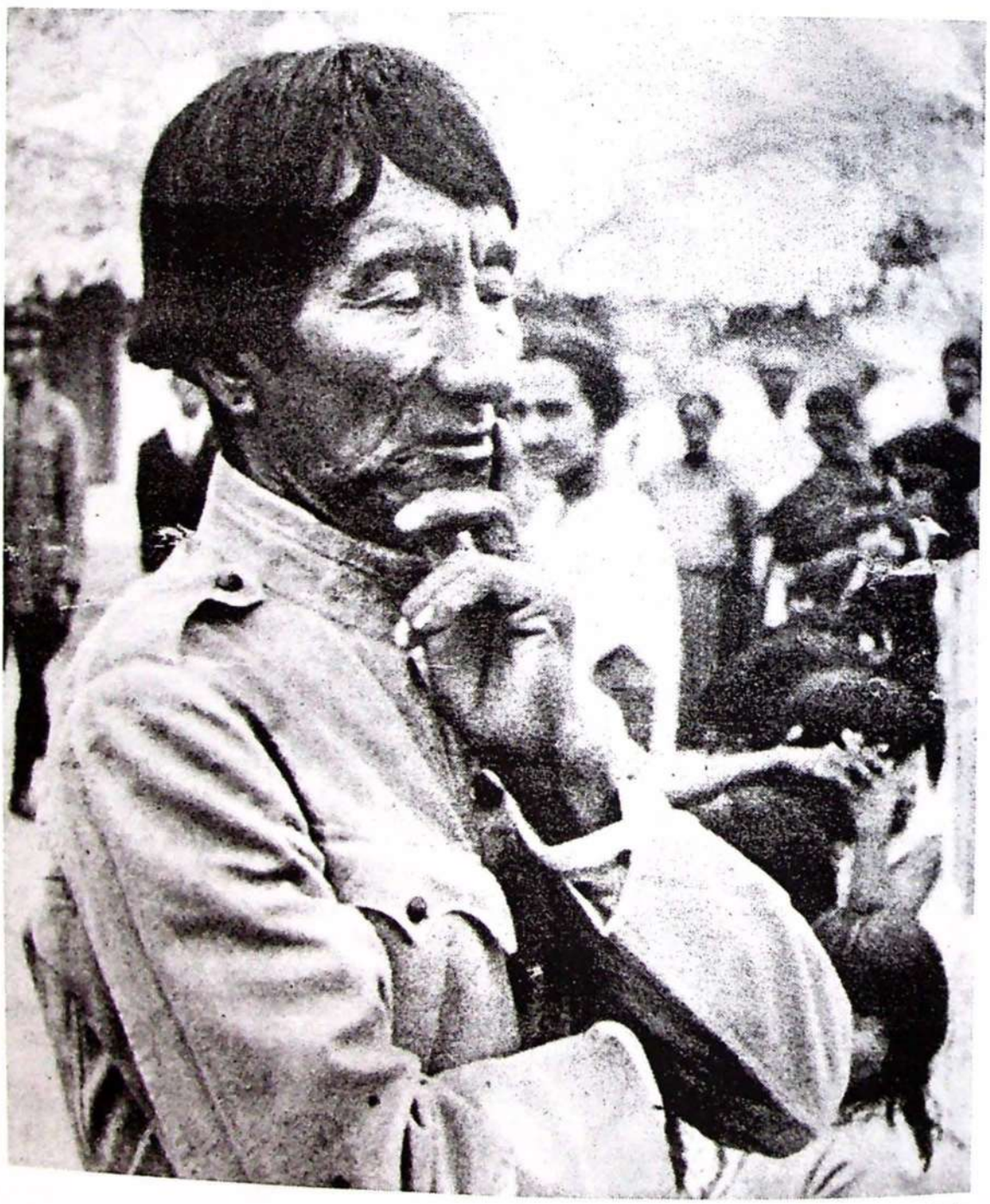


155-798.217.II - foto cine Thomaz Reis



156-799.217.II - foto cine Thomaz Reis

As imagens acima referenciadas são fotogramas publicados de um filme que se perdeu em grande parte. Podemos completar as informações cruzando a decupagem da narrativa cinematográfica com a publicação dos fotogramas e legendas. Assim como o filme sobre a exploração do rio Ronuro, a filmagem sobre os índios carajás faz parte do programa cinematográfico *Ao Redor do Brasil* (1932).

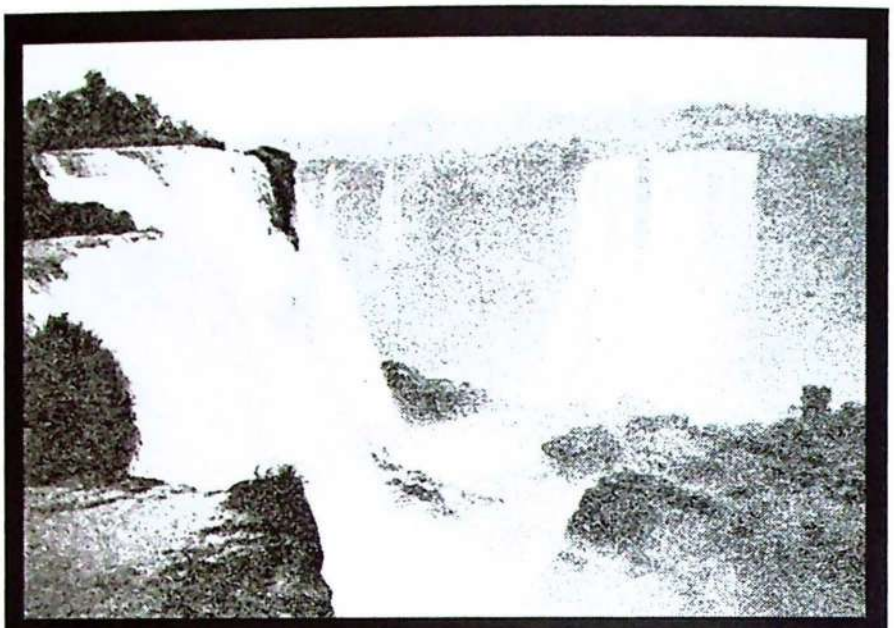


157-800.218.II - foto cine Thomaz Reis



158-805.221.II - foto cine Thomaz Reis

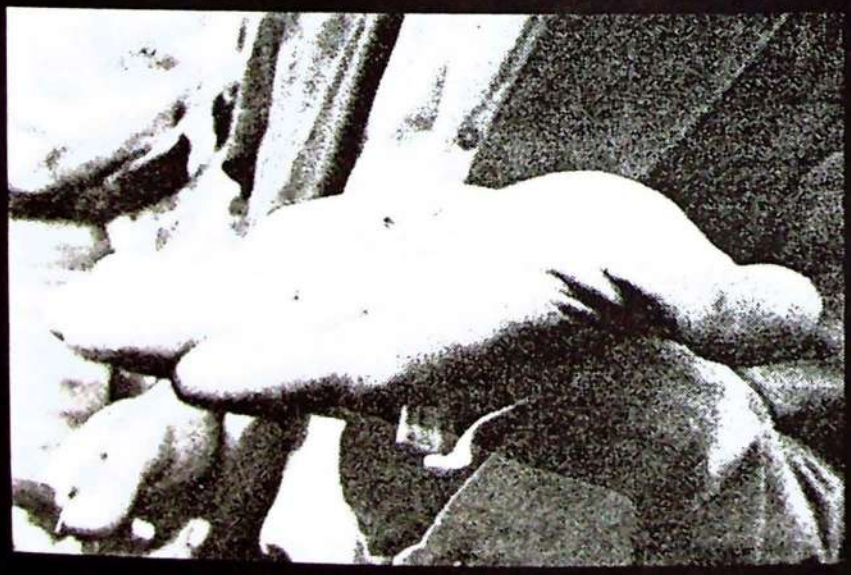
DECUPAGEM CRÍTICA DO FILME AO REDOR DO BRASIL - ASPECTOS DO INTERIOR E DAS FRONTEIRAS BRASILEIRAS - OS CARAJÁS - (1932)



159-766.201.II - foto cine Thomaz Reis



160-780.208.II - foto cine Thomaz Reis



161-781.208.II - foto cine Thomaz Reis

1ª cartela: **Cena mostrando o mapa do Brasil e os vários itinerá rios percorridos pela Inspetoria de Fronteiras.**

2ª cartela: **As ultimas explorações realizadas no interior amazonico: a Inspecção das Fronteiras Brasileiras**

3ª cartela: **Cena mostrando o mapa do Brasil e os vários itinerários percorridos pela Inspetoria de Fronteiras.**

4ª cartela: **ARAGUAYA**
Curso - 3000 kilometros - O Araguaya-Tocantins attinge estuario do Rio Mar - na sua parte superior forma o bello Salto de Sta. Rita

5ª cartela: **Cena mostrando o salto no mapa do Brasil.**

1ª tomada: Panorâmica horizontal inicialmente mostrando o salto e no final pequena panorâmica vertical.

6ª cartela: **Aguas claras, leito rico de diamante.**

1ª e 2ª tomadas: Panorâmicas do salto.

7ª cartela: **Numerosos garimpos nessa região diamantifera.**

1ª tomada: Panorâmica que começa mostrando um grande número de pessoas na beira do rio e depois mostra barcos e canoas ancorados.

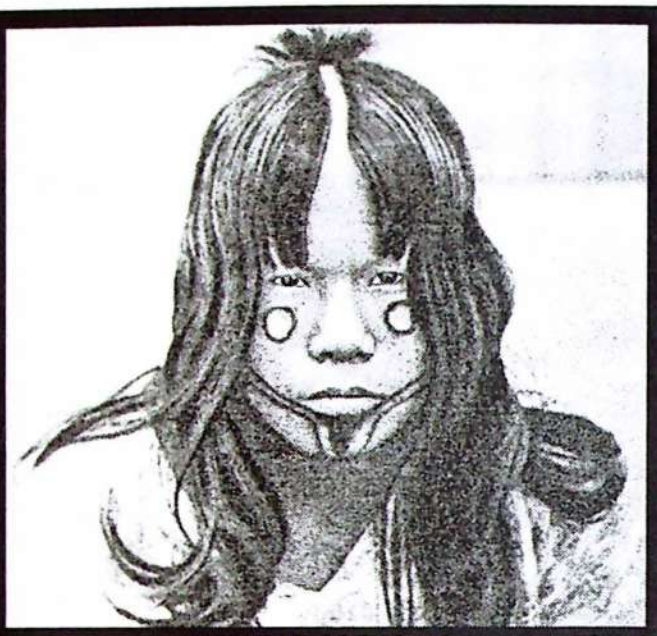
2ª tomada: Cena de uma canoa chegando com dois garimpeiros trabalhando dentro d'água em primeiro plano.

3ª tomada: Em rápida mudança de ângulo vemos os mesmos garimpeiros em destaque e a parte final da canoa desaparecendo no quadro. Outro destaque na destreza de Reis na captação de imagens. A câmera fica parada mostrando o trabalho dos garimpeiros.

8ª cartela: **Na lavagem do cascalho em pesquisa do diamante, emprego da Bateia**

1ª tomada: Panorâmica acompanhando um adulto e duas crianças trazendo sacos de cascalhos e depositando na beira do rio.

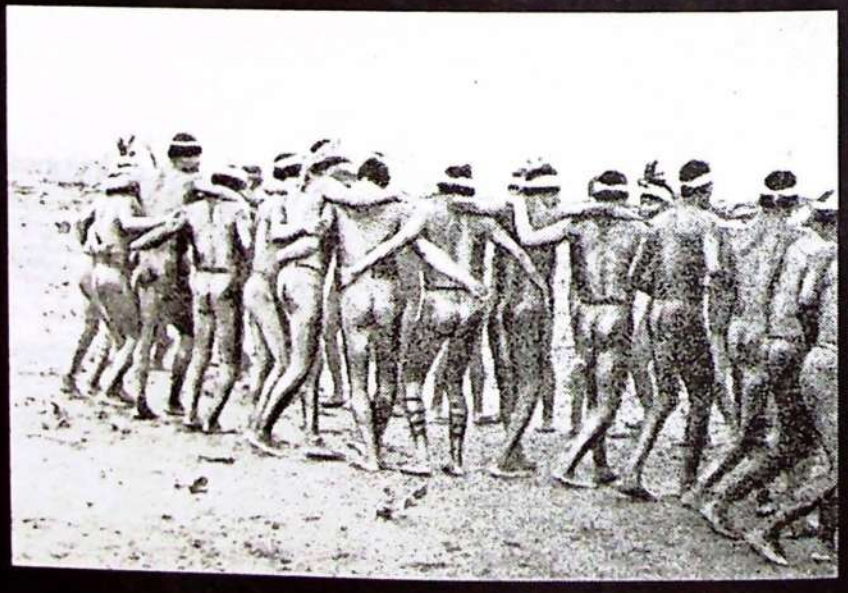
2ª tomada: Plano próximo dos garimpeiros trabalhando com a bateia.



162-815.226.II - foto cine Thomaz Reis



163-826.234.II - foto cine Thomaz Reis



164-827.234.II - foto cine Thomaz Reis

3ª e 4ª tomadas: Plano próximo de um garimpeiro fazendo o tradicional movimento circular da bateia. A cena feita em um contra-luz é muito bonita com a bateira batendo n'água em seu movimento circular.

5ª e 6ª tomadas: Mesmo plano mostrando a continuação do trabalho com a lavagem dos cascalhos.

7ª tomada: Plano próximo também mas com pequena mudança da posição do garimpeiro para mostrar melhor a bateia. Ele lava os cascalhos procurando diamentes, e achando algo se vira para um plano extra-quadro.

8ª tomada: Em um plano mais próximo ele mostra os diamantes para a câmera, ainda vemos a batéia.

9ª tomada: Em um primeiríssimo plano vemos somente sua mão e as pedras. *Fade out*.

9ª cartela: **Araguaya é povoado pelos indios Carajás e outras tribus**

10ª cartela: **Rituaes dos Carajás com suas vestimentas apróprias**.

1ª tomada: Câmera fixa e muito rápida de um índio com vestimentas rituais, vemos outros ao fundo.

2ª tomada: Câmera fixa mostrando dois índios tocando flautas e movimentando-se. O Interessante dessa tomada é que os dois saem do emquadramento e voltam ao quadro, a câmera não acompanha, e em uma dessas saídas do quadro um índio vestido passa num plano um pouco mais longe andando pelo quadro. Reis poderia ter editado retirando-o e dando uma sensação maior de tradicionalismo no ritual, mas não houve esse corte na montagem.

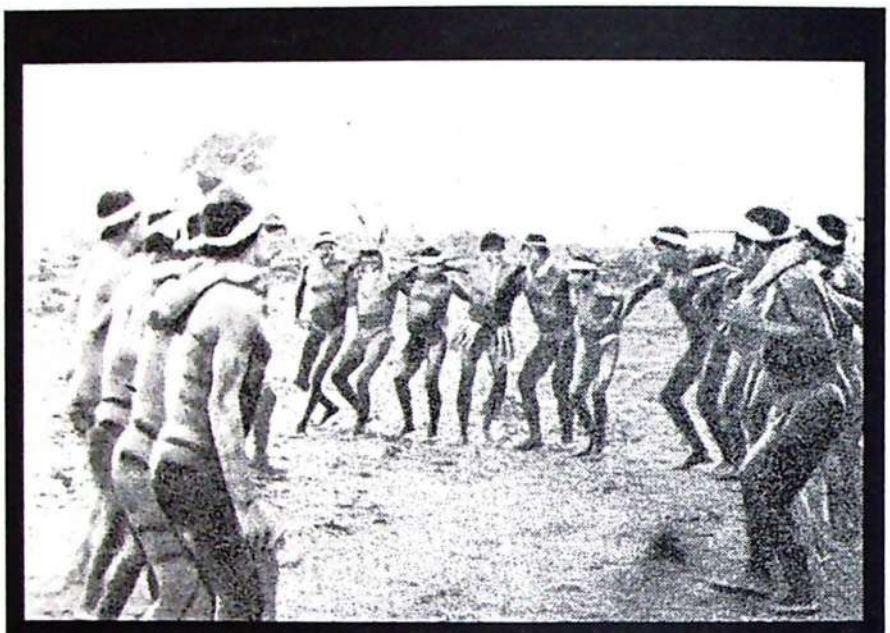
3ª tomada: Novamente os dois índios com suas flautas posando para a câmera e em seguida começam a tocar a uma ordem de Reis, e eles se mantém parados.

4ª tomada: Câmera fixa mostrando os índios andando e adornados para a festa, vemos ao fundo casas da aldeia.

5ª tomada: Em uma mudança abrupta de angulação a câmera continua mostrando-os andando e dando continuidade ao movimento.

6ª tomada: Plano fixo mostrando dois índios adornados com vestimentas de palhas que cobrem o corpo todo e outros dois da mesma forma vestidos passando por eles e saindo do quadro.

7ª tomada: No mesmo ângulo de câmera os outros dois começam a



165-828.235.II - foto cine Thomaz Reis



166-829.235.II - foto cine Thomaz Reis

dançar parados.

8ª tomada: Em uma panorâmica, Reis acompanha em outro ângulo dois índios dançando e saindo também pelas laterais do enquadramento. Importante notar que diferentemente da tomada anterior eles saem agora pela lateral esquerda do quadro. Mais uma prova da destreza de captação de imagens em campo de Reis e de sua agilidade na montagem. Vemos ao fundo as casas da aldeia.

9ª tomada: De volta ao primeiro ângulo de tomada vemos agora dois índios dançando parados e um terceiro lança-se para frente e caminha até a objetiva fazendo talvez um cumprimento, abaixando o dorso fica parado em um acentuado primeiro plano no lado esquerdo do enquadramento possiblitando ver os outros índios dançando. É uma das mais belas tomadas de Reis.

10ª tomada: Em um ângulo de câmera próximo vemos quatro índios paramentados parados e um outro passa por eles pela lateral e some do quadro. O grupo de quatro, dois a dois, começa a movimentar-se e um índio passa entre eles arrumando sua roupa de "civilizado", dando a impressão de ter sido o mesmo que passou adornado na tomada anterior. Outra vez perguntamos porque Reis não corta essa tomada para dar um clima mais "selvagem"? Mudança de contexto, provavelmente.

11ª cartela: **A Dansa "ARUAN".**

1ª tomada: Pequena panorâmica acompanhando a dança de dois grupos de índios.

12ª cartela: **Em que só tomam parte os homens.**

1ª tomada: A câmera volta dando continuidade ao movimento no exato momento do corte anterior, e acompanhando por mais tempo o vai e vem da dança, ou seja, houve simplesmente a introdução da cartela entre os dois planos e até podemos arriscar dizer que a cartela foi introduzida no meio do plano da panorâmica e não entre duas tomadas diferentes.

2ª tomada: Plano próximo dos índios dançando em cena fixa com eles saindo do quadro.

3ª tomada: Mesma situação de câmera com os dançarinos voltando ao quadro pela mesma lateral. Essa saída e entrada no quadro é outra prova do conhecimento cinematográfico de Reis sobre montagem.



167-834.238.II - foto cine Thomaz Reis



168-835.238.II - foto cine Thomaz Reis

4ª tomada: Em um plano mais aberto e muito longo a câmera acompanha em pequenos movimentos uma nova coreografia dos índios.

5ª tomada: Plano próximo de um índio com diadema e enfeite labial. O enquadramento mostra o índio na lateral do quadro e não centralizado, assim podemos ver cenas no campo que se abre à sua direita. Aqui identificamos o fotógrafo Reis.

13ª cartela: **Posto de Protecção àos Indios na Ilha do Bananal.**

1ª e 2ª tomadas: Cenas mostrando a localização no mapa do Brasil.

3ª tomada: Plano a partir de uma canoa mostrando a outra canoa da expedição aproximando-se da aldeia. Vemos as casas na margem do rio.

4ª tomada: Pequena panorâmica da aldeia com as pessoas bem vestidas e todas olhando para um ponto oposto à câmera, também vemos um movimento bem ao fundo. As casas são diferentes das anteriores e vemos agora as palhas somente no telhado.

5ª tomada: Cena mostrando as canoas ancoradas e a câmera volta em pequena panorâmica para a cena anterior.

6ª tomada: Em outro ângulo vemos agora o que atraia a atenção dos índios: uma parada comandada pelo próprio Rondon, um grupo de pequenos índios na sua frente. Vemos outros militares e uma pessoa vestida empunhando uma bandeira. Vemos também uma pequena bandeira nacional no topo de uma casa.

7ª tomada: No mesmo ângulo e com a parada mais próxima vemos duas índias adolescentes ladeando Rondon e uma delas portando a bandeira nacional. O enquadramento é recortado no canto superior direito com bandeirolas festivas.

8ª tomada: Em outro ângulo estão em frente de uma casa com Rondon dando algumas ordens.

9ª tomada: Cenas próxima de índias sentadas com seus filhos.

10ª e 11ª tomadas: Retratos próximos de índias vestidas mas com sua característica tatuagem nos rostos.

14ª cartela: **Escola mantida pelo Posto.**

1ª tomada: Cena fixa de pequenos índios vestidos uniformemente



169-836.239.II - foto cine Thomaz Reis



170-837.239.II - foto cine Thomaz Reis



171-784.210.II - foto cine Thomaz Reis

com seus chapéus na mão e enfileirados, com Rondon à frente gesticulando uma ordem de comando.

2ª tomada: A câmera muda de ângulo para mostrar o outro lado onde estão enfileiradas as pequeninas índias tendo os índios mais velhos ao fundo também todos com roupas iguais.

3ª tomada: A câmera volta para o outro lado e mostra as moças com seus vestidos estampados atrás dos meninos.

4ª tomada: Câmera fixa, mostrando a professora na frente das pequenas índiazinhas. Reis alterna os ângulos de um lado para outro para dar alguma agilidade em uma cena sem atrativos.

5ª tomada: Pequena panorâmica interna e muito escura da escola. Vemos a garbosa e inconfundível postura de Rondon.

15ª cartela: **Praias immensas se estendem pelo Araguaya.**

1ª tomada: Câmera fixa mostrando a embarcação ancorando na praia. A câmera está em terra. *Fade out*.

2ª tomada: O *fade out* abre rapidamente em um *fade in* e vemos um grupo de índos (mulheres, índios e crianças) nus entre os membros da expedição.

Aqui é interrompido o filme perdendo-se o seu final, mas podemos acompanhá-lo na análise pois os fotogramas foram publicados no volume II do livro *Índios do Brasil*.

3. A ENTRADA DAS BANDEIRAS: OCUPAÇÃO SIMBÓLICA NO IMAGINÁRIO

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). O início do filme mostra um contexto de belezas naturais com belos saltos e cachoeiras mas com a presença 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 mas sim valorizada, quando este mostra para a câmera 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, as legendas não informam sobre o trânsito dos índios por esses lugares, apenas constatam a presença e ainda diz em 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 presenças dos carajás no Araguaia. Fica claro 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 virtuose fotográfica em enquadramentos não centralizados demonstrando mais uma vez a especificidade do olhar de Reis.

Entretanto, fazendo um paralelo com os fotogramas publicados, vemos que a seqüência das danças e rituais foi deslocada sendo apresentada somente no final do livro . Assim, podemos dizer que a narrativa fílmica é mais significante 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 na própria aldeia, ou seja, a comemoração da Proclamação da República.

Assim, após a brilhante captação de imagens das danças e ritos dos carajás, segue-se na narrativa fílmica 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. Essas cenas não aparecem nos fotogramas publicados e sim a imagem da jovem índia segurando o mastro. A entrada da parada organizada por Rondon no pátio central da aldeia logo após a sua chegada, demonstra uma ocupação territorial e geográfica e uma ocupação simbólica dos espaços indígenas. Sem dúvida, é uma demonstração de força e de poder de um guerreiro que usa as armas do pacificismo, em campo de batalha imaginário. Reis com essa montagem intercala a imagem de um índio tribal entre uma imagem da aproximação de segmentos da sociedade desorganizada, no contato com o índio, representada pelo garimpeiro, e a presença do Estado representada por Rondon. Sua forte presença, o amparo social (educação, saúde e alimentação) e o respeito ao 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, 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 apróprias".
(apud Viveiros:1958:553)

A afirmação 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 vimos na análise da imagem **selvagem**.

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:

"*O refeitório dos meninos, cujo almoço nesse dia foi melhorado... 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*" (Rondon:1953:210). Entretanto a 15a.cartela no filme anuncia essa seqüência como " *Praias immensas se estendem pelo Araguaya*" .

As diferenças entre livro e filme servem para demonstrar montagens de Reis na narrativa fílmica criando intencionalidades. Dois

momentos são particulares da concepção de montagem e ajudam a definir a significação desse filme dentro do contexto de nossa pesquisa. 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 câmera, desaparecendo nas laterais, um índio vestido entra e passa andando tranqüilamente pelo quadro. Porque Reis deixou essa imagem e não editou suprimindo-a? Porque 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*[27] com as vestimentas de palha que cobrem o corpo todo, 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 tinha conhecimento de 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 tribal **selvagem** nu intermediada por um índio **civilizado** vestido. Vimos que na análise do filme *Festas e Rituaes Bororo* houve uma supressão da presença salesiana e de elementos aculturados. São esses detalhes narrativos associados à própria ação efetiva da temática do filme, juntamente com os elementos publicados (legendas e fotogramas), que leva-nos detectar construções particulares da imagem do índio em cada caso analisado.

O texto de apresentação dos índios carajás no livro *Índios do Brasil*, volume II, corrobora nossa análise pois caracteriza-os como

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

um grupo que apesar de um contato contínuo com os brancos ainda mantém uma forte identidade étnica. Diz o texto:

"*Instalados nessa maravilhosa região do Araguáia, para onde afluiram visitantes, levados uns pelos interêsses econômicos, sobretudo no sul à procura do diamante; outros pela poesia de suas praias e dos remansos de seus lagos piscosos; os* ***Carajá*** *foram muito visitados, comentados, fotografados, filmados e até os únicos que já hospedaram no meio de suas próprias* ***ixans****, o ex-supremo magistrado da República, o Presidente Getúlio Vargas. Mesmo assim, os seus segredos de vida tribal são dificilmente revelados. Astutos e interêsseiros, sabem tirar partido dos seus importunos visitantes, ensinando-lhes alguns vocábulos, na maioria das vêzes errados, a tal ponto de, não raro, como observei, rirem a bandeiras despregadas dêsses visitantes, que depois de anotarem várias dessas palavras e frases, pensam que já estão falando regularmente a língua carajá, quando apenas se expõem a motejos, pelos solecismos que inocentemente vão cometendo!*" (Rondon:1953: 167; grifos do autor)

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 como 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.

DECUPAGEM CRÍTICA DO FILME INSPECTORIA E. DE FRONTEIRAS - RIO NEGRO - (1938)

1ª cartela: **Ministério da Guerra**
Estado Maior do Exército
Inspectoria E. de
Fronteiras

2ª cartela: **Serviço Cinefotografico**
Filmagem do Major
L. Thomaz Reis
Auxiliado por
Charlote Rosenbaum

1ª tomada: Mapa do Brasil da área amazônica com indicação do roteiro da expedição no Rio Negro a partir de Manaus.

3ª cartela: **A inspeção das fronteiras do Amazonas em 1938**

4ª cartela: **Coronel Manoel Alexandrino Ferreira da Cunha**
Inspetor de Fronteiras.

1ª tomada: Cena do Coronel Alexandrino. Importante lembrar que Rondon acabara de deixar a Inspetoria de Fronteiras e o filme feito por Reis, que somente neste filme não está diretamente sob as ordens de Rondon, não conta com a presença direta de Rondon, que entretanto mantém sua ascendência, já que os fotogramas do filme serão reproduzidos no livro "Índios do Brasil", assinado por Rondon.

5ª cartela: **A séde provisoria da Inspetoria em Manáos.**

1ª tomada: Cena da frente do prédio.

2ª tomada: Cena dos militares da Inspetoria, estando Reis do lado direito do enquadramento, destacando-se do grupo.

3ª tomada: Os militares colocam-se em movimento descendo a escada, o que serve para a obtenção de vários planos sucessivos.

6ª cartela: **Antes de sua partida para o Rio Negro foi o coronel inspetor convidado a assistir á parada dos colegiais das instituições salesianas de Manáos.**

1ª tomada: Cena fixa mostrando a multidão em praça pública

passando em frente da câmera.

7ª cartela: **Na praça da Saude teve logar a solenidade comemorativa da fundação dos colegios salesianos.**

1ª tomada: Longa panorâmica mostrando a multidão reunida e vemos ao fundo o maravilhoso prédio do Teatro de Manaus.

8ª cartela: **Mais de 1200 alunos do ginasio D. Bosco e 500 alunas do colegio Maria Auxiliadora formaram nessa ocasião.**

1ª, 2ª e 3ª tomadas: Panorâmica para a direita a partir de um plano superior em ângulo descendente mostrando as fileiras organizadas dos alunos uniformizados segurando bandeiras. Fim do plano em *fade out*.

9ª cartela: **Assistiu á formatura o sr. Interventor do Estado dr. Alvaro Maia.**

1ª tomada: Cena das autoridades presentes.

10ª cartela: **Em frente ao edificio da Diretoria de Saude.**

1ª, 2ª e 3ª tomadas: Câmera fixa mostrando o desfile dos alunos marchando e sendo observados pelo público presente.

11ª cartela: **O movimento de 2000 educandos.**

1ª tomada: Câmera fixa iniciando no público e conforme vai abrindo a panorâmica para a esquerda continua a mostrar o desfile. O movimento de câmera quebra a monotonia das tomadas anteriores.

2ª tomada: Inicia no exato plano em que termina a tomada anterior e mostra a banda militar.

3ª, 4ª e 5ª tomadas: No mesmo plano e com câmera fixa mostra as alunas desfilando com bandeiras e uniformemente.

12ª cartela: **No desfile figuraram também numerosos**

elementos do patronato de moças de Cachoeirinha sob a assintencia da missão salesiana.

1ª, 2ª e 3ª tomadas: No mesmo plano das tomadas anteriores mostra o desfile de alunas de idades variadas desfilando.

4ª e 5ª tomadas: Mostra o público dispersando-se e seguindo a banda de música.

13ª cartela: **Em viagem pelo Rio Negro.**

14ª cartela: **BARCELOS, municipio do mesmo nome, interessando a fronteira.**

1ª tomada: Inicia com plano fixo mostrando um vapor que se desloca no rio tendo uma povoação ao fundo com construçõe e uma grande igreja. Conforme o navio desloca-se a câmera faz uma panorâmica acompanhando-o.

2ª tomada: Mesmo plano sem o vapor.

3ª e 4ª tomadas: Outras cenas da povoação feitas a partir da embarcação onde se encontra o cineasta e a comissão.

5ª tomada: Panorâmica usando o barco em movimento mostrando a população no barranco do rio esperando-os.

15ª cartela: **Os colégios salesianos e igreja**

1ª tomada: Panorâmica mostrando os prédios e os alunos uniformizados em estilo militar.

2ª tomada: Panorâmica agora na vertical mostrando prédio da escola ao fundo e conforme vai descendo vemos pessoas vestidas formalmente e também um padre de batina clara.

16ª cartela: **Prefeitura e Coletoria da cidade.**

Panorâmica horizontal mostrando o mesmo prédio com as mesmas pessoas posando na escada. Podemos deduzir que as pessoas são as autoridades da cidade.

17ª cartela: **População do municipio: 10.450 h. Receita: 80 contos.**

1ª tomada: Cena muito próxima de uma anterior mostrando um vapor deslocando-se no rio no mesmo enquadramento em que terminou indicando que a seqüência foi editada para tentar criar alguma narrativa fílmica, mas as cenas são pobres e as seqüências desconexas, mostrando simplesmente uma ilustração da viagem sem apresentar até esse ponto uma significação cinematográfica.

18ª cartela: **Alunos de ambos os sexos internados nos colegios salesianos.**

1ª tomada: Panorâmica horizontal mostrando os pequenos alunos e alunas disciplinarmente enfileirados com os padres e freiras destacando-se ao lado.

19ª cartela: **Salas de aula.**

1ª tomada: Pequena panorâmica com os alunos sentados olhando para a câmera aparentemente em completo silência pois estão todos estáticos olhando para a frente, conforme a câmera começa a panorâmica eles de repente levantam-se todos a uma ordem do padre que está presente.

20ª cartela: **Uma demonstração de exercicios dos alunos**

1ª tomada: Câmera fixa com os alunos marchando em sua direção pelo lado esquerdo do enquadramento, ao chegar perto da câmera eles se viram para a esquerda e passam em frente da objetiva. Como na tomada anterior, Reis aparece dirigindo a cena escolhendo enquadramentos e ações dos sujeitos filmados. Tudo acontece para a câmera.

2ª, 3ª e 4ª tomadas: Câmera fixa mostrando diferentes exercícios físicos dos alunos com plano escolhido, tendo toda a igreja no lado esquerdo do enquadramento.

5ª tomada: Cena das alunas maiores fazendo ginástica rítmica com bandeirilnhas em ambas as mãos, e todas com roupas claras, impecáveis. A câmera mostra-as de costas, apresentando-se para as autoridades e vemos entre elas o Major Thomaz Reis como também em outras cenas. Provavelmente, Charlotte Rosenbaum está operando a filmadora.

6ª tomada: A câmera desloca-se e mostra agora a mesmo coreografia das moças de frente para a objetiva, fazendo um pequena panorâmica para a esquerda. Vemos ao fundo os meninos menores parados e enfileirados.

21ª cartela: **As meninas internadas aplicam-se á aprendizagem de horticultura.**

1ª tomada: Cena das internas usando a enxada no trato da terra.

22ª cartela: **O rev. padre Francisco Fabbri, diretor dessa missão.**

1ª tomada: Plano próximo do padre.

2ª tomada: Plano mais aberto mostrando o grupo de religiosos.

3ª tomada: Plano fixo mostrando cinco religiosas.

23ª cartela: **Chegando ao porto de Santa Isabel.**

1ª e 2ª tomadas: Câmera fixa mostrando barcos ancorados. Na 2ª tomada vemos um grande vapor ao fundo.

24ª cartela: **Termina aí a navegação á vapor do rio Negro.**

1ª e 2ª tomadas: Panorâmica a partir do barco com movimento de câmera mostrando cenas da margem do rio.

3ª tomada: Vemos o barco da expedição inicialmente em câmera fixa e após alguns segundos uma panorâmica em que podemos vê-lo ancorado e algumas pessoas descendo, inclusive Charlotte Rosenbaum, o que demonstra que Reis e ela se revezaram na operação do equipamento cinematográfico.

4ª e 5ª tomadas: Vemos os militares e o padre que acompanha a expedição descerem também da embarcação.

25ª cartela: **Santa Izabel é de propriedade de J.G. Araujo grande firma de Manáos.**

1ª tomada: Cena fixa de um prédio comercial.

26ª cartela: **Não temos outros habitantes sendo porem frequentado pelos de fóra - que aí se abastecem.**

1ª tomada: Cena muito interessante porque inesperada e não contextualizada de uma procissão que se desloca para a frente da câmera em movimento coordenado por Reis pois os primeiros segundos mostra-os parados como se esperassem a ordem para iniciar o movimento. No primeiro plano vemos meninos e meninas segurando velas e o andor em segundo plano, em curva para a câmera.

2ª tomada: Cena fixa de pessoas em frente a uma construção.

3ª tomada: Pequena panorâmica em plano geral mostrando a barranca do rio com algumas embarcações e as pessoas do lugar.

27ª cartela: **Não ha gado de cria, mas ha o seu substituto.**

1ª tomada: Pequena panorâmica a partir do rio mostrando a margem e alguns caprinos, conforme a câmera se movimenta vemos mais caprinos.

28ª cartela: **Camanaos e trecho encachoeirado até São Gabriel.**

1ª a 5ª tomadas: Seqüência muito bonita do trecho encachoeirado iniciando na descida veloz do barco e depois intercalada com cenas fixas da margem e planos gerais com ampla panorâmica a partir de plano superior. Temos uma visão do conjunto nesta feliz seqüência. Até esse momento do filme é a única seqüência com características narrativas.

29ª cartela: **Chegada á São Gabriel, o coronel inspetor é recebido no porto.**

1ª tomada: Plano em movimento a partir do barco mostrando uma curva do rio para em seguida apresentar São Gabriel ao fundo.

2ª tomada: Barco parado sendo ancorado e pessoas descendo. A câmera agora já em terra faz um contraponto com a cena anterior. Reis tenta melhorar o filme com essas montagens mas o filme arrasta-se de forma monótona.

3ª tomada: Plano fixo mostrando militares, religiosos, e algumas

crianças.

30ª cartela: **Sendo acompanhado até a séde das missões salesianas pelos membros dessa congregação e autoridades locais.**

1ª tomada: Plano fixo mostrando as pessoas caminhando.

2ª tomada: Plano fixo mostrando as pessoas caminhando de costas como uma continuidade do movimento e vemos as construções principais da missão com os internos, todos organizados e uniformizados, esperando-os.

31ª cartela: **Uma guarda de honra dos educandos estava a postos.**

1ª tomada: O plano começa mostrando as meninas organizadas em ordem decrescente, primeiro as mais velhas até as pequenas e a câmera faz uma pequena panorâmica para a esquerda para enquadrar todas elas. Em seguida a câmera volta em panorâmica para a direita mostrando os meninos uniformizados portando "armas" e, nesse momento, recebem ordem de apresentar armas, e é o que fazem. A câmera continua seu deslocamento até vermos que uma parte dos alunos não está portando armas e alguns imitam os militares batendo continência. Vemos também um maestro que rege os internos.

2ª tomada: Pequena panorâmica mostrando as autoridades, militares, religiosas e alguns em trajes civis. O primeiro plano é uma bandeira nacional erguida por uma pessoa adulta.

3ª tomada: O coronel aparece abraçando um pequeno interno tendo ao fundo os outros uniformizados com as "armas". Essa é a primeira cena de uma relação amistosa envolvendo uma aproximação de corpos, até esse momento a frieza da documentação colocava os sujeitos filmados a uma distância asséptica da objetiva.

4ª tomada: Pequena panorâmica para a esquerda mostrando as pequenas internas enfileiradas junto com as irmãs salesianas.

5ª tomada: Plano fixo dos alunos "armados" e a bandeira nacional.

6ª tomada: As autoridades aplaudem (?)

7ª tomada: Plano fixo de uma estação metereológica que é anunciada na cartela seguinte.

32ª cartela: **Estação meteorologica a cargo da Missão.**

1ª tomada: Contra-plano da estação meterológica. Novamente Reis usa o artifício da montagem da imagem antes da cartela, como aconteceu em seus filmes anteriores. Mesmo assim, o filme se arrasta na documentação da viagem do Inspetor de Fronteiras, mas, para um leitor desatento, pode parecer uma documentação das missões salesianas, tal é a exaltação de suas atividades como veremos a seguir.

33ª cartela: **Escola agricola da Missão fundada em 1920 com uma frequencia de 150 alunos.**

1ª tomada: Cena dos alunos trabalhando com enxadas no campo sob a fiscalização de um adulto com botas e bem-vestido. A câmera faz uma panorâmica acompanhando o adulto que dá ordens aos pequenos.

34ª cartela: **Habituando os jovens caboclos ao trato racional da terra.**

Aqui vemos duas expressões significativas da valorização do trabalho das missões, o uso da palavra "caboclo" para caracterizar genericamente os pequenos internos e a palavra "racional" para se contrapor à origem indígena dos "caboclos" no relacionamento com a natureza. O índio não desenvolveria uma atividade "racional" quando planta.

1ª tomada: Quase no mesmo ângulo mostrando os pequenos trabalhando e vemos depois o instrutor entrar no campo de visão da câmera.

35ª cartela: **A escola é dirigida pelo eng.agronomo sr. Theotonio Ferreira.**

O título acrescenta mais ainda que a ciência está disciplinando os pequenos internos.

1ª tomada: Continuação mostrando o trabalho dos pequenos internos com o instrutor em primeiro plano.

2ª tomada: Fim da jornada, os pequenos internos, alguns com cinco anos ou seis anos, passam em frente da câmera organizados em fila e marchando, acompanhados de um religioso.

36ª cartela: **Ocupa uma área de 32 hectares, divididos em lotes.**

1ª tomada: Plano geral da missão.

37ª cartela: **Estes destinam-se ao arroz, 81/2 hect.**

1ª tomada: Plano aberto mostrando os internos preparando-se para trabalhar com as enxadas. De repente, todos começam a trabalhar ao mesmo tempo sob ordens. É uma vista bonita que mostra as colinas da missão. Esse plano provavelmente foi escolhido por Reis para realizar a tomada.

38ª cartela: **Mandioca 5 hect.**

1ª tomada: Lenta panorâmica da esquerda para a direita mostrando os internos trabalhando com as enxadas e a câmera acompanha o instrutor que passa entre eles.

2ª e 3ª tomadas: Um interno muito bem-vestido, com o cabelo aparado e penteado esforça-se para retirar uma mandioca e mostrá-la para a câmera, e é ajudado pelo instrutor.

39ª cartela: **Canaviais um hect.**

1ª e 2ª tomadas: Novamente o trabalho dos internos trabalhando arduamente.

40ª cartela: **Laranjeiras 1.025 pés.**

1ª e 2ª tomadas: Somente nessas tomadas os jovens não aparecem trabalhando mas estão com as enxadas.

41ª cartela: **As jovens indias também tem a sua instrução de horticultura.**

Pela primeira vez no filme vemos a referência sobre a origem étnica dos internos, e no caso das internas. Talvez não tenham optado por usar a

expressão "cabocla" por algum motivo moral e assim podemos saber que se tratam de pequenos índios e índias sendo lentamente destribalizados e "integrados/civilizados".

1ª e 2ª tomadas: As jovens índias aparecem trabalhando na terra com uma freira fiscalizando.

3ª tomada: Lenta panorâmica de plano próximo mostrando as pequenas índias com seus vestidos floridos e cabelos penteados como "civilizadas".

42ª cartela: **Ha entre elas algumas arianas.**

1ª tomada: Cena fixa que mostra duas meninas brancas que mais parecem albinas pois têm dificuldades com a luz do dia. O contraponto com os retratos das pequenas índias da tomada anterior é menos para diferenciar e mais para tentar homogenizar.

43ª cartela: **Visita ao Asilo Maria Auxiliadora.**

1ª tomada: Cena exterior do prédio, com lenta panorâmica para a esquerda, em que mostra as pequenas índias trabalhando no jardim em frente. Como sempre sob a fiscalização de uma freira.

44ª cartela: **Onde as crianças do sexo feminino recebem assistencia.**

1ª tomada: Hora da refeição. Aparece uma longa mesa onde meninos e meninas estão almoçando.

2ª tomada: Plano mais próximo mostrando as meninas tomando sopa.

3ª tomada: Plano mais próximo ainda mostrando duas garotas tomando a refeição. A sequência do plano mais aberto ao plano mais fechado reforça uma idéia de que estão sendo bem tratadas.

4ª tomada: O plano começa mostrando uma fileira de moças trabalhando em máquinas de costura, conforme a câmera vai deslocando-se para a direita vemos outro grupo de meninas menores costurando à mão, sob fiscalização de duas freiras.

45ª cartela: **O hospital e dispensario dispondo de enfermeiras.**

1ª tomada: Cena exterior do prédio em panorâmica.

2ª tomada: Cena interior mostrando os leitos e vemos ao fundo uma pequena, talvez internada, e um membro da expedição acompanhado de uma freira. Interessante notar em um canto da ampla sala uma rede estendida.

46ª cartela: **Salas cirurgicas.**

1ª e 2ª tomadas: Cena fixa interna mostrando os leitos e aparelhos, todos cobertos com lençóis brancos.

47ª cartela: **Farmacia, tudo atendido por irmãs salesianas.**

1ª tomada: Cena interna da farmácia mostrando uma freira manipulando receita.

48ª cartela: **A instrucção dos alunos quasi todos indios.**

Somente agora vemos uma afirmação conclusiva sobre a origem étnica dos internos.

1ª tomada: Lenta panorâmica de uma sala de aula acompanhando o olhar rígido do padre que fiscaliza os cadernos dos alunos. *Fade out.*

2ª tomada: Contra plano agora com a câmera no fundo da classe em lenta panorâmica para a esquerda.

3ª tomada: *Fade in*, lenta panorâmica agora para a esquerda mostrando uma classe de meninas. Reis continua tentando dar algum ritmo para o filme com esses *fade in* e *fade out* e a coordenação de panorâmicas, mas o filme não tem narrativa e mostra-se o mais fraco de todos. Pela primeira vez, Reis está preso a um roteiro pré-determinado.

4ª tomada: Contra plano a partir do fundo da classe, como na sala de aula dos meninos, e vemos uma garota no quadro-negro sendo instruída por uma freira.

49ª cartela: **Oficinas de carpinteiros.**

1ª e 2ª tomadas: Planos fixos mostrando o trabalho nas máquinas.

3ª tomada: Pequena panorâmica mostrando a oficina.

4ª tomada: Plano fixo da oficina.

5ª tomada: Tomadas fixas de uma máquina funcionando em primeiro plano, em seguida, em uma panorâmica vertical vemos pessoas trabalhando ao fundo.

50ª cartela: **De sapateiros.**

1ª tomada: Cena interna de um adulto trabalhando auxiliado por duas crianças.

51ª cartela: **Aspectos externos das instituições de S. Gabriel.**

1ª tomada: Panorâmica de plano aberto mostrando o amplo espaço ocupado pela missão tendo o rio como cenário de fundo.

2ª tomada: Cena de uma grande construção.

52ª cartela: **Olaria para tijolos e telhas.**

1ª tomada: Plano fixo em que um veículo automotor surge no lado esquerdo do enquadramento e passa para frente da câmera. A introdução do trabalho da olaria começa de forma a mostrar um intenso movimento. Reis é feliz em seu intento mas o filme como narrativa é um fracasso até agora.

2ª tomada: Lenta e longa panorâmica que começa em um barracão e termina mostrando trabalhadores em uma moenda ou misturador do barro para os tijolos e telhas.

3ª tomada: Plano próximo das pessoas trabalhando, vemos três delas empurrando o misturador em trajeto circular.

4ª tomada: Como uma continuação a câmera, já em ângulo que acompanha a circularidade, mostra os três trabalhadores completando o círculo. Essa operação de câmera lembra as cenas de dança entre os bororo.

5ª e 6ª tomadas: Novamente aparece a estação metereológica em planos opostos, de frente para o rio e o contrário.

7ª e 8ª tomadas: Planos gerais e abertos da missão.

53ª cartela: **Vistas gerais vendo-se as cachoeiras do passo de S.Gabriel.**

1ª tomada: A cena começa mostrando a forte correnteza do rio e ao deslocar-se para a direita mostra os membros da expedição e religiosos.

54ª cartela: **O porto acima servindo a navegação do trecho superior do rio.**

1ª tomada: Plano aberto mostrando um grande grupo de pessoas e no segundo plano vemos os barcos preparados para a continuação da viagem. Panorâmica muito tremida.

2ª tomada: Aparece o coronel despedindo-se de um grupo de crianças.

3ª tomada: Com a câmera dentro do barco em movimento, vemos as pessoas na margem do rio acenando as mão.

55ª cartela: **A vista de Cucui, extremo de nossa fronteira.**

1ª tomada: Cena de um morro na margem do rio.

2ª tomada: Fascinantes imagens de uma ilha no meio do rio com seu reflexo na água tornando-as um só elemento, com o barco em deslocamento, a sensação é surrealista. Absolutamente o oposto de tudo que aparece até aqui no filme.

56ª cartela: **O marco na margem direita do rio Negro.**

1ª tomada: Cena fixa do marco n'água.

57ª cartela: **O marco da margem esquerda, afogado pela cheia.**

1ª tomada: Panorâmica usando o deslocamento do marco, depois girando para acompanhar o seu enquadramento, mostra a destreza de Reis com a câmera.

58ª cartela: **O coronel inspetor é recebido pelo sargento comandante do contingente.**

1ª tomada: Câmera fixa mostrando o coronel passando em revista a tropa enfileirada. Lembra as cenas dos pequenos índios enfileirados e apresentando as "armas". Dentro do filme podemos dizer que existe um paralelo óbvio entre as duas imagens.

2ª tomada: O contingente desfila para as autoridades assim como os pequenos índios internos na missão salesiana também o fizeram .

59ª cartela: **Passando revista ás praças do contigente.**

1ª, 2ª e 3ª tomadas: O coronel passa em revista a tropa formada acompanhado do Major Reis.

4ª tomada: O coronel fala para os soldados em ângulo diferente do anterior.

5ª tomada: Cena da tropa em formação. Interessante frisar que somente nesse ponto do filme vemos uma seqüência mais próxima do que supomos ser a natureza dos objetivos do filme pois até agora parecia mais um filme sobre os salesianos.

60ª cartela: **O alojamento e quartel.**

1ª e 2ª tomadas: Cenas da frente do quartel e canhões antigos.

61ª cartela: **Em frente a Santa Rosa de Amanadona, Venezuela.**

1ª tomada: Panorâmica da outra margem do rio mostrando as construções.

2ª tomada: Cenas de uma construção e crianças.

3ª tomada: Cenas das pessoas andando entre as casas.

4ª tomada: Crianças organizadas para filmagem com o seu professor.

5ª tomada: Cenas exteriores das casas e das pessoas que ali moram.

6ª tomada: De volta ao barco.

7ª tomada: Barco em movimento mostrando as casas à margem do rio.

Notamos que nessa visita ao outro lado do rio não há missão salesiana.

62ª cartela: **Cidade de São Carlos, sede da "aduana" venezuelana.**

1ª tomada: A cena parece uma continuação da anterior.

2ª tomada: Aproximação do porto para ancorar.

3ª tomada: Cenas de construções e de um padre andando.

63ª cartela: **Aduana, chefe sr. Humberto Sallas.**

1ª e 2ª tomadas: Cenas exteriores das casas.

64ª cartela: **Com a chegada do coronel inspetor toda a população se reuniu no porto.**

1ª tomada: Pequena panorâmica mostrando as pessoas do lugar em frente a uma casa, aparece o mesmo padre sem identificação nas cartelas.

65ª cartela: **Rio Vaupês.**

1ª e 2ª tomadas: Cenas da margem do rio.

65ª cartela: **Excursionando pelo rio Vaupês.**

1ª, 2ª e 3ª tomadas: Câmera em terra mostrando o barco ancorando.

66ª cartela: **Estão situadas nesse rio 9 populações indigenas sob a assistencia das missões salesianas.**

Somente nesse ponto do filme e já no Alto Rio Negro é citada a presença de população indígena específica, sob assistência das missões.

1ª,2ª e 3ª tomadas: Cenas muito bonitas do rio.

67ª cartela: **Itapinima 49 p.**

1ª tomada: Cenas de casas na beira do rio.

68ª cartela: **Pituna 32 p. (Iurapecuma)**

1ª tomada: O mesmo.

69ª cartela: **Trovão 76 p.**
O mesmo.

70ª cartela: **Povoação de Ananaz 43 p.**

1ª tomada: Cena realizada de cima do barco mostrando as pessoas do lugar, pode-se ver que há um padre entre eles.

71ª cartela: **Chegando á Taraucá, importante missão fundada em 1923.**

1ª e 2ª tomadas: O barco passa pela missão e a câmera mostra as grandes construções que margeiam o rio, inclusive uma igreja muito grande no alto do barranco e de frente para as águas do rio.

3ª tomada: O barco volta depois de passar e de anunciar-se, a câmera mostra agora toda a missão organizadamente esperando pelos visitantes.

72ª cartela: **O coronel inspetor é recebido festivamente.**

1ª e 2ª tomadas: Com a câmera já em terra, mostra o barco da expedição ancorando e seus passageiros ainda dentro do mesmo. A câmera passeia pelas pessoas que recepcionam os visitantes de um jeito instável e que podemos supor que estava nas mãos de Reis e não no tripé.

3ª tomada: O inspetor é recebido pelos religiosos e estão ladeados pelos pequenos internos.

4ª tomada: Com a câmera em outro ângulo mostra ainda a recepção dos religiosos mas agora o ângulo é feito para a câmera e eles começam a caminhada para a missão.

5ª tomada: Câmera fixa nos visitantes, em religiosos e internos.

6ª tomada: Vemos o inspetor sendo servido de café por uma religiosa. Vemos ao fundo Charlotte Rosenbaum, o que confirma a fotografia de Reis.

7ª tomada: Panorâmica mostrando plano geral e aberto da missão, principalmente das casas.

73ª cartela: **Também ahi existe o internato de menores de ambos os sexos.**

1ª , 2ª e 3ª tomadas: Pequenas panorâmicas mostrando os prédios da missão, sempre com os pequenos internos na frente dos prédio e da câmera.

74ª cartela: **Ha 132 internos em Taracuá.**

1ª tomada: Longa e lenta panorâmica dos prédios da missão, como sempre agora as pequenas internas estão diante da câmera e são colocadas pelas religiosas para andar e passar em frente, todas olham para a objetiva e algumas buscam o ângulo voltando o passo pois Reis está em movimento fazendo a panorâmica.

2ª tomada: Pequena panorâmica mostrando o inspetor entrando na missão e alguns pequenos ficam a olhar para a objetiva. É uma cena interessante pois os adultos fazem de conta de que não estão importunados pela ação da filmagem mas os pequenos não escondem sua curiosidade.

3ª tomada: Pequena panorâmica também mostrando um prédio da missão e as pequenas internas sobem a escada de acesso mas a curiosidade continua e olham e posam para a câmera.

75ª cartela: **Oficinas e outras dependencias.**

1ª tomada: Câmera fixa mostrando vários planos de máquinas e internos trabalhando arduamente, se foi para a câmera representavam bem o ritmo de trabalho.

2ª tomada: Cena externa de um prédio com os menores olhando e posando para a câmera.

76ª cartela: **Recebem os educandos uma instrução esmerada por metodos os mais modernos.**

A exaltação aos metodos "modernos" dos salesianos continua e é claro objetivando a integração dos pequenos indígenas destribalizados pela ação civilizatória dos religiosos.

1ª tomada: Lenta e pequena panorâmica mostrando o pátio da escola. No primeiro plano inicial do movimento vemos internas andando e costurando, conforme a câmera desloca-se vemos uma roda no centro do pátio formada pelas internas e uma religiosa. O plano intenta amostrar uma intensa atividade em todos os ângulos.

2ª tomada: Plano próximo e fixo da roda onde vemos dois círculos. O círculo interno formado pelas crianças menores e o círculo externo pelas maiores.

3ª tomada: Outro ângulo da mesma brincadeira de roda na qual elas levantam as mãos e vibram, provavelmente cantando uma cantiga de roda.

4ª tomada: Outro ângulo da mesma roda de crianças mas agora mais concêntrica em que os círculos se aproximam. A dança também é diferente da anterior. A intenção é mostrar um repertório de diferentes danças de roda incorporadas pelas pequenas índias e assim mostrar um "avanço" no processo de aculturação.

5ª tomada: A variação de danças de roda continua e Reis dinamiza a seqüência com um ângulo a partir de um ponto mais alto.

6ª tomada: Continuação da tomada anterior mostrando também a continuação dos movimentos da brincadeira de roda na qual garotas passam correndo por entre as outras da roda.

77ª cartela: **A faina de todos os dias nos colegios internos.**

Faina significa um trabalho aturado, ou seja, constante, persistente, ininterrupto. A intenção dos salesianos, acentuada pela cartela, é mostrar que na missão não existe tempo para outras atividades a não ser aquelas estabelecidas por eles e assim as atividades tradicionais são

esquecidas ou vão perdento sua importância cotidiana.

1ª tomada: Cenas das pequenas sentadas e costurando sob o olhar de duas religiosas.

78ª cartela: **São as irmãs salesianas instrutoras e educadoras abnegadas.**

1ª tomada: Cena fixa de quatro religiosas.

79ª cartela: **Todas estas edificações feitas de tijolo pelos indios demonstram as possibilidades futuras da região.**

Pela primeira vez nessa missão a palavra "índios" é citada para exemplificar a transformação cultural em relação a uma tecnologia de construção e ressaltado o valor "futuro" dessas incorporações.

1ª tomada: Cena dos índios trabalhando em uma construção. As cenas mostram que as missões viviam do trabalho indígena para manter sua própria alimentação, vestuário e ampliação de seus prédios. Afinal, os índios estavam "aprendendo" a ser "civilizados".

80ª cartela: **O posto de assistencia hospitalar.**

1ª tomada: Cena externa do prédio, sempre com algum interno trabalhando.

81ª cartela: **Eles aprendem também as profissões com facilidade: pedreiros.**

Novamente a idéia de que os índios são permeáveis às novas profissões e que serão importantes para o "futuro" da região.

1ª tomada: Eles estão construindo uma edificação, sempre sob as ordens de um religioso.

82ª cartela: **O tijolo e a telha ja são fabricadas no local.**

1ª tomada: Plano próximo da mesma cena anterior, vemos dois índios trabalhando, um deles para e olha para a objetiva.

2ª e 3ª tomadas: Em uma pequena panorâmica vemos inicialmente os mesmo dois índios trabalhando sem olhar para a câmera e conforme a panorâmica abre o ângulo para a direita vemos que mulheres também participam da construção trazendo latas com os tijolos dentro.

4ª tomada: Cena fixa de dois índios olhando para a câmera e notamos que são adultos como as mulheres citadas acima, o que indica a proximidade com o mundo adulto ou talvez sejam simplesmente trabalhadores da missão.

83ª cartela: **Ipanurê, onde o rio não permite mais navegar em lancha pelas muitas cachoeira.**

O desenrolar da pobre narrativa fílmica permite, entretanto, observarmos que as embarcações vão tornando-se cada vez menores conforme aproximam-se de lugares mais remotos. As dificuldades assim aumentam.

1ª tomada: Pequena panorâmica mostrando algumas casas.

2ª tomada: Placa dizendo: "Ipanurê - Missão Salesiana".

84ª cartela: **A missão abriu daí até Urubuquara uma estrada de seis quilômetros.**

1ª tomada: Câmera fixa mostrando as pessoas da expedição andando na estrada com índios acompanhando e carregando as malas.

85ª cartela: **E o varadouro por onde transitam as cargas.**

86ª cartela: **Os indios ganham por esse serviço que prestam com agrado**

1ª tomada: Mostra o grupo andando pela estrada e vemos que também mulheres estão levando nas suas cabeças as "cargas".

2ª tomada: A câmera vira e mostra o grupo agora de costas, fazendo o trajeto no varadouro, dando assim um sentido de continuidade no caminhar.

87ª cartela: **Povoação de Juquira 157 p.**

1ª tomada: Já dentro de outra embarcação vemos casas que margeiam o rio.

88ª cartela: **Existem 12 povoações nesse trecho do Vaupês.**

1ª tomada: Cena a partir da embarcação mostrando outras duas pequenas embarcações ancoradas e um grupo pequeno de pessoas esperando.

2ª e 3ª tomada: Pequenas panorâmicas sobre os índios e índias impecavelmente vestidos, vê-se a presença do padre Clemente citado em cartela anterior acompanhando a expedição.

4ª tomada: Cena mostrando agora o pequeno tipo de embarcação que estão usando e um grupo de índios remando rio acima com muito esforço. Essa tomada é cinematográficamente atrativa.

89ª cartela: **São José 99p.**

1ª tomada: Cenas da margem do rio.

Nesse momento parece ter havido uma perda de material original no filme.

90ª cartela: **Até Jauaretê onde está situada a missão, foz do rio Papori.**

1ª tomada: Cenas em panorâmica muito tremida das barrancas cheias de crianças uniformizadas, separadas por sexo, primeiro as meninas em roupas brancas reluzentes e em seguida os meninos que recebem ordem de um padre e aplaudem a chegada dos barcos.

91ª cartela: **O coronel é recebido em Jauaretê pelos membros da congregação e alunos internados.**

1ª tomada: Panorâmica, já em terra, do coronel desembarcando, cumprimentando os alunos e sendo aplaudido novamente.

2ª tomada: Cena do coronel agora cumprimentando as meninas sendo acompanhado pelos religiosos. A câmera continua a panorâmica para mostrar a quantidade de pessoas presentes.

3ª e 4ª tomadas: O ângulo é feito no meio dos alunos mostrando os seus responsáveis e um provável discurso das autoridades, já que se posicionam em frente a todos.

5ª e 6ª tomadas: O coronel no meio das pessoas, estando também presentes vários adultos.

7ª tomada: Cenas das meninas andando e passando pela câmera. A câmera posiciona-se no meio delas fazendo-as se dividirem em duas metades, uma turma passa pela direita e a outra pela esquerda. O número de crianças é muito grande e todas estão impecavelmente vestidas.

8ª tomada: Agora é a vez dos meninos que acompanham os militares que estão sendo recebidos pelos religiosos.

9ª tomada: A panorâmica mostra o religioso indicando a entrada da missão e termina girando mais para a esquerda para mostrar as meninas que vieram na frente organizadas para receber os visitantes.

10ª tomada: Continuação mostrando as meninas e um instrutor civil. Pequena panorâmica mostrando agora os meninos.

11ª tomada: Os meninos aplaudem os visitantes.

92ª cartela: **Todos sabem cantar o hino nacional.**
Apesar do cinema mudo a cartela insiste na ação que acontece mostrando o grau de incorporação dos símbolos nacionais.

1ª tomada: A cena em câmera fixa mostra um padre de costas regendo todos os alunos que parecem pouco motivados para tal.

93ª cartela: **Em sua honra foi apresentada uma sessão festiva.**

1ª tomada: Câmera fixa em um grupo de meninas com uniformes escuros e com arcos tentando fazer movimentos coordenados de ginástica rítmica.

2ª tomada: Câmera fixa mostrando os militares e os religiosos em um plano mais alto vendo a apresentação.

3ª tomada: Cenas dos alunos aplaudindo novamente.

4ª e 5ª tomadas: Cena fixa mostrando os alunos de costas para a objetiva tendo ao fundo a grande igreja. Os meninos estão fazendo ginástica coordenada de movimentos repetitivos e simultâneos para demonstrar o grau de disciplina conseguido com a catequização. São aproximadamente 50 garotos.

6ª tomada: Outro ângulo dos meninos fazendo a demonstração de adestramento. Outro ângulo diferente dos anteriores mostrando a mesma coisa.

7ª tomada: Ainda um ângulo diferente dos anteriores mostrando a ginástica em um longo plano que permite acompanhar a gestualidade dos movimentos padronizados. Reis insiste nessas tomadas e tenta com ângulos diferentes dar uma dinâmica ao filme.

94ª cartela: **Dispõe de posto hospitalar, internato de menores, oficinas.**

Repete-se toda a seqüência de atividades da missão reiterando os valores do aprendizado para se tornar "civilizados".

1ª tomada: Cena de um pátio interno com o público esperando algo para acontecer.

95ª cartela: **A festa de Maria Auxiliadora foi comemorada nesse dia, 29 de Maio.**

1ª tomada: Cenas de pessoas saindo da igreja, vemos mães com filhos pequenos de colo.

96ª cartela: **Assistida pelos indios tucanos das povoações visinhas.**

Pela primeira vez temos a denominação de um grupo indígena.

1ª tomada: Continuação da tomada anterior mostrando as meninas com as roupas brancas.

2ª e 3ª tomadas: Vemos mães e filhos de colo e outros pequenos.

97ª cartela: **As solenidades religiosas na capela de Jauaretê.**

1ª tomada: Lenta panorâmica mostrando as índias, todas com véus brancos na cabeça. Esse símbolo de submissão à religião é explorado em cenas muito bonitas à contra-luz.

2ª tomada: Cena fixa dos militares sentados tendo os pequenos índios atrás.

98ª cartela: **Nota-se as meninas internas cobertas com o véu branco da congregação.**

A cartela somente reitera as imagens anteriores reforçando dessa forma a ênfase em tal comportamento.

1ª tomada: Novamente a bela imagem em contra-luz.

2ª tomada: O padre que celebra a missa no altar, falando para o público.

3ª tomada: Cena externa mostrando a saída organizada da missa.

4ª tomada: Cena externa do grande pátio e as meninas e meninos andando organizadamente. Em todas as imagens sempre transparece um clima de absoluta organização e ordem. Mesmo as atividades "lúdicas" são controladas pelos religiosos ou pelas religiosas.

99ª cartela: **Também em Jauaretê, fundado em 1929, foram visitadas todas as dependencias.**

1ª tomada: Cena fixa de pessoas sentadas no chão.

2ª tomada: Cena da ampla varanda e todos estão prestando atenção em algo que acontece no grande pátio.

3ª tomada: Cena fixa também mostrando as autoridades olhando algo na direção do pátio.

100ª cartela: **Aos tuchauas foi servido almoço áparte.**

Não houve até agora nenhuma nominação de qualquer índio, mesmo sendo tuchauas ou chefes. Os militares e os religiosos são nominados mas não os índios, nenhuma vez sequer. Essa omissão faz parte do contexto: ignorar as diferenças étnicas e pessoais entre os índios.

1ª tomada: Aparece os tuchauas almoçando e um padre observa-os

em pé. O almoço lhes é servido à parte de todos, inclusive dos próprios militares e dos religiosos. Por exclusão ou por consideração? Tudo indica que mais pela primeira opção.

2ª tomada: Cena exterior mostrando mulheres e crianças.

101ª cartela: **Todos os educandos dessas missões são índios das diversas tribus do Vaupês, Papori e Tiquié - Ha 243 internados em Jauaretê.**

Vemos aqui que, como acontece no norte amazônico os grupos indígenas são identificados pelos rios que habitam.

1ª tomada: A cena que se segue a essa cartela é uma sala de aula onde todos estão atentos ao religioso que está na frente em um plano superior.

102ª cartela: **Os dormitórios dos internatos consistem nas redes de tucum que os indios fornecem aos seus filhos.**

1ª e 2ª tomadas: Cena interna em panorâmica mostrando o amplo dormitório cheio de redes e uma menina em pé ao lado da sua própria rede. Pela primeira vez em todo o filme é mostrado uma interação de há bitos tradicionais com o cotidiano da missão.

103ª cartela: **Povoados indigenas de Jauaretê 533 p.**

1ª tomada: Cenas exteriores mostrando uma série de casas e assim vemos também pela primeira vez que a missão fica perto de um aldeamento, mas as crianças ficam em sistema de internato.

2ª tomada: Plano geral da missão, vendo em primeiro plano um pasto com gado.

3ª tomada: Cenas do aldeamento com os índios e um padre.

104ª cartela: **Povoado de Manáos, frente á cachoeira jauaretê.**

1ª tomada: Cena fixa ainda no aldeamento com o padre e alguns

homens vestindo roupas que lembram a Comissão Rondon, ou roupas militares.

2ª tomada: Cenas da forte correnteza do rio em lenta panorâmica.

105ª cartela: **Povoado de foz do Papori.**

1ª tomada: Pequena panorâmica mostrando o aldeamento e as pessoas todas fora de suas casas.

106ª cartela: Rio Papori.
Cartela que deve ter sido introduzida posteriormente pois sai dos padrões das anteriores.

107ª cartela: **No rio Papori, divisoria Brasil Colombia Lat. N-O-36'-26'.**

1ª tomada: Cena pequenos índios nus ao lado. Pela primeira vez aparecem crianças nuas.

2ª tomada: Cena do militar sentado em uma pedra fumando e um padre indo ao seu encontro.

3ª tomada: Em barcos cada vez menores os remadores esforçam-se para vencer o rio. Em primeiro plano na esquerda do enquadramento vemos Charlotte Rosenbaum olhando, rindo e se voltando para o rio, em empatia com a câmera de Reis.

108ª cartela: **Santa Theresita, missão colombiana dos padre de Monfort.**

1ª e 2ª tomadas: Cenas fantásticas das canoas vencendo as fortes correntezas rio abaixo. Reis deslocou-se para as pedras somente para fazer essas imagens.

3ª tomada: Cena fixa de grandes construções nas margens altas do rio.

109ª cartela: **Povoação de Sta.Luzia. Ha no Papori 21 povoações com 1234 indios todos sob a assistencia das missões.**

1ª tomada: Pequena panorâmica mostrando as casas e pessoas.

2ª tomada: Cena mostrando uma das canoas deixando o lugar. Reis tenta dar uma continuidade no filme.

110ª cartela: **São Paulo, florecente povoado de tucanos com 90 almas.**

Cena mostrando uma das canoas da expedição passando e ao fundo construções.

111ª cartela: **Cuio Cuio, missão colombiana montforniana.**

1ª tomada: Pequena panorâmica mostrando algumas construções, reliogiosos e índios vestidos.

112ª cartela: **Aí vemos o padre Clemente diretor das missões colombianas.**

1ª tomada: Plano próximo do padre Clemente conversando com padre José e rodeados de índios.

2ª tomada: Plano um pouco mais afastado mostrando as freiras com as meninas índias vestidas.

3ª tomada: Outro plano também não muito próximo mostrando padre Clemente e os pequenos índios da missão.

4ª tomada: Como em uma cena anterior, uma das canoas cruza o rio deixando a missão, afinal o filme continua e a expedição também. Como não há muitas cenas interessantes para a montagem, Reis vai usando essas estratégias.

113ª cartela: **Montfort, séde das missões colombianas.**

1ª tomada: Outra vez panorâmica mostrando umas das canoas navegando o rio tendo ao fundo construções nas margens altas do rio.

2ª tomada: Pequena panorâmica mostrando as construções do lugar.

114ª cartela: **Anchieta, povoação indigena sob o Ser. De Prot. aos**

indios 29 p.

1ª tomada: Cenas de casas no barranco alto do rio, vemos pessoas esperando na margem.

2ª tomada: Pequena panorâmica mostrando as pessoas do lugar e pela primeira vez vemos mulheres nuas da cintura para cima. Os religiosos deveriam querer logo vestí-las, mas como estavam sob assistência do SPI não podiam fazer muita coisa.

115ª cartela: **Nazareth, povoaçào do SPI com 58 p.**

1ª tomada: Cena das pessoas no barranco acenando para as canoas, nem sabemos se desceram aí. Parece que o filme não dá muita importância para os postos do SPI.

2ª tomada: Outra vez a cena da canoa vencendo o rio com as casas ao fundo, fazendo a idéia de chegada e saída.

116ª cartela: **Melo Franco, posto do Ser. de Prot. aos Indios.**

1ª tomada: Pequena panorâmica mostrando as pessoas do lugar e uma casa ao fundo.

117ª cartela: **Está sediada em uma boa casa construida pela comissão de limites.**

1ª tomada: Continuação da panorâmica, terminando nas casas dos índios, com estes em frente delas.

2ª tomada: Major Thomas Reis e padre José em meio das crianças do lugar.

3ª tomada: Cena feita da canoa mostrando o barranco e as casas no alto.

117ª cartela: **O posto conta com 145 indios com tendencia a aumentar.**

1ª tomada: Aparece ainda uma cena da aldeia e um grupo de índios joga com uma bola.

118ª cartela: **O nosso marco nesse local, frente a fronteira colombiana.**

1ª tomada: Cena do marco e as pessoas perto, vemos as duas canoas ancoradas ao fundo.

119ª cartela: **- Rio Tiquié -**

Outra cartela que parece ter sido introduzida pois foge do padrão das anteriores.

1ª e 2ª tomadas: Cenas do rio já com a mata bem fechada nas margens.

120ª cartela: **O Rio Tiquié, eixo das comunicações com o Solimões.**

1ª tomada: Cena do rio e das margens feitas com o barco em movimento.

121ª cartela: **Uiripipí, povoação indigena. O Tiquié conta 20 povoações assistidas pelas missões salesianas.**

1ª tomada: Com o barco em movimento vemos cena do lugar.

2ª tomada: Pequena panorâmica mostrando o lugar.

3ª tomada: Chegada de uma canoa. Pela primeira vez no filme vemos uma pequena canoa indígena.

122ª cartela: **Passando pela povoação indigina de Matapi 46 p.**

1ª tomada: Cena das margens do rio feita da canoa.

123ª cartela: **Povoação de Samauma.**

1ª tomada: Mesma da anterior.

2ª, 3ª e 4ª tomadas: Cenas da mata densa na beira do rio, e um longo plano da última tomada. Reis enfatiza aqui a diferença da vegetação das margens do rio. O filme torna-se mais rico, ganha em narrativa e folêgo, tornando-se atrativo para o espectador.

124ª cartela: **Uiraití 51 p.**

1ª tomada: Cena de casas na margem do rio a partir do barco em movimento .

2ª tomada: Câmera já posicionada em terra mostrando o barranco, uma casa, o rio e três índios parados quase estáticos que a um olhar de um deles se movimentam e saem do enquadramento, aparentemente sob ordens de Reis. O fato marcante dessa tomada é que pela primeira vez vemos índios totalmente nus.

3ª tomada: Pequena panorâmica mostrando a placa indicativa do lugar com um índio posando ao seu lado, vemos também uma casa fazendo fundo ao recorte.

4ª, 5ª ,6ª e 7ª tomadas: Cenas da margem do rio, terminando a cena no próprio rio.

8ª tomada: O barco volta e vemos novamente cenas da margem do rio.

124ª cartela: **Em Virapoço, entre um grupo de indios macús, a tribu degradada.**

1ª tomada: Cena em câmera com pouco movimento mostrando um grupo de índios de costas observando o barco da expedição.

125ª cartela: **Esses indios são nómades, sendo por isso escravisados pelas tribus mais nobres de tucanos, dessanos, piratapuias, etc.**

O fato de serem nômades implica uma não aceitação da fixação em missões e seria essa a questão que os tornam menos "nobres"?

1ª tomada: Cena próxima de mulheres índias e seus filhos, uma delas amamenta. Cena muito bonita, algumas olham para a objetiva.

2ª,3ª e 4ª tomadas: Inicialmente fixa, a câmera mostra padre Clemente dando presentes ao índios, roupas, etc. A câmera desloca-se para a esquerda e mostra o grupo todo. Ele também recebe presentes, vemos bananas. Em uma de suas ações parece estar cortando um "salame" e dando para os índios.

126ª cartela: **O padre José também brinda os macús.**

1ª tomada: Cena fixa do padre dando presentes, vemos facão e roupas.

2ª tomada: Cena rápida de um plano de mulheres.

127ª cartela: **Povoação de Bela Vista com 79 pessoas.**

1ª tomada: Cena da mata fechada ao lado do rio que se estreita criando um clima de dificuldades a frente.

2ª tomada: A câmera de dentro do barco mostra uma aproximação a um barranco e pessoas estão no alto esperando.

3ª tomada: Cena de uma aldeia indígena e vemos uma grande casa em construção.

4ª tomada: Outro ângulo da aldeia em câmera fixa.

128ª cartela: **Paricachoeira, povoação recente com 126 p.**

1ª tomada: Plano aberto mostrando a aldeia e vemos o padre Clemente tentando levar os índios para o enquadramento da objetiva.

2ª tomada: Panorâmica das casas com seus habitantes em frente das mesmas e ainda vemos o padre levando os últimos índios para frente das casas.

129ª cartela: **Situada em terras altas é clima salubre, terras ferteis.**

1ª tomada: Cena do campo e vemos alguns índios inicialmente parados e a uma ordem deslocam-se para frente da câmera.

130ª cartela: **Os indios do Tiquié ainda carecem de roupas.**

1ª tomada: Plano próximo de mulheres e crianças muito saudáveis. A afirmação "carecem de roupas" sugere uma comparação com a organização salesiana onde todos estão vestidos uniformemente.

2ª tomada: Plano próximo dos homens que brincam dainte da câmera.

3ª tomada: Plano próximo também mostrando agora homens e mulheres.

131ª cartela: **São excelentes nadadores vencendo as cachoeiras como peixes.**

1ª, 2ª e 3ª tomadas: Cenas muito bonitas da interação dos índios com o rio onde nadam em forte correnteza. A afirmação da cartela e as cenas que vemos mostram uma relação oposta com a natureza que se estabelece entre índios das missões e índios tribais. A expressão "nadam como peixes" aproxima-os da natureza ao contrário dos índios que vimos nas missões.

132ª cartela: **Até aqui o rio é francamente navegável.**

1ª tomada: Ainda cenas dos índios na forte correnteza.

2ª tomada: Um dos barcos passa diante da câmera com seus ocupantes remando. Em nenhum momento foi indicado quem eram os remadores dos pequenos barcos nessa parte da expedição.

3ª a 7ª tomadas: Cenas dos barcos no rio com a mata cada vez mais fechada. Reis vai cada vez mais enfatizando a entrada pela selva e pelo inóspito com os recortes da floresta. Parece que a câmera está procurando algo entre as árvores.

133ª cartela: **Carurú acima vinte quilometros de Pari .**

1ª tomada: Cena da mata fechada com o barco em movimento produzindo belos planos.

2ª ,3ª ,e 4ª tomadas: Cenas de uma cachoeira com uma casa no alto do barranco do rio.

5ª tomada: Já em terra, plano da cochoeira e da preparação de uma cadeira para padre José sentar-se. Ele porta um guarda-chuva e cercado por todos os índios que estão nus torna a cena contrastante.

134ª cartela: **Queda de 30 metros de desnivel.**

1ª, 2ª e 3ª tomadas: Longa e lenta panorâmica da queda.

4ª tomada: O plano começa com os índios olhando para a objetiva e rapidamente viram-se e carregam a canoa queda acima. Novamente Reis escolhendo ângulos e ordenando a ação para a filmagem. Entre os índios vemos um totalmente nu com um boné militar que aparenta ser um chefe pois não carrega a canoa e é mais velho.

5ª tomada: Cenas dos índios com a canoa no meio da queda.

6ª tomada: Os índios em primeiro plano e a queda no fundo.

7ª tomada: Plano aberto da queda.

135ª cartela: **A montante, margem esquerda, a povoação indígena.**

1ª e 2ª tomadas: Cenas rápidas da aldeia e os índios não são caracterizados pela sua etnia mas como uma simples "povoação indígena".

136ª cartela: **Em latuca, cachoeiras e pedrais.**

1ª, 2ª e 3ª tomadas: A canoa é ancorada em uma pedra do rio e descarregada. Vemos Charlotte Rosenbaum fotografando e olhando para a câmera de Reis. A narrativa fílmica ganha qualidade com as dificuldades que se apresentam para a expedição.

4ª tomada: Após descarregada os remadores índios lançam-se para enfrentar a forte correnteza rio acima. Cena muito bonita. Aqui começamos a encontrar o cineasta Reis de outros filmes, já liberto de acompanhar o coronel inspetor que não está nessa parte da expedição e de documentar as atividades repetitivas das missões.

5ª tomada: Cena do grupo almoçando na sombra de árvores: padre José, padre Clemente, Major Thomas Reis e Charlotte Rosenbaum. Reis deve ter colocado a câmera enquadrada e foi para a frente da objetiva,

inicialmete Charlotte não aparece pois estava operando, em seguida troca de lugar com uma pessoa do grupo que não identificamos e vem para a frente da câmera. Vemos ao fundo um grupo de índios sentados em um tronco observando o almoço da comitiva. Diferentemente do que já vimos até aqui, essas cenas colocam a expedição efetivamente no meio da selva e não mais nos campos limpos das missões.

6ª tomada: Os índios em primeiro plano e o rio ao fundo.

7ª tomada: A câmera está fixa mostrando o rio e sua forte correnteza, lentamente os índios começam a colocar-se diante da câmera e olham para a objetiva, o plano é aberto. Assim os nove índios deslocam-se para a frente da câmera sob a direção de Reis.

8ª tomada: Em uma panorâmica, a câmera acompanha os índios andando nas pedras com o rio ao fundo. É uma das cenas mais bonitas do filme, revelando a integração com a natureza.

137ª cartela: **Alto Tiquié confim da nossa fronteira com a Colombia.**

1ª tomada: Cena da mata fechada no rio que se estreita cada vez mais. A palavra "confim" orienta os objetivos finais da expedição: chegar nos limites mais difíceis da nação.

2ª tomada: Remando rio acima. De dentro da canoa, Reis com domínio da câmera mostra os remadores de costas em primeiro plano com seus movimentos coordenados e à frente o rio e a mata.

3ª e 4ª tomadas: Cenas de uma corredeira e pequena cachoeira.

138ª cartela: **Aí está plantado o marco limítrofe.**

1ª tomada: Reis posando ao lado do marco com os índios.

2ª tomada: Somente os índios posando ao lado do marco e a uma ordem todos saem da frente do marco deixando-o sozinho no enquadramento.

3ª tomada: Plano mais próximo do marco com um índio de cada lado e a uma ordem os dois também saem do quadro. A relação entre índios e limites nacionais fica clara nessas tomadas e assim a necessidade de integrá-los à nação.

139ª cartela: **O marco colombiano na margem oposta.**

1ª tomada: Cena do barranco onde se vê o marco do outro lado.

2ª tomada: Canoa descendo o rio.

3ª tomada: Vemos uma canoa tentando vencer a correnteza em tomada de dentro da outra canoa. Não fica esclarecido porque na tomada anterior a outra canoa desce o rio e agora sobe.

4ª e 5ª tomadas: Continuação dentro da canoa e mostrando a mata se fechando por cima do próprio rio com as árvores bem próximas das canoas. Estamos no limiar de uma aventura: o que vem pela frente? O clima dessa segunda parte do filme difere totalmente das cenas do início.

140ª cartela: **Abaixo a povoação de São João de indios tuiucas, 261 indios.**

Se nas cartelas anteriores as populações ribeirinhas mesmo sendo indígenas eram chamadas de " x pessoas" agora temos "261 índios".

1ª tomada: Panorâmica da aldeia nas margens do rio.

2ª tomada: Câmera fixa no padre Clemente rodeado de índios dentro de uma choupana.

3ª tomada: Pequena panorâmica mostrando as casas da aldeia.

4ª tomada: Mesmo ângulo que terminou a cena anterior com pessoas passando em frente da objetiva e vemos em seguida, ao fundo, um grupo de índios com adornos.

141ª cartela: **O seu maior prazer é o cachiri e a dança acangatara.**

Realmente Reis desgarra-se do "cerco militar e missionário" e pode fazer o que gosta: documentar festas, rituais e danças. A cartela expressa essa afinidade com o "último indígena".

1ª tomada: Câmera fixa nas danças de homens e mulheres em passo sincronizado e parecem felizes dançando.

142ª cartela: **O padre João vai entretanto cristianizando todos eles.**

1ª tomada: Cena do padre batizando os pequenos índios. A expressão "entretanto" é dúbia aqui, sem uma conotação crítica expressa.

2ª tomada: Em plano mais próximo vemos o padre continuando a batizar os meninos ainda de colo.

143ª cartela: **A acangatara dos tuiucas.**

Reis intercala o batismo com as danças e hábitos tradicionais.

1ª e 2ª tomadas: Cenas dos índios preparando-se para a dança.

3ª tomada: Meninos em frente das casas.

4ª tomada: Meninas em plano próximo.

5ª tomada: Meninos posando para a objetiva e a uma ordem se dispersam.

6ª tomada: Meninos posando em frente da câmera e ao fundo os índios preparados para a dança.

144ª cartela: **Os tucháuas distribuem os adornos para a festa.**

1ª e 2ª tomadas: Preparação dos adornos corporais.

3ª e 4ª tomadas: Plano próximo de um tucháua, ele não se importa de estar sendo filmado e está envolvido em seus afazeres.

5ª tomada: Plano próximo do mesmo tucháua com outro índio, ele continua não prestando atenção à câmera apesar da proximidade da objetiva.

145ª cartela: **Os tuiucas passariam a vida dançando.**

1ª tomada: Plano próximo dos índios dançando em círculo.

2ª tomada: Plano mais próximo da dança com uma coreografia diferente.

3ª tomada: Mesmo plano mas com a presença das mulheres dançando abraçadas com os homens. Vemos o rio ao fundo mas perto. Nessa dança aparece uma criança na frente de todos que parece conduzir a fileira.

4ª tomada: Cena somente dos homens dançando.

5ª tomada: A câmera desloca-se para dentro da roda e faz agora as tomadas de frente para os homens e as mulheres. Em câmera fixa e plano bem próximo as pessoas vão passando pela objetiva em uma da mais belas cenas de Reis.

6ª tomada: A câmera fora novamente da roda posiciona-se em ângulo descendente mostrando os passos dos pés no chão.

7ª tomada: Cena rápida dos tucháuas de frente tocando maracá.

146ª cartela: **A civilização porem vai chegando...só agora estão as missões em contacto com as populações do Tiquié.**

Última tomada do filme: Pequena e lenta panorâmica dos tucháuas tocando os maracás de frente para a câmera.

147ª cartela: **FIM**

5. UMA EXALTAÇÃO AOS SALESIANOS

A natureza desse filme diferencia-se do anterior pois caracteriza-se inicialmente como uma documentação da viagem do novo inspetor de fronteiras em visita ao Rio Negro. Entretanto, como veremos, mais parece uma ode à ocupação do território nacional pelas missões salesianas e efetivamente uma assimilação no campo simbólico e físico com a destruição da vida **selvagem** ou do índio tribalizado. 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 é chamado para presidir 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 Guiana Francesa, Inglêsa 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 *"...onde iniciaria a inspeção das frontreiras de Oeste e Sul, ainda não percorridas por mim"*.

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*" (Rondon, apud Viveiros:1958:573)

Rondon acrescenta que escolheu para organizar a nova tarefa antigos companheiros e veteranos da Comissão Telegráfica relatando que ficou entusiasmado, manifestando exaltação patriótica, sentimentos esses partilhados com seus companheiros, e completa com as seguintes palavras os objetivos da missão dizendo:

"...*Cumpria promover as soluções necessárias, para que pudesse ser*

nosso território, de vez e integralmente, fixado por convenções internacionais com os países limítrofes". (Rondon, apud Viveiros:1958: 507)

A missão de Rondon de acertar as pendências nas fronteiras brasileiras com nossos vizinhos incorporava os índios nessa ação e navegando pelo Rio Negro em 1930 , afirmou categoricamente sua visão das diferenças nas relação entre Estado e Missão Salesiana:

"*Saltámos em São Gabriel onde tivemos contacto com a Missão Salesiana. Fiz ver que a sua ação secundária a do Govêrno, pois dispunha de meios morais contra a opressão exercida sôbre os índios pelos seringueiros. Conjugados os esforços do Govêrno e das Missões, agindo cada um dentro de sua esfera, temporal e espiritual, seria possível proteger o redimir o índio, eficazmente*". (Rondon, apud Viveiros:1958:558)

Em 1930, voltando da Argentina, Rondon foi preso e ficou em Porto Alegre de "menagem"[28], teve conhecimento das declarações do Tenente Juarez Távora, um dos chefes revoltosos da Revolução de 30, onde declara que Rondon foi um "*dilapidador dos cofres públicos, a distribuir pelo sertão bruto linhas telegráficas aos índios, para lhes servir de brinquedo*"..."*em qualquer país civilizado e policiado estaria êsse general na cadeia*" (Viveiros:1958:577). E assim, a Revolução de 30 encerrou as atuações de expansão do telégrafo e de sua manutenção. Rondon, ofendido, explica sobre sua ação de quarenta anos à frente das Comissões Telegráficas:

"*Cabia, aliás, a localização das linhas telegráficas ao Governo, a cujas ordens eu obedecia ao lhes fazer o traçado. E êsse trabalho, cujas*

28- Menagem: Prisão fora do cárcere, que a justiça militar concede sob promessa ou palavra do preso de que não sairá do lugar onde se acha ou que lhe for designado.

dificuldades eram por vêzes quase insuperáveis, fôra únicamente possível graças ao ardor com que ao serviço da Pátria nos dedicáramos. Constituia êle como que pretêxto ao objetivo precípuo de pacificar centenas de tribos de índios, harmonizando-as entre si, reconciliando-as com os brancos, pondo-lhes ao alcance elementos que lhes permitissem assimilar paulatinamente e espontâneamente a civilização ocidental, a fim de se lhe incorporarem mais tarde." (Rondon, apud Viveiros:1958: 577)

Sem dúvidas, Juarez Távora externava posições do movimento tenentista que desejava uma nova ordem e atacava um héroi do período para marcar diferenças sobre a visão do papel do Estado e da sociedade. Na resposta vemos que Rondon acentua a ação civilizatória sobre os índios. Mas a condição moral que invocava frente à ação salesiana com relação ao perigo dos garimpeiros, torna-se, na verdade, vantajosa para "*eficazmente*" proteger e redimir o índio. Rondon pela sua história pessoal é resgatado por Getúlio Vargas e assume em 1934 as negociações de paz entre Peru e Colômbia, como mencionado acima. O ciclo rondoniano se completa ideologicamente na ocupação efetiva das fronteiras pelo Estado e nessa ação, o índio é física e simbolicamente incorporado a nação brasileira.

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, segundo suas afirmações, e o segundo, porque o próprio Rondon usará fotografias e fotogramas dessa expedição no livro *Índios do Brasil*, volume III, reconhecendo sua influência e sua anuência com as práticas dessa expedição.

Entretanto, o filme mostra o então novo inspetor de fronteiras, Coronel Manoel Alexandrino Ferreira da Cunha, logo no início, mas não há nenhuma referência sobre ele em todo o livro e, apesar de mostrar cenas enfáticas das missões salesianas, como no filme, o livro dará um tratamento especial às imagens do índio tribalizado, publicando uma parte não editada no filme. As narrativas partem de alinhamentos superpostos mas mudam sua significação apresentando diferentes contextos e ênfases visuais.

O filme, após a apresentação do novo inspetor, começa mostrando cenas de Manaus, principal cidade do Amazonas, e principalmente manifestações dos colégios salesianos 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 (o cineasta de Rondon que acompanha o novo inspetor) sabe muito bem qual é o sentido das cenas iniciais que destacam as atividades dos salesianos com o próprio desenvolvimento da narrativa fílmica que virá em seguida. Estamos vendo o 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 o que não faltará nesse filme.

As cenas filmadas no centro de Manaus propiciam-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 mera 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.

A primeira edificação mostrada é o colégio salesiano e depois prédios públicos. As cartelas informam com dados sobre população e renda. 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 de

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 própria origem. Mas as cartelas não identificam a origem dos alunos e alunas, só sabemos que são índios e ribeirinhos. Interessante notar que apesar de citar e mostrar rapidamente o trabalho da terra o filme não enfatiza essa atividade, aqui em Barcelos.

A viagem continua e na passagem pelo Porto de Santa Isabel temos a primeira troca de barco. O grande vapor é trocado para poder navegar até São Gabriel. As cenas de Santa Isabel são meramente descritivas. Informa-se que o lugar, com poucos habitantes, era um entreposto comercial com poucos habitantes sendo visitado por gente de fora que vinha se abastecer. Entretanto, de repente, vemos uma bonita e interessante tomada de procissão com andor, meninos e meninas segurando velas, que se desloca para a frente da câmera estrategicamente montada para mostrar o movimento até passar pelo quadro, aparentando uma possível coordenação de Reis nas tomadas. Não é especificado ou esclarecido nada a respeito.

As cenas repetem-se mostrando a chegada ao porto de São Gabriel e agora o conjunto de tomadas será minucioso e abarcará todas as atividades da Missão. A diferença em relação à Santa Isabel é a presença dos alunos organizados militarmente portando "armas" ou simulacros executando o gesto tradicional de "apresentar armas" ao inspetor, enquanto outros sem armas "batem continência". Podemos ver também 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. Até esse momento a frieza da documentação colocava os sujeitos filmados a uma distância asséptica da objetiva, o que será quebrada pela primeira vez com a aproximação e o abraço do inspetor em um dos alunos, reforçando o paternalismo da ação como um todo.

As cenas seguintes vão mostrar as atividades da Missão começando pela estação meteorológica. Um olhar desarmado e ingênuo até esse momento pensaria que o filme é sobre as missões salesianas tal

a exaltação de suas atividades e pela 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*" (cartela 33) afirmando uma absorção de uma técnica civilizada, pois racional, em oposição a uma prática tradicional da agricultura. Pela primeira vez é citada aqui a expressão "*caboclos*" para contextualizar a origem dos internos[29]. Os alunos são sempre supervisionados pelo instrutor usando botas e com uma presença que nos lembra a de um feitor, mas o seu título é de engenheiro agrônomo, acrescentando a noção de ciência ao trato racional da terra mostrada triunfalmente quando um aluno retira uma grande mandioca do solo e apresenta-a para a câmera com o auxílio do instrutor.

Nas cenas da plantação de arroz sentimos a presença do olhar de Reis que escolhe uma bela tomada que nos dá um plano aberto de colinas. Reis tenta sempre por meio de vários artifícios cinematográficos tornar um pouco mais dinâmico o filme mas o fracasso da narrativa fílmica é até agora latente. O filme caracteriza-se como elemento de ilustração e descrição da viagem, com exaltação ao trabalho das missões e com o próprio inspetor em segundo plano.

Na cartela 41, pela primeira vez, aparece a origem étnica como referência: "*As jovens indias 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**. Em uma tomada as pequenas índias, agora caracterizadas, aparecem trabalhando com seus vestidos floridos e cabelos penteados como "civilizadas" para em seguida na cartela 42 anunciar aparentemente de forma aleatória que *"Ha entre elas algumas arianas"* que parecem ser albinas. Esse contraponto com os retratos das pequenas índias da tomada anterior é menos para diferenciar e sim uma tentativa de homogenização e generalização.

29- Caboclo: denominação usada na Amazônia para se referir aos índios e aos ribeirinhos e que não é usada pela Comissão para os índios do Xingu ou Bororos, sujeitos dos filmes anteriores.

As cenas do detalhamento da aprendizagem continuam com as várias apresentações de ofícios, como as aulas de costura na qual aparecem as moças mais velhas nas máquinas e as mais novas fazendo primeiramente costuras 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 jardim. O filme realça sempre o trabalho como não se tivesse 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 cartela 48 identifica os sujeitos: " *A instrucção dos alunos quasi todos indios.*" 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 jovens destribalizados e submetidos ao regime forçado dos internatos.

As cenas de sala de aula são um esforço de Reis usando recursos de *fade in* e *fade out* com uma boa coordenação de seqüências de panorâmicas, planos e contra-planos, e assim tentar dar alguma dinâmica ao filme. Mas, mesmo assim, sentimos que a narrativa permanece fraca. Dos filmes analisados este é o menos interessante e com menos recursos narrativos em termos de sua significação fílmica, e detectamos o fracasso de Reis nas suas tentativas de dar dinâmica ao assunto.

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 o efeito de tornarem-se um só elemento na imagem, o oposto das imagens "burocráticas" da viagem 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 imagens, inicialmente o simulacro de pequenos índios armados e militarmente uniformizados com o seu referente: os soldados. Futuros

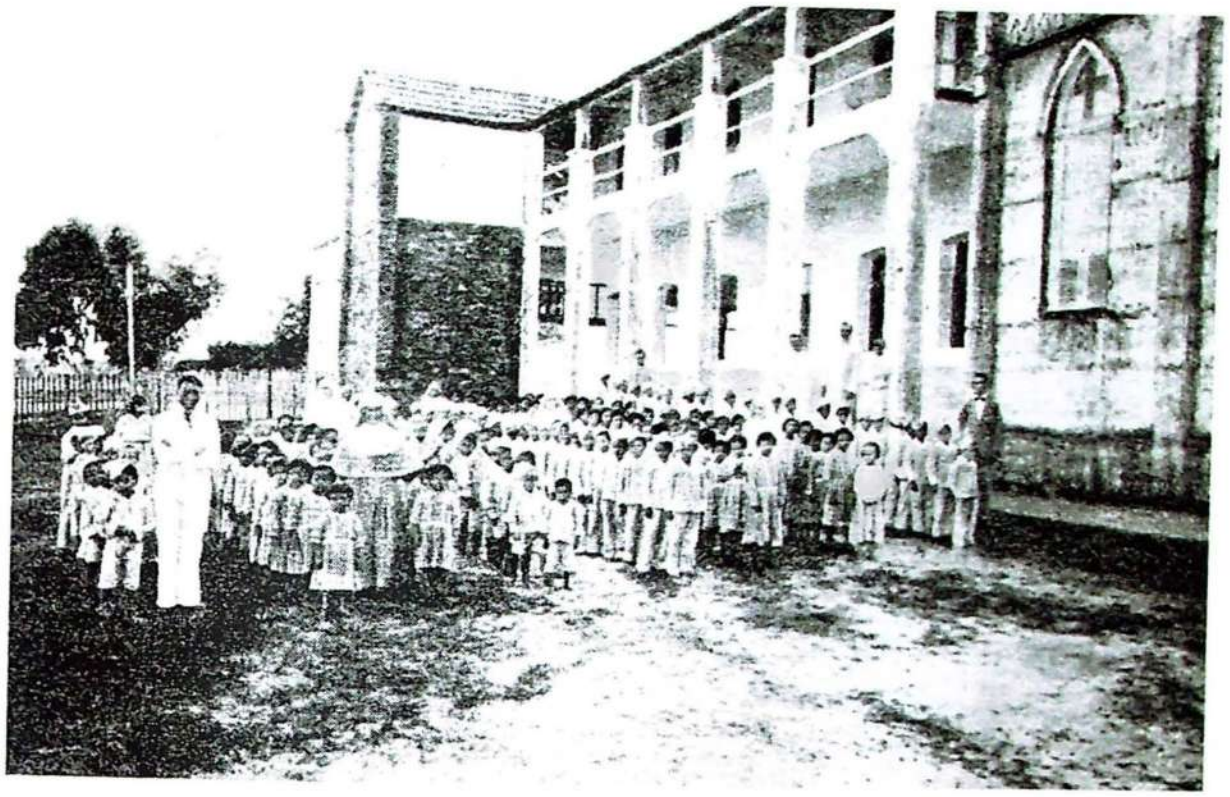
soldados guardiões as fronteiras nacionais? Provavelmente era essa a intenção concreta que a imagem explicita e reforça.

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 transparece na publicação das imagens da viagem no livro *Índios do Brasil*, volume II.

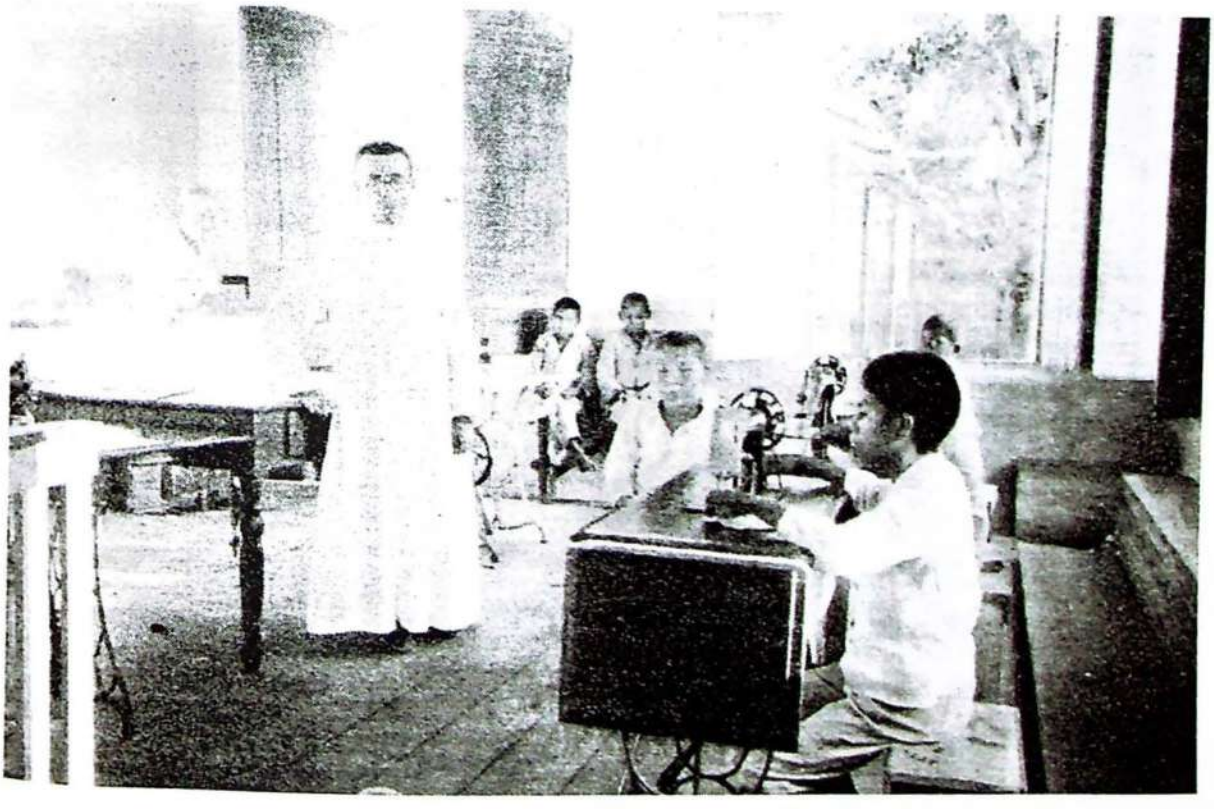
No livro não é citado que as imagens fotográficas e os fotogramas publicados foram feitos na viagem referenciada. As imagens iniciais das comemorações salesianas são substituídas por imagens poéticas do Rio Negro e Barcelos que aparece como primeiro porto de parada é citado logo nas primeiras páginas. No livro as imagens publicadas são fotografias de Charlote Rosenbaum 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 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 importância etnográfica. Assim, livro e filme tomam rumos diferentes na sua edição.

Se no filme demorou-se para citar a origem étnica dos internos como índios, na verdade a primeira citação é "índias" e os meninos são chamados "caboclos", 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. A legenda da foto do porto de Barcelos diz:

"*Barcelos: só tem algumas habitações, salvo as propriedades das missões salesianas, que em todo o rio Negro colaboram com o Serviço de Proteção ao índio, no assistir e educar os silvícolas da região*". (Rondon:1953:111) **[imagens 172 e 173]**



172-1109.112.III - foto Charlotte Rosenbaum



173-110.112.III - foto Charlotte Rosenbaum

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 e alguns ofícios. Em uma das fotos dos internos com uniformes, 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). Nas imagens em que aparecem uniformizados e com armas não são caracterizados como índios sendo que na mesma página a expressão " meninas indígenas" é usada e na página seguinte na apresentação do trabalho na agricultura a legenda diz: "*...Os pequenos índios gostam duma vida bem agitada*", que podemos ler como "trabalham bastante" e em seguida também são citados como índios na aprendizagem e na fabricação de "*telhas, tijolos e manilhas*" na olaria. Assim, quando portavam as armas, o uniforme e a bandeira deixavam de ser índios e eram simplesmente "internos". Mas Rondon deixa claro que, por natureza, não são preguiçosos. **[figuras 174 a 178]**

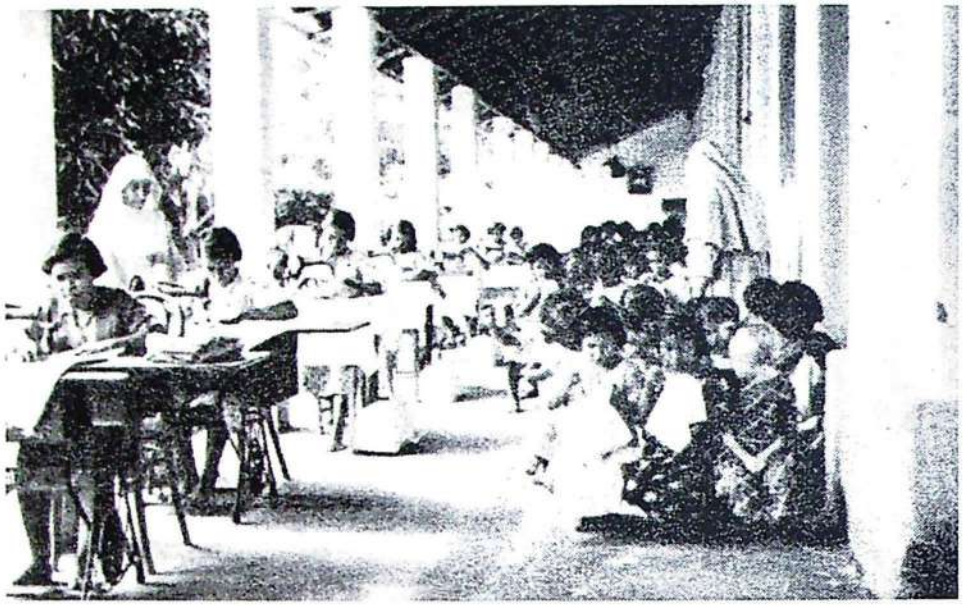
O mais interessante nessa parte do livro é que logo após as imagens de São Gabriel aparecem cenas de Cucuí que também vemos no filme, mas para nossa surpresa quem aparece em seu estio garboso e nobre entre os índios coehanos é o próprio Rondon em foto feita por seu filho Dr. B. Rondon, anos antes. Porque 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 Inspetoria de Fronteiras e não participou dessa expedição ao Rio Negro? Como vimos, Rondon montou a estrutura da Inspetoria de Fronteiras com seus antigos colaboradores do SPI e da Comissão dos Telégrafos e nesse momento estava chefiando uma comissão internacional no conflito fronteiriço entre Peru e Colômbia. Podemos deduzir que Rondon ainda se sentia um homem de poder na Inspetoria com seus colaboradores e ainda mais por deixar o posto para ocupar outro de maior importância para o país, dentro do mesmo contexto de questões de fronteiras. No entanto, como veremos, existe uma clara contradição entre a narrativa fílmica e a publicação. Essa contradição verifica-se na atribuição de importância diferenciada entre imagens das missões salesianas e de índios ainda tribais.



174-1142.128.III - foto Charlotte Rosenbaum



175-1143.128.III - foto Charlotte Rosenbaum



176-1144.128.III - foto Charlotte Rosenbaum



177-1146.129.III - foto Charlotte Rosenbaum

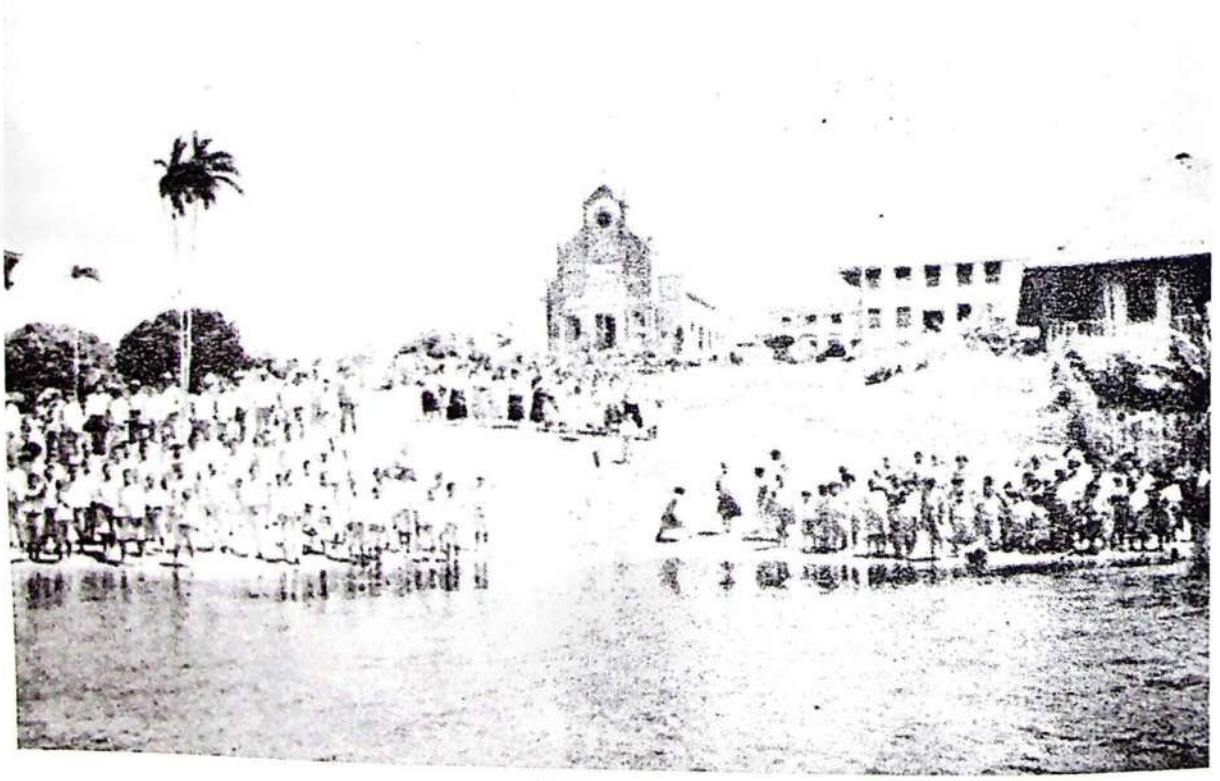


178-1148.130.III - foto Charlotte Rosenbaum

A subida continua e chegando ao Rio Vaupés, a câmera mostra uma série de povoados ribeirinhos: Itapinima, Pituna, Trovão, Ananaz e Taraucá, sempre citando a população local nas cartelas e agora anunciando a ação das missões na cartela 66: " *Estão situadas nesse rio 9 populações indigenas sob a assistencia das missões salesianas*" .

Na chegada ao porto de Taraucá 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 Charlote Rosenbaum e a primeira delas mostra uma tomada igual à feita por Reis com a câmera e podemos ver toda a população organizada em grupos distintos esperando o barco aportar. Rondon exalta no livro essa chegada com as seguintes e eloqüentes palavras:

" *Taracuá, 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) **[figura 179]**



179-1172.143.III - foto Charlotte Rosenbaum

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.

Continuando, as fotografias mostram planos gerais das construções, de algumas atividades da missão. Na última foto aparecem várias casas iguais de uma povoação ribeirinha e a legenda diz que: "*Ao lado da Missão Salesiana está instalada a povoação indígena de Taracuá. Rio Uaupés.*" (Rondon:1953:145) Não sabemos se a povoação foi aí "*instalada*" pela missão ou se já existia o local.

O filme, entretanto, detalha as atividades da aprendizagem do trato do barro e sua transformação em telhas e tijolos, uma atividade de autogestão da missão assim como a costura e a agricultura. Aliada ao trabalho árduo dessas atividades a cartela 76 anuncia a "modernidade" das atividades didáticas: " *Recebem os educandos uma instrução esmerada por metodos os mais modernos.*" Novamente devemos entender como "moderno" uma intensa atividade produtiva em prol da própria missão, destruindo concepções de tempo, ritmo de vida e manifestações lúdicas da vida tribal. As atividades na missão parecem ininterruptas e podemos ver as meninas, em várias formações de brincadeiras de roda, demonstrando a aparente incorporação de todo um repertório de novas posturas corporais indicando uma rápida aculturação. A cartela 79 reafirma a progressão esperada pelo rápido aprendizado: "*Todas estas edificações feitas de tijolo pelos indios demonstram as possibilidades futuras da região.*" Pela primeira vez nessa missão a palavra "índios" é citada para exemplificar a transformação cultural em relação a uma tecnologia de construção e ressaltado o valor "futuro" dessas incorporações.

Como já ocorreu anteriormente há uma troca de embarcação devido às dificuldades que se vão apresentando, conforme a expedição avança para o norte os barcos vão ficando menores. O filme começa lentamente a criar um clima de aventura. 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 Taracuá. 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. Nesse momento como acontece no livro também é anunciado pela primeira vez a origem do grupo étnico nas cartelas 95 e 96: " *A festa de Maria Auxiliadora foi comemorada nesse dia, 29 de Maio*"..." *Assistida pelos indios tucanos das povoações visinhas.*" **[figuras 180 e 181]**

A câmera mostra vários ângulos internos da igreja com belos planos contra-luz. As imagens mostram uma devoção religiosa enfatizada no filme, o que já não acontece no livro em que essas imagens são omitidas. As imagens na igreja mostram também os militares sentados nas primeiras filas. A câmera passeia e enquadra repetida vezes as internas vestidas de branco com seus véus que são ressaltados pela contraluz.



180-1186.150.III - foto Charlotte Rosenbaum

Na cartela 100 é anunciado um 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, não repartindo o almoço na mesma mesa. A exclusão que poderia ser justificada como consideração parece na verdade indicar falta de comunicação e interação. Os índios são numerosos e indiferenciados: "*Todos os educandos dessas missões são índios das diversas tribus do Vaupês, Papori e Tiquié - Ha 243 internados em Jauaretê*" (cartela 101). Assim, o nivelamento e a pedagogia da anulação das diferenças propicia aos religiosos sucesso no seu trabalho de destribalização e orientação para novos valores.

Pela primeira vez, porém, temos uma frase que indica alguma interação com o grupo étnico de origem e uma prática tradicional como escrito na cartela 102: "*Os dormitórios dos internatos consistem nas redes de tucum que os indios fornecem aos seus filhos*". Também são mostrados os aldeamentos indígenas, chamados de "*povoações*", como é de praxe naquela região, e, apesar de se localizarem bem próximos da missão, os missionários mantêm os pequenos índios internados e portanto fora da vivênvia familiar e tradicional.



181-1187.150.III - foto Charlotte Rosenbaum

A câmera mostra vários ângulos internos da igreja com belos planos contra-luz. As imagens mostram uma devoção religiosa enfatizada no filme, o que já não acontece no livro em que essas imagens são omitidas. As imagens na igreja mostram também os militares sentados nas primeiras filas. A câmera passeia e enquadra repetida vezes as internas vestidas de branco com seus véus que são ressaltados pela contraluz.

Na cartela 100 é anunciado um 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, não repartindo o almoço na mesma mesa. A exclusão que poderia ser justificada como consideração parece na verdade indicar falta de comunicação e interação. Os índios são numerosos e indiferenciados: "*Todos os educandos dessas missões são índios das diversas tribus do Vaupês, Papori e Tiquié - Ha 243 internados em Jauaretê*" (cartela 101). Assim, o nivelamento e a pedagogia da anulação das diferenças propicia aos religiosos sucesso no seu trabalho de destribalização e orientação para novos valores.

Pela primeira vez, porém, temos uma frase que indica alguma interação com o grupo étnico de origem e uma prática tradicional como escrito na cartela 102: "*Os dormitórios dos internatos consistem nas redes de tucum que os indios fornecem aos seus filhos*". Também são mostrados os aldeamentos indígenas, chamados de "*povoações*", como é de praxe naquela região, e, apesar de se localizarem bem próximos da missão, os missionários mantêm os pequenos índios internados e portanto fora da vivência familiar e tradicional.

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 fílmica. Começa aqui a melhor parte do filme.

6. 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. A cartela 121 anuncia a presença salesiana nas povoações do rio Tiquié: Uiripipí, Matapi, Samauma 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 dando apenas "*assistência*". Dentro desse 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. A cartela 124 anuncia o grupo: "*Em Virapoço, entre um grupo de indios macús, a tribu degradada*" e continua "*Esses indios são nómades, sendo por isso escravisados pelas tribus mais nobres de tucanos, dessanos, piratapuias, etc*".

Apesar de nenhuma informação etnográfica escrita que acompanhe as imagens, como acontecia nos filmes anteriores, Reis está consciente das relações de hierarquia entre grupos indí genas da região.

Pela primeira vez vemos também uma 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 seguinte 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 130 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 da cartela 131 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 câmera passeia pelas matas procurando, espreitando, se posicionando em busca do fortuito ou em busca da imagem de um índio. Em Iatuca, a câmera mostra em vários planos a dificuldade de transposição de quedas tornando a viagem mais aventurosa. Índios nus aparecem fazendo o serviço duro do transporte das embarcações cachoeira acima.

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 câmera de Reis. A narrativa fílmica 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 dos mesmos andando pelas pedras em contra-luz com a forte correnteza do rio como fundo. Não estamos mais na ambiência opressiva das missões salesianas. A cartela 137 confirma essa situação quando menciona o "*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 câmera. A correlação entre índios e limites é sugerida. Nessa situação também estamos no limite da ação civilizatória e a fronteira não é apenas 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 todo filme era o fio condutor e o leito da narrativa, torna-se impossível de transpor ou navegar. Estamos agora, como anuncia a cartela 140, entre os índios Tuiucas.

A próxima cartela coloca a narrativa fílmica no âmbito tradicional das práticas culturais e Reis desgarra-se do cerco militar e religioso e pode fazer 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 a imagem de um padre com pequenos índios de colo e a cartela 142 anuncia que os últimos selvagens estão na mira da ação missionária: "*O padre João vai entretanto cristianizando todos eles*". Como entender a expressão: "entretanto" usada por Reis? Parece-nos expressar uma crítica ou pelo menos contém uma dubiedade: seria uma mera questão de tempo?

A cena do padre batizando os pequenos índios ainda de colo é entremediada com cenas tradicionais, o anúncio da dança preferida dos Tuiucas: a "*Acangatara*". Assim Reis intercala o batismo com as danças e hábitos tribais introduzindo o conceito de tempo na narrativa fílmica, e dessa forma, no próprio processo de contato. Sem se importar com a presença da câmera, em planos próximos, os índios adornam-se para a dança. A cartela 145 afirma que "*Os tuiucas passariam a vida dançando*" e a próxima completa: "*A civilização porem vai chegando...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 câmera fixa e as pessoas passando pelo enquadramento em uma das mais belas cenas de Reis. A câmera 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 câmera, 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 de todo o filme na imagem de um índio **integrado/pacificado**. O último selvagem

confunde-se com os confins de nossas fronteiras, esta é a mensagem final do filme.

Novamente, registramos uma grande diferença entre as imagens nesse final do filme e os fotogramas publicados. Como já dissemos, no livro são publicadas fotografias tomadas por Charlote Rosenbaum na parte que trata da missões, mas para as 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 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 a 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 e na qual Reis detalha toda a preparação de uma festa e o tratamento da entrecasca de uma árvore 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 transmite uma 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-se uma compreensão da dimensão temporal, do processo de preparação e o ritual em que são usadas as máscaras não é editado, e 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). **[Figuras 182 a 193]**



182-1202.158.III - foto cine Thomaz Reis



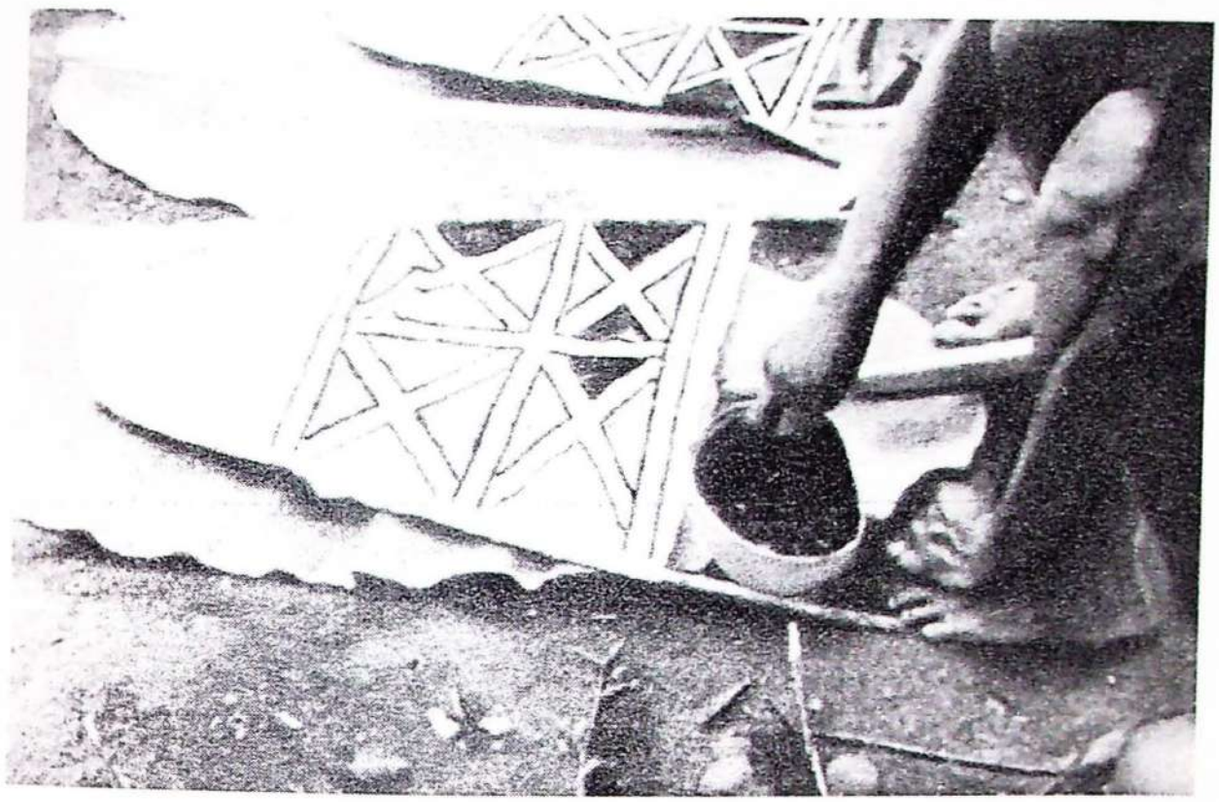
183-1206.160.III - foto cine Thomaz Reis



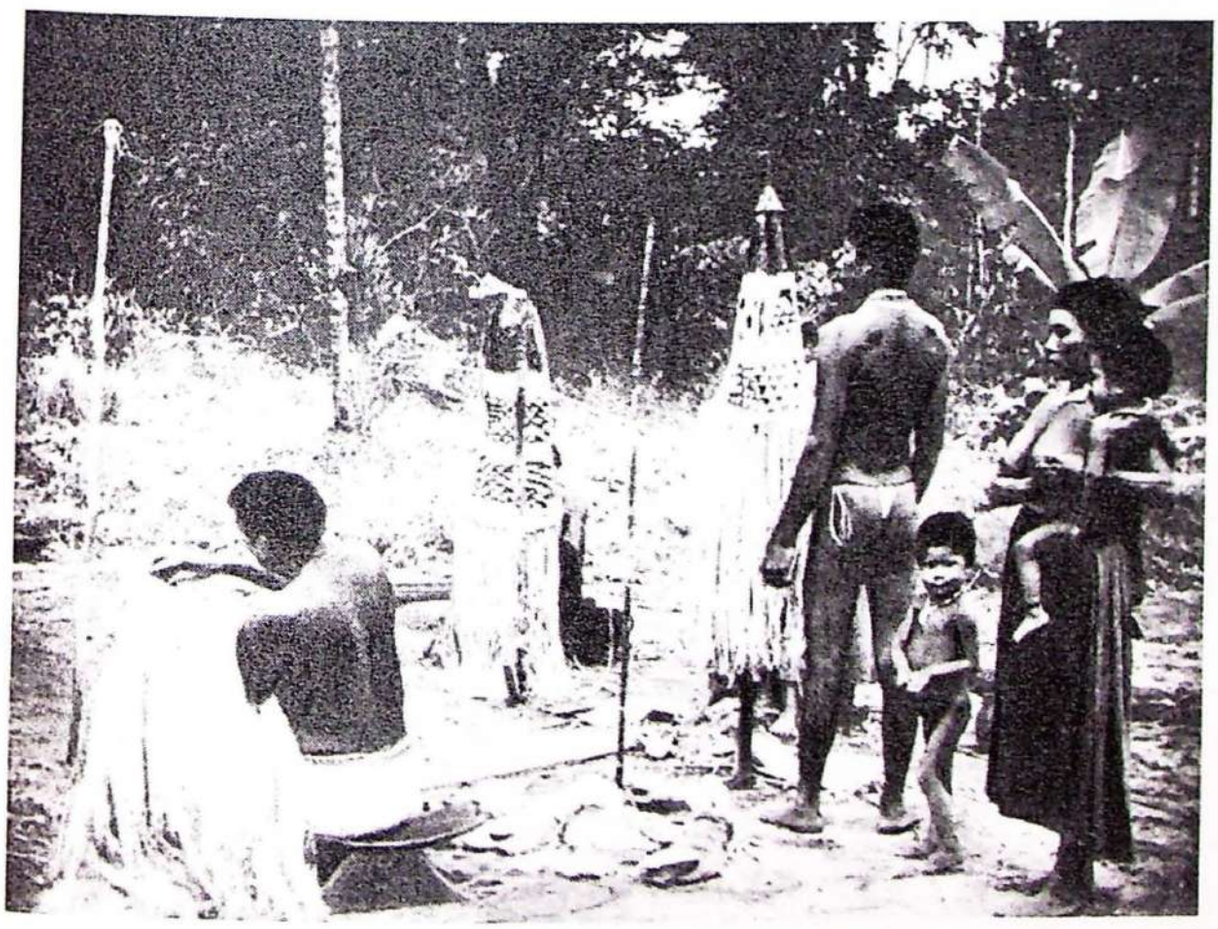
184-1217.165.III - foto cine Thomaz Reis



185-1221.167.III - foto cine Thomaz Reis



186-1225.169.III - foto cine Thomaz Reis



187-1233.175.III - foto cine Thomaz Reis



188-1234.176.III - foto cine T. Reis



189-1234.176.III - foto cine T. Reis



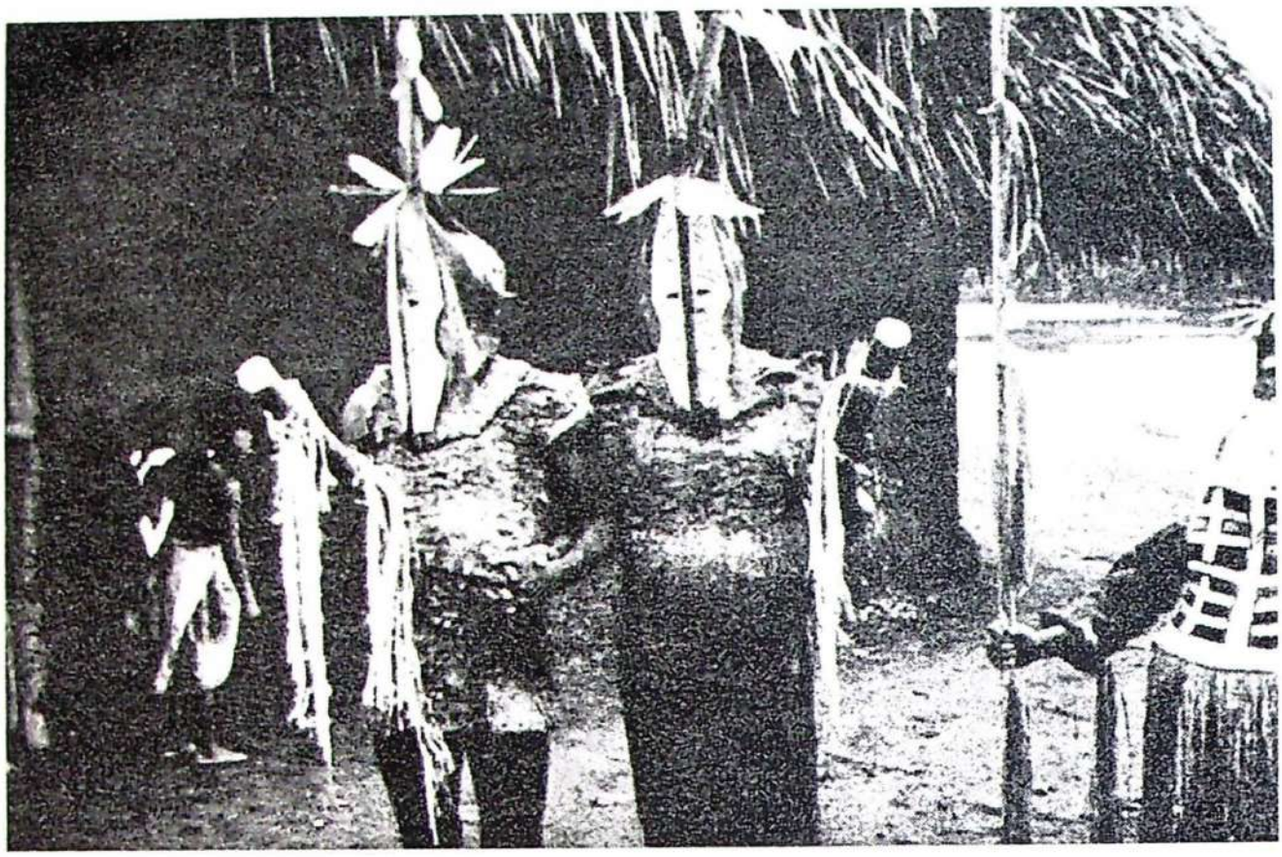
190-1240.179.III - foto cine Thomaz Reis



191-1247.182.III - foto cine Thomaz Reis



192-1249.183.III - foto cine Thomaz Reis

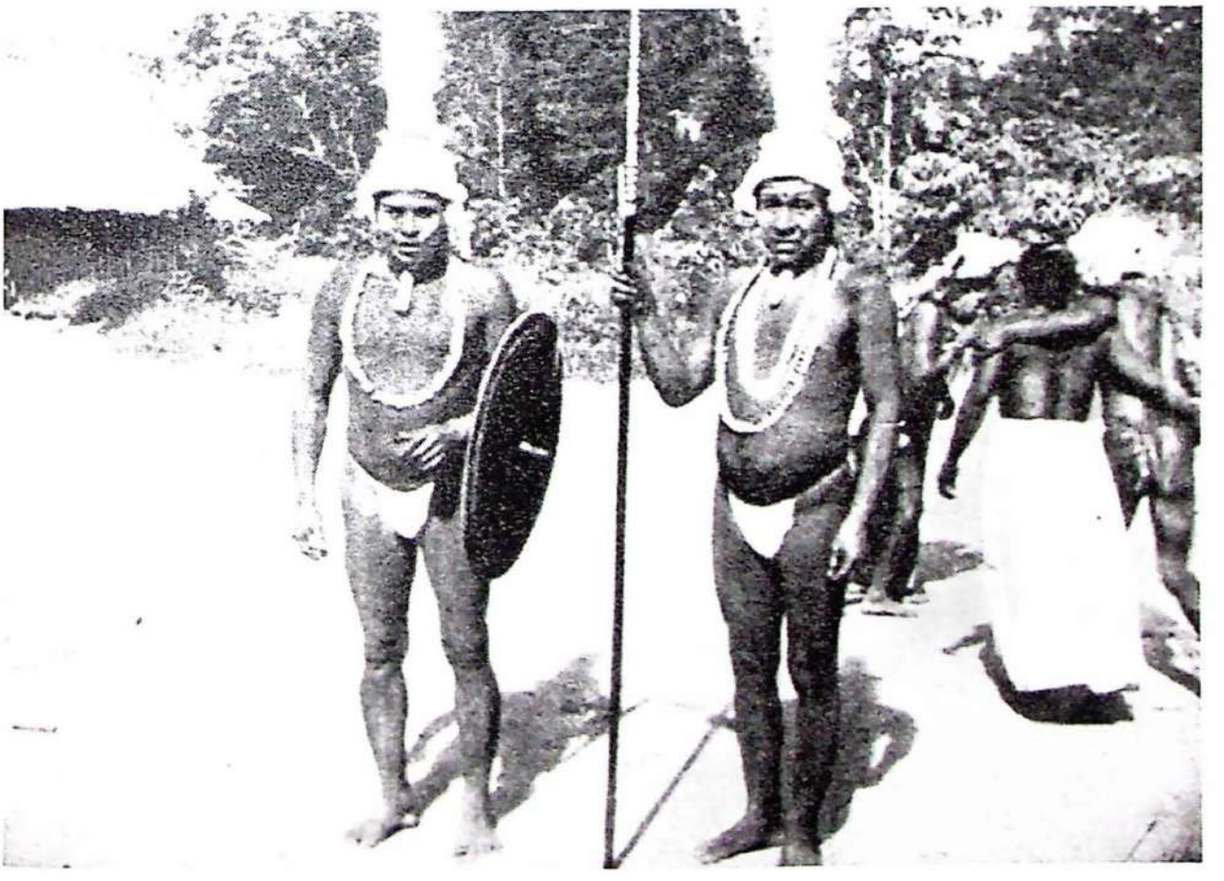


193-1255.186.III - foto cine Thomaz Reis

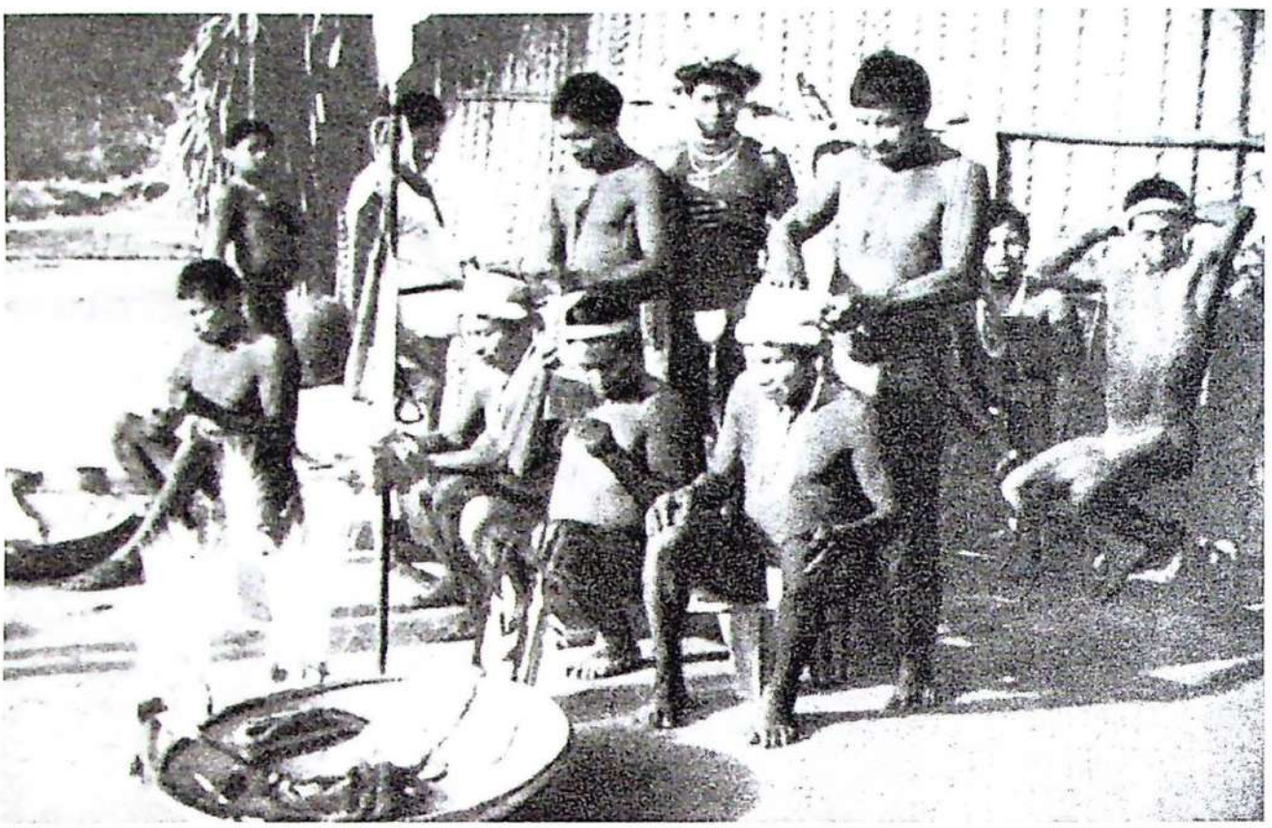
Seguindo linearmente o processo, os fotogramas publicados apresentam a feitura de saias da madeira matá-matá que serão montadas com as máscaras como uma vestimenta para todo o corpo. As legendas e as imagens mostram a riqueza icônica das diferentes máscaras e suas significações, representando animais da cosmologia dos índios uanâna. Ainda no momento dos preparativos, a importante feitura do cachiri, bebida fermentada, é vista sendo transportada em grandes 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 ter sido editado no filme.

A segunda parte da narrativa publicada são também fotogramas de Reis, é a dança do Acangatara que aparece no filme

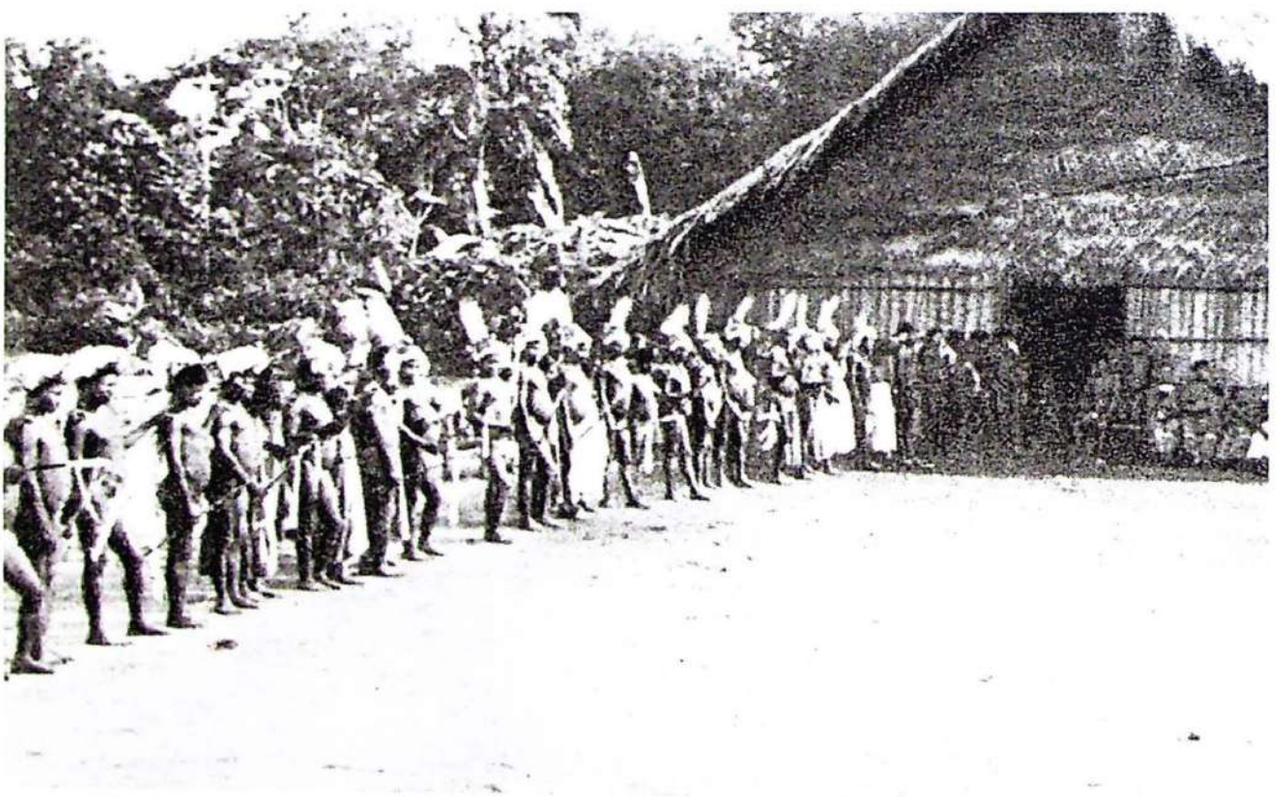
[figura 194]. Entretanto, será muito mais rica no livro, com mais imagens e informações contextuais importantes, como por exemplo a citação de que vários grupos vizinhos participaram das festividades: " *Em Iutíca, importante povoado dos índios Uanâna, reuniram-se 200 índios da redondeza para os festejos. 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 contextualiza o evento. Os planos abertos mostrando o início da dança com uma linha de índios próximo 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? Por que a narrativa publicada é mais rica etnograficamente, acentuando uma vida tribal e costumes tradicionais, enquanto o filme acentua o índio sendo cristianizado?



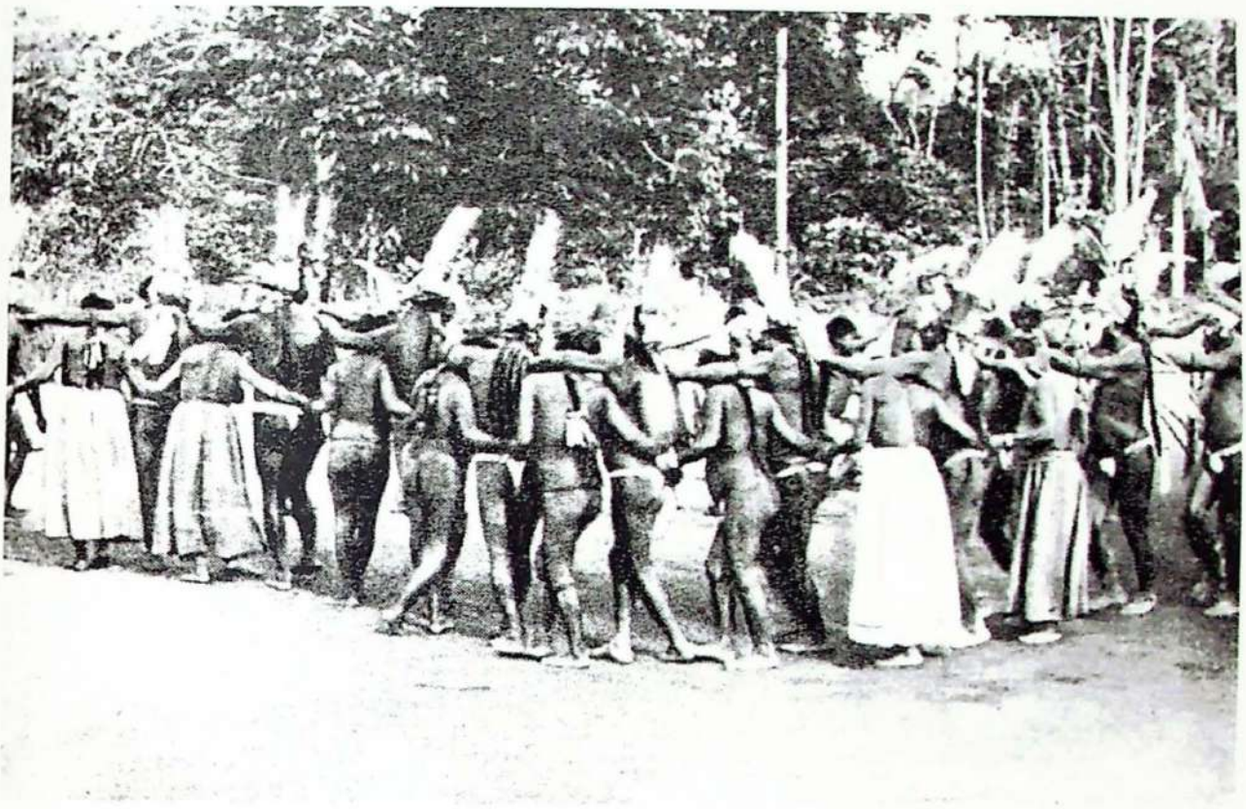
194-1260.189.III - foto cine Thomaz Reis



195-1264.192.III - foto Thomaz Reis



196-1267.194.III - foto cine Thomaz Reis



197-1271.196.III - foto Thomaz Reis



198-1277.199.III - foto cine Thomaz Reis

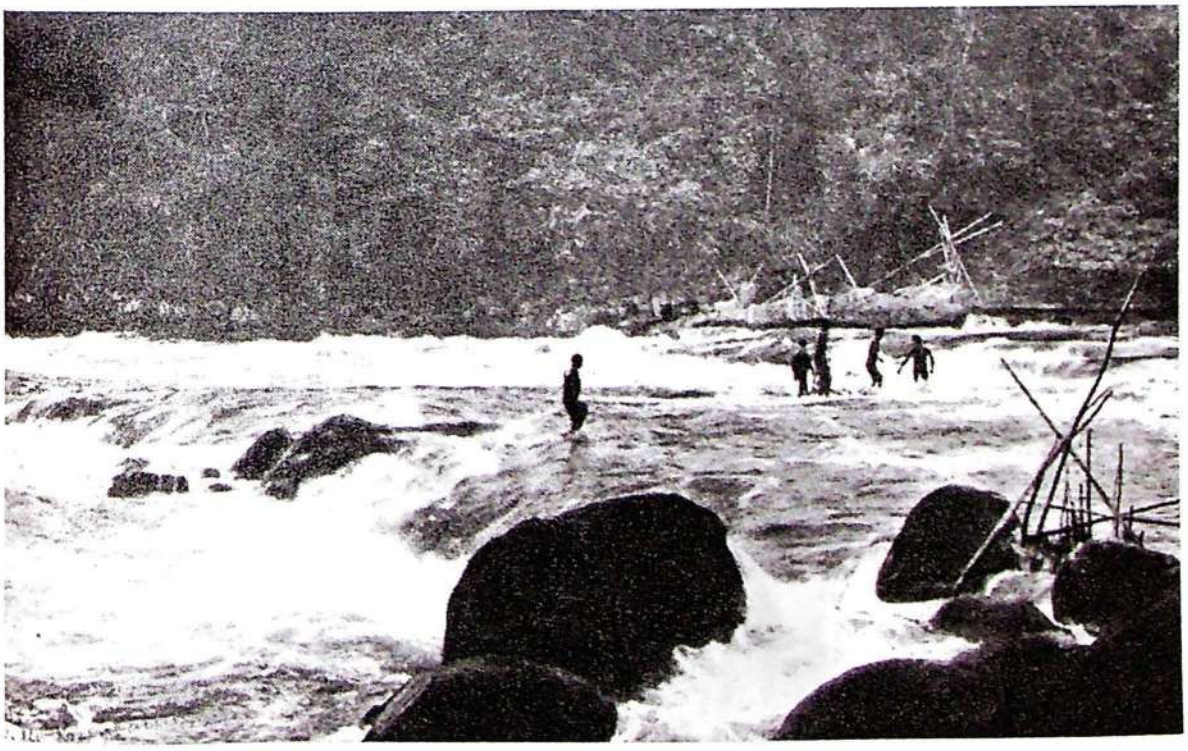


199-1279.200.III - foto Thomaz Reis

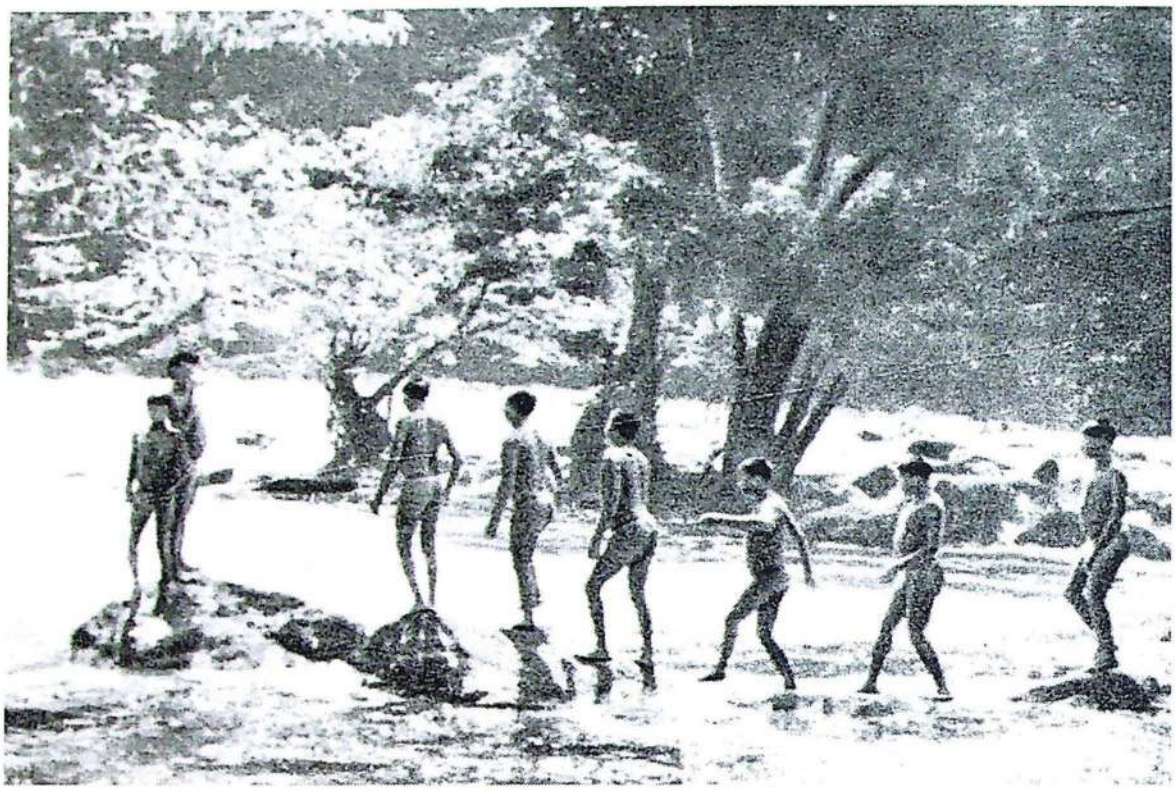


200-1281.201.III - foto Thomaz Reis

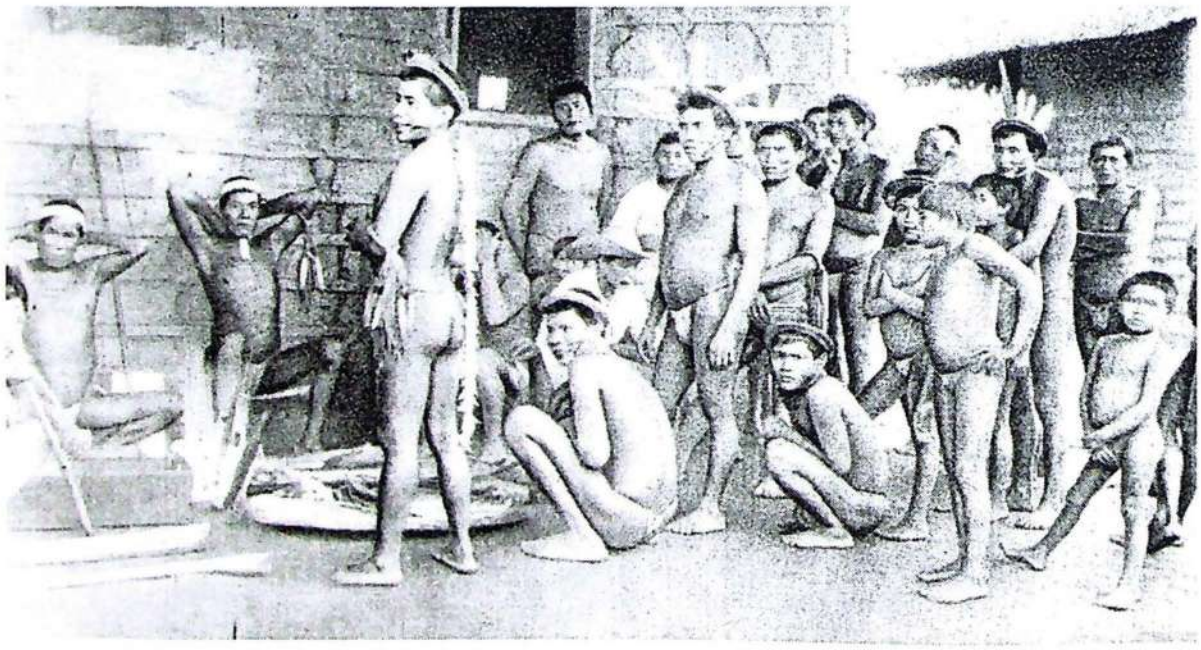
Estamos diante de duas visões e ações distintas no processo de integração do índio e na construção de sua imagem. Enquanto os salesianos e o inspetor de fronteiras, por eles seduzido, enfocam o fim da vida tribal e a imposição dos novos valores por meio de uma pedagogia autoritária, Rondon aplica a inserção 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 a 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 um registro etnográfico. E finalmente ficam mais claras as diferenças de pontos de vista dos diferentes atores envolvidos neste empreendimento, o que evidentemente evidencia-se no produto final e distinto na qual a produção imagética da Comissão concretiza-se: os filmes e os livros.



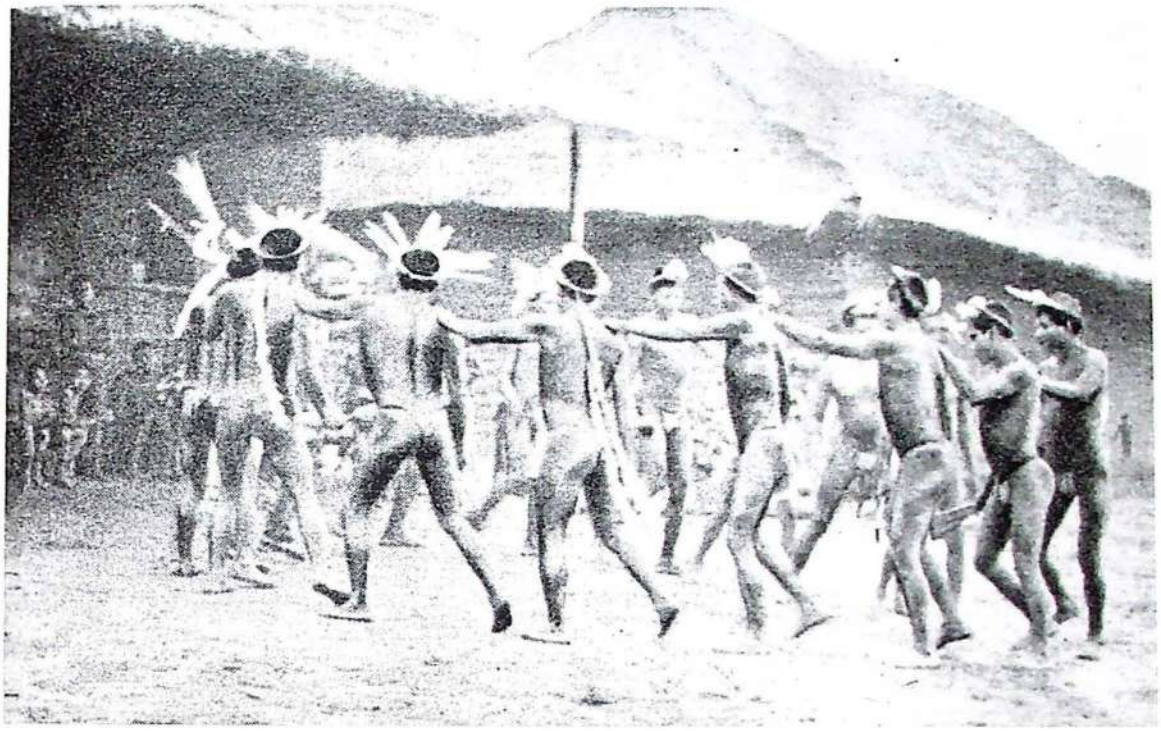
201-1305.218.III - foto Charlotte Rosembaum



202-1310.222.III - foto Charlotte Rosembaum



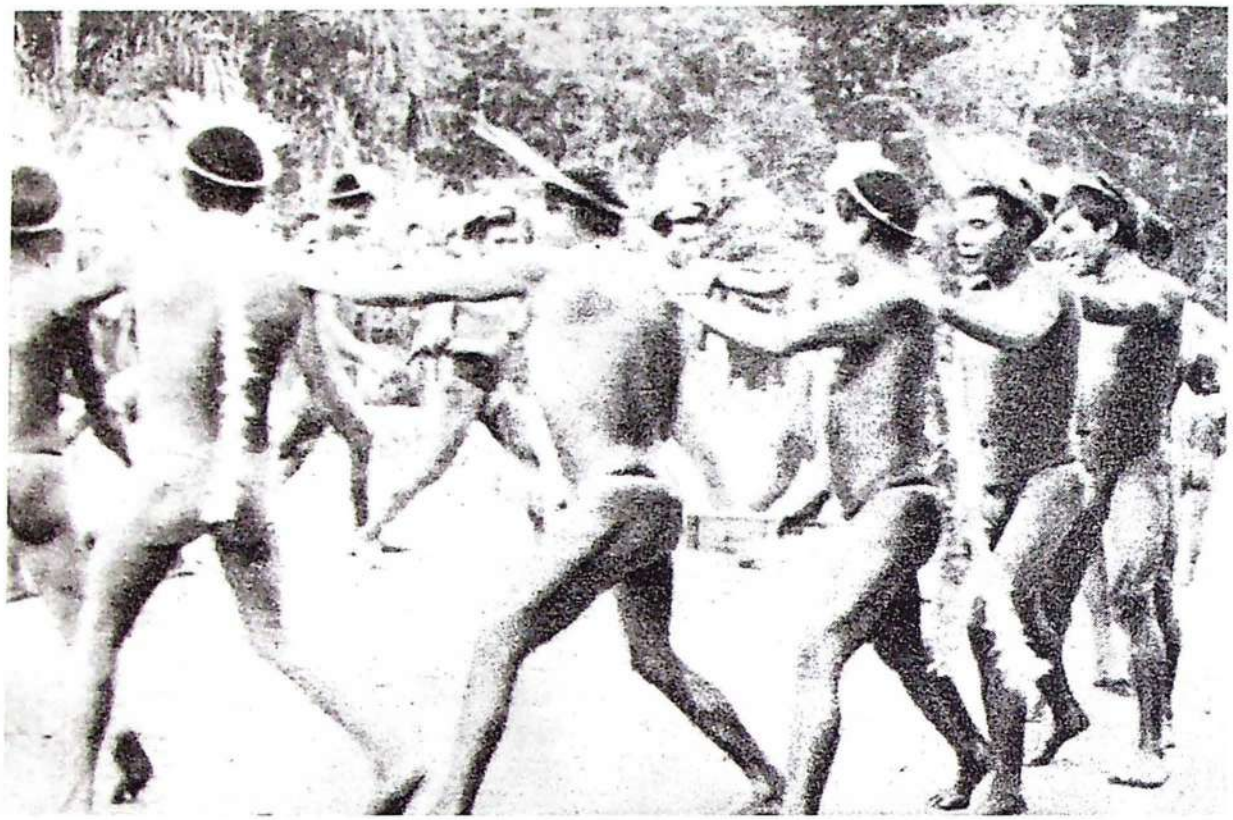
203-1321.228.III - foto Charlotte Rosembaum



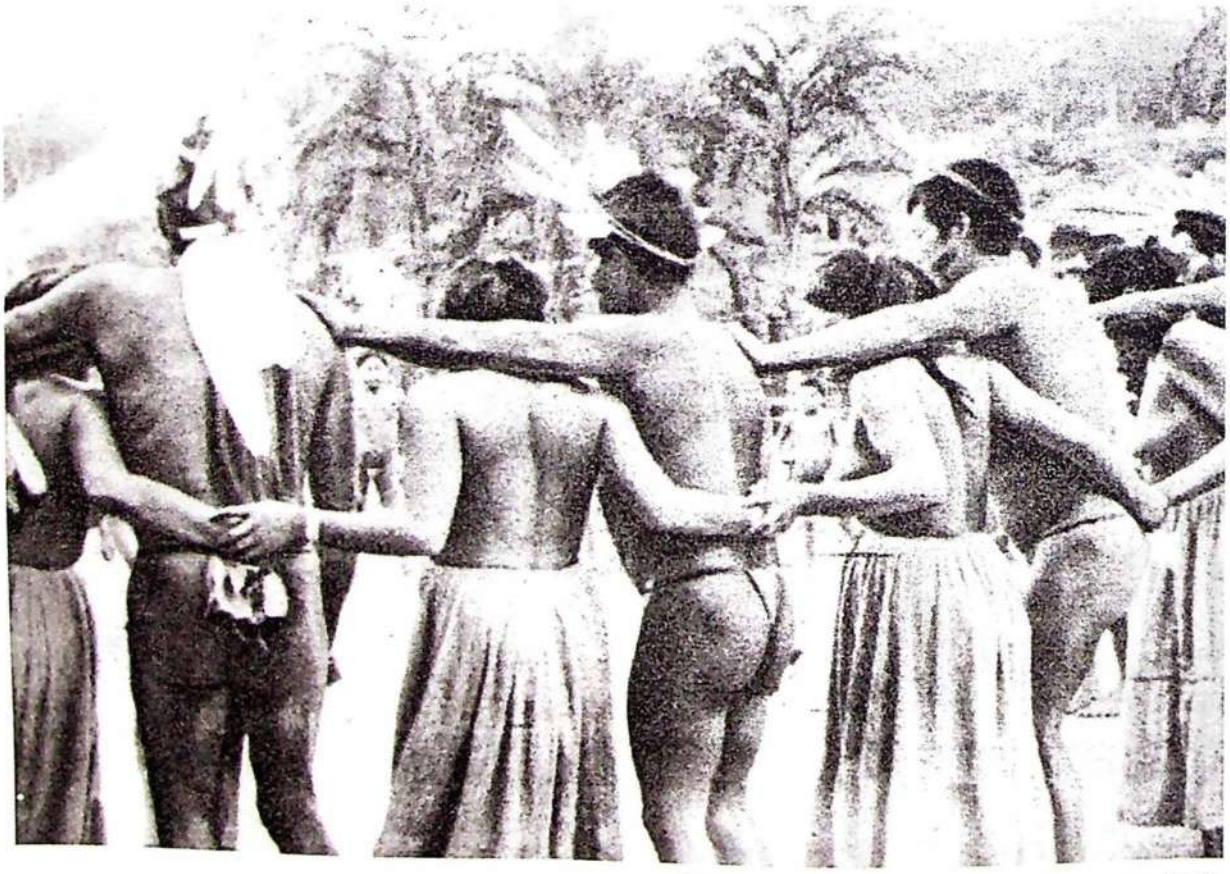
204-1322.229.III - foto Charlotte Rosembaum



205-1325.230.III - foto cine Thomaz Reis



206-1327.231.III - foto cine Thomaz Reis



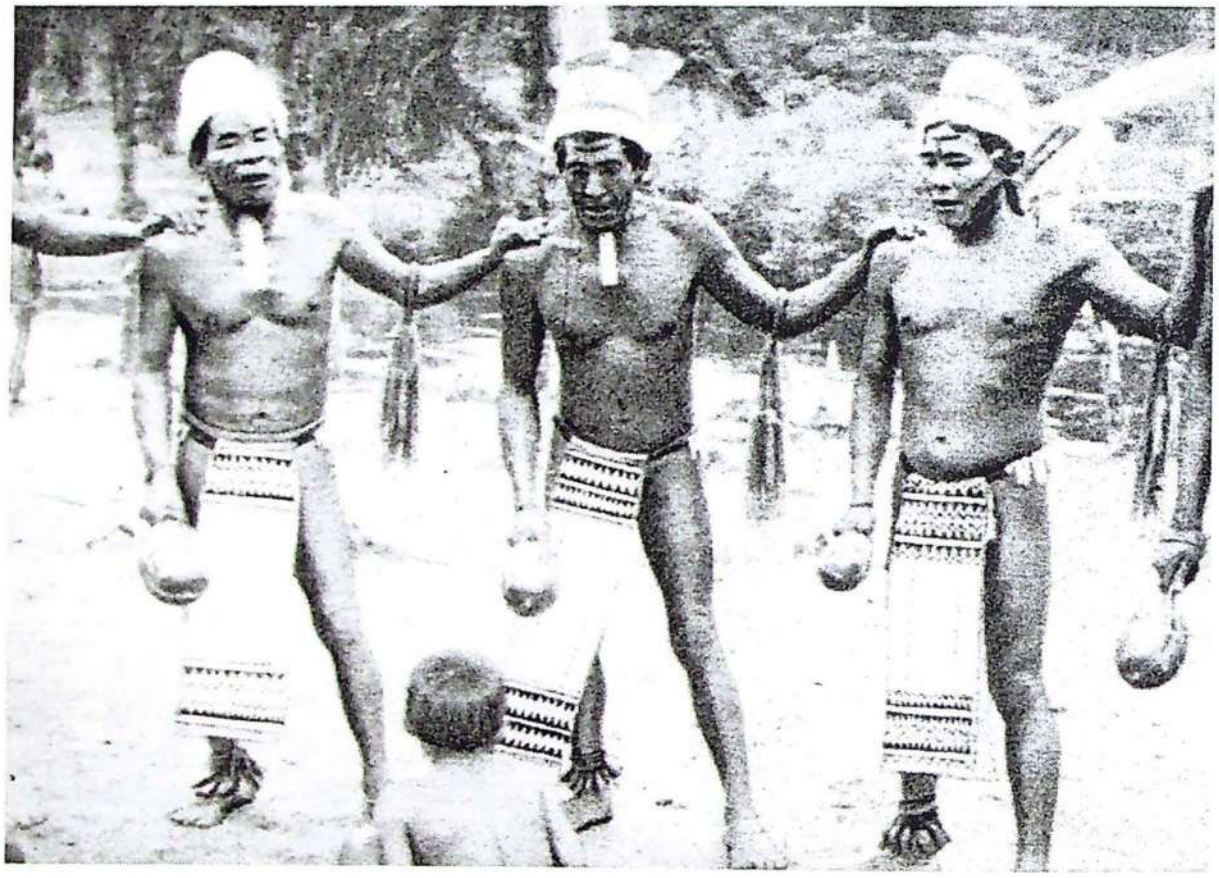
207-1329.232.III - foto Thomaz Reis



208-1330.233.III - foto Thomaz Reis



209-1331.233.III - foto Thomaz Reis



210-1332.234.III - foto cine Thomaz Reis

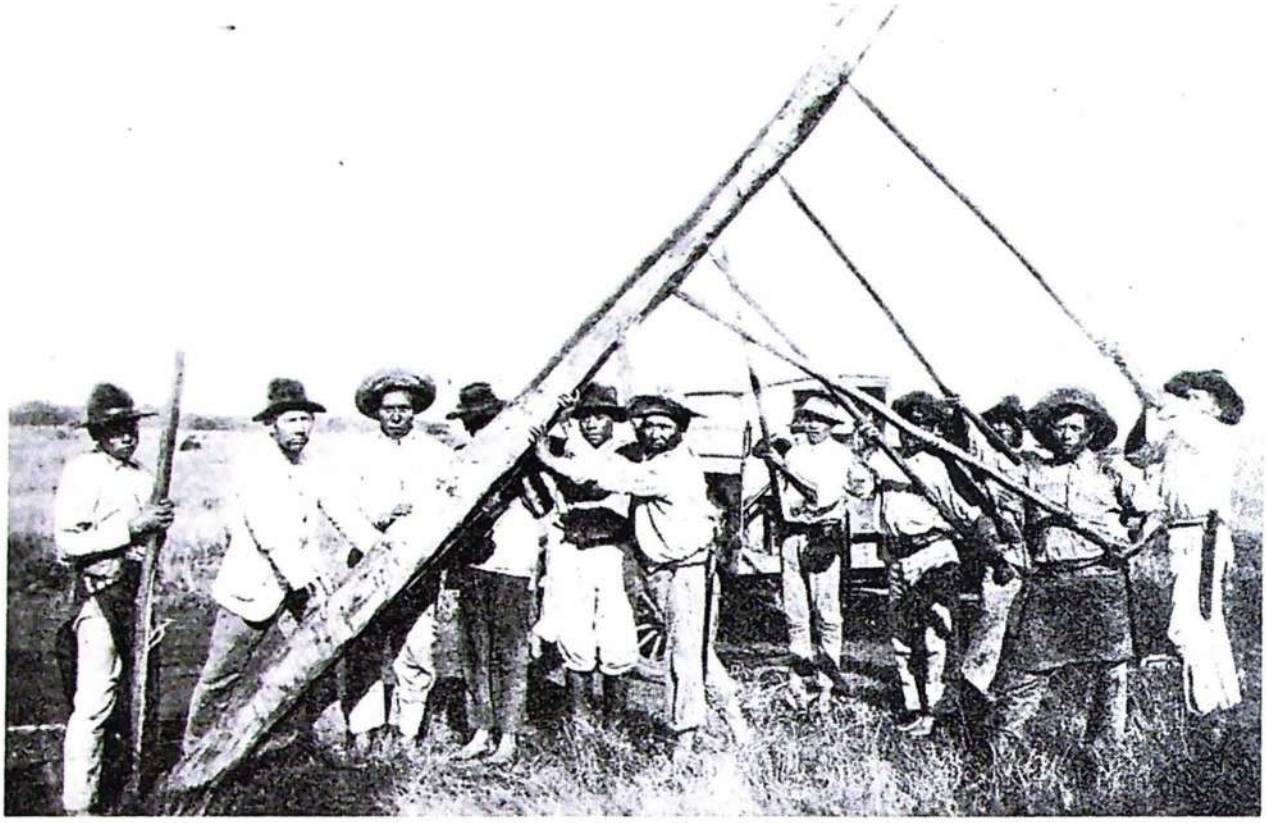
7. OUTRAS IMAGENS DO ÍNDIO *INTEGRADO/CIVILIZADO*

As duas fotos seguintes mostram a integração dos índios Terena e Caiuá aos trabalhos da Comissão Rondon levantando a linha telegráfica de Ponta Porã **[figuras 211 e 212]**.

Encontramos nos arquivos da Comissão Rondon/SPI uma série de fotografias, ou melhor, *portraits* de índios Krenak, infelizmente sem dados sobre o autor e a data. As fotografias apresentam os mesmos segundo padrões estéticos aculturados da época e, posando para a objetiva, a mão no chapéu, o gesto de segurar o guarda-chuva, o encostar das mãos das mulheres na cadeira, levam o leitor ver além da simples semelhança, uma semelhança incorporada. A imagem do jovem índio Krenak, em roupas do exército e posando em posição de tiro incompreensivelmente não faz parte da publicação, já que deve ter agradado aos militares. O detalhe desta foto é que ao contrário das outras, o cenário é denunciado, já que o enquadramento mostra o fundo falso pintado, quebrando, desta forma, a "naturalidade" da cena. **[figuras 213 a 217]**

As duas imagens em seguida também não foram publicadas mas contém importantes dados. Uma delas foi a que, inicialmente, me despertou o interesse temático e principalmente para a manipulação imagética dos seus atores. As duas fotos foram feitas por Bento M. Pereira de Lemos. A primeira é de 1927 e seu texto de referência diz o seguinte: "*Festa entre os índios Parintintin, do P.I. Antônio Paulo, no rio Maici - Médio Amazonas*" (foto reproduzida na introdução). A segunda, de 1929, foi feita na aldeia Laranjal, do grupo Munduruku, Rio Mary-Mary. Nas duas fotos há explicitamente a direção de cena do fotógrafo que introduziu um gramofone e comandou os atores. Nenhum índio está efetivamente "dançando"; estão estáticos mas simulando movimento para transmitir a idéia de integrados, afinal além de vestirem-se como os civilizados também já dançam de forma idêntica. Nessas duas fotografias o fotógrafo anuncia-se ordenando o arranjo da imagem. **[figura 218 e 219]**

Nos arquivos do SPI encontramos vários relatórios fotográficos enviados pela própria administração dos postos indígenas. São relatórios de uso interno do SPI e serviam para mostrar as atividades do posto e as fotografias feitas por amadores, provavelmente



211-534.313.I - foto Dr. B. Rondon



212-535.313.I - foto Dr B. Rondon



213 - foto autor desconhecido



214 - foto autor desconhecido



215 - foto autor desconhecido



216 - foto autor desconhecido



217 - foto autor desconhecido



218 - foto Bento M. Pereira de Lemos



219 - foto Bento M. Pereira de Lemos

os próprios chefes de posto. As datas dos relatórios variam entre 1919 e mais tarde entre 1940 e 1944. O uso da fotografia internamente indica uma constante no trabalho de acompanhamento da administração do SPI. Como exemplo desses relatórios, que se repetem imageticamente, escolhemos o enviado entre 1943 e 1944, pelo Posto Indígena Duque de Caxias (atualmente P.I. Ibirama), em Santa Catarina, pertencente à IR-7, e consta no Museu do Índio como pasta no.008. O relatório tem 141 imagens fotográficas no total, sobre os três grupos indígenas que conviviam dentro da mesma reserva, Xokleng, Kaigang e Guarani, os dois últimos constando que foram introduzidos recentemente, naquela época. Havia também mestiços cafuzos. As imagens mostram algo constante na imagética da Comissão Rondon, atividades escolares, exercícios físicos, aprendizado de novas técnicas como: a costura, as plantações e construções, enfim, um índio integrado no modo de viver e de produzir. Algumas imagens são engraçadas, como a foto de uma mula recém adquirida. De certa forma, a fotografia aparece também como documento e comprovação das atividades e dos atos da administração local **[figuras 220 a 225]**. Apresentamos também algumas fotografias isoladas retiradas desses relatórios, como a fotografia de uma visita dos índios Canela, Maranhão, à sede da IR-3, em 1943, referente ao relatório do P.I. Tenente Manoel Rabelo, na qual um funcionário mostra o retrato oficial do então presidente-ditador Getúlio Vargas **[figura 226]**. Como em outras ocasiões, a cena é claramente uma montagem do fotógrafo, ou uma cena induzida. A mesma referência pode ser notada na primeira foto que abre o relatório do P.I. Duque de Caxias, onde a professora com seus alunos e alunas arrumadinhos apresenta ostensivamente a imagem de Getúlio. Outra foto escolhida é a imagem de seis índios vestidos de escoteiros, pertencentes ao P.I. Dantas Barreto, em Pernambuco, nas homenagens a Felipe Camarão, em 14/05/1943 **[figura 227]**.

A narrativa dos três volumes de *Índios do Brasil*, termina com a expedição para o monte Roraima, na fronteira Venezuela, Brasil e Guiana Inglesa. Nessa caminhada, Rondon encontra os índios do grupo étnico Taurepã, que estavam em seu caminho e muitos deles o acompanham na subida do monte. A cena final não poderia ser mais apoteótica, uma exaltação da missão rondoniana. Junto com os vários índios que o acompanharam, Rondon finca a bandeira nacional no topo

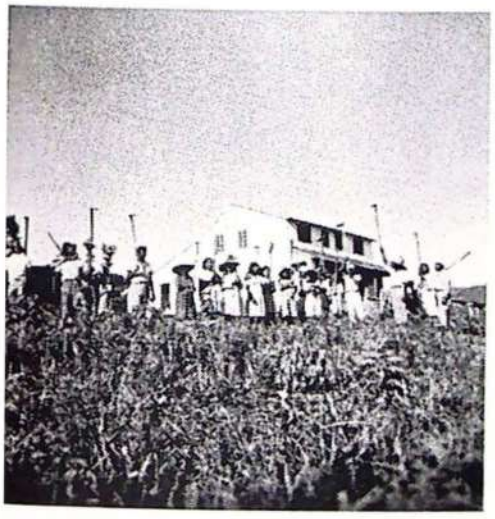
da montanha. Integrados ao Estado nacional os índios serão também na imagética rondoniana elegidos como os vigilantes guardiões de nossas fronteiras.



220 - foto autor desconhecido*



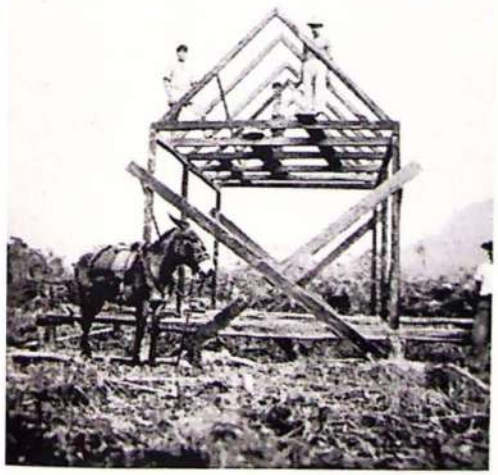
223 - foto autor desconhecido*



221 - foto autor desconhecido*



224 - foto autor desconhecido*



222 - foto autor desconhecido*



225 - foto autor desconhecido*

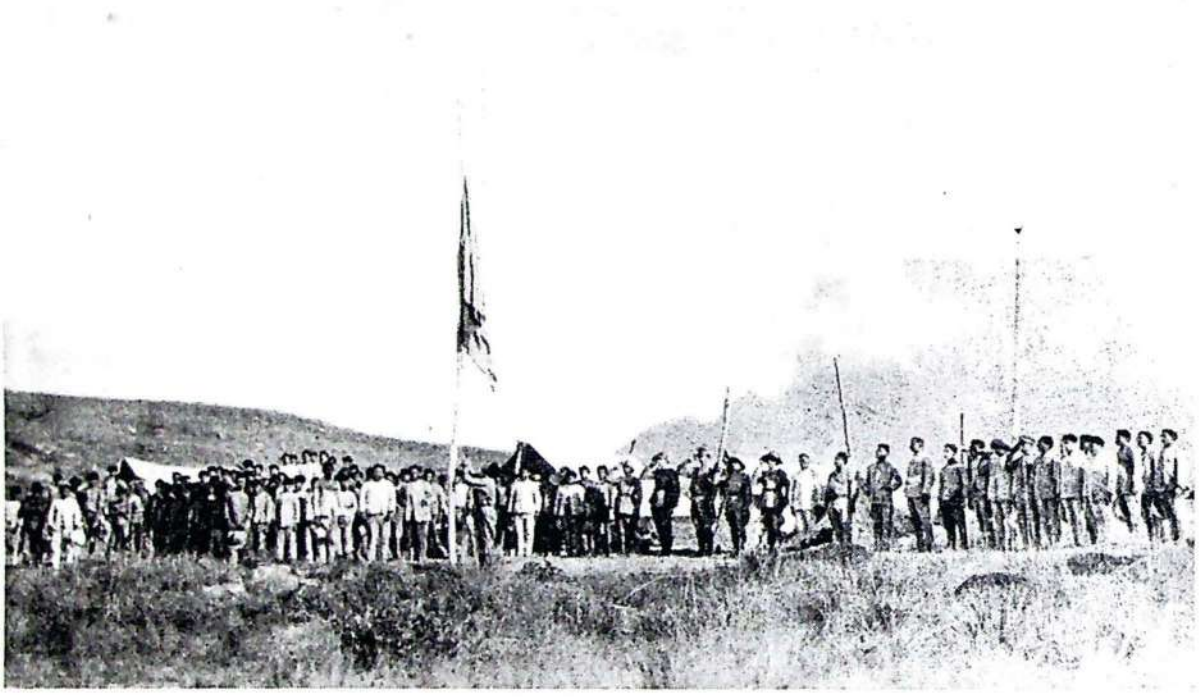
* provavelmente o próprio chefe do posto



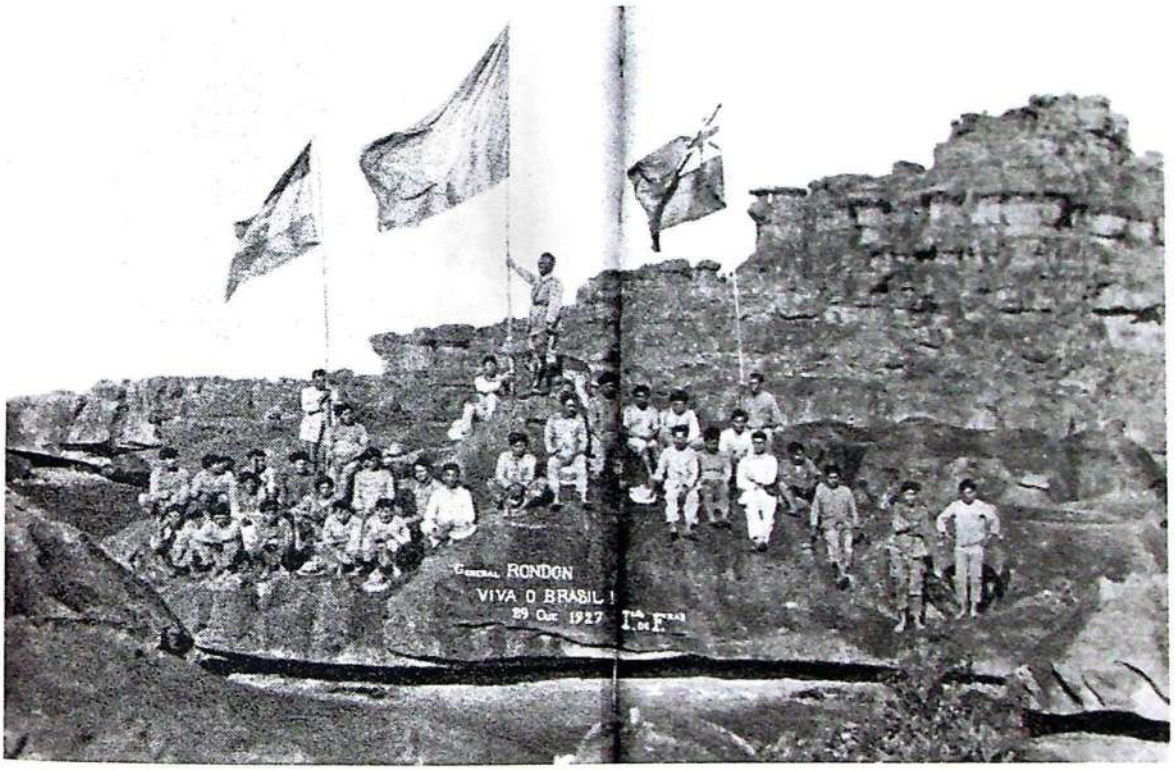
226 - foto autor desconhecido



227 - foto autor desconhecido



228 - 1515.340.III - foto Dr B. Rondon



229 - 1514.338/339.III - foto Dr B. Rondon



CONCLUSÃO

A fotografia escolhida para concluir nossa análise possui as qualidades sígnicas referenciadas nas leituras das imagens em movimento e nas próprias fotografias que vimos nos capítulos anteriores. Ao deparar-nos com essa imagem de autor desconhecido e data não determinada mas presente na coleção de imagens do Museu do Índio referente à Comissão Rondon colocamo-nos no desafio de analisá-la. Essa imagem acompanhou todo o percurso do trabalho, estando exposta constantemente ao olhar indagativo do pesquisador e apareceu como uma síntese de toda a análise, mais do que isso, como a fotografia mais pertubadora de todas. Talvez por essa razão ela tenha sido deixado para a análise final.

Pode somente uma imagem sintetizar todo o esforço empreendido para tentar compreender o processo de significação das imagens na Comissão Rondon? Pode uma imagem estabelecer a teia de idéias e as análises da construção de uma imagem do índio realizada durante quase meio século? Se assim o for, de que valerá nosso esforço? Uma imagem-conceito traduziria univocamente uma teia de significações de milhares de imagens?

Todos olham para a câmera. Os olhares são diferenciados, como as posturas das mãos. O olhar nobre e altivo da figura central lembra-nos em particular as costumeiras poses de Rondon para a câmera. Rondon sabia sempre quando a objetiva lhe apontava e assumia a altivez e a envergadura que sua consciência dava a ver para a missão que havia de cumprir. Se seguirmos a lógica das situações anteriores podemos supor que a farda teria sido um presente do grande chefe branco. Suas mãos pousam uma sobre a outra fechando a imagem de quem centraliza e controla uma situação com sapiência e poder.

Ao seu lado, outra figura com diferenças no vestir, talvez roupas comuns dos soldados que eram ofertadas a todos, homens e mulheres sem distinção. A incorporação do chapéu de palha entra no domínio do campesinato, ele traz suas armas, com adornos, como um estandarte para quebrar uma imagem de assimilação passiva e suas mãos seguram com firmeza intencional esse emblema. Seu olhar, mais descompenetrado, introspectivo, atravessa a lente,para além do nosso olhar, além da própria fotografia, como um feiticieiro - e talvez o seja - seu olhar com magia ultrapassa o mero registro técnico para se fixar no campo inalcançável do "feitiço abstrato". Esses dois personagens -

ícones da duplicidade de poder? - estão entre os índios sentados no chão e as mulheres atrás, em pé.

No chão, em primeiro plano, os guerreiros com suas armas tradicionais. Dois olhares distintos. À direita, o olhar penetrante, direto para os olhos do leitor, um olhar de desafio agressivo com as mãos firmemente segurando suas armas. O dorso nu descaracteriza o estar vestido, mais do que seminu, vestindo calças, o que ressalta são as luzes de seu corpo, a braçadeira e o adorno labial característicos dos bororos. O ar selvagem descompassa com o enquadramento rígido e a postura aparentemente passiva de alguns. Seu olhar fere, atira e penetra no âmago de nossas histórias hostis, e parece dizer que não será mais assim, ele está pronto para o enfrentamento, e continua naturalmente selvagem. O adorno labial que aparece em três dos personagens reforça a idéia de um lado ainda tribal e de identidade étnica mantida apesar do contato e da aculturação.

O olhar do outro personagem, sentado no chão, ultrapassa também as lentes para localizar-se em um lugar mais profundo além do fotógrafo e do leitor. Suas armas sutilmente amparadas no ombro também estão presentes mas sem a força agressiva de seu companheiro. Transpassadas, com ele se confundem. A composição de roupas com chapéu de feltro e lenço no pescoço demonstra uma incorporação de traços, entretanto filtrados na composição não peculiar desses trajes. A mão segurando o dedo do pé contrasta a única parte exposta pela vestuária pesada. São os guerreiros da linha de frente protegendo seus chefes em segundo plano e suas mulheres, em terceiro plano. Suas armas são os indicadores dessa postura, guardiãs do ser índio. A cena parece dizer-nos: "estão vestidos, estão armados, são pacificamente selvagens". O chefe tem a dignidade indígena do grande chefe branco e age por semelhança a ele, na roupa e na postura.

No terceiro plano estão as mulheres também em contraste. Enquanto a figura da direita está plenamente vestida em plano frontal, a figura da esquerda em delicada postura corporal de lado com a camisa sensualmente aberta e os seus mamilos contrastados em relação ao fundo da parede em composição com os colares tradicionais, assim, corpo e adornos são elementos intrínsecos de contigüidade cultural. Os olhares também são distintos como nos planos anteriores,

um olhar direto e objetivo para a lente enquanto o outro é aparentemente mais disperso. As mãos repousam nos ombros dos personagens sentados á frente como nos tradicionais retratos de famílias. Temos então em cada um dos planos, olhares, vestuário e posturas bem diferenciadas, uma simultaneidade de multiplicidades sígnicas, ou seja, apesar da imagem mostrar que estão pacificados esses personagens transmitem um clima de um estado natural e **selvagem**.

O terceiro elemento sígnico que trabalhamos na tese aparece na figura do arranjador e enunciador da imagem, como o elemento criador do enquadramento, da iluminação, das posturas corporais, dos planos, em suma, do processo de significação da imagem. O fotógrafo desconhecido, aparentemente invisível, anuncia-se articulando os vários conceitos imagéticos e defini-se como o elemento que conduz a montagem do quadro. Temos aqui a imagem do índio como um *corpus* manipulável que aceita uma nova ordem, no caso, a ordem da imagem, da fotografia, do retrato, do simulacro. Uma ordem imposta por estereótipos externos. A construção da imagem está fora do campo simbólico indígena e dentro da lógica das imagens técnicas; são prisioneiros da prata metálica e de um olhar exógeno a sua cultura, são prisioneiros de um olhar e de um mundo que os quer ver integrados, e nada melhor neste caso do que a tradicional postura do retrato para compor o imaginário das populações dos grandes centros sobre o longínquo sertão e seus índios. Estamos diante de um grupo que deixou-se vestir, da mulher que aceitou estar com a camisa entre-aberta para mostrar os pequenos e belos seios, da mão invisível do fotógrafo que direcionou as mãos femininas por sobre os ombros dos homens, das armas que mostram um índio ainda em estado "primitivo", e da dignidade altiva do chefe bororo fardado como um pactuário do processo de construção da imagem.

Implicitamente por tras da imagem ou explicitamente frente a todos os índios retratados, temos um fotógrafo anônimo, arranjador e enunciador da tríade sígnica. Como Rondon faz uso de imagens de vários fotógrafos e de várias situações totalmente diferentes para compor sua imagética sobre o índio brasileiro, o fato dessa foto ser de autor desconhecido e de fazer parte do acervo, entretanto, coloca-a, como em todas as outras imagens, sob um selo ou uma assinatura

genérica, a de Cândido Mariano da Silva Rondon, ou melhor dizendo, da Comissão Rondon. O uso genérico de imagens centraliza a coleção da Comissão sob a égide de um nome que assina todo o processo e lhe dá legitimidade institucional. Assim, o conjunto de significações assume um status institucional e a imagem do índio torna-se dessa forma uma imagem oficial que transforma seu objeto ou seu referente, o próprio índio, em uma imagem virtual existente na sociedade como uma metáfora social.

Deparamo-nos aqui com algumas afirmações que fazem parte do *corpus* teóricos de pensadores contemporâneos. O primeiro suporte está no desenvolvimento de uma "filosofia" da fotografia e da imagem técnica em Vilém Flusser, já citado no início. Para esse autor estamos diante de conceitos relativos ao mundo quando contemplamos as imagens técnicas e não "o mundo", mesmo levando uma certa "automacidade" na impressão da imagem. Nesse sentido, ele desenvolve um pensamento que alia aparelho e seu operador em um mesmo e integralizador processo de produção das imagens. Diz ele:

"*...tal complexo "aparelho-operador" parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado... é caixa preta e o que se vê é apenas input e output. Quem vê input e output vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa."* (Flusser:1985:20, grifos do autor)

Para Flusser, vivemos cada vez mais em função de uma "*magia imaginística*" que nos entorna visualmente anunciando um novo texto no qual o conceito de imaginação é a própria capacidade de fazer e também de decifrar imagens, no qual o fotógrafo muitas vêzes se torna um burocrata dos programas do aparelho:

"A nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem: **feitiço abstrato**. *Tal diferença pode ser formulada da seguinte maneira: a magia pré-histórica ritualiza determinados modelos, mitos. A magia atual ritualiza outro tipo de modelo:*

programas. Mito não é elaborado no interior da transmissão, já que éelaborado por um "deus". Programa é modelo elaborado no interior mesmo da transmissão, por "funcionários". A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programático." (Flusser:1985:22, grifo nosso)

David Tomas escreveu uma série de artigos nos quais aproxima a idéia do fotográfico com a noção clássica de "ritos de passagem", tendo como referência o clássico trabalho de Arnold Van Gennep, publicado em 1908. Uma aproximação de nossa análise com esse paralelismo proposto pelo autor permite-nos expressar nosso pensamento. Para Tomas, o processo fotográfico, como uma imagem técnica, pode ser considerado como uma cerimônia cultural particular e dentro das situações dos "ritos de passagens" como nascimento, puberdade, casamento e morte, temos genericamente o movimento de passagem de uma categoria social para outra ou mesmo de transições sociais. Diz ele:

"*In the case of photography, it is the scientific-"magical" or scientific-technical framework that provides the infrastructure for the passage from one social status to another. It defines ritual context and ritual process while simultaneously defining spatial boundaries and the temporal sequence of rites. As a technique, it is based on notions of contagion and indirectness and comprises both positive and negative volitions*". (Tomas:1982:03)

As etapas dos ritos de passagem ou os momentos que marcam as transições, são de forma sintética definidas em seqüência como ritos de separação, transformação e agregação. Tratando a imagem técnica na sua ordem primeira, ou como ele diz "*as a scientific-'magical' ritual*", Tomas faz um paralelo nessas etapas no qual o rito de separação compreende a preparação do material sensível, a exposição, o processo de revelação, lavagem, fixação, lavagem, e secagem do negativo. O rito de transformação compreende " *the situation of negativeness*". Por fim, o rito de agregação que compreende a preparação do material sensível positivo e o processo de revelação até a cópia positiva. O rito de agregação permite a resconstrução da imagem

inicial dentro do quadro de contradições entre presença e ausência:

"The photographic ritual has bestowed presence on the absence of the photographic subject; it has processed the light image, and transposed it into a chemical analogue. The subject is now stable and permanent as an image in society. The photographic ritual functions to symbolically mark the death of the subject by its optical and dimensional transformation. Further, it freezes the "unstructured" subject during a period of ritual and sacred isolation and finally marks the reintroduction or reincarnation of the subject into society by means of its "restructuralization", in the form of a new photographic state of social and symbolic timelessness and spacelessness."(Tomas:1982:09)

A oficialidade e ampla divulgação das imagens técnicas da coleção (fotografias e filmes) da Comissão Rondon realizadas durante a primeira metade do século e divulgadas também posteriormente são o campo de formação de uma imagem do índio que persiste até os dias de hoje; uma imagem renitente no imaginário social. Quando vemos, como aconteceu recentemente, uma publicidade televisiva de carros e os personagens são índios inicialmente agressivos que aceitam um espelho como presente, estamos diante de uma imagem do índio **selvagem** que persiste na mídia e no imaginário social. Entretanto, o signo automóvel coloca-os no contexto de uma significação de modernidade, afinal não trata-se de um espelho qualquer mas do retrovisor de um automóvel e de um modelo específico. O retrovisor permite como uma metáfora do "olhar para tras" e o que eles veêm? Eles mesmos pintados para a guerra e em estado **selvagem**. A revista Veja em tempos bem recentes trouxe estampada na capa uma foto de Paulinho Paiakãn pintado de urucum e a chamada em grande formato simplesmente dizia "**SELVAGEM**". Independente do assunto em pauta o que interessa é que o estereótipo foi estampado em destaque. E o que acontece em seguida? Paiakã volta para sua tribo a espera da justiça, ou seja, ele reforça o rótulo imposto, mas a discussão que se trava na mídia é se ele já era um índio civilizado ou não, com várias imagens dele dirigindo avião, automóvel e utilizando aparelhos eletrônicos. Se por um lado, a tríade sígnica está presente no imaginário da sociedade brasileira, e muitas vezes de forma maniqueísta, por outro lado, a necessidade de auto-afirmação leva

grupos indígenas a procurar e a construir uma imagem perdida no tempo, uma imagem genérica de índio que não corresponde às situações reais.

Recorro novamente a Sylvia Caiuby Novaes para exemplicar essa afirmação. Novaes também se apóia em princípios da semiótica para compreender a " fabricação de uma realidade" na apropriação de signos. Analisando uma reunião de lideranças indígenas em Brasília[30] Novaes diz que os "*...grupos do Nordeste e guaranis do estado de São Paulo, enfatizaram a necessidade do reconhecimento da existência de populações indígenas nestas regiões*" (Novaes:1995:65), querendo demonstrar que existiam enquanto índios e não estavam "*extintos*", e completa a autora:

"*Os índios do Nordeste compareceram ao evento com cocares, tacapes e outros adereços "típicos de índios", muitos dos quais não são mais utilizados cotidianamente, numa clara tentativa de demonstrar, publicamente, a sua identidade diferenciada*". (Novaes:1995:65, aspas da autora)

Mais à frente, partindo do conceito de simulacro como uma hiper realidade que implica uma "*desreferencialização da realidade*", Novaes afirma que essa opção ocorre como uma forma de diferenciação:

"*Para que isto fosse possível, foi também necessário que eles se aprópriassem 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*". (Novaes: 1995:67, grifos da autora)

30- Primeiro Encontro dos Povos Indígenas do Brasil, 1982.

Ainda reafirmando a situação de simulacro, Novaes utiliza novamente do exemplo dos índios do Nordeste para exemplificar essa apropriação dos estereótipos como forma de similitude e de afirmação das diferenças:

"Ao se "vestir de índio" o índio do Nordeste "vende" uma imagem que já não corresponde a sua realidade, assim como ao se apropriar dos trajes e protocolos do branco os índios já "aculturados" emitem um falso discurso: o de que sejam tal como o branco. São esses sinais diacríticos, sejam eles o cocar ou o crachá, que permitem a manipulação dos estereótipos presentes no imaginário da nossa sociedade a respeito de quem são, afinal, "os índios". São imagens que devem ser vistas como uma forma de retórica, onde a tipificação e a manipulação de estereótipos, aproxima-se, enquanto mensagem a ser decifrada, muito mais do interlocutor, um "receptor" tão abstrato quanto o "governo" ou a "sociedade", do que daquele que a emite" (Novaes: 1995:71, aspas da autora)

As colocações acima se aproximam e delineiam um roteiro que já estava pré-estabelecido na construção de uma imagem do índio por parte da Comissão Rondon, dezenas de anos antes, como vimos na nossa análise. Ou seja, ao recuperar estereótipos - sejam de semelhança, sejam de diferenciação - tanto os grupos indígenas como a própria mídia e a socidedade brasileira, estão reafirmando a tríade sígnica na qual essa imagem se formou e se estabeleceu de maneira renitente na retina do imaginário social. O retrato dos bororos analisado nesta conclusão sugere um paralelo entre a significação do "*cocar e o crachá*" no texto de Novaes com a também aparente dicotomia entre o uniforme militar e o arco e flecha.

Voltando ao tema de nossa pesquisa, torna-se importante destacar a atuação do Major Luiz Thomaz Reis em toda a imagética rondoniana. Como vimos nas análises dos filmes e da série em três volumes *Índios do Brasil*, 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 intersecção 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. Nesse caso específico, 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 fílmica. Mesmo quando acompanha Rondon e documenta suas interferências simbólicas, como a entrada das bandeiras no pátio da aldeia Carajá, Reis cria espaço para buscar e compor com outros temas mais tradicionais.

A imagem na Comissão Rondon existe como autoafirmação, *marketing* e mostra a ação estratégica de ocupação de nossas fronteiras. Nesse roteiro, a imagem do índio tribal 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 responsável por permanências sígnicas no imaginário brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

Akazawa, Takeru (Org.)
The other visualized, University of Tokyo Press, Tokyo, 1994.

Banta, Melissa and **Hinsley**, C. Curtis M.
From site to sight - Anthropology, photography and the power of imagery, Peabody Museum Press, Cambridge,1986.

Barthes, Roland
A câmara clara, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.
" A mensagem fotográfica", *in Teoria da comunicação de massa*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.

Bateson, Gregory
Naven- The culture of the Iatmul people of New Guinea as revealed through a study of the " Naven" ceremonial, Stanford University Press, second edition, Stanford, 1965.

Bateson, Gregory & **Mead**, Margaret
Balinese character - A photography analysis, Special Publications of the New York Academy of Sciences, Vol.ii, New York, 1942.

Biren, Joan
"Lesbian photographic - Seeing throught our own eyes", *in* Studies in Visual Communication, Spring, 9(2):81-86,1983.

Brigard, Emile de
Anthropological cinema, Museum of Modern Art, New York,1975

Canevacci, Maximo
Antropologia da comunicação visual, Brasiliense, São Paulo, 1990.
Antropologia do cinema, Brasiliense, São Paulo, 1984.

Carvalho, Ruy Duarte
O camarada e a camara, INALD, Luanda, 1984.

Collier Jr., John
"Photography in anthropology - A report of two experiments" , *in* American Anthropologist , 59:843-859, 1957.
Visual anthropology: photography as a research method, University of New Mexico Press, second edition, Albuquerque, 1986.
"Evaluating visual data", *in Images of Information*, J.Wagner (ed.), Beverly Hills/London Sage, 1979, pp.161-169.

Copans, Jean
Críticas e políticas da antropologia, Edições 70, Lisboa, 1981.

Fawcett, Brian
A expedição Fawcett, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1954.

Ferro, Marc
Cinema e história, Paz e Terra, Rio de janeiro, 1992.

Flusser, Vilém
Filosofia da caixa preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia, Hucitec, São Paulo,1985.

Freund, Gisele
La fotografia como documentacion social, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Gagliardi, José Mauro
O indígena e a república, Edusp/Hucitec, São Paulo, 1989.

Geertz, Clifford
A interpretação das culturas, Zahar, Rio de Janeiro, 1978

Goifman, Kiko
Valetes em slow motion, Editora da Unicamp, Campinas, 1998.

Graybill, Florence Curtis & **Boesen**, Victor
Edward Sheriff Curtis - Visions of a vanishing race, Houghton Mifflin Company, Boston,1986.

Gusmão, Clovis de
Rondon, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1942.

Hockings, Paul (ed.)
Principles of visual anthropology, Mouton de Gruyter, second edition, New York, 1995.

Jackins, Ira
"Franz Boaz and photography", *in* Studies in Visual Commnications , Winter, 10(1):2-60,1984.

Jordan, Pierre
Premier contact - Premier regard , Musée de Marseille/Images en Manluvres Editions, Marseille, 1992.

Leite, Miriam Moreira
Retratos de família, Edusp/Fapesp, São Paulo, 1993.

Machado, Arlindo
A ilusão especular, Brasiliense, São Paulo, 1984.
" Máquinas de vigiar", *in* Revista USP, no.7, Dôssie Tecnologias, 1990.

Magalhães, Amícar Botelho de
Pelos sertões do Brasil, Livraria do Globo, 1a.edição, Rio de Janeiro,1930.
Impressões da Comissão Rondon, 5a.edição ("Illustrada, Actualizada e Augmentada"), Companhia Editora Nacional, Rio de Janeiro, 1942.
"O problema de civilização dos índios no Brasil", *in* Revista America Indigena, Vol.III, no.02, abril, 1943, Mexico.

Mead, Margaret
"Visual anthropology in a discipline of words", *in Principles of Visual Anthropology*, The Hague:Mouton, pp.3-12, Paris, 1975.
Experiencias personales y cientificas de una antropologa, Paidós, Buenos Aires,1976.

"Anthropology and the câmera", *in Encyclopaedia of Photography*, National Educational Alliance, New York, 1963.

Morin, Edgar
Le cinéma ou l'homme imaginaire, Les Editions de Minuit, Paris, 1956.

Nichols, Bill
Representing reality, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
Ideology and the image - Social representation in the cinema and other media, Indiana University Press, Bloomington,1981.

Parente, André (org.)
Imagem máquina - A era das tecnologias do virtual, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.

Ribeiro, Darcy
O indigenista Rondon, Ministério da Educação e Cultura - Serviço de Documentação, Rio de Janeiro, 1958.

Rondon, Cândido Mariano da Silva
Missão Rondon - Apontamentos realizados pela Commissão de Linhas Telegraphicas Estratégicas de Matto-Grosso ao Amazonas de 1907 a 1915, Typ.do Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1916.

Conferências - Realizadas em 1910 no Rio de Janeiro e em S.Paulo, Commissão de Linhas Telegraphicas Estratégicas de Matto-Grosso ao Amazonas: Typographia Leuzinger,Rio de Janeiro, 1922.

Relatório dos trabalhos realizados de 1900-1906, Commissão de Linhas Telegraphicas Estratégicas de Matto-Grosso ao Amazonas: Departamento de Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1920.

Expedição ao Rio Ronuro (1924), Ministério da Agricultura: CNPI: Imprensa Nacional, Rio de Janeiro,1945. Relatório do Cap. Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcelos, anexos dois relatórios do Capitão Luis Thomas Reis sobre*: 1. Serviços Fotográficos e Cinematográficos e 2. Serviço Antropométrico.*

"Problema in*dígena", in* Revista America Indigena, Vol.III, no.01, janeiro, 1943, Mexico.

Índios do Brasil do centro ao noroeste e sul de Mato-Grosso, Ministério da Agricultura: CNPI,v.I, Rio de Janeiro, 1946.

Índios do Brasil - Cabeceiras do Xingu/Rio Araguaia e Oiapóque, Ministério da Agricultura: CNPI, v.II, Rio de Janeiro, 1953.

Índios do Brasil - Norte do Rio Amazonas, Ministério da Agricultura: CNPI, v.III, Rio de Janeiro, 1956.

Roosevelt, Theodore
Nas selvas do Brasil, Ministério da Agricultura, 2a.edição, Rio de Janeiro, 1942. Edição original publicada em 1914.

Santos, Sílvio Coelho dos
Os índios Xokleng - Memória visual, Editora da UFSC/Univali, Florianópolis, 1997.

Schaeffer, Jean-Marie
L'image précaire: du dispositif photographique, Seuil, Paris, 1987.

Schaff, Adam
Linguagem e conhecimento, Almedina, Coimbra, 1974.

Scherer, Joanna
"Selected references on ethnophotography", *in* CVA News Letter, Commission on Visual Anthropology, Montreal, 1988, May:32-25.

Silva, Aracy Lopes & **Grupioni**, Luís Donisete Benzi (org.)
A temática indígena na escola, MEC/MARI/UNESCO, Brasília,1995.

Sôlha, Hélio Lemos
A construção dos olhares: uma fala sobre a Antropologia Visual, *in* Diálogos Antropológicos, Dôssie Imagem, Laboratório de Antropologia Visual, UFRGS, Porto Alegre,1998.

Sprague, Steven
"How I see the yoruba see themselfes", *in* Studies in the Anthropology of Visual Communication, Fall, 5(1):9-28, 1978.

Tacca, Fernando de
"Sapateiro: o *retrato da casa*", *in* Boletim Especial do Centro de Memória da Unicamp, vol.5, no.10, Campinas,1993.

"*A imagética da Comissão Rondon*", *in* Osaka University of Foreign Studies Review, spring, New Series 16, 1996.

"*O índio pacificado: uma construção imagética da Comissão Rondon*", *in* Cadernos de Antropologia e Imagem, n.06, UERJ/NAi, Rio de Janeiro, 1998.

"O pioneirismo de Thomas Reis", *in* Diálogos Antropológicos, Dôssie Imagem, Laboratório de Antropologia Visual, UFRGS, Porto Alegre,1998.

Tomas, David
"The ritual of photography", *in* Semiotica, no.40-1/2, Mouton Publishers, Amsterdam, 1982.

"A mechanism for meaning - A ritual and the photographic process", *in* Semiotica, no.46-1, Mouton Publishers, Amsterdam, 1983.

"Toward and anthropology of sight - Ritual performance and the photographic process", *in* Semiotica, no.68-3/4, Mouton Publishers, Amsterdam,1988.

Véron, Eliseo
A produção de sentido, Cultrix/Edusp, São Paulo,1980.

Viveiros, Esther de
Rondon conta sua vida, Livraria São José, Rio de Janeiro,1958.

Von Simson, Olga Rodrigues de Moraes
Brancos e negros no carnaval paulistano 1914-1988, Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, FFLCH-USP, 1989.

Web, Virginia-Lee
"Manipulated images - European photographs of pacific peoples", *in Prehistories of the future - The primitivist projetc and the culture of modernism*, edited by Elazar Barkan and Ronald Bush, Stanford University Press, Stanford, 1995.

Worth, Sol & **Adair**, John
"Navajo filmmakers", *in* American Anthropologist, 72:9-29, 1970.
Through the Navajo eyes - An exploration in film communication and anthropology, University Indiana Press, Indiana, 1975.