

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E
CULTURA NA AMAZÔNIA

A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES NO DOCUMENTÁRIO:
OS POVOS AMAZÔNICOS NO CINEMA

FERNANDA MOURA BIZARRIA

MANAUS
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA

FERNANDA MOURA BIZARRIA

A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES NO DOCUMENTÁRIO:
OS POVOS AMAZÔNICOS NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, área de concentração Linguagem, Cultura e Comunicação na Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Narciso Júlio Freire Lobo

MANAUS
2007

FERNANDA MOURA BIZARRIA

A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES NO DOCUMENTÁRIO:
OS POVOS AMAZÔNICOS NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, área de concentração Linguagem, Cultura e Comunicação na Amazônia.

Aprovado em 04 de outubro de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Narciso Júlio Freire Lobo
Universidade Federal do Amazonas

Profª Drª. Selda Vale da Costa
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva
Universidade Federal do Amazonas

AGRADECIMENTOS

Aos arquivos e instituições que permitiram a pesquisa e o acesso aos documentários citados nesse trabalho: Núcleo de Antropologia Visual (NAVI) da UFAM; Núcleo de Estudos e Pesquisas Sociais (NEPS) do Departamento de Ciências Sociais da UFAM; Setor de Imagem e Movimento (STM) do Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz, especialmente à Stella Penido; Biblioteca do Museu do Índio do Rio de Janeiro e Centro Técnico Audiovisual (CTAV). Aos cineastas Aurélio Michiles, Evaldo Mocarzel e Jorge Bodanzky, que gentilmente autorizaram a reprodução de seus filmes ou enviaram cópias de seus trabalhos.

Ao Prof. Narciso Lobo, por sua orientação e acompanhamento. À Profa. Selda Vale pelo incentivo a esta pesquisa, pelas sugestões de filmes e livros, pela presença constante durante minha trajetória no curso e por haver, junto com o Prof. Renan Freitas, contribuído enormemente com os rumos desse trabalho no momento da qualificação. Ao Prof. Alfredo Wagner, pelas excelentes aulas ministradas durante o curso, bem como pela leitura acurada e generosa do meu projeto de pesquisa, que fizeram com que essa dissertação ganhasse novos contornos e ampliasse suas perspectivas.

Aos colegas do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI) da UFAM por dividirem questionamentos, sonhos e interesses e por terem tornado tanto minha trajetória na pós-graduação, quanto este trabalho de pesquisa, infinitamente mais ricos. À Cláudia Santos, pela revisão deste trabalho, e ao Davi Wilkerson, por sua ajuda inestimável com as imagens nele incluídas.

Agradeço, por fim, à minha família. Ao Henrique, por seu carinho e apoio. Aos meus pais, Paulinho e Matilde, e ao meu irmão, Felipe, que estando perto ou longe conseguem sempre se fazerem afetuosamente presentes.

RESUMO

O objetivo deste trabalho consiste em discutir a construção da identidade dos povos amazônicos no cinema documentário brasileiro. Para isso, inicialmente, abordamos o processo de constituição do gênero do documentário a partir do conceito de “campo de produção cultural”, elaborado por Pierre Bourdieu, percebendo os reflexos dessa formação no modo como cinema documentário brasileiro produzido na Amazônia conceituou e categorizou os povos da região. Em seguida, são analisados dois documentários recentes realizados na Amazônia Brasileira – *Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli, e *Mensageiras da Luz, Parteiras da Amazônia* (2002/2003), de Evaldo Mocarzel. Essas obras são analisadas a partir da intenção de perceber se a utilização das estratégias de filmagem que surgem com os movimentos do “cinema verdade” e do “cinema direto”, já amplamente disseminadas no Brasil, tem se revertido em uma construção mais complexa e menos tipificada da identidade daqueles que vivem na região amazônica.

RESUME

The purpose of this research is to discuss the construction of the Amazon people's identity on the documentary cinema developed in Brazil. Therefore, we, initially, reconstruct the process of constitution of the genre through the concept of “field of cultural production”, elaborated by Pierre Bourdieu, perceiving the reflexes of this formation on the way the documentary cinema produced in Brazil has classified and qualified the people of the region. In the sequence, we analyse two recent documentaries that were filmed in the Brazilian Amazon. - *Eu já fui seu irmão* (1993), by Vincent Carelli, and *Mensageiras da Luz, Parteiras da*

Amazônia (2002/2003), by Evaldo Mocarzel. These movies were analysed with the aim of perceiving if the use of shooting strategies which emerged with the movements of “*cinema vérité*” and “direct cinema”, now widely diffused in Brazil, has reflected into a more complex and less stigmatized construction of the identity of those who live in the Brazilian Amazon Region.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografias de objetos produzidos por povos indígenas do Alto Rio Negro publicadas no livro “Dois anos entre os indígenas” de Koch-Grunberg	26
Figura 2 – Fotografias de indígenas publicadas no livro “Dois anos entre os indígenas” de Koch-Grunberg	27
Figura 3 – Seqüência de fotogramas do documentário <i>Rondônia</i> (1912), de Roquette Pinto	29
Figura 4 – Cartelas do documentário <i>No Paiz das Amazonas</i> (1922), de Silvino Santos.....	33
Figura 5 – Seqüências de fotogramas de trecho intitulado de <i>Índios Parintintins e Outros</i> , do filme <i>No Paiz das Amazonas</i> (1922), de Silvino Santos	36
Figura 6 – Cartela do documentário <i>No Paiz das Amazonas</i> (1922), de Silvino Santos	37
Figura 7 – Imagens do trabalho de “fixa anthropometrica” no documentário <i>Ao Redor do Brasil</i> (1932), do Major Luiz Thomaz Reis.	39
Figura 8 – Casal e criança Urubu Kaapor documentados no filme <i>Urubu Kaapor – um dia na vida de uma tribo da floresta tropical</i> (1950), de Heinz Foerthmann e Darcy Ribeiro	61
Figura 9 – Edna de Castro, atriz que interpreta Iracema. Foto: Jorge Bodanzky	89
Figura 10 – Davi Kopenawa, líder Yanomami, e o cineasta Aurélio Michiles nas filmagens de <i>Davi contra Golias, Brasil Caim</i> (1993). Foto: Carlos Alberto Ricardo	92
Figura 11 – Caminhão em que viajam os Parakatêjê rumo à aldeia Krahô, em <i>Eu já fui seu irmão</i> (1993), de Vincent Carelli	113
Figura 12 – Diniz Tebyêt e Krokenum em <i>Eu já fui seu irmão</i> (1993), de Vincent Carelli .	115
Figura 13 – Cena do documentário <i>Eu já fui seu irmão</i> (1993), de Vincent Carelli	121
Figura 14 – Corrida com toras de madeira, no documentário <i>Eu já fui seu irmão</i> (1993), de Vincent Carelli	125
Figura 15 – Krokenum, líder Parakatêjê, na seqüência final do documentário <i>Eu já fui seu irmão</i> (1993), de Vincent Carelli	127

Figura 16 – Jovelina dos Santos, no documentário <i>Mensageiras da Luz</i> (2002/2003), de Evaldo Mocarzel	135
Figura 17 – Diretor do documentário e parteira em cena do filme <i>Mensageiras da Luz</i> (2002/2003)	141
Figura 18 – D. Rosilda vê sua imagem na tela de um monitor, em cena de <i>Mensageiras da Luz</i> (2002/2003), de Evaldo Mocarzel	147
Figura 19 – D. Maria e D. Xandoca, em cena do documentário <i>Mensageiras da Luz</i> (2002/2003), de Evaldo Mocarzel	148
Figura 20 – A parteira Jovelina ao lado de médico, no Hospital da Mulher de Macapá, em cena do documentário <i>Mensageiras da Luz</i> (2002/2003), de Evaldo Mocarzel	154
Figura 21 – <i>Frame</i> da seqüência final do documentário <i>Mensageiras da Luz</i> (2002/2003), de Evaldo Mocarzel	156

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O CINEMA DE NÃO-FICÇÃO DO INÍCIO DO SÉC. XX NA AMAZÔNIA.....	15
2.1 O “documentário” como campo de produção cultural	15
2.2 As primeiras definições	18
2.3 O reflexo das primeiras definições do “documentário” na cinematografia desenvolvida na Amazônia Brasileira	24
2.4 <i>Rondônia</i>	28
2.5 A chegada do cinema de “não-ficção” comercial na Amazônia	30
2.6 A tentativa de uma cinematografia regional	31
2.7 <i>No Paiz das Amazonas</i>	32
2.8 A documentação da Comissão Rondon	37
2.9 <i>Ao Redor do Brasil</i>	37
2.10 Os povos amazônicos no “documentário” do início do século XX	41
3 O “MODELO CLÁSSICO” DO DOCUMENTÁRIO NA AMAZÔNIA	46
3.1 A primeira redefinição do cinema “documentário”	46
3.2 O “modelo clássico” de produção no Brasil	55
3.3 Os documentários do Serviço de Proteção ao Índio (SPI)	57
3.4 <i>Urubu Kaapor - uma dia na vida de uma tribo da floresta tropical</i>	59
3.5 <i>Jornada Kamayurá</i>	62
3.6 Os cinejornais do SPI	64
3.7 Os filmes dos “catadores de imagens”	65
3.8 Os povos amazônicos no “documentário” do “modelo clássico”	66
4 AS NOVAS ESTÉTICAS DO “DOCUMENTÁRIO” E SUA INFLUÊNCIA NA REPRESENTAÇÃO DOS POVOS AMAZÔNICOS	68
4.1 O processo de ruptura com o “modelo clássico” de produção.....	68
4.2 Uma nova concepção do conceito de identidade	72
4.3 O processo de ruptura com o “modelo clássico” no Brasil	74
4.4 <i>Amazonas, Amazonas</i>	77
4.5 O cineclubismo da década de 60 como circuito de exibição e produção	83

4.6 A ruptura com o “modelo clássico” nos documentários realizados na Amazônia - <i>Iracema uma transa amazônica</i>	86
4.7 Os filmes de denúncia das décadas de 70 e 80	91
4.8 O projeto Vídeo nas Aldeias	93
4.9 O ressurgimento da produção brasileira na década de 90	96
4.10 Novas estéticas, novas representações?	102
5 UM PERCURSO PELO CAMPO	104
5.1 O processo de escolha das obras analisadas	104
5.2 As metodologias de análise	107
5.3 <i>Eu já fui seu irmão</i>	108
5.4 <i>Mensageiras da Luz, Parteiras da Amazônia</i>	131
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	167
ANEXO I- FICHAS TÉCNICAS	177
ANEXO II – ACERVOS CONSULTADOS	194

1 INTRODUÇÃO

Como o cinema documentário brasileiro representou os povos amazônicos? Essa é a questão a partir da qual voltamos nossos olhares para o campo do documentário na região amazônica. Ainda que em arquivos dispersos e, muitas vezes, pouco sistematizados, a intensa produção de documentários sobre Amazônia e seus povos comprova o grande interesse do gênero pela região.

Contemporâneo do surgimento da antropologia e do interesse pelo estudo do “outro”, o cinema de não-ficção, vai, inicialmente, voltar suas lentes para aqueles povos mais geograficamente, socialmente e culturalmente distantes do padrão das grandes metrópoles européias. Nas grandes metrópoles imperialistas, a produção se volta, a princípio, para o registro das populações nativas de suas colônias. No Brasil, esse “outro” tido como “distante” e “diferente” seria encontrado, num primeiro momento, nas populações indígenas da Amazônia. Ao longo do desenvolvimento da tradição do cinema de não-ficção, este olhar continuaria se renovando e abarcaria outros povos além dos indígenas, como comprova a produção sempre abundante sobre a região.

Essa farta produção de documentários na Amazônia desempenhou um papel fundamental na construção das identidades dos povos da região, não apenas em função da quantidade de filmes produzidos, mas também, e principalmente, pelo poder de verdade comumente associado ao gênero. A idéia de uma coincidência entre o real e a imagem e a crença na capacidade do documentário de alcançar uma “verdade universal” acerca dos outros representados fizeram com que, muitas vezes, se acreditasse que o que era elaboração e idealização do cineasta pudesse ser tomado como a “verdade” única e indiscutível acerca daqueles que vivem na Amazônia.

Reconhecido por aqueles que a ele estavam sujeitos e mesmo por aqueles que o produziam como uma forma de acesso não mediado ao real, o documentário adquiriu um

“poder simbólico”. Ao serem vistas como “verdadeiras”, suas construções acabaram produzindo “efeitos reais”, criando, reforçando ou reelaborando as identidades dos sujeitos a quem sua lente se direcionou.

A partir da década de 60, surgem, no entanto, algumas tendências que vão negar intensamente esse processo de identificação do cinema documentário com o “real” e afirmar a condição de discurso da imagem cinematográfica. A partir desses questionamentos surgem e são disseminados os movimentos do “cinema verdade” e do “cinema direto”, que vão propor novas formas de modulação da relação dos cineastas com os “outros” documentados.

Nossa pesquisa se volta especificamente para essa tendência se interrogando como os questionamentos surgidos a partir da década 60 se refletem na produção contemporânea de documentários realizados na Amazônia Brasileira. Os modos de produção do “cinema verdade” e do “cinema direto”, já disseminados nos documentários produzidos no Brasil, têm conseguido fazer com se produza uma imagem menos tipificada e estigmatizada dos povos amazônicos? Os filmes têm conseguido alcançar uma maior interação com as pessoas documentadas? As relações de poder que ligam cineastas e os sujeitos documentados têm sido questionadas? O documentário realizado na Amazônia tem sido capaz de fazer emergir sujeitos singulares mais que tipos associados a alguma categoria social generalizante?

Para discutir essas questões, vamos analisar duas obras brasileiras produzidas na região, a partir dos anos 90: *Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli e *Mensageiras da Luz, Parteiras da Amazônia* (2002/2003), de Evaldo Mocarzel. Porém, antes de partirmos especificamente para a análise desses filmes foi necessário compreender o processo de constituição do gênero do documentário e sua aproximação com a região amazônica. Esse investimento na compreensão da história do campo do documentário se deu por acreditarmos que dela depende a forma como os cineastas modulam atualmente suas relações com os “outros” documentados.

A problematização do gênero do documentário e de sua aproximação com a região amazônica será feita a partir do conceito de “campo de produção cultural” de Pierre Bourdieu, apresentado no primeiro capítulo. Através dessa formulação teórica, nossa tentativa foi compreender como o cinema documentário se constitui enquanto “campo de produção cultural”, bem como os reflexos dessa formação na maneira como o cinema documentário brasileiro conceituou e categorizou os povos que vivem na região amazônica. Nosso objetivo não é agregar novas informações acerca da história do documentário na região amazônica, mas apresentar ao leitor uma reconstrução dessa história a partir de alguns trabalhos já publicados por outros pesquisadores e da análise de alguns filmes importantes na compreensão do processo de constituição do campo do documentário na região.

Este panorama das relações entre o cinema documentário e os povos amazônicos será apresentado ao longo de três capítulos, que correspondem às três grandes configurações que o campo do documentário assume ao longo de sua história. No primeiro capítulo, será abordado o cinema de não-ficção do início do século XX na Amazônia, tratando das primeiras definições do cinema de não-ficção nas grandes metrópoles mundiais e das formas como elas se refletem na cinematografia desenvolvida na Amazônia Brasileira. No segundo capítulo, discutimos a forma como “modelo clássico” de produção de documentários, que surge a partir da década de 30, influencia a produção realizada na região amazônica. No terceiro capítulo, abordamos o processo de ruptura com o “modelo clássico” de produção e a forma como esse processo é vivenciado no cinema documentário brasileiro produzido na região amazônica. As fichas técnicas dos filmes citados ao longo desses capítulos, bem como os contatos dos acervos consultados durante a pesquisa, estão disponibilizados nos anexos.

Nossa intenção, ao longo dos três primeiros capítulos, foi perceber como as diferentes configurações assumidas pelo campo do documentário ao longo de sua história se refletem em diferentes construções acerca dos povos amazônicos nos filmes brasileiros produzidos na

região. Acreditamos que nossa análise das obras contemporâneas seria muito reduzida se não levasse em conta essa história da formação do documentário, fator determinante das estratégias e regimes narrativos adotados pelos cineastas na atualidade.

No quarto capítulo, dedicado à análise dos filmes *Eu já fui seu irmão* e *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia*, também apresentamos as variáveis relacionadas ao processo de escolha dos filmes a serem analisados e a metodologia de análise com a qual nos direcionamos a eles. Optamos por analisar documentários brasileiros que surgiram a partir da década de 90 e que tenham como foco pessoas ou grupos sociais que vivem na Amazônia brasileira. Já que nosso interesse é perceber como se dá a construção dos povos amazônicos no documentário, foram descartados os filmes com temática voltada para a natureza, manifestações culturais e revisão de processos históricos que não tivessem, em primeiro plano, a participação do homem que vive na região.

A metodologia de análise das obras escolhidas privilegia uma estratégia descritiva, na qual os conceitos de análise e as interpretações críticas possam nascer da descrição dos próprios filmes. Essa opção analítica problematiza a linguagem dos filmes, já que não discutimos apenas o que é mostrado, mas, principalmente, como é mostrado. Nosso interesse é perceber, em cada uma das duas obras analisadas, se as estratégias e procedimentos instituídos a partir dos marcos do “cinema verdade” e do “cinema direto” conseguem promover ou não uma construção menos tipificada dos povos que vivem na região amazônica e como isso acontece. Como já foi dito anteriormente, a análise das obras será pautada pela história das aproximações do cinema documentário brasileiro com os povos da região, reconstruída nos primeiros capítulos, que vai nos permitir tratar a linguagem das obras não como uma categoria neutra e universal, mas como algo historicamente construído.

2 O CINEMA DE NÃO-FICÇÃO DO INÍCIO DO SEC. XX NA AMAZÔNIA

2.1 O “documentário” como campo de produção cultural

Na tentativa de analisar o cinema “documentário” produzido na Amazônia Brasileira, mais que optar por uma dentre as diversas definições de cinema “documentário” ou eleger uma das várias teorias e conceitos sobre o gênero, nos agrada a formulação do “campo de produção cultural” de Pierre Bourdieu (1996) pelas ricas possibilidades de análise e pela reflexividade que o conceito enseja.

Ao invés de eleger uma das diversas “categorias”, “conceitos” e “disciplinas” disponíveis para a análise das obras, Bourdieu nos convida a tomar como objeto de reflexão a historicidade desses conceitos e das obras para cuja análise eles são destinados. O autor quer lembrar que mesmo as categorias através das quais os “críticos” analisam as obras de arte são historicamente construídas e produtos do olhar de uma época, daí a importância de “tomar para objeto os instrumentos de construção do objeto” (BOURDIEU, 2006, p. 107) e não apenas o objeto em si.

Dessa forma, o conceito de “campo de produção cultural” nos livra de definir o “documentário” junto com os atores do campo, para nos permitir pensá-lo como um campo de disputa no qual está em jogo uma visão de mundo e um “poder de verdade” que se expressa na possibilidade de nomear e classificar tanto o cinema dito “documentário” quanto os “Outros” para os quais esse cinema volta suas lentes.

A proposta se insere numa crítica ao que o autor chama de “interpretações internas” e “explicações externas” das obras de arte (BOURDIEU, 1996, p. 207). As “interpretações internas” referem-se às análises que tem como foco exclusivo a “essência” ou a “linguagem” das obras de arte, deixando de lado a historicidade própria dessas obras e dos conceitos utilizados em sua análise. Bourdieu argumenta que elas tenderiam a naturalizar o trabalho da

crítica e, até mesmo, a linguagem das obras, na medida em que passam a ilusão da possibilidade de uma análise “universal” das obras-de-arte e de um “olhar puro”, que não dependeriam de conceitos e categorias também históricos.

Já as “explicações externas” dizem respeito às análises que tentam recuperar a historicidade das obras de arte num movimento de comparação mecânico e arbitrário entre obras de arte específicas e formações sociais gerais exteriores à obra. Ao comparar diretamente a obra com situações macrosociais, as “explicações externas” perdem de vista a historicidade própria da obra, que diz respeito às suas condições sociais de produção e de percepção.

Bourdieu enxerga nessas duas práticas analíticas um enorme “reducionismo”, que teria como origem comum o fato de ambas ignorarem a existência de um “campo de produção cultural”, que seria o espaço das relações objetivas onde as obras são criadas. Para o autor, a historicidade das obras de arte e dos conceitos relativos a elas deve ser encontrada no espaço social em que essas obras são geradas, ou seja, no “campo de produção cultural”, esse microcosmo social “relativamente autônomo”, que possui um processo de constituição próprio.

Seguindo a proposta de Bourdieu, vamos tentar descobrir como o “documentário” se forma enquanto “campo de produção” e como essa formação se reflete no modo como os “documentários” brasileiros produzidos na Amazônia constroem a identidade dos povos que vivem na região. Compreender esse processo de constituição do “documentário” como “campo cultural” e suas implicações no “documentário” brasileiro realizado na Amazônia nos ajuda a ampliar as perspectivas de análise das obras mais recentes realizadas na região. Como bem observa Bourdieu (1996), quanto mais autônomo se torna um campo de produção cultural, mais o seu devir se torna dependente da história específica do próprio campo e não de processos macrosociais.

De fato, os grandes movimentos de reflexividade que assistimos na atualidade nos mostram que a história do “documentário” já é parte constitutiva dos próprios filmes, que constantemente fazem referências a ela seja em forma de tributos e homenagens ou de questionamentos e oposições. Assim, teríamos uma compreensão reduzida dos filmes “documentários” contemporâneos se não levássemos em conta essa história da formação do gênero, que é fator determinante de seus interesses, regras e principais apostas.

Além disso, a recuperação do espaço em que os filmes analisados se encontram e nos quais foram construídos contribui para melhor percebermos qual o seu “ponto de vista” específico e único sobre a realidade à qual se referem. A hipótese, formulada por Bourdieu (1996), da homologia estrutural entre o espaço das obras de arte e o espaço das posições no campo de produção, nos desafia a compreender as relações entre os olhares objetivados nas obras de arte e as posições específicas ocupadas pelos artistas no espaço de luta simbólica. Assim, decisões sobre o que falar, o que mostrar e de que maneira - com as quais os cineastas dedicados ao cinema documentário se confrontam regularmente - podem ser melhor compreendidas se confrontadas com as relações travadas e as posições assumidas pelos cineastas dentro do campo do documentário, bem como com a problemática específica que rege esse campo e que determina o espaço das “tomadas de posição possíveis” de serem assumidas em um determinado momento.

Através do conceito de “campo de produção cultural” tentaremos, então, compreender o processo de formação das diferentes configurações que assume o campo do “documentário” ao longo de sua história. Ao tratarmos especificamente do “documentário” brasileiro realizado na Amazônia, tentaremos perceber como essas configurações correspondem a diferentes representações dos povos da região e tomadas de posição com relação a eles.

Para isso, vamos procurar compreender as lutas pela definição do cinema “documentário” ao longo de sua história, bem como os agentes dessas definições e suas

determinações com relação a quem deve produzir os filmes, sobre quem e que temas e de que maneira. Além disso, também tentaremos perceber os contextos de circulação das obras e os significados atribuídos ao gênero documental. Como o processo de constituição do campo do “documentário” no Brasil sempre teve como referência os grandes centros de produção, vamos perceber inicialmente como esse processo acontece nas grandes metrópoles mundiais, para depois compreender como ele chega até o cinema “documentário” brasileiro realizado na Amazônia.

2.2 As primeiras definições

As formas como a tradição do que passou a ser chamado “cinema documentário” conceituou e categorizou aqueles que vivem na Amazônia Brasileira dependem em larga medida das definições que foram atribuídas a esse gênero ao longo de sua trajetória. São elas que constroem os limites do cinema “documentário”, dizendo até onde os filmes podem ir e quais fronteiras eles não podem ultrapassar. São elas que determinam o que se pode chegar a pensar em produzir, por quem e de que maneira. Assim, as definições atribuídas ao cinema “documentário” funcionam como um dos elementos centrais no processo de instituição de regimes discursivos e de convenções narrativas do gênero. Daí, a importância de observarmos como o “documentário” foi definido ao longo do tempo, percebendo as formas de produção e percepção que estão e que não estão potencialmente previstas em cada uma dessas definições.

As primeiras definições sobre o que seria posteriormente chamado de cinema “documentário” remontam ao período do surgimento do cinema. No final do século XIX, duas grandes correntes trabalhavam para colocar as imagens fotográficas em movimento. De um lado estavam aqueles que enxergavam nas imagens animadas uma grande opção de entretenimento e cujo foco era levar a diversão e o teatro para as telas, de outro estavam aqueles que concebiam o novo aparato com funções exclusivamente científicas e que

apostavam num meio de documentação do mundo natural e social (BARNOUW, 1993, p. 3 - 5). As duas correntes traziam duas apostas na luta pela classificação do que poderia ser o cinema e pela determinação de como deveriam ser utilizadas suas imagens.

A corrente do “entretenimento” tinha como seu principal representante o americano Thomas Alva Edison, que, em 1894, cria o kinestoscope, enquanto a corrente “científica” teria como sua maior expressão o trabalho do francês Louis Lumière que, em 1895, lança o cinématographe (BARNOUW, 1993, p. 5). Apesar de ambas as invenções serem capazes de registrar imagens em movimento, algumas diferenças técnicas fundamentais marcavam a forma como poderiam ser utilizadas. A máquina de Edison, movida à eletricidade e pesada ao ponto de precisar de diversos homens para carregá-la, foi projetada para a gravação de performances e encenações nos ambientes controlados dos estúdios. Já a máquina de Lumière, livre da dependência de energia elétrica e leve ao ponto de poder ser carregada em uma mala, era adaptada para as filmagens ao ar livre e já trazia em si a idéia do cinema como um meio voltado para a exploração da realidade (BARNOUW, 1993, p. 5 - 7).

Duas diferentes definições do potencial e da utilização da linguagem cinematográfica eram, assim, materializadas nesses aparatos. Enquanto a câmera de Edison vai se dedicar inicialmente a filmagens de encenações realizadas em estúdios, a câmera de Lumière vai ser utilizada para a captação da vida “improvisada” das ruas. A divisão entre as correntes de ficção e da não-ficção, que já se delineava nesse momento, vai se ampliar a ponto de os dois gêneros constituírem campos de produção mais ou menos independentes, com história, instituições, ícones, regras e referências próprias.

Algo que vai, desde o princípio, diferenciar os dois gêneros é o fato de campo do cinema de não-ficção ter sido inicialmente estruturado, principalmente, a partir do campo científico. Os agentes que defendiam a visão do novo aparato como meio de documentação da realidade pertenciam ao campo da ciência. Alguns deles, como o astrônomo Pierre Jules César

Janssen e o fisiologista Étienne Jules Marey, participaram ativamente do processo de desenvolvimento das tecnologias das imagens em movimento (BARNOUW, 1993, p. 3-4). Outros esperavam incorporar a novidade em suas pesquisas.

Dentre os cientistas que pretendiam utilizar as imagens em suas pesquisas no final do século XIX, a disciplina que mais se interessaria pela produção de imagens dos homens, e não da natureza ou dos animais, seria antropologia. Não se tratava, no entanto, da antropologia tal qual a conhecemos hoje e, sim, de um saber também emergente que sequer existia como disciplina institucionalizada nas Universidades. Num contexto de hegemonia das ciências biológicas, a antropologia surgia como uma área do conhecimento voltada para os estudos dos homens, mas ainda fortemente ancorada na anatomia e na zoologia. Em 1838, a cátedra que a identifica no *Muséum d'Histoire Naturelle* de Paris é denominada “Anatomia e História Natural do Homem” (SAMAIN, 2001, p. 98).

O projeto dessa antropologia, que posteriormente passou a ser chamada de “física” ou “biológica”, é originado a partir das idéias de Georges-Louis Buffon (1707-1788). Buffon foi o autor de História Natural do Homem, um dos primeiros inventários dos “tipos e variedades da espécie humana” presentes em diferentes localizações geográficas, climas e estágios de evolução das sociedades. A proposta do autor de uma “história natural dos seres vivos” vai inspirar toda a antropologia francesa de meados do século XIX, que toma para si o projeto de descrição e catalogação dos “tipos humanos” a partir de uma perspectiva “evolucionista”, na qual povos diferentes eram escalonados e julgados a partir do referencial de “superioridade” do homem europeu.

Ao lado dessa perspectiva “evolucionista”, Samain (2001) aponta para outra característica fundamental dessa antropologia do século XIX: a questão da objetividade da observação científica e dos instrumentos técnicos e procedimentos metodológicos que poderiam levar a alcançá-la. Para realizar a catalogação dos “tipos” e das “raças” humanas,

percebendo e determinando quais os “caracteres fisionômicos” que distinguem cada um deles, a antropologia francesa do século XIX, fortemente marcada pela ideologia positivista, demandava instrumentos que pudessem garantir um registro “objetivo” e “rigoroso” da realidade.

Dentre os instrumentos que poderiam garantir essa objetividade à antropologia, a fotografia alcança um lugar destacado. Sua invenção é um evento amplamente celebrado pelos membros desse campo científico então emergente e sua importância é constantemente defendida. Acompanhando as medições antropométricas, os desenhos e as moldagens dos bustos com gesso, a fotografia era vista como uma técnica que poderia garantir níveis superiores de objetividade. Ao oferecer instruções aos membros de uma expedição científica ao interior da América do Sul, chefiada por Emile Deville, Étienne Serres, médico e titular da cátedra de “Anatomia e História Natural do Homem” do *Muséum d’Histoire Naturelle de Paris* em 1852, defende o papel da fotografia com relação a outras técnicas:

Com poucas exceções, os viajantes nos transmitiram os tipos americanos e o fizeram de uma maneira ideal: quase sempre as figuras que se encontram nas suas obras são os tipos europeus vestidos à maneira americana. A arte brilha, sem dúvida, mas à custa da realidade. Ora, é essa realidade, toda nua e sem arte, que nos fornece o daguerreótipo, o que dá às figuras obtidas por esse meio uma certeza que nenhum outro meio saberia substituir. [...] Não poderíamos, assim, deixar de recomendar aos nossos viajantes a utilização desse processo e a multiplicação dos tipos registrados sobre o homem a mulher adultas, bem como sobre as crianças (La Lumière, 1852, n. 33:130 *apud* SAMAIN, 2001, p. 102).

Os desenhos, impregnados da subjetividade humana, não seriam tão confiáveis quanto o registro fotográfico, visto como o signo da objetividade. À fotografia é atribuído o poder de oferecer o acesso direto e não mediado a uma realidade objetiva e livre de “interferências” do pesquisador. A nova técnica alcança a condição de “prova” confiável e não questionável, sendo vista como o instrumento que faltava ao campo emergente da antropologia e como a técnica que poderia garantir maior eficácia em seu projeto de mapeamento visual das “raças”. Sua utilização e seu desenvolvimento funcionavam como fonte de credibilidade à recém-surgida antropologia, que ainda lutava por legitimidade no campo científico.

É nesse contexto que as imagens em movimento são buscadas dentro do campo científico. Procurava-se um instrumento técnico que pudesse ser ainda mais “preciso” e “real” do que a fotografia. Uma das primeiras tentativas de utilizá-las na pesquisa antropológica é realizada em 1895 por Félix-Louis Regnault, médico especializado em fisiologia e membro da *Société d'Anthropologie* de Paris. Regnault utiliza o dispositivo de “chronofotografia”, desenvolvido por Étienne Marey, para filmar uma mulher Ouolof fazendo cerâmica durante a *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale*, em Paris, realizando, assim, aquele que é considerado por muitos o primeiro filme etnográfico. Esse experimento foi publicado em dezembro de 1895, mesmo mês em que Lumière realiza a primeira projeção pública de seu cinematógrafo (BRIGARD, 2003, p. 15). Informações sobre outras imagens captadas na mesma ocasião foram relatadas em artigo na *Revue Encyclopedique* com o nome de “Des attitudes du repôs dans les races humaines”, no qual Regnault informa que:

Nós realizamos, no laboratório de E. J. Marey, a fotografia de três negros no momento em que se agachavam: o Oulof e o Peul têm as pernas oblíquas, próximas da vertical, enquanto que o Diala, do país dos rios tem as pernas mais curvas e mais próximas da horizontal (REGNAULT, 1896, p. 9-12 *apud* JORDAN, 1995, p. 14).

Alinhado com o projeto de catalogação dos traços distintivos de cada uma das “raças” humanas, o registro de Regnault tem como enfoque central a questão física. As imagens das três diferentes etnias são utilizadas para perceber as diferenças físicas entre elas, classificando-as e catalogando-as.

Com a chegada do cinematógrafo de Lumière e a possibilidade de levar a câmera para fora dos estúdios, as imagens em movimento também serão levadas para a pesquisa de campo. Em 1898, o zoólogo Alfred Cort Haddon organiza a *Cambridge University Expedition to Torres Strait*. A expedição de Haddon contava com uma equipe ampla e interdisciplinar, que deveria pesquisar os mais variados temas, como psicologia, religião, organização social, antropologia física e cultura material dos povos aborígenes das ilhas do estreito de Torres (BRIGARD, 2003, p.16). Além da fotografia, a expedição também utilizou os registros de

som e de imagem em movimento. Os filmes que foram preservados mostram a produção do fogo e algumas danças cerimoniais.

O sucesso alcançado pela expedição de Haddon é visto tanto por Pierre Jordan (1995), quanto por Emilie Brigard (2003), como uma das grandes contribuições para a transformação da antropologia de disciplina emergente, ligada ao campo da zoologia, para uma disciplina institucionalizada que seria conhecida como “antropologia social”. Haddon é um incentivador desse processo, conclamando e influenciando colegas zoólogos a optar pela antropologia e a incluir o dispositivo cinematográfico em suas pesquisas de campo.¹ Em todos os casos, esses pesquisadores direcionariam as lentes do novo aparato para documentar o “outro”, que fugia do padrão de referência europeu.

Pierre Jordan (1995) relata que seus filmes misturam imagens das “características fisionômicas” dos povos documentados voltados para uma “antropologia física”, com imagens de danças, cerimônias, produção de alimentos e artefatos voltados para uma antropologia da produção material. O cinema fornecia os meios técnicos necessários para alcançar o projeto da “antropologia”, delineado em meados do século XIX, de comparar as “raças” com os “níveis de desenvolvimento” de uma determinada sociedade. Ao apresentar rostos e corpos diferentes do europeu, intercalados com imagens de danças, de produção de alimentos e de artefatos distantes do padrão de progresso dos impérios coloniais, os primeiros filmes de não-ficção produzidos pelos antropólogos posicionavam e classificavam o “outro” numa escada de inferioridade.

Além desse cinema de “não-ficção” produzido a partir do campo científico e com circulação mais ou menos restrita a esse meio, o espectador europeu também passou a se interessar por imagens das colônias e dos seus então chamados “nativos”, o que motivou a

¹ Para um relato da forma como vários pesquisadores foram influenciados por Haddon a utilizar o registro cinematográfico, fazendo do cinema um dos instrumentos de afirmação da então embrionária antropologia, ver Pierre Jordan, *Primeiros contatos, primeiros olhares*.

constituição de um gênero dentro da categoria de filmes não-ficção intitulado de “diversões exóticas”. O conceito de exótico, conforme nos alerta Renan Freitas Pinto (2006), apesar de muito utilizado entre nós para significar aquilo que é excêntrico e fora do comum, é um conceito produzido no século XIX e se refere não apenas ao que é diferente, mas principalmente a locais distantes e afastados do referencial europeu. Assim, o gênero dos “exótica” apresentava não apenas imagens vistas como “estranhas”, mas especialmente imagens que marcassem as diferenças entre os povos das colônias e o europeu “civilizado”. Assim, era como parte de um projeto científico que pretendia mapear, classificar e rotular os “tipos e raças” diferentes ou como uma curiosidade “exótica” para satisfazer o olhar dos europeus que o “outro” não-europeu aparecia nas primeiras imagens do cinema.

2.3 O reflexo das primeiras definições do “documentário” na cinematografia desenvolvida na Amazônia Brasileira

A primeira cinematografia desenvolvida na Amazônia Brasileira depende inteiramente desses processos. As primeiras câmeras chegam à Amazônia por mãos de operadores do exterior. Quando os primeiros cinegrafistas brasileiros ou sediados no Brasil vão utilizar o equipamento é preciso ir até Paris para comprá-lo e até tomar cursos, como foi o caso de um dos pioneiros das imagens na Amazônia, Silvino Santos, que, em 1913, é enviado a Paris para um estágio de três meses nos estúdios da Pathé-Films e nos laboratórios dos irmãos Lumière (COSTA, 1996, p. 159). É também o caso do Major Luiz Thomaz Reis, que para iniciar a documentação cinematográfica dos trabalhos da Comissão Rondon precisou ir até a Europa em busca de equipamentos adequados (TACCA, 2004, p. 314).

Não só o cinema produzido no Brasil no início do século XX dependia do que era pensado e produzido fora do país. Também a ciência brasileira vai tomar como referencial todo o debate já apresentado, que envolveu o processo de constituição da antropologia no

século XIX. Dessa forma, a antropologia também surge no país como uma disciplina ancorada nas ciências naturais e alinhada com o projeto de mapeamento das “raças” da antropologia francesa do século XIX (FARIA, 2006, p.16-17).

Nesse processo, a Amazônia desempenha um papel central. O objetivo de mapeamento das “raças” dos povos indígenas encontraria na região “objetos” em abundância. A existência de povos fisicamente e culturalmente distintos dos padrões das grandes metrópoles mundiais atrai para a região não só pesquisadores brasileiros, mas também europeus. Pesquisadores como Koch-Grunberg (1872-1924), Tastevin (1890-1962), Stradelli (1883-1926) e Curt Nimuendajú (1883–1945), que trabalharam na região no início do século XX, já utilizavam a fotografia como técnica importante na coleta de dados (FAULHABER, 1997, p. 111-113).

O conde italiano Stradelli incluía a máquina fotográfica e o microscópio em suas pesquisas. O pesquisador alemão Koch-Grunberg, autor de *Dois Anos entre os Indígenas (1903-1905)*, obra em que relata sua expedição ao noroeste amazônico, utiliza as técnicas do desenho e da fotografia para a documentação visual dessa viagem.

Para esses pesquisadores, a fotografia continua desempenhando a tarefa de mapeamento visual dos “tipos e raças” existentes, além de ganhar a função de “preservar” rostos, corpos, instrumentos e artefatos dos povos “nativos”, na medida em que se acreditava que a tendência das sociedades tribais, frente aos imperativos do “progresso” ocidental, era o desaparecimento. O registro fotográfico continua constituindo-se, assim, como uma das principais técnicas a serem utilizadas na pesquisa de campo, como podemos observar a partir do Proêmio do livro *Dois anos entre os Indígenas*, no qual Koch-Grunberg ressalta a importância das fotografias em seu trabalho de campo:

Mais de 1.000 fotografias, reveladas imediatamente no lugar, reproduzem fielmente a grandiosa natureza, suas belezas e seus medos, a vida da expedição, tipos de cada tribo, os trabalhos indígenas em casa e na roça, suas diversões, danças (KOCH-GRUNBERG, 2005, p. 7).

A fotografia é valorizada justamente por suas funções especulares e pela capacidade de oferecer um registro “autêntico” e “fiel”, daquilo que foi presenciado pelo pesquisador. De fato, as fotos que vemos ao longo do livro de Grunberg obedecem a esse esquema. As fotos tanto dos indígenas, quanto dos objetos produzidos por eles, são tiradas sob fundo branco, numa tentativa de facilitar sua observação detalhada. Seres humanos e objetos eram tratados com a mesma metodologia de observação: era preciso isolá-los do ambiente com o intuito de observá-los minuciosamente. Dessa forma, o olhar direcionado aos indígenas não difere daquele lançado aos seus artefatos materiais. Suas imagens, quase sempre tomadas de frente e de perfil, também privilegiam a observação dos aspectos físicos dos sujeitos retratados.

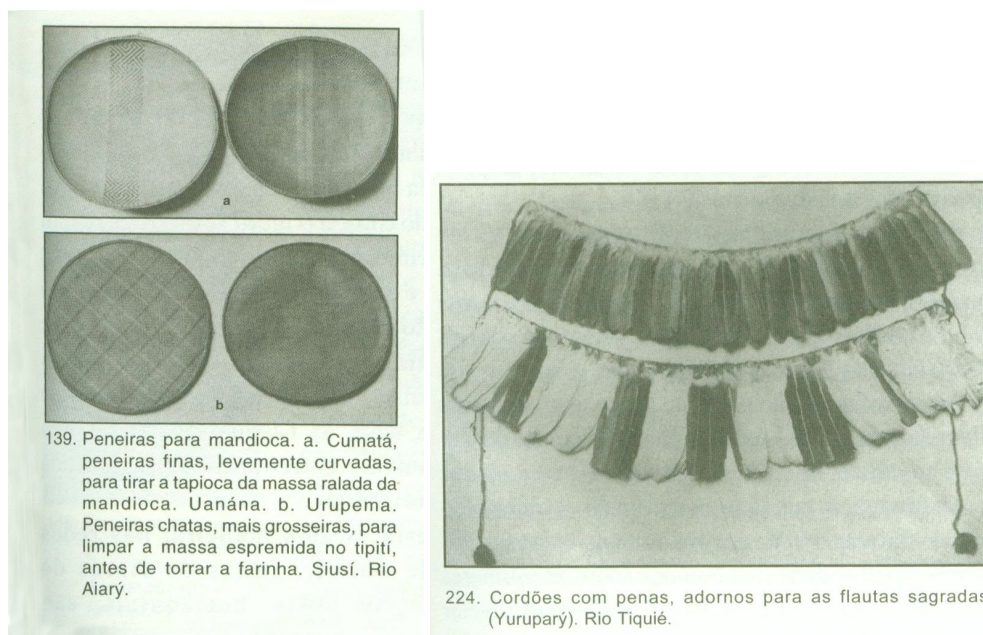
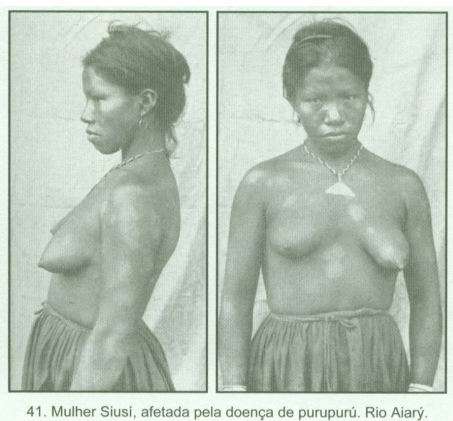
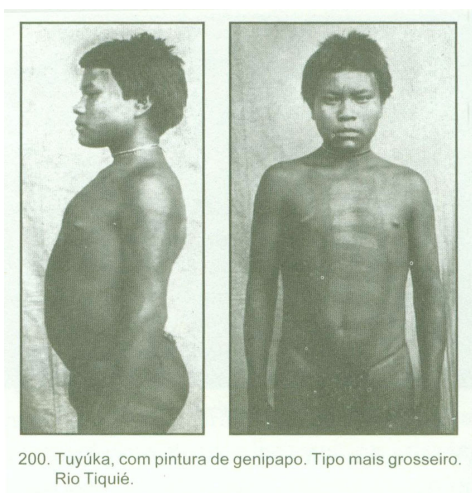


Figura 1 – Fotografias de objetos produzidos por povos indígenas do Alto Rio Negro publicadas no livro “Dois anos entre os indígenas” de Koch-Grunberg.

FONTE: Retirado de *Dois Anos entre os indígenas: viagens ao Noroeste do Brasil (1903-1905)* / Theodor Koch-Grunberg – Manaus: EDUA/FSDB, 2005.



41. Mulher Siusi, afetada pela doença de purupurú. Rio Aiary.



200. Tuyúka, com pintura de genipapo. Tipo mais grosseiro. Rio Tiquié.

Figura 2 – Fotografias de indígenas publicadas no livro “Dois anos entre os indígenas” de Koch-Grunberg.

FONTE: Retirado de *Dois Anos entre os indígenas: viagens ao Noroeste do Brasil (1903-1905)* / Theodor Koch-Grunberg – Manaus: EDUA/FSDB, 2005.

Além dessas fotografias, Grunberg também chegaria a produzir um filme na região amazônica. Durante viagem pelo Brasil, Venezuela e Guiana Inglesa, que resultou na obra *Do Roraima ao Orinoco*, Grunberg trouxe também uma câmera cinematográfica. O material coletado foi montado e exibido em Caracas, no lançamento da edição em espanhol do livro sobre a expedição (PINTO, 2006, p. 250). Hoje, o filme de 1911 é exibido sob o título *Koch-Grunberg em Koimelemong*. Nos seus nove minutos, o filme exibe imagens dos Taulipang da Guiana, em diversas atividades como o processamento do milho e da mandioca e a confecção de redes.

À exemplo dos viajantes e pesquisadores de campo europeus, pesquisadores brasileiros também começariam a freqüentar a região amazônica com questões não muito diferentes daquelas colocadas pela antropologia européia da época. Nesse processo, o projeto de mapeamento das “raças” dos povos indígenas encontraria lugar de destaque junto aos trabalhos da chamada “Comissão Rondon”, que é como ficou conhecida a ação do Marechal Rondon na região amazônica, a partir de 1891, junto às diversas comissões de abertura de linhas telegráficas, na criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e nas Inspectorias de Fronteiras (TACCA, 2004, p. 313).

Influenciado pelo positivismo de Auguste Comte e pelas grandes expedições científicas da época, Rondon inclui em suas viagens equipes de cientistas para realizar não só o levantamento da fauna e da flora amazônica e o levantamento geográfico e topográfico dos terrenos, mas também pesquisadores destinados a realizar medições antropométricas e levantamentos etnográficos da cultura material dos povos indígenas. Um dos cientistas a integrar a Comissão Rondon na ocasião da expedição a Serra do Norte, no Mato Grosso, em 1912, seria o médico Roquete Pinto. Nessa ocasião, Roquete Pinto, que integra a comissão como “naturalista”, documenta alguns aspectos da vida social dos índios Nhambiquara, produzindo um filme de não-ficção de curta-metragem que viria a se chamar *Rondônia* (1913).

2.4 Rondônia

O filme mostra diversos aspectos da vida dos Nhambiquara, como as malocas, a plantação, as cerimônias guerreiras e a amamentação de uma criança. Tratam-se de extratos curtos, com pouco movimento de câmera, editados a partir de cartelas que descrevem exatamente o que a imagem que virá a seguir vai mostrar. Assim, quando numa das cartelas

lemos: “Flechando”, isso significa que, em seguida, veremos exatamente diversos extratos curtos de índios utilizando o arco e a flecha.



Figura 3 – Sequência de fotogramas do documentário *Rondônia* (1912), de Roquette Pinto

O filme é uma sucessão de diversas dessas cartelas que antecipam as cenas que serão mostradas a seguir. A maior novidade que ele parece querer trazer não é a linguagem, mas justamente a ausência dela, ou seja, a impressão de realidade, a sensação de que o aparato cinematográfico consegue captar a ação tal qual o olho humano a veria, sem a interferência do operador. Essa forma de mostrar os índios Nhambiquara nos mostra como o cinema de “não-ficção” era definido pela ciência da época através de sua capacidade de oferecer uma descrição “objetiva”, “totalitária” e “veraz”.

Os indígenas que aparecem no filme de Roquette Pinto estão muitas vezes posando para a câmera e realizando ações, como flechar e caçar, a pedido do realizador. Alguns, como uma mãe que amamenta seu filho, primeiro posam como se fossem tirar um retrato e depois mecanicamente realizam a ação que foi indicada pela cartela e provavelmente solicitada pelo realizador. A necessidade de preservação desses gestos, atos e movimentos através da película cinematográfica revela uma crença não só no poder da imagem em reproduzir fielmente a realidade, como também revela um mórbido projeto de preservação do modo de vida dessas comunidades indígenas vistas como fadadas ao desaparecimento a partir da ação “civilizadora” do “progresso”. Projeto mórbido não só porque prevê a morte de um modo de

vida, como também porque decreta a morte do indivíduo e da subjetividade ao acreditar que a ação mecânica de um índio pode ser tomada como um “padrão” da ação de todo um grupo.

2.5 A chegada do cinema de não-ficção comercial na Amazônia

Além dos filmes produzidos a partir do campo científico e que levavam para sua linguagem todo esse marco das discussões realizadas nesse campo, a Amazônia Brasileira e seus povos também seriam filmados pelo cinema de não-ficção comercial que crescia em todo o mundo com vistas em um público mais amplo. Pouco tempo depois do surgimento do cinema, cinematógrafos, vistascopes, biógrafos e outras máquinas de reprodução de imagens animadas aparecem na região.² As primeiras exibições trazem imagens de fora, com programas prontos. Em dezembro de 1896, o vistascope de Edison passava por Belém, anunciando títulos como *Uma praia em Nova York*, *O beijo* e até *Dança Indígena* (VERIANO, 1999, p.11), este último provavelmente filmado entre os índios americanos e parte do gênero das “diversões exóticas”. No ano seguinte, o Vitascope também foi levado à Manaus, que já havia sido visitada pouco tempo antes pelo cinematógrafo de Lumière (COSTA, 1996, p. 26-31).

Junto com as máquinas, não tardariam a aparecer também imagens da região. Pedro Veriano (1999) registra, a partir de nota do jornal “A Província do Pará” de 18 de outubro de 1903, que, nesse ano, um aparelho Biograph, da indústria Edison, filmou e apresentou o fenômeno da Pororoca, exibido em programa junto a uma tourada e uma tarantela. Em Manaus, no ano de 1907, a Empresa Fontenelle exhibe pequenos filmes realizados no Amazonas. Denominada *Vistas de Manaus*, essa série de pequenos filmes vai exibir em diversos teatros programas com títulos como *Praça e igreja da Matriz*, *Praça de São*

² Para uma descrição detalhada do aparecimento do cinema no Amazonas e sua recepção pela sociedade local, ver Selda Vale da Costa, *Eldorado das ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1987/1935)*.

Sebastião com estátua e o Teatro e A procissão de N. S. de Conceição (COSTA, 1996, p. 63).

As imagens foram captadas por operadores da Casa Pathé e eram preparadas em estúdios em Paris. Além de passarem por Manaus, eles passariam a fazer parte dos programas dos Estúdios Pathé que rodavam todo o mundo (COSTA, 1996, p. 112).

As câmeras estrangeiras continuariam visitando a região, em busca dos rios, de sua fauna e de sua flora, a partir de um sub-gênero do cinema de não-ficção que ficou conhecido como “filmes naturais”. Em 1912, foram exibidos em Manaus filmes dos operadores da casa Raleigh & Robert, com os títulos de *De Belém a Manaus, A passagem da linha equatorial a bordo do vapor alemão Rio Negro e Uma viagem no rio Amazonas*. (COSTA, 1996, p. 273). Inúmeros outros cinegrafistas estrangeiros rodaram a Amazônia e muitos de seus filmes, provavelmente, não fizeram o caminho de volta e foram exibidos na região.

2.6 A tentativa de uma cinematografia regional

Com o tempo, paralelo a essa documentação realizada por cinegrafistas de passagem pela Amazônia, surge também uma produção local mais ou menos constante, que tem como foco a produção de filmes de não-ficção e de cine-jornais. Em 1911, chega à Belém o cinegrafista catalão Ramon de Baños, que a convite de seu conterrâneo e industrial da borracha Joaquin Llopis, filma um documentário de propaganda sobre o processo de produção da borracha e, posteriormente, cria a “Pará Filmes”, responsável pela produção do “Pará Filmes Jornal”, um cine-jornal quinzenal. O “Pará Filmes Jornal” é exibido regularmente em Belém, São Luís e Manaus. Os títulos dos documentários produzidos por Ramon na Amazônia, como *O embarque do eminente Dr. Lauro Sodré* (1912), *Concurso Hípico* (1912), *Festival de Natação e Remo* (1912), *Inauguração da Linha Fluvial Belém-Mosqueiro* (1912), *Do Mosqueiro ao Chapéu Virado de trem* (1912), indicam que o foco de sua documentação

era a vida política e social de Belém. Vítima de uma malária, Baños volta para a Espanha em 1913, onde prossegue sua carreira de cinegrafista. (VERIANO, 1999, p. 15-16)

Outro cine-jornal surgiria em Manaus em 1919, produzido pela empresa Amazônia Cine-Film, resultado de uma aliança entre os empresários locais e o governo do estado. As imagens eram produzidas por Silvino Santos, fotógrafo que em 1913 já havia sido treinado em Paris para a utilização do equipamento de filmagem. Assim como Baños, a documentação de Silvino tem como foco a vida social, política e econômica de Manaus. Além de cine-jornais produz filmes como *O Horto Florestal de Manaus* (1917), *Festa da Bandeira* (1918) e *Manaus e seus arredores* (1919). (COSTA, 1996, p. 118-119). A relação de dependência do cinema de não-ficção produzido na Amazônia nessa época com o campo da política e da economia era evidente. Patrocinados e encomendados por empresários e políticos, os filmes deveriam promover as potencialidades econômicas de uma região que sofria com o fim do ciclo da borracha e precisava atrair investimentos.

Quando a Amazônia Cine-Film entra em falência, em 1920, o empresário regional J. G. Araújo, que sobreviveu à crise da borracha em função da diversificação de seus negócios, assume seu comando. Ainda pelas mãos do cinegrafista Silvino Santos, a empresa produz alguns longas-metragens e um novo cine-jornal, o RexJournal, que teria sua primeira exibição em 1924 (COSTA, 1996, p. 234).

2.7 No Paiz das Amazonas

É sob a direção de J. G. Araújo, que a Amazônia Cine-Filme produz, em 1922, *No Paiz das Amazonas*, filme de longa-metragem que foi concebido como uma propaganda da região para ser exibido na Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, em 1922. O filme alcança um enorme sucesso e vai ser exibido em todo o Brasil e também no exterior, entre 1922 e 1930 (COSTA, 1996, p. 202).

Nele, vemos a cidade de Manaus, apresentada como uma capital moderna, além de um amplo levantamento da fauna e da flora amazônica e dos produtos econômicos da região. São apresentados a pesca, a colheita da castanha, o fumo, a borracha, o beneficiamento do guaraná e a criação de gado. O filme se concentra nos processos de produção de produtos regionais e nas belezas naturais da Amazônia. O homem é tratado como uma parte do ambiente e está sempre associado às atividades econômicas. Tanto que nas cartelas do filme, eles são quase sempre apresentados a partir dessas atividades, ora como o “seringueiro”, ora como o “castanheiro”, ora como as “operárias”. A única categoria que têm seus nomes citados ao longo do filme são os proprietários dos meios de produção, chamados de “proprietários” “negociantes” ou “plantadores”, como o dono de uma fazenda de guaraná que é nomeado, porém não filmado, tendo sua imagem resguardada pelo documentário.

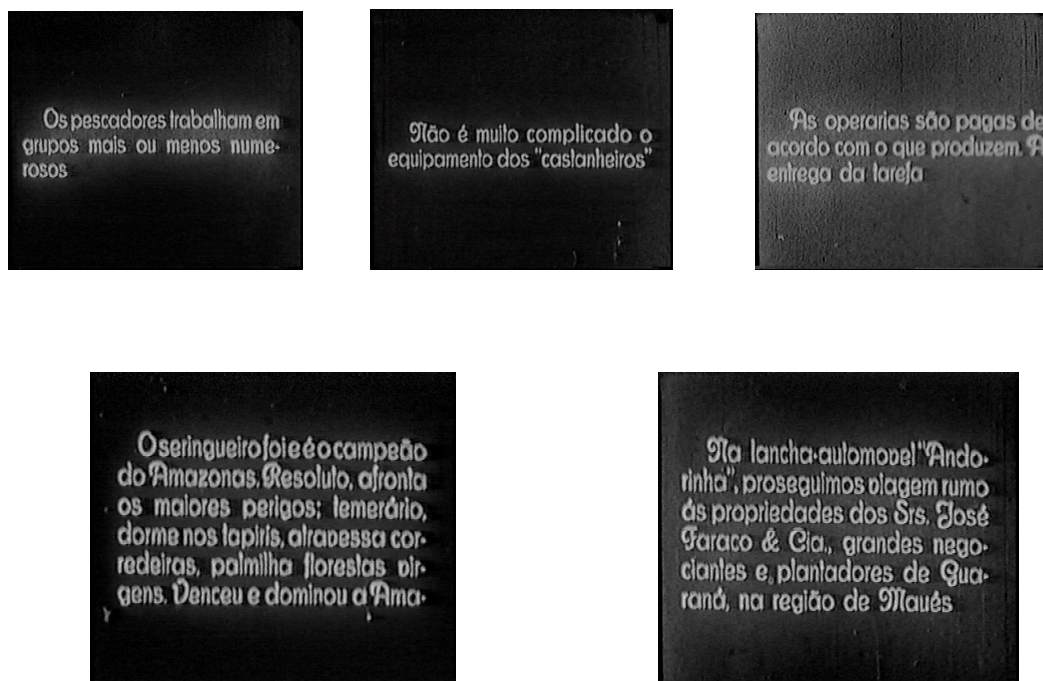


Figura 4 – Cartelas do documentário *No Paiz das Amazonas* (1922), de Silvino Santos, que indicam a categorização dos sujeitos filmados a partir de sua atividade econômica.

Na filmografia de Silvino Santos publicada no livro *O Rastro do Eldorado*, Selda Vale nos explica que a cópia do filme a que hoje temos acesso não é a original:

A cópia de 16 mm, localizada em Manaus, em 1984, corresponde a de 1962, faltando algumas sequências das três primeiras partes sobre Manaus. Fizemos uma nova montagem dessas partes, a partir do material fílmico encontrado e em base a informações de exibições da época. Em agosto de 1986, localizamos na Cinemateca de S. Paulo um rolo, de 6', sobre os índios Parintintins e os índios do Putumayo, parte de “No Paiz das Amazonas”, que foi integrada à cópia a ser exibida. (COSTA, 1987, p.173)

Dessa forma, o atributo étnico se insere no filme principalmente a partir desse trecho que foi cortado, segundo Selda Vale (1996), por reclamações do público com relação à cenas em que índias aparecem “decotadas”. Este trecho do filme, posteriormente adquirido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e veiculado de maneira independente com o título de *Índios Parintintins e Outros*, traz imagens das características fisionômicas dos índios Parintintins e de suas festas.

As características fisionômicas são apresentadas através de imagens que mostram os indígenas de frente e de perfil. Essas cenas são fartamente repetidas ao longo do trecho. Junto com essas imagens, o filme apresenta outras de uma festa, acompanhada de cartelas que reforçam que se trata de “tradições ancestrais” que precisam ser conservadas.



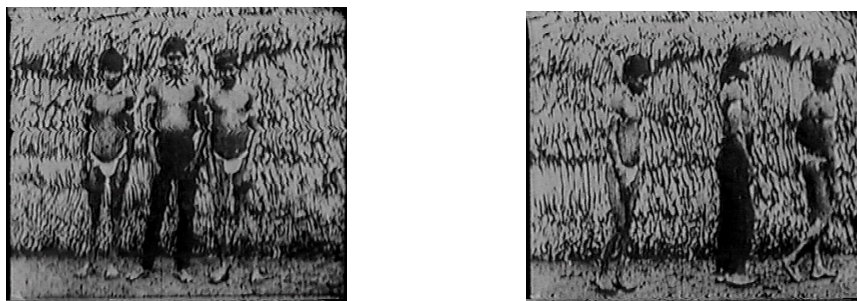


Figura 5 – Sequências de fotogramas do trecho intitulado *Índios Parintintins e Outros*, parte da cópia original de *No Paiz das Amazonas* de Silvino Santos.

Essa forma de filmar os povos indígenas não traz grandes diferenças com relação aos filmes realizados pelos primeiros antropólogos que levaram o equipamento cinematográfico a campo com os objetivos de realizar um mapeamento visual das “raças” das sociedades tribais e a documentação de suas danças e cultura material. A força dos conceitos criados pela antropologia do século XIX persiste e faz com que sua linguagem ultrapasse o campo científico e se naturalize no cinema de não-ficção voltado para o “grande público”.

Muito provavelmente, o fotógrafo e cinegrafista Silvino Santos não tivesse interesse em realizar medições antropométricas e comparações visuais entre diversas “raças”. No entanto, ele acaba adotando os procedimentos narrativos criados pelos primeiros antropólogos por que eles haviam se tornado a forma mais “normal”, conhecida e aceita de se documentar populações ditas como “nativas”. A “naturalização” dessa imagem escondia os fundamentos culturais que a produziram: todos se habituaram a utilizá-la e a vê-la, de tal forma que já não se davam conta dos pressupostos de “inferioridade” dos povos indígenas nela implicados.

Apesar de trazer a marca da sensibilidade e da qualidade fotográfica do trabalho de Silvino Santos, a obra tem como característica principal ser uma peça de propaganda para atração de investimentos, com enfoque central nos processos produtivos e a beleza da região. Desse ponto de vista, o homem é tratado ou como parte da paisagem natural ou simplesmente como força produtiva.

Tanto que quando os povos indígenas passam a ser identificados em contextos de trabalho da sociedade amazonense, eles deixam de ser nomeados a partir do atributo étnico e passam a ser identificados como “civilizados”. Isso acontece em uma seqüência na qual se apresenta a fabricação do guaraná. Apesar de essa fabricação acontecer a partir de um processo herdado dos povos indígenas, esse aspecto não é ressaltado e a presença desses no processo produtivo é apenas indicada a partir de uma remota citação à presença de algumas “índias civilizadas” no trabalho de extração da casca do guaraná.

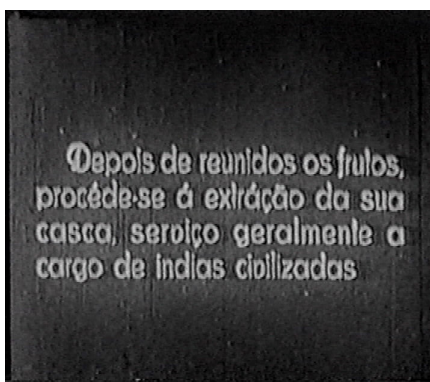


Figura 6 – Cartela presente no documentário *No Paiz das Amazonas* (1922), de Silvino Santos

As estratégias de filmagem através das quais o cineasta se dirige a essas mulheres que o letreiro chama de “índias civilizadas” são completamente diferentes daquelas utilizadas na documentação dos índios Parintintins. Já não vemos imagens detalhadas de seus rostos e corpos e, sim, planos gerais e planos de conjunto, que as mostram em seu contexto de trabalho. Como já não são identificadas a partir do atributo étnico, passam a ser documentadas a partir das mesmas estratégias de filmagem direcionadas a todos os demais trabalhadores apresentados ao longo do filme, no qual o que fica em primeiro plano é o contexto do trabalho e da produção e não a figura humana.

2.8 A documentação da Comissão Rondon

Além do trabalho de Silvino Santos, destaca-se também a documentação realizada pelo Major Luiz Thomaz Reis, que integra a Comissão Rondon a partir da Seção de Cinematographia e Photographia, criada em 1912, assumindo um importante papel na documentação dos povos indígenas da Amazônia e de seu processo de contato com os organismos governamentais (TACCA, 2004, p. 314-318). O Major Thomaz Reis é enviado à Europa para comprar equipamentos para seus registros de filmagem, que têm início em 1914. As fotografias e filmagens produzidas a partir da Comissão eram utilizadas por Rondon em apresentações para as autoridades com o intuito de persuadi-las da importância de seu trabalho. Além disso, também eram divulgadas pela imprensa e apresentadas publicamente através de cinemas e em palestras proferidas pelo Marechal, como uma forma de propaganda das realizações da “Comissão”.

O primeiro filme produzido pelo Major Reis, *Sertões do Mato-Grosso*, é lançado no Rio de Janeiro em 1915 e depois percorreria todo o Brasil. Em agosto de 1916, ele chegava à Manaus. Os cinemas da cidade se uniram para exibi-lo e os jornais dedicaram a ele diversas páginas e elogios (COSTA, 1996, p. 100 e p. 136). O major Luiz Thomaz Reis seguiria produzindo diversos filmes sobre a Amazônia e sobre os grupos indígenas com os quais a Comissão Rondon estabelecia contato. Destacam-se títulos como *Rituaes e festas Bororo* (1917), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924), *Viagem ao Roraimã* (1927), *Ao redor do Brasil* (1932) e *Inspectorias de Fronteiras* (1938), entre outros. Esses filmes levavam aos moradores das grandes capitais imagens do sertão brasileiro e dos povos indígenas.

2.9 Ao Redor do Brasil

A construção da imagem dos povos indígenas nos filmes do Major Luiz Thomaz Reis também se assemelha conceitualmente às construções empreendidas a partir do campo

científico. Em *Ao redor do Brasil*, um longa-metragem de 72 minutos que documenta viagens da Inspeção de Fronteira ao longo das fronteiras brasileiras, as questões postas pela antropologia do século XIX fazem-se presentes no olhar que Reis direciona aos povos amazônicos.

Primeiramente, o filme trata de marcar a distância geográfica que separa os chamados “expedicionários”, ou seja, “os homens civilizados” dos povos indígenas. Longos minutos da sua parte inicial são dedicados a descrever, através de cartelas, e mostrar, através de imagens, as distâncias percorridas pela expedição e os problemas enfrentados ao longo do caminho. Um longo trajeto de dificuldades até que o filme possa chegar ao “primeiro encontro com os índios da região”. A ênfase dada à distância geográfica, além de valorizar o esforço da Inspeção, também funciona como um índice da distância cultural entre esses povos e os “expedicionários”, posição com a qual o espectador das grandes cidades é levado a se identificar. Assim como os países europeus encontravam o seu “outro” nas colônias longínquas, o brasileiro dos grandes centros do sudeste precisaria percorrer longas distâncias para encontrar os povos culturalmente diferentes que habitavam o seu território. A Amazônia seria o lugar onde esse “outro” habita e uma “fronteira” que o Brasil deveria conquistar. Dessa forma, a região era representada como uma espécie de “colônia” brasileira, no sentido de que se fazia necessário conquistá-la e modernizá-la.

Após o primeiro encontro com os “índios da região”, o filme apresenta uma série de imagens de indígenas, muitas delas em “Plano Americano” (da cintura para cima) ou em “Close-Up” (ombros e cabeça) numa espécie de retrato, em que o importa é perceber os detalhes da fisionomia. Em outras, os indígenas são mostrados de frente, de costas e de perfil, assim como nas fotografias de campo da antropologia. Um dos membros da expedição chega a virar forçosamente um indígena de costas para mostrar à câmera. Em outro momento,

vemos o trabalho de um pesquisador que tira medidas de alguns indígenas, descrito pelas cartelas como “O trabalho de fixa anthropometrica”.

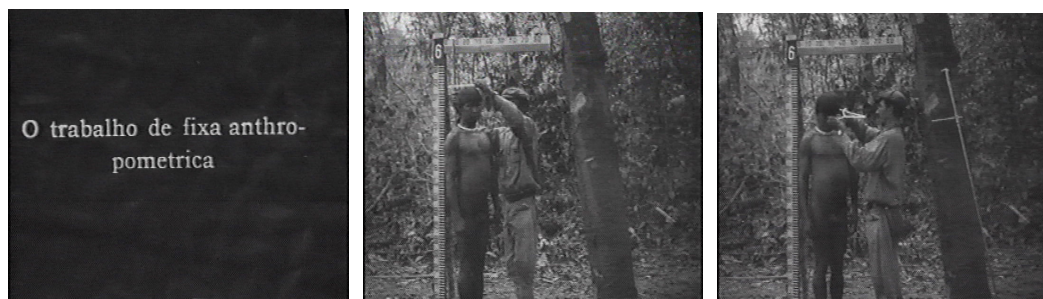


Figura 7 –Imagens do trabalho de “fixa anthropometrica” no documentário Ao Redor do Brasil (1932), do Major Luiz Thomaz Reis.

O que torna essas imagens ainda mais curiosas é o fato de que momentos adiante o filme nos mostra alguns “garimpeiros” do Rio Araguaya, a quem os mesmos procedimentos e olhares não são direcionados. Os “garimpeiros” não são medidos por pesquisadores e nem sequer focalizados pela lente da câmera. Os vemos sempre como parte de um “Plano Geral” (plano amplo, de longa distância) que enfoca o rio e outros garimpeiros. Quando acontece um “Plano Detalhe”, ele tem como foco não os rostos dos garimpeiros e, sim, o movimento que eles realizam com a bateia e os diamantes, resultado final de seu trabalho. A forma como são denominados, a partir de sua atividade econômica, já mostra que não importa a sua “raça” ou “etnia”. Esse grupo de pessoas é definido a partir do trabalho que desempenham. O mesmo acontece com a categoria dos membros da expedição, os chamados “expedicionários”. O filme não nos informa sua “raça” ou “etnia” e não vemos planos detalhados de seus rostos e corpos. Esse procedimento parece ser reservado apenas à categoria dos grupos indígenas, os únicos definidos a partir dos critérios étnicos e a quem importava mapear e documentar as características físicas.

Em um dado momento do filme, as cartelas enfatizam que os indígenas apresentados nas imagens estão em contato com o Posto Simões Lopes e que “em breve teremos mais esses

trabalhadores no convívio da nossa sociedade”. Assim, ao tomarem contato com a ação “civilizadora” do estado, os indígenas seriam finalmente elevados à categoria de “trabalhadores”. A atribuição étnica só é utilizada para aqueles que vivem nas aldeias. Os índios que entram no mundo do trabalho ocidental passam a ser classificados conforme sua função, tais quais os “garimpeiros” e “expedicionários”. Contribui também para a construção dessa idéia o fato de que o filme apresenta poucas ou quase nenhuma cena de indígenas trabalhando em suas aldeias, o que nos indica o apagamento dessa dimensão de suas vidas.

Esse processo de transformação dos indígenas em “trabalhadores”, chamado de “pacificação” e “civilização”, é apresentado como inevitável durante todo o filme. A própria ação da expedição é mostrada a partir dessa “missão”. Em alguns trechos, vemos imagens de membros da expedição dando comida na boca de indígenas ou vestindo-lhes roupas, reforçando a “animalidade” e a “infantilidade” dos indígenas e a “superioridade” dos expedicionários. O “progresso” deveria se manifestar não apenas nas melhorias tecnológicas, mas também na “elevação” dos indígenas ao patamar de “civilidade” do homem branco. O indígena é visto como o antepassado dos moradores das grandes metrópoles brasileiras, que já passaram por todo um processo de “civilização” e que, agora, podem, de forma paternalista, ensiná-los os hábitos e os trejeitos dos homens civilizados. As legendas constantemente nos informam que alguns dos índios filmados são “ainda não de todo pacificados” ou nos falam de “uma índia já civilizada”. O processo de “civilização” não é apresentado como uma opção e, sim, como uma tendência natural e irrevogável. Longe de ser visto apenas como um “outro” diferente dos padrões do brasileiro das metrópoles, os povos indígenas são vistos como um “tipo” ou uma “raça” que deve “evoluir” para finalmente alcançar o patamar da sociedade brasileira das grandes cidades.

Uma das últimas seqüências do filme é emblemática dessa visão. Em um primeiro momento, vemos o Marechal Rondon encontrar-se com os índios Nhambiquara. As legendas

nos informam que “A tribo está pacificada, conservando entretanto seus hábitos guerreiros.” As imagens mostram indígenas nus comendo com a mão, reforçando que a tribo ainda não adotou os hábitos “civilizados”. As cartelas continuam informando que eles “Vivem nomades (sic) mantendo as suas roças ocultas (sic) nos mattos (sic).”, que “Deitam-se de preferência no chão, não usam redes e não se cobrem com qualquer tenda” e que “O suco do annamaz bravo é um dos seus principais alimentos”. As descrições enfatizam a “animalidade” desses comportamentos, aproximando os Nhambiquara do mundo da natureza em oposição ao mundo do “progresso” e da “cultura” prometido pela Inspectoria. Logo após essa seqüência de imagens, o filme apresenta uma visita ao Posto Pacahás Povos e nos informa que “Ahi (sic) se podem ver os índios localizados recebendo do Serviço a influencia (sic) da civilização.” As imagens nos mostram jovens moças vestidas socando grãos em um pilão e homens militarmente enfileirados trabalhando na agricultura. A cartela que finaliza a visita ao Posto Pacahás nos informa que veremos em seguida: “Uma índia já civilizada casada com o Sr. Manoel Mendes de Souza funcionario (sic) público.”

Essa seqüência de imagens coloca em oposição índios que “ainda conservam seus hábitos guerreiros” e aqueles que estão “recebendo a influencia (sic) da civilização.” Nos primeiros, ressalta-se a “animalidade” dos hábitos, nos segundos a “ordenação” das ações. A imagem síntese dessa seqüência é a da índia “civilizada” e casada com um funcionário público. Ela apresenta o destino previsto para os povos indígenas: a miscigenação, que só é concebida como o caminho da aceitação dos hábitos “civilizados” defendidos pela Inspectoria e do abandono do modo de vida indígena.

2.10 Os povos amazônicos no documentário do início do século XX

Assim, a visão que o cinema de não-ficção produzido no Brasil no início do século XX traz daqueles que vivem na região amazônica tem como seu maior foco os povos indígenas.

Filmado a partir dos conceitos da época, esses povos deveriam ser documentados para que se pudesse conhecer e preservar seus corpos, seus rostos e seus hábitos, já que eles eram definidos como um “tipo” que não sobreviveria ao “progresso”. Apesar de haver filmado em detalhe os corpos dos indígenas, esse cinema de não-ficção não consegue, no entanto, conhecê-los além da superficialidade e das aparências.

O foco nos povos indígenas também impede que esse cinema de não-ficção conheça outros grupos que viviam na região amazônica. Ao não se enquadrar na categoria do aparentemente “diferente” e “distante”, as pessoas eram automaticamente enxergadas como os “pares” ou os “iguais”. São pessoas que o cinema de não-ficção dessa época presume já conhecer e que, por isso mesmo, não passam de meros figurantes das filmagens. Nesse sentido, também não escapam à tipificação e à generalização empreendida por esse cinema de não-ficção, que não faz diferença entre os seres humanos organizados a partir de uma determinada “classificação”. Os não-indígenas que viviam na Amazônia seriam apenas os “civilizados”, identificados a partir de categorias de trabalho (“pescadores”, “garimpeiros”, “operários”).

A posição ocupada pelos então chamados “cinegrafistas” ou “operadores” no processo de produção dos filmes explica, em parte, essa abordagem limitada sobre as pessoas que viviam na Amazônia. Não podemos nos esquecer da “inferioridade estrutural” (BOURDIEU, 1996, p. 212) dos cinegrafistas nos primeiros tempos do cinema. A eles, raramente era dado o privilégio de assinar seus trabalhos, que acabavam quase sempre levando o nome dos estúdios que o financiavam.

Silvino Santos, por exemplo, não é citado como realizador de seus filmes, aparecendo nos créditos e em notas de jornal como “fotógrafo” ou “operador” (COSTA, 1996, p. 170). Essa posição “inferior” nos créditos e na própria denominação da função (o “operador” como o técnico que simplesmente opera uma máquina) indica uma posição subalterna também na

estrutura de produção dos filmes. Os “cinegrafistas” deveriam proceder segundo os desígnios dos empresários, políticos, cientistas ou membros do exército que contratavam seus serviços. O cinema de “não-ficção” dos primeiros tempos possui um baixo grau de autonomia e acaba servindo aos interesses dos governos e empresários.

Assim, esse cinema do início do século XX é uma espécie de ferramenta estratégica dos empresários que precisavam atrair investimentos para a região e das instituições governamentais que precisavam justificar sua ação na Amazônia. É importante lembrar que toda essa produção pode ter circulado não só pelas principais metrópoles brasileiras, como também pelas capitais amazônicas e seus interiores, já que pesquisa realizada por Selda Vale da Costa (1996) registrou a existência de salas de exibição em cidades como Itacoatiara (AM) e Manacapuru (AM), desde 1914. O mesmo aconteceria no interior de Rondônia, na cidade de Guajará-Mirim, a partir de 1924, e até na pequena Vila Seabra, no interior do Acre, que registra a inauguração do Cinema Edison, em 1918 (COSTA, 1996, p. 267-269). Se imaginarmos que nessa época o cinema de não-ficção é não só produzido, mas também visto como um “espelho” do real, nos damos conta do papel estratégico que esses filmes de não-ficção devem ter representado na formação da imagem da região amazônica e dos povos que aí viviam.

Esse apego à reprodução do “real” nas telas e a uma documentação que não enfatizasse a interferência dos cinegrafistas no ambiente de filmagem acaba se tornando, no entanto, motivo de desinteresse do público com relação ao cinema de não-ficção. A estética que pautava tanto os primeiros filmes dos cinegrafistas de Lumière quanto aqueles que os seguiram não enfatizava o uso da montagem e dos movimentos de câmera. Pelo contrário, esses filmes consistiam em pequenos extratos de curta duração, nos quais a câmera era simplesmente direcionada para cenas reais. Além das características técnicas desse cinema dos primeiros tempos (os rolos de filme eram curtos, impossibilitando longas tomadas, e as

máquinas eram pesadas, limitando os movimentos da câmera), a perspectiva que guiava a realização dos filmes também não permitia que grandes trabalhos de montagem fossem realizados. Como a definição do cinema era a de um meio que possibilitava a reprodução objetiva da realidade, as interferências “subjetivas” do cineasta e do cientista não poderiam ser sequer pensadas, sob pena de diminuir a validade das imagens captadas.

Como resultado dessa visão “realista” do cinema de não-ficção, que contaminava tanto as produções destinadas às massas quanto o material de circulação acadêmica, a linguagem do gênero pouco evoluiu ao longo de seus primeiros anos de existência. O cinema de ficção, ao contrário, se transforma rapidamente. Inicialmente relegado por um público fascinado pelos extratos de realidade, o gênero vai buscar nas experiências de linguagem novas formas de contar histórias, num dinamismo que agradava ao público. Como consequência, já em 1907, o número de ficções ultrapassava o de não-ficções que iniciava seu processo de decadência. Mesmo assim, os filmes de não-ficção continuariam a ser produzidos a partir de uma variedade de formatos e nomenclaturas que, além das “diversões exóticas” incluíam as “atualidades”, os “filmes de interesse”, “filmes educativos”, “filmes naturais”, “filmes de expedição”, “filmes de viagem” e os “telejornais”. Seu consumo, porém, ficaria restrito aos inícios das sessões, como uma “abertura” para a atração principal que se tornaram os “filmes de ficção” (BARNOUW, 1993, p. 19-21).

O interesse dos antropólogos pelo uso do registro cinematográfico também decaiu nesse período. Para Brigard (2003), isso se deve aos altos custos do aparato cinematográfico, às dificuldades técnicas impostas pelo cinema dos primeiros tempos e a uma queda gradual do interesse da antropologia pelas expressões materiais da cultura, que seria substituída, por uma ênfase nos aspectos intangíveis da estrutura social.

Na passagem da antropologia “física” para a antropologia “social e cultural”, a disciplina se distancia da imagem e se aproxima da palavra. Ao se colocar outras questões,

que não mais o mapeamento físico das “raças”, a antropologia se volta para o texto. A imagem fica em segundo plano, utilizada como ilustração ou simplesmente relegada aos arquivos íntimos dos pesquisadores. Mais que uma mudança de paradigma na antropologia, esse fato revela uma permanência: a antropologia mudava de foco, mas a imagem continuava sendo pensada apenas como “espelho do real”, “evidência” e “prova física”. Enquanto o texto poderia pensar, à imagem - produto de aparatos técnicos - era reservada apenas capacidade de mostrar.

3 O “MODELO CLÁSSICO” DO DOCUMENTÁRIO NA AMAZÔNIA

3.1 A primeira redefinição do cinema “documentário”

A volta do interesse do público pelos filmes de não-ficção passaria por uma redefinição daquilo que o gênero poderia ser. Essa redefinição tem seu momento inaugural na realização de *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty. Como já dissemos, até esse momento, os filmes de não-ficção eram pautados por uma estética absolutamente naturalista, que consistia basicamente em registrar os eventos, sem a preocupação com o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica. Em *Nanook*, Flaherty introduz elementos narrativos vindos da gramática do cinema de ficção para retratar o cotidiano de um esquimó Inuit da Baía de Hudson, no norte do Canadá. Já não se tratava de simplesmente ligar a câmera e coletar o material real, que depois passaria por poucas transformações durante a montagem.

Os procedimentos utilizados por Flaherty em seu filme envolveram a convivência prolongada com os Inuit e a intensa participação de alguns deles na produção do material. Quando Flaherty parte para as filmagens definitivas de *Nanook*, ele leva duas câmeras, um tripé, uma grande quantidade de filmes, um laboratório para revelá-los e um projetor (JORDAN, 1995, p. 22). Assim, Flaherty não apenas coletava imagens em campo, mas já as revelava aí mesmo e as reproduzia para aqueles que haviam sido filmados, escutando suas opiniões e conquistando sua colaboração para o projeto do filme. Além disso, com relação à organização do material filmado, Flaherty empreende recortes e utiliza-se de recursos como o plano e o contraplano e os letreiros para contar uma história, inaugurando uma nova proposta estética para os filmes de não-ficção. O resultado foi um filme de grande sucesso, que ganhou as platéias de todo o mundo e causou grande impacto junto aos cineastas e críticos de cinema.

Inspirados por *Nanook*, a Escola Documentarista Inglesa da década de 30, comandada por John Grierson, propõe as bases para a institucionalização de uma nova definição dos filmes de não-ficção. Dentre os filmes do gênero, Grierson situava as “atualidades”, os

“filmes educativos” e os “cine-jornais” como uma “categoria inferior” e propunha uma “categoria superior” para os filmes que deveriam ser chamados de “documentários” (DA-RIN, 2004, p. 71).

A divisão que Grierson propunha dentro do campo do cinema de não-ficção tinha como princípio as estratégias utilizadas durante as filmagens e o tratamento que era dado ao material filmado. Com relação ao ato de filmagem, Grierson defendia a técnica de observação inaugurada por Flaherty em *Nanook*, que pressupunha uma longa convivência com aqueles que são documentados. “É preciso dominar o material na locação e ganhar intimidade com ele para ordená-lo. Flaherty imerge por um ano, até dois. Ele vive com a população local até que a história conte-se “por si mesma”” (GRIERSON *apud* DA-RIN, 2004, p. 74) Através dessa defesa do trabalho de observação e pesquisa, Grierson diferenciava os “filmes de viagens”, os “cine-jornais” e os “filmes educativos” e os “filmes etnográficos”, pautados por um olhar mais ligeiro e superficial, da sua proposta de “filmes documentários”, que deveriam ser marcados por uma aproximação mais profunda com aqueles que são filmados.

Quanto à organização do material filmado, Grierson criticava a descrição “naturalista” que imperava desde os primeiros tempos do cinema como um “método que apenas descreve valores superficiais de um assunto” (GRIERSON *apud* DA-RIN, 2004, p. 74) e propunha a utilização da montagem criativa do material, que havia sido inaugurada por Flaherty em *Nanook*: “neste ponto, passamos das descrições simples (ou fantasiosas) do material natural, para o seu arranjo, rearranjo e formalização criativa.” (GRIERSON *apud* DA-RIN, 2004, p. 71).

Grierson apostava em um cinema de não-ficção interpretativo, que não simplesmente apresentasse o material fotografado, mas que pudesse analisá-lo através das operações de montagem. Assim, sua visão pressupunha um questionamento da crença no caráter especular do cinema de não-ficção. Tanto que dizia que: “No documentário nós lidamos com o atual, e

neste sentido, com o real. Mas a real realidade, por assim dizer, é algo mais profundo. A única realidade que conta, enfim, é a interpretação que consegue ser profunda.” (GRIERSON *apud* DÁ-RIN, 2004, p. 87)

Porém, apesar dessa visão que questionava a idéia do cinema de não-ficção como um espelho do real, Grierson não conseguiu romper completamente com a crença na capacidade do “cinema de não-ficção” de apresentar a “verdade” definitiva acerca das realidades documentadas. Dependente dos financiamentos governamentais e ligado às ações de propaganda institucional, Grierson trata de tentar conquistar uma maior legitimidade para sua proposta de realização de filmes de não-ficção. Uma de suas estratégias fundamentais foi a adoção da nomenclatura “documentário”, que apesar de considerada “desajeitada” pelo próprio autor (DÁ-RIN, 2004, p. 91), conferia maior “credibilidade” ao gênero e facilitava a obtenção de financiamentos junto ao governo. O cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, que trabalhou no grupo de Grierson, descreve bem as motivações que estavam por detrás da nomenclatura:

O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada “Neo-Realista” – antecipando o cinema italiano de após-guerra – replicou que sugestão de um “documento” era um argumento muito precioso junto a um governo conservador (CAVALCANTI *apud* DA-RIN, 2004, p. 91).

Assim, a nomenclatura “documentário” passou a ser utilizada mais pela necessidade de legitimação dos trabalhos dos cineastas da escola documentarista inglesa, que por suas qualidades em descrever o cinema que eles apresentavam. Nessa época, diversos outros cineastas já praticavam o cinema de não-ficção e a nomenclatura era conveniente para convencer agências do governo da importância de sua produção.

De qualquer forma, é um fato relevante que mesmo à revelia das crenças de seus fundadores, o cinema “documentário” tenha precisado se investir dos valores da “objetividade” e da “autenticidade” para se tornar comercialmente viável. Ele nos mostra quão arraigada era a crença do público, dos financiadores e, até mesmo, da própria crítica

cinematográfica na visão especular do cinema dito de “não-ficção”. Não podemos nos esquecer que em 1945, alguns anos depois do surgimento da escola documentarista inglesa, um crítico de tamanha influência como André Bazin ainda defendia a “objetividade da imagem fotográfica” como nos mostra trecho do célebre artigo “Ontologia da Imagem Fotográfica”:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo (BAZIN, 1983, p. 125).

O raciocínio desenvolvido para a imagem fotográfica era transferido para a imagem cinematográfica, na medida em que Bazin dizia que “o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica.” (BAZIN, 1983, p. 126). Ou seja, para o autor, o cinema também se definiria pela ausência da visão subjetiva do homem.

Essa defesa que um dos fundadores da *Cahiers du Cinema* faz da “objetividade” da imagem nos permite imaginar a grande dificuldade que envolvia a tarefa de romper com a visão direta e objetiva das relações entre imagem e real. O nome “documentário”, fruto dessa dificuldade, vai acabar reforçando ainda mais aquilo com que Grierson queria romper: a idéia do “documentário” como um espelho capaz de reproduzir mimeticamente o mundo real. A visão do “documentário” como uma interpretação da realidade, e não a realidade em si, acaba se perdendo totalmente ao longo do tempo. Contribui para isso tanto as implicações de “autenticidade” e “documento” que estão ligadas à nomenclatura do gênero, quanto à estética que a escola documentarista inglesa instituiria.

A estética instituída pela dita escola documentarista inglesa pautava-se pelo esquema particular – geral como estratégia discursiva para formular verdades acerca dos outros

representados pelo “documentário”. Da mesma forma que em *Nanook* Flaherty utiliza um esquimó para representar todo o universo de sua comunidade, esses filmes utilizariam outros indivíduos que personificariam alguma coletividade ou algum fato específico para representar e comprovar a existência de um padrão social universal. Com o advento do som, esse esquema vai ser aprimorado através do uso da locução em *off*. Como comenta Barnouw: “O típico documentário de Grierson tratava de processos sociais impessoais; era geralmente um filme curto fundido com um “comentário” que articulava um ponto de vista.” (BARNOUW, 1993, p. 99, tradução nossa) A montagem, quase sempre linear, também conduz o espectador para as conclusões e verdades defendidas pelo filme, deixando pouco ou quase nenhum espaço para incoerências, incongruências, contradições.

Esse esquema se valia da crença na objetividade do “documentário” e da visão da imagem como espelho do real para formular verdades acerca dos outros e do mundo social, apresentando interpretações como se elas fossem fatos. Por mais que esses filmes empreendessem um “arranjo e um rearranjo” das imagens como defendia Grierson, esse “reajunjo” era, no final das contas, apresentado como uma verdade universal e não como uma das possibilidades de leitura de uma determinada realidade.

O padrão estético instituído pela escola documentarista inglesa seria rapidamente disseminado por todo o mundo. Ele seria de tal forma legitimado no campo da produção de não-ficção, a ponto de se tornar o que os críticos de hoje denominam de “modelo clássico de produção de documentários”, ou seja, uma estética dominante que ditou o modelo exemplar de produção durante um longo período de tempo, mas que na atualidade se encontra questionada e superada por novas tendências.

Nesse processo, a escola documentarista inglesa instituiu não apenas um regime discursivo dominante, como também determinou aqueles para os quais o cinema “documentário” deveria voltar suas lentes. Grierson criticava Flaherty por sua tendência de

filmar sociedades não-industriais. Ele identificava esse comportamento como uma espécie de “escapismo” e acreditava que o “documentário” deveria se voltar para o “próximo”, ou seja, para o homem “civilizado”, habitante das cidades modernas (DÁ-RIN, 2004, p. 74-75). A escola documentarista inglesa realiza filmes sobre a indústria inglesa, seus pescadores, operários, trabalhadores de minas.

Todos esses filmes eram concebidos a partir de uma visão “educativa” e de “propaganda”. A escola documentarista inglesa se desenvolve a partir do *Empire Marketing Boarding* – EMB, o departamento de propaganda e relações públicas do Reino Unido, que tinha como objetivo promover os produtos ingleses. Grierson funda a EMB Film Unit, a partir do argumento de que era necessário associar a propaganda dos produtos ingleses com o desenvolvimento de um cinema voltado para a “integração social” e promoção da “cidadania” (DÁ-RIN, 2004, p. 59). Essa utilização política do cinema “documentário” acontece concomitantemente em outros locais do mundo: a Alemanha de Hitler também cria o seu departamento de propaganda e próprio Grierson oferece consultoria para a fundação de institutos de cinema estatais no Canadá, Austrália e Nova Zelândia (BARNOUW, 1993, p. 99).

O cinema de não-ficção que havia sido definido inicialmente, principalmente a partir do campo da ciência, passa a assumir uma posição dominada a partir das demandas do poder. Bourdieu diz a respeito dos campos de produção cultural que: “Por mais livres que possam estar das sujeições e solicitações externas, são atravessados pelas necessidades dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político.” (BOURDIEU, 1996, p. 246). O autor afirma que a configuração das relações de forças nessa luta vai depender do grau de autonomia do campo, que é indicado pelo quanto as suas normas internas são reconhecidas como válidas pelo conjunto de produtores culturais e por aqueles que ocupam cargos chave para a definição dos investimentos no campo do poder. Muito mais definido a partir das demandas ideológicas

do Estado, do que a partir dos critérios dos próprios produtores do campo, o cinema “documentário” dessa fase vai estar submetido aos “efeitos de dominação simbólica” do campo do poder.

A antropologia manteve uma relação complexa com esse processo e diversas posições foram assumidas pelos membros do campo com relação ao cinema “documentário”. A maior parte deles simplesmente ignorava a produção de imagens e se concentrava na produção de textos. Contribuía para esse distanciamento a desvalorização da imagem dentro da própria disciplina³. Outros poucos antropólogos ainda se apegavam à visão da antropologia do século XIX e defendiam uma produção que garantisse a “objetividade” do registro cinematográfico. È dessa linhagem o Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) da Universidade de Göttingen que, em 1959, publica um documento intitulado *Rules for film documentation in ethnology and folklore*, com o intuito de estabelecer as regras “objetivas” para a produção de documentários e filmes etnográficos.⁴

Por fim, outros antropólogos estabeleceram, nessa época, uma relação com o cinema “documentário” a partir dos seus próprios textos, oferecendo análises e interpretações que serviriam de apoio à produção de filmes “documentários” e “educativos”. A divisão de trabalho instituída pela indústria do cinema nesse momento determinava que os antropólogos deveriam produzir, em seus gabinetes, os textos para a locução em *off* dos filmes, ao passo que a captação de imagens em campo deveria ficar a cargo de cinegrafistas.

³ Imagine-se que Jean Rouch, sob orientação de Marcel Griaule, finaliza seu doutorado sem fazer nenhuma menção aos filmes que havia realizado em sua pesquisa, o que ele diz que teria sido um tabu na Sorbonne (ROUCH, 2003, p.221). Como comenta Margaret Mead (2003) em um dos artigos fundadores da chamada “antropologia visual”, a antropologia havia se tornado uma disciplina de palavras e as imagens desestabilizavam os métodos já consagrados.

⁴ Como nos informa Emilie de Brigard: “Estas regras determinavam que a produção do filme fosse realizada apenas por pessoas com treinamento antropológico ou sob sua supervisão, e que um registro exato fosse resguardado; que os eventos registrados fossem autênticos (processos técnicos poderiam ser encenados para a câmera, mas não cerimônias), filmados sem movimento ou ângulos de câmera dramáticos, e editados tendo em vista seu caráter representativo.” (BRIGARD, 2003, p. 29, tradução nossa). As recomendações do IWF se assemelham às defesas da importância da fotografia e do cinema publicadas no final do século XIX. Apesar de já não se tratar de uma “regra” tão determinante como no início do século, a força do conceito do cinema de não-ficção como uma “evidência científica” objetiva é tão forte que sobrevive ainda em 1959.

José da Silva Ribeiro (2004) vai chamar essas obras de “filmes de exibição”, na medida em que elas exibiriam resultados científicos já elaborados ou idéias pré-concebidas antes mesmo da realização do filme. É característica dos “filmes de exibição” que os antropólogos tenham mais uma posição de consultoria e que o registro e a montagem das imagens ficassem a cargo de um realizador externo. Isso significa que o momento da pesquisa e da formulação de conclusões antecedia o momento da filmagem e da montagem, que eram levados a cabo, de forma a confirmar os dados e interpretações anteriores. A citação de dados de pesquisas científicas anteriores ao momento do filme, ou até mesmo a informação de que ele contou com consultoria de um antropólogo ou sociólogo, acabava funcionando como mais uma das estratégias para aumentar a credibilidade do filme e para passar a impressão de ele trazia a “verdade” única e inquestionável sobre as realidades documentadas.

As tentativas de poucos antropólogos em realizar filmes a partir de outra estética esbarravam na predominância do modelo clássico de produção e na articulação da indústria cinematográfica para preservá-lo. Jean Rouch (2003) revela que os filmes de Marcel Griaule realizados na África junto aos Dogon, *Au pays des Dogons* (1935) e *Sous le masque noir* (1938), apesar de contarem com uma documentação admirável, foram editados por distribuidoras e enquadrados pela indústria cinematográfica na estética clássica do “documentário”. “Havia uma edição extravagante e insensível, música oriental e comentário no estilo de uma transmissão esportiva...” (ROUCH, 2003, p. 84, tradução nossa).

O mesmo aconteceria com Rouch na realização de seu primeiro filme, *Au pays des mages noirs* (1947). O filme, que mostrava a tradicional caça do hipopótamo dos pescadores Sorko, foi exibido no Primeiro Congresso de Filmes em Etnografia e Geografia Humana, organizado André Leroi-Gourhan, nessa época subdiretor do Museu do Homem de Paris, junto com Claude Lévi-Strauss. Sua boa recepção atraiu a indústria cinematográfica e a

empresa *Actualités Français* decide distribuí-lo com a condição de poderem editá-lo de acordo com seus próprios padrões. Rouch comenta o resultado:

Meu material já não era mais apresentado de forma cronológica: por exemplo, o ritual de posse no qual o pescador pedia ao Espírito do Rio a permissão para participar da caça ao hipopótamo era agora colocado depois da caça, como se ele estivesse agradecendo ao deus, porque, segundo o produtor, essa era uma maneira mais espetacular. E a inserção de imagens de arquivo vindas de filmes de safári, mostrando antílopes, leões, leopardos e outros, foi feita sem me consultarem. A trilha sonora fazia grande uso de música estilo “mercado persa” (que os cineastas chamam de “jam music”). O comentário, realizado em estilo de locução esportiva, foi feito por um comentarista de rádio bastante conhecido que narrava a corrida do Tour de France anualmente, o que tornou o texto estereotipado ainda mais ridículo. [...] O filme reduzido de meia hora para doze minutos, terminava com um clichê: “Esta é a África obscura, a África imutável” (ROUCH, 2003, p. 221-222, tradução nossa)

Fica claro, portanto, que, por mais que o cineasta etnógrafo filmasse o material, ainda assim ele passaria pelo processo de montagem e adequação ao padrão da estética clássica, se quisesse ser distribuído e alcançar maior público. Os pesquisadores e antropólogos, categoria fundamental no processo de definição do cinema de não-ficção à época de seu surgimento, perdem para a indústria do entretenimento o poder de definir o que poderia ser o gênero. Como afirma Bourdieu sobre os conflitos de definição: “Cada um visa impor os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses ou, o que dá no mesmo, a definição das condições da vinculação verdadeira ao campo.” (BOURDIEU, 1996, p. 253).

Para os distribuidores de filmes, importava garantir as condições comerciais de aceitação da obra e manter o controle também sobre suas condições de produção. Só seriam aceitos como “documentários”, aqueles filmes que se enquadrassem no regime narrativo então dominante. Sem alternativas de financiamento, os antropólogos precisavam se submeter a esse modelo para ter seus filmes distribuídos e incluídos no circuito comercial.

Rouch (2003) situa como exceção a esse processo o trabalho realizado por Margaret Mead e Gregory Bateson na série de filmes *Character Formation in Different Cultures* (1936-1938), financiado por universidades americanas que entenderam a natureza do trabalho e permitiram sua livre realização. A essa exceção incluímos também as filmagens realizadas por

Claude e Dina Levi-Strauss junto aos índios Kadiwéu e Bororo no Estado do Mato Grosso, registradas em *Aldeia Nalike I e II: Índios Kadiwéu* (1936) e *Cerimônias funerárias entre os Índios Bororo: A vida de uma aldeia Bororo* (1935). São filmes mudos, que ainda se utilizam das cartelas características dos primeiros tempos do filme de não-ficção, sem, no entanto, se preocupar com o mapeamento físico das “raças” dos sujeitos documentados. A ênfase da filmagem é nos aspectos culturais da vida das comunidades documentadas, como os rituais, a confecção de redes, as pinturas corporais e a tecelagem. Em comparação com os demais filmes da época, o filme é cheio de cortes, planos diferenciados e até mesmo movimentos de câmera que vão se desenvolvendo a partir do interesse de quem filma a cena. Essa obra foi possível porque financiada pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que manteve a autonomia dos realizadores. Não se exigia que esses filmes conquistassem amplo sucesso comercial ou que ainda divulgassem a atuação de órgãos do governo.

Mas, esse tipo de trabalho seria realmente uma exceção. Financiados pelo Estado, submetidos aos interesses comerciais da indústria cinematográfica ou simplesmente em consonância com o espírito de uma época, a grande maioria dos “documentários” produzidos após a década de 30 se realizariam a partir do imperativo do regime discursivo que surge a partir da Escola Documentarista Inglesa.

3.2 O “modelo clássico” de produção no Brasil

No Brasil, essa linguagem associada ao “cinema educativo” estatal tem como marco a polêmica, reconstruída por Sheila Schvarzman (2004), entre os cineastas dedicados ao filme “natural”, ironicamente chamados de “cavadores de imagens”, e os cineastas dedicados à “ficção” ou filmes “posados”. Essa polêmica, que se desenrolava no país desde os anos 20, vai ter seu ápice no início dos anos 30. Os “cavadores de imagens” - cinegrafistas ambulantes estrangeiros ou imigrantes que percorriam o Brasil em busca de imagens sensacionalistas – eram duramente criticados por cineastas como Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, que

vinham se dedicando à realização de um “cinema regional” de ficção, por centrarem suas lentes em aspectos tidos como “exóticos”, como os povos indígenas e o interior do país. Com poucos recursos para a produção de seus filmes e com os espaços de exibição dominados pelas companhias estrangeiras, esses cineastas “regionais” reivindicavam o incentivo a uma produção nacional que mostrasse o Brasil como um país “moderno” e “desenvolvido” (SCHVARZMAN, 2004, p. 267-268).

O debate não se restringe aos membros do campo cinematográfico. Educadores e intelectuais também reivindicam a utilização do cinema como meio de “modernização” do país e de educação das massas. Toda essa discussão culmina, em 1932, com a edição do decreto 21.240, que vai incentivar a produção e a exibição de filmes “educativos” no Brasil e instituir a chamada “censura cultural”, cujo cargo será ocupado por Roquette Pinto - uma espécie de “representante” dos educadores. A Comissão de Censura julgava quais os filmes poderiam ser considerados “educativos”, tendo sua produção e exibição incentivadas pelo Governo (SCHVARZMAN, 2004, p. 264 – 268).

Mesmo incentivando a produção nacional, o Estado também passaria a produzir seus próprios filmes “educativos”, como uma resposta ao trabalho dos “cavadores” de imagens que continua persistindo e como uma forma de assumir o controle da educação das massas e da construção da imagem do país. Os filmes seriam produzidos a partir do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão vinculado ao Ministério de Educação e Saúde, que foi criado em 1936 e dirigido por Roquette Pinto e pelo cineasta Humberto Mauro. O INCE vai produzir inúmeros filmes de “divulgação técnica e científica”, “oficiais” de caráter “preventivo-sanitário”, sobre as “riquezas naturais do Brasil”, entre outros. Só Humberto Mauro produziu mais de 300 filmes entre 1936 e 1964, período de sua permanência no Instituto (SCHVARZMAN, 2004, p. 272). A linguagem desses filmes, conforme descrita por

Sheila Schvarzman (2004), segue os preceitos do hoje chamado “modelo clássico” de documentários.

[...] os filmes têm um começo, um meio e um fim – nessa ordem. A introdução, o desenvolvimento e a conclusão são pontuados invariavelmente por músicas diferentes, em geral clássicas, que marcam cada etapa como, na música, os movimentos. Os filmes se iniciam com uma narração didática de cunho histórico, ilustrada com imagens de mapas, gravuras, fotos alusivas aos temas e bustos, monumentos ou túmulos dos personagens em pauta: inventores ou benfeitores que introduziram aquilo de que se fala. A locução é feita muitas vezes por Roquette-Pinto, num tom claro, mas técnico. A imagem ilustra o tema (SCHVARZMAN, 2004, p. 176).

Assim como Grierson se posicionava contra o filme “natural”, considerando-o um gênero de menor valor, também os diretores do INCE vão procurar fugir desse modelo pejorativamente associado aos “cavadores de imagem”. A articulação de um ponto de vista sobre um determinado assunto, a partir dos recursos “didáticos” da locução em *off*, dos mapas e das gravuras, e o papel reservado à imagem de mera “ilustradora” dessa idéias são características do “modelo clássico” que se adequam perfeitamente ao objetivos “educativos” de Grierson e do INCE. Mais que construir uma idéia, esses cineastas estavam interessados em utilizar uma estratégia discursiva que os permitisse expor “verdades” construídas antes do momento da filmagem. Por isso mesmo, o INCE assume um papel central na estratégia de propaganda e de educação das massas no governo Getúlio Vargas.

3.3 Os documentários do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)

Sob as lentes do INCE, a Amazônia Brasileira continua sendo documentada com foco em suas “riquezas naturais”, como no filme *Vitória Régia* (1937), de Humberto Mauro. Além do INCE, outro órgão governamental, também se dedicaria, de forma mais contínua e intensa, a documentar a região a partir do “modelo clássico” de produção de documentários: o Serviço de Proteção aos Índios (SPI).

Criado em 1910, a partir do marco da chamada “Comissão Rondon”, o SPI nunca havia deixado de produzir filmes e fotografias na região amazônica. Sua produção não se

resume à obra do Major Luiz Thomaz Reis e contou com o trabalho de diversos outros cinegrafistas e fotógrafos, como José Loro, dr. Benjamin Rondon, cel. Joaquim Rondon, Charlotte Rosenbaum e Carlos Lako (TACCA, 2004, p. 315). Porém, na década de 40, essa produção vai começar a acontecer com um novo enfoque e com uma nova linguagem.

Após a crise vivenciada pelo SPI durante toda a década de 30 pela falta de recursos financeiros e apoio político aos seus projetos, a instituição inicia na década de 40 um amplo processo de reestruturação, que incluiu a contratação de “técnicos” especializados e a criação da Secção Etnográfica (SE). Criada em 1942, a SE tinha como função “profissionalizar” a atividade do órgão e dar um caráter mais “científico” às ações assistencialistas empreendidas pelo SPI. Sua equipe deveria realizar atividades “etnográficas” e documentar através do cinema e das fotografias o chamado “patrimônio cultural” das populações indígenas que eram vistas como “remanescentes” e em via de “desaparecimento” (MENDOZA, 2005, p. 145). Essa ação de cunho “científico” não só estava em consonância com a política de integração nacional intensificada ao longo do governo Getúlio Vargas, como permitia que esse governo justificasse, a partir de uma ciência tida como “neutra” e “inquestionável”, sua ação no Oeste do país.

Chefiado por Harald Schultz, fotógrafo nascido em Porto Alegre, a SE não contou com a presença de antropólogos em sua equipe até 1947. Durante os primeiros cinco anos de atuação da Secção, o enfoque foi dado apenas à documentação fotográfica e fílmica dos povos indígenas, além da coleta de materiais para museus, num esforço muito parecido às expedições do final do século XIX. Schultz contratou Heinz Foerthmann para o cargo de “diretor artístico de cinema e som”, Nilo Oliveira Vellozo como “segundo cinegrafista”, Charlotte Rosebaum como “orientador técnico”, além de eletricitistas e auxiliares. (MENDOZA, 2005, p. 145) Também produziu orientações sobre como deveriam ser realizadas as fotografias e os filmes. Sobre as fotografias, em 1942, Schultz recomendava:

Das expedições. Trabalhos fotográficos: [...] Os índios: Fotografias um por um, apresentando de frente, de tras (sic) e de perfil, inteiros e somente a cabeça (tirar medidas etnográficas-antropológicas). Grupos de índios típicos caminhando, sentados, em palestra, ao trabalho, pescando, caçando, dançando, lutando, etc. Fotografias só das mãos, pés, dos rostos, modo de sentar e de andar, nadar etc [...] (SCHULTZ *apud* MENDOZA, 2005, p. 146).

O marco ideológico do SPI continuava sendo a antropologia do início do século, com o enfoque nas características fisionômicas e na “preservação” do modo de vida dessas sociedades através do aparato fotográfico. Sobre os filmes, as instruções de Schultz se diferenciavam um pouco da cinematografia do início do século XX e recomendavam que:

[...] **Filmes para exibição pública:** Deverá ser de interesse a confecção (sic) de filmes destinados ao público, obedecendo estes uma orientação artística, tanto na própria filmagem durante a expedição, como após (sic) nos trabalhos de confecção (sic) nos laboratórios. Estes filmes porém não poderão – carecer de um conteúdo educativo e cultural. Cito como exemplo um thema (sic) que poderá servir de base para um dos primeiros filmes: “O decorrer de um dia do indígena”. Abrangendo este tema para amplas possibilidades de demonstração da vida social e cultural ou primitiva tanto do índio, como pessoa única, como de toda a aldeia indígena em sua totalidade, dando desta forma ao público uma idéia perfeita da vida daqueles seres da vida brasileira ainda não integrados na grande comunidade nacional (SCHULTZ *apud* MENDOZA, 2005, p. 147).

Os filmes produzidos pelo SPI não poderiam deixar de trazer um conteúdo “educativo”, como exigia a censura e a política cinematográfica da época. As recomendações de Schultz demonstram, de fato, uma tentativa de alinhar a produção imagética do SPI ao padrão proposto a partir da Escola Documentarista Inglesa, disseminado por todo o mundo e, no Brasil, adotado pelo INCE. A idéia de representar “um dia na vida de um indígena” havia sido inaugurada por Robert Flaherty em *Nanook of the North* (1922), filme que inspirou o modelo narrativo fundado por Grierson. Filmes documentários no modelo “um dia na vida” são produzidos em todo o mundo nessa época e não são idéia exclusiva de Schultz.

3.4 Urubu Kaapor - um dia na vida de uma tribo da floresta tropical

A proposta de Schultz se concretizaria a partir da incorporação dos antropólogos Darcy Ribeiro e Max Boudin à SE, em 1947. A presença de antropólogos, até então confinados aos Museus e Universidades, em quadros do governo empregando seus

conhecimentos para realização de ações de “efeitos práticos” era uma novidade. Tanto que Rondon solicita ao Ministério da Agricultura que contrate Darcy Ribeiro, como “naturalista”, pois não era prevista outra classificação para aqueles que fossem pesquisar junto aos povos indígenas (MENDOZA, 2005, p. 155). Para os fins de classificação do governo, os indígenas ainda continuavam fazendo parte do “mundo natural”.

Com incorporação dos antropólogos ao SPI, começa a se realizar um trabalho de parceria entre eles e os cinegrafistas da SE. Em 1950, Darcy Ribeiro e Heinz Foerthmann realizam o filme *Urubu Kaapor – um dia na vida de uma tribo da floresta tropical*, que, como solicitava Harald Schultz, em 1942, buscava retratar um dia na vida de uma aldeia da Amazônia. Apesar de os negativos desse filme terem sido perdidos no incêndio da Cinemateca Brasileira, em 1982, restam alguns fragmentos que são apresentados no filme *Heinz Forthmann* (1990), de Marcos de Souza Mendes. Nele, Darcy Ribeiro concede uma entrevista ao cineasta, na qual comenta a proposta de *Urubu Kaapor*:

Eu queria um filme diferente. Até então a tendência era filmar um índio num dia de festa, filmar um índio prumado, filmar o índio pintado. Eu disse: - Não. Eu quero o índio de todo dia. O índio na vida diária dele. Então, o Forthmann entendeu perfeitamente. E nós fomos lá e selecionamos um casal lindo. E foi com esse casal que pela primeira vez, Kosó e a mulher dele, que nós fizemos a rotina diária. Como acordam, como saem na roça, como vivem, como tomam banho, como dão banho na criança [...] (RIBEIRO, Darcy. Heinz Forthmann. 1990. Marco de Souza Mendes).

Pelo comentário de Darcy Ribeiro, podemos perceber que o antropólogo tinha consciência de que a filmografia brasileira até então desenvolvida sobre os povos indígenas ainda se situava no marco do exotismo dos filmes de viagem do início do século. Frente a isso, ele propunha ao cinegrafista Henry Foerthmann a entrada em um novo regime discursivo. Assim, como Nanook e sua família foram escolhidos para representar o coletivo dos esquimós, Darcy e Foerthmann escolhem um jovem casal de índios para representar o universo dos Urubu. A intenção é promover uma aproximação mais discreta e menos espetacularizada da vida dos indígenas. As belas imagens que podemos ver nos fragmentos que restaram do filme não deixam dúvida de que essa dimensão é, de alguma forma,

alcançada. No entanto, ao escolher um casal típico para representar toda a tribo Urubu Kaapor, o filme acaba por inserir novamente essas pessoas em um esquema generalizante, em que as subjetividades são negadas em nome de uma coletividade criada pelo cineasta. Apesar de ser inteiramente desenvolvido com apenas um casal de indígenas, o título do filme ainda apela para a noção generalizante de Urubu Kaapor, como se o registro de um casal pudesse dar conta de todo o universo da aldeia. Se se tratava apenas da história de Kosó e sua mulher, porque assumir o nome de uma tribo inteira? A pretensão do cinema “documentário” dessa época de “preservar” hábitos de vida tidos como em vias de extinção explica um pouco essa postura generalizante.

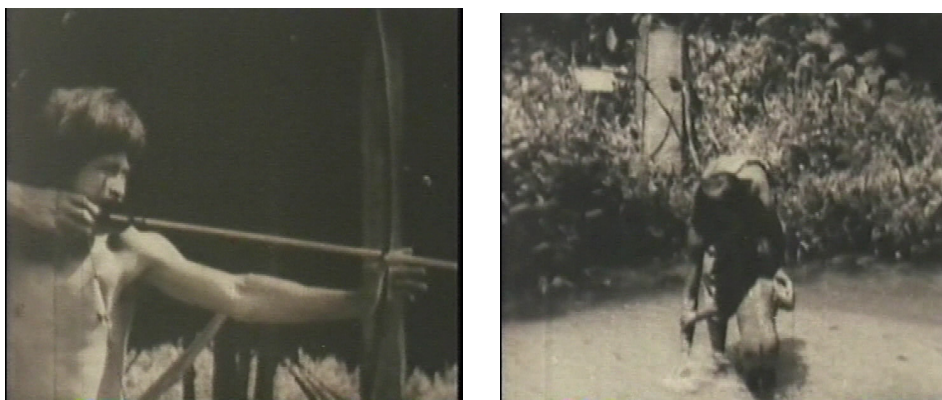


Figura 8 – Casal e criança Urubu Kaapor documentados no filme *Urubu Kaapor – um dia na vida de uma tribo da floresta tropical* (1950), de Heinz Foerthmann e Darcy Ribeiro.

Também a idéia de documentar um dia na vida dos indígenas funciona como um recurso de generalização. Filmam-se apenas os eventos típicos e não aquilo que poderia singularizar e particularizar o outro. O dia do casal Urubu Kaapor só interessa na medida em que pode representar o dia de todos os outros casais de sua aldeia: o banho, a caça, a preparação da comida, etc. Outros eventos que não se encaixem nesse roteiro prévio são automaticamente descartados. No filme de Marcos Mendes, Darcy comenta que ele e Forthmann realizaram duas expedições para a realização do filme - uma em 1949 e outra em 1950. Assim, o trabalho de construção de um dia do casal Urubu Kaapor levou muito mais que 24 horas e, obviamente, envolveu uma seleção rigorosa das cenas finais. Porém, ao

mostrar no filme apenas os fatos que interessam para a representação de um dia “típico” na vida de uma tribo, contribui-se para a ilusão de que tudo aconteceu exatamente daquela maneira durante um dia inteiro e de que, conseqüentemente, todos outros dias deverão ser iguais.

3.5 Jornada Kamayurá

O esquema particular-geral, em que se apresenta uma situação específica como estratégia para construir generalizações a respeito de algumas pessoas ou de uma situação social passava a fazer parte das estratégias de construção da imagem dos povos indígenas empreendidas pelo SPI. A locução em *off*, impessoal e também generalizante, logo passaria a fazer parte desse padrão. Em alguns filmes, ela seria articulada a partir da parceria que se institucionalizaria entre os antropólogos e cineastas nessa época. Os primeiros assumiriam uma posição de “consultoria” e teriam como principal função a produção de textos que “explicariam” uma determinada realidade cultural tida como difícil de ser totalmente esclarecida através das imagens. Os segundos produziram as imagens que iriam ilustrar os textos de pesquisa dos antropólogos, como acontece em *Kuarup* (1965), de Heinz Foerthmann com textos de Roberto Cardoso de Oliveira, e em *Jornada Kamayurá* (1966), com “texto e supervisão geral” de Roque Laraia e “fotografia e direção” de Heinz Forthmann.

Em *Jornada Kamayurá* (1966), filme produzido com o apoio do INCE, a idéia de mostrar “um dia na vida de uma tribo” é retomada dezesseis anos após a produção de *Urubu Kaapor* (1950), o que nos mostra sua força dentro do campo do “documentário”. O filme começa com um plano geral da Lagoa do Ipavú ao amanhecer, seguido de planos detalhes de suas águas, acompanhados de seus sons. Depois disso, vemos alguns indígenas caminhando em direção à Lagoa e outros planos dos mesmos indígenas entrando nas águas, brincando e se banhando. É o início do dia dos Kamayurá que é explicado pela locução em *off*: “A lagoa do

Ipavú é desde tempos imemoriais parte do território tribal dos Kamayurá, índios da tribo tupi que coexistem pacificamente com mais oito tribos na região do alto rio Xingu. A lagoa é uma fonte permanente de abastecimento de água e peixes. Ela encerra também um mundo cheio de mistérios que o índio acredita ser a moradia dos monstros e entidades sobrenaturais. ”

O locutor, do sexo masculino, não é identificado e fala com voz grave e autoritária. Ele vai explicando e dando sentido às imagens, que simplesmente ilustram o que é dito. A fala do locutor é o que guia os sentidos e a interpretação do espectador do filme. Quando descreve o período da manhã, o locutor diz que: “O período da manhã é movimentado e a divisão do trabalho entre os sexos muito bem definida. Bem cedo, os homens partiram para a caça e para a pesca. As mulheres e meninas trabalham na colheita dos frutos e do pequi. Os meninos, armados de pequenos arcos, passam a manhã na caçada de uma especiaria muito apreciada: o gafanhoto.” As imagens simplesmente ilustram o que é falado. Assim, vemos imagens dos homens partindo para a caça, de meninas e mulheres apanhando frutos e de meninos caçando gafanhotos.

O desenvolvimento da narrativa nos leva a acompanhar eventos de um dia tido como “típico” na vida dos Kamayurá, como a caça, a preparação dos alimentos, as refeições, sempre pontuados com informações acerca de suas relações de parentesco, as formas como constroem suas casas e as relações entre homens e mulheres. O tom é científico e bastante autoritário. A edição não deixa espaço para dúvidas, lacunas ou outras interpretações. Afinal, o locutor descreve categoricamente todos os passos do dia da aldeia e a imagem comprova a “veracidade” da informação, reproduzindo exatamente aquilo que o texto indica.

O filme termina com a chegada da noite. Vemos imagens das malocas sendo fechadas e de seu interior aquecido pelas fogueiras. Enquanto isso a locução em *off* nos informa que: “O Kwat atravessou o imenso céu xinguano aquecendo com seus raios a aldeia. Agora, fim do mundo, o Kwat descansa que é seu irmão mais moço que em breve dominará a noite

iluminando os sonhos dos Kamayurá e as águas calmas da Lagoa do Ipavú. Amanhã, o sol brilhará outra vez e um novo dia terá início para os Kamayurá.”

O filme termina com a mesma imagem que começou: um plano geral da Lagoa do Ipavú no início do dia. Construído a partir de um movimento circular em que o princípio e o fim coincidem, o documentário tenta nos fazer acreditar que todos os dias são iguais na aldeia dos Kamayurá. Apesar de não focar apenas um indivíduo ou um casal, como no filme *Urubu Kaapor* (1950), o filme parte de uma situação particular (um dia na vida da aldeia Kamayurá) para produzir uma generalização (todos os dias na vida da aldeia).

A locução em *off* é um elemento fundamental nesse processo de generalização, na medida em que atribui um significado universal a imagens específicas. O antropólogo, apesar de sua pouca participação no momento da filmagem, acaba guiando a percepção interpretação das imagens, a partir de seu texto. Assim, esse modelo prevê pouca autonomia tanto da figura do antropólogo, quanto da do cinegrafista. O primeiro não participa das filmagens, e tem sua colaboração reduzida ao texto.⁵ O segundo não tem controle sobre o produto final, já que suas imagens acabarão dependendo do significado que será imposto a elas a partir da locução em *off*. Como numa produção em série, nenhum dos agentes envolvidos na feitura desse tipo de filme tem controle sobre o produto final.

3.6 Os cine-jornais do SPI

Além desse esforço de documentação da vida de povos indígenas, a Secção Etnográfica do SPI também produziu diversos outros documentários no estilo “cine-jornal”,

⁵ Roberto Cardoso de Oliveira, em entrevista a Etienne Samain e João Martinho de Mendonça, deixa clara essa limitação da participação do antropólogo na realização dos filmes ao comentar seu trabalho em *Kuarup*: “Minha participação foi marginal ao excelente trabalho cinematográfico realizado pelo Henrique – como o chamávamos ao tempo do Museu do Índio. Apenas lhe disse que não haveria melhor texto para o documentário que o próprio mito do Kuarup. O que ele fez foi registrar o ritual, cabendo a mim apenas articular o rito com uma das versões do mito, aquela que melhor traduziria para o espectador a performance dos participantes do Kuarup.” (SAMAIN, Etienne; MENDONÇA, João Martinho de, 2000, p. 229-230).

realizados a partir do marco do “modelo clássico”. Esses trabalhos documentaram a atuação da instituição no processo dito de “civilização” dos povos indígenas. Nessa linha, destacam-se os filmes de Nilo Oliveira Vellozo, como *Calapalo* (sd), *Excursão às nascentes do Xingu* (1944), *Índios Curicuros* (1944), *Meruri* (1947) e *Mimoso* (1947), e de Pedro Lima, que produz uma série de filmes com títulos como *Além de Rondônia – Salto Belo* (1944), *Além de Rondônia – Curiosidades do Mato Grosso* (1944) e *Além de Rondônia – No coração do Mato Grosso* (1944). Em todos esses documentários, Pedro Lima e Nilo Vellozo, assim como Heinz Forthmann, são creditados como “cinegrafistas”, o que indica ainda o baixo grau de autonomia do produtor de imagens.

3.7 Os filmes dos “catadores de imagens”

Paralelo aos filmes produzidos pelo Estado, através do INCE e do SPI, os chamados “catadores de imagens” continuariam produzindo filmes comerciais sobre a região. A “Filmes Artísticos Mato-grossenses” (FAM), que posteriormente se tornaria a “Filmes Artísticos Nacionais” (FAN), produtora de Alexandre Wulfes, produziria diversos filmes na região. O paulista Líbero Luxardo, que depois se mudaria para Belém, é o cinegrafista de vários deles (VERIANO, 1999, p.27). A maior parte desses filmes se perdeu com o tempo, mas levantamento realizado por José Inácio de Mello, da Cinemateca Brasileira, a partir dos certificados de censura, e publicado no livro *Eldorado das Ilusões* (COSTA, 1996, p. 276-277), nos traz os nomes de alguns desses títulos. Nomes como *Nas profundezas do rio Amazonas* (1935), *No reino das águas amazônicas* (1935), *No mundo dos jacarés* (1935), *Rincões do Mato Grosso e Amazonas* (1938), *Curiosidades e perigos das Selvas* (1938) e *Flagrantes do Eldorado* (1943), todos da FAN Filmes, nos indicam que a produção dos “catadores de imagens” não deve ter se distanciado muito do caráter espetacular e sensacionalista que vinha marcando esse gênero desde o início do século. Outras produtoras

que realizaram filmes na região são a Condor Filme, Aruak Sonofilmes e a Cinédia (COSTA, 1996, p. 276).

As imagens sobre a região amazônica ainda continuavam a ser produzidas a partir do esforço esporádico de documentação dos cinegrafistas “viajantes”, entre eles os “catadores de imagens” contra os quais o INCE se opunha. Como aponta Narciso Lobo (1987, p. 60), a figura do “viajante” seria aquela de maior constância no cinema produzido na região amazônica. A cinematografia local nesse período é bastante inexpressiva e produzida a partir de esforços isolados. No Amazonas, Silvino Santos deixa, com o tempo, de produzir filmes para exibição ao grande público. Na década de 50, o cinegrafista apenas filma cenas íntimas da família Araújo (COSTA, 1996, p. 185). No Pará, o cinegrafista paulista Líbero Luxardo, que chega à Belém em 1939, monta a produtora “Amazônia Filmes” e produz diversos documentários curta-metragens e cine-jornais.

3.8 Os povos amazônicos no documentário do “modelo clássico”

Assim, durante o marco do hoje chamado “modelo clássico” de produção de documentários, a região amazônica e seus povos seriam filmados ou pelas vias do sensacionalismo comercial ou pelas vias do cinema “educativo” e de “propaganda” dos órgãos governamentais. Apesar de Grierson defender o foco na temática urbana e industrial e de os cineastas brasileiros ligados ao INCE pregarem a importância da construção da imagem do Brasil como um país urbanizado e moderno, o foco dos documentários realizados na região amazônica continua a ser, predominantemente, os aspectos da natureza e os grupos indígenas.

Não é só o foco das documentações que permanece, mas também suas intenções. Apesar de a linguagem “modelo clássico” de produção guardar grandes diferenças com relação aos “filmes naturais” do início do século, o pressuposto que continua pautando o encontro dos cineastas com os povos da região ainda é a idéia da “preservação” de um “índio

típico” que deve desaparecer. Um “índio”, que com o advento do som e da locução em *off* passa a ser não só filmado, mas também “falado” e explicado. Porém, um “índio” que nunca fala e de quem não sabemos o nome.

O apagamento dos demais povos que viviam na Amazônia continua sendo uma característica do cinema documentário brasileiro desenvolvido na região. Interessava a imagem do indígena “típico” e daquele que passava pela influência da “civilização” e do “progresso” promovidos pelo governo. Da mesma maneira, interessava mostrar a região não a partir de seus núcleos urbanos, mas como uma imensa “fronteira” que precisava ser conquistada e colonizada.

4 AS NOVAS ESTÉTICAS DO DOCUMENTÁRIO E SUA INFLUÊNCIA NA REPRESENTAÇÃO DOS POVOS AMAZÔNICOS

4.1 O processo de ruptura com o “modelo clássico” de produção

A ruptura com o que seria posteriormente chamado de “modelo clássico”, que vai ser dominante da década de 30 até a década de 60, acontece a partir dos questionamentos dos pressupostos desse modelo, especialmente com relação à forma como o “documentário” era definido. A definição de “documentário” instituída por Grierson seria atacada nas décadas de 60 e 70 pela corrente que se autodenominava como “antiilusionistas”, tal como descreve Ismail Xavier (XAVIER, 2004, p. 73-74). Dentre os representantes do “antiilusionismo cinematográfico” estavam críticos e cineastas de vanguarda, como Jean-Marie Straub, Jean-Daniel Pollet e Jean-Luc Godard, articulados em torno de publicações, como a *Cahiers du cinema* e *Cinéthique* (XAVIER, 2005, p.146), e produzindo filmes que questionavam o “modelo clássico de produção”.

Os “antiilusionistas” negam os mecanismos de identificação do cinema com a realidade, afirmam a condição de discurso da imagem cinematográfica e passam a reivindicar um status de igualdade entre a natureza da imagem do documentário e da ficção, já que a nenhuma delas era dada a possibilidade de atingir diretamente o real. Se antes o documentário era facilmente definido em oposição à ficção, esses críticos vão dizer que não existe diferença entre os gêneros. Nas palavras de Godard, “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho.” (GODARD *apud* DÁ-RIN, 2004, p. 17).

Ismail Xavier (2004) relativiza o radicalismo da posição dos representantes do antiilusionismo, afirmando que apesar do gênero documental não oferecer um acesso

privilegiado ao real, ele ainda assim possui especificidades e uma tradição própria que permitem distingui-lo do cinema de ficção.

Não é preciso endossar a ontologia da imagem fotográfica (Bazin) para reconhecer que, de fato, os signos do cinema têm outros vínculos materiais com o real que não os da palavra e, por isso mesmo, imagem e som geraram (e ainda geram) uma discussão que não me cabe aqui continuar em abstrato, mas tomá-la como pano de fundo para matizar os argumentos e reconhecer que a diferença entre os gêneros, e mesmo entre os estilos dentro de um mesmo gênero, produz uma diferença no estatuto das imagens, em sua conexão com o real (que não é de simples espelhamento, mas que ocorre) (XAVIER, 2004, p. 73-74).

Mas, por mais que se relativize as posições radicais dos antiilusionistas, é preciso reconhecer sua importância nas tentativas de definição do documentário. Afinal, foi esse debate radical sobre a natureza da imagem cinematográfica que guiou e amplificou a emergência de novas formas de cinema documentário. Ao se posicionarem contra a continuidade narrativa, as argumentações lógicas e as tentativas de construção de um discurso totalitário, os “antiilusionistas” influenciam e valorizam tentativas de redefinição do documentário como o “cinema verdade” de Jean Rouch, o “cinema direto” canadense e a emergência de uma série de trabalhos auto-reflexivos em que a linguagem “clássica” do documentário é questionada.

Todas essas tentativas de redefinição do cinema documentário eram pautadas pelo questionamento da objetividade do gênero e de sua capacidade de oferecer um acesso não mediado ao real. Através de seu “cinema verdade”, Jean Rouch, desde a década de 50, passava a conceber o documentário não apenas como um meio de exposição e, sim, como uma forma de investigação. Assim, o filme não deveria confirmar conclusões anteriores ao momento da filmagem e sim, construir, suas próprias idéias, sua própria verdade. É uma valorização do momento, do vivido e da experiência motivada pelo filme. A metodologia de trabalho de Rouch era o que o autor chamava de *anthropologie partagée*, uma “antropologia partilhada”, na qual o “outro” deixa de ser apenas objeto de estudo, para também tomar parte das decisões envolvidas no processo de filmagem (ROUCH, 2003, p.223-224).

Rouch também propõe o não ocultamento da presença do cineasta nos filmes, que acabam assumindo um sentido maior de diálogo e enfatizando a relação desenvolvida entre o cineasta e os outros documentados. Ao mesmo tempo, ele não excluía alguns procedimentos e estratégias do cinema de ficção em suas obras, dissolvendo as fronteiras rígidas entre os dois gêneros.

Também o chamado “cinema direto” que surge na década de 60, através do trabalho dos diretores Richard Leacock, Robert Drew e Frederick Wiseman, iria questionar “o modelo clássico” de produção de documentários. Contra a argumentação conclusiva desse modelo, os representantes do “cinema direto” vão propor a observação com a mínima intervenção. Auxiliados por equipamentos mais leves que propiciavam mais liberdade de locomoção, a proposta desenvolvida por esses cineastas era a de acompanhar a realidade filmada da forma mais discreta possível. A equipe era sempre reduzida, não havia roteiro e nem mesmo o processo de entrevista. A edição também era pautada por essa postura, sem inclusão posterior de comentários em *off*, músicas e letreiros. Apesar dessa estratégia de “mínima intervenção” dos cineastas do “cinema direto” ser criticada por guardar certa semelhança com a idéia da câmera como observadora imparcial do real, ela ainda é mais aberta às contradições e intervenções que podem ocorrer no momento da filmagem do que no “modelo clássico”.

Essas duas novas linhagens do documentário impulsionam e, ao mesmo tempo, se beneficiam da tecnologia do som direto, que possibilitava a captação de som sincrônico à imagem com equipamentos mais leves e portáteis. Com o desenvolvimento dessa tecnologia e com a flexibilização da linguagem do documentário viriam a se somar a essa tendência inaugurada pelo “cinema verdade” e pelo “cinema direto” outras estéticas e formas de interação, como as “auto-etnografias”, em que os filmes passam a ser produzidos por aqueles que sempre assumiram a posição de documentados. É emblemática desse momento a experiência pioneira realizada, em 1966, pelos antropólogos Sol Worth e John Adair junto aos

índios Navajo, na qual os pesquisadores ensinaram aos Navajo como utilizar a câmera e produzir seus próprios relatos. Ao comparar os relatos produzidos por Worth e Adair e os relatos produzidos pelos Navajo foi possível demonstrar como o filme etnográfico não é objetivo e possibilita múltiplas visões sobre uma mesma realidade (PEIXOTO, 1999, p. 102).

A tecnologia do vídeo, surgida na década de 60, também teria um papel fundamental nesse processo, ao baratear e facilitar o acesso aos meios de produção de imagens. O projeto Challenge for Change, que inicia em 1967, com a proposta de realizar o treinamento de equipes de realizadores que pudessem documentar seus próprios problemas, ganha força com a introdução do vídeo, em 1969, aumentando o número de produções no Canadá e nos Estados Unidos (BARNOUW, 1993, 258-260).

Esse período de ruptura que acontece após a década de 60 no campo do documentário traz alterações não apenas na linguagem e na estética dos filmes, mas também uma profunda mudança na posição ocupada e no papel desempenhado pelos diversos agentes que fazem parte desse campo. Do lado do cinema, o movimento do “cinema de autor”, também articulado a partir da publicação *Cahiers du Cinema*, ajuda a acabar com a divisão rígida de papéis entre roteiristas e diretores, no caso do cinema de ficção, e a conferir uma maior autonomia autoral aos produtores de documentários que deixam a categoria de “cinegrafistas” para alcançar a posição de “diretores”.

Do lado do documentário de caráter etnográfico, as inovações propostas por Jean Rouch abrem caminho para que os antropólogos não tenham de enquadrar suas imagens a um padrão da indústria cinematográfica ou que tenham de ficar restritos à produção de textos para locução em *off* dos documentários. Karl Heider (1995) aponta que na década de 60, as instituições acadêmicas dos Estados Unidos e da Europa também contarão com mais recursos financeiros, o que acaba também incentivando uma maior produção por parte dos antropólogos. Esses não apenas voltariam a filmar, como também conduziriam experiências

importantes proporcionando as condições materiais e os conhecimentos necessários para aqueles que sempre estiveram numa posição de documentados pudessem também passar a documentar.

4.2 Uma nova concepção do conceito de identidade

As alterações ocorridas nas relações entre os cineastas, antropólogos e o filme documentário também são um reflexo e, ao mesmo tempo, se refletem em mudanças no pensamento científico. A partir do final da década de 60, noções como as de “grupo étnico” e “identidade” serão profundamente alteradas. Uma das linhagens teóricas mais destacadas nesse processo de questionamento é a aquela instituída pelo antropólogo Frederik Barth e seus colaboradores. Barth questiona os pilares do pensamento “primordialista” e da abordagem “culturalista”, o primeiro tentando explicar a etnicidade a partir de seu caráter “fundamental”, independente das relações travadas pelos grupos e o segundo na tentativa de selecionar e classificar as informações capazes de definir um “grupo étnico” para fins de comparação entre os “tipos sociais” encontrados nas diversas culturas estudadas.

Barth e os pesquisadores a ele relacionados vão criticar as “ingenuidades” dessas duas abordagens, principalmente a idéia de que é possível definir uma unidade étnica a partir de uma taxionomia de seus principais “traços culturais” e a noção de que o isolamento geográfico e social seja a base da diversidade étnica (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998, p. 61). Barth vai questionar o pressuposto que guiava ambas essas noções - a idéia da imutabilidade dos “traços culturais” que distinguem um determinado grupo, como se a partir do momento em que não fosse mais possível detectar um determinado “traço cultural” a unidade étnica previamente definida tivesse desaparecido.

Ainda que diverso, todo o trabalho que o campo da antropologia vinha desenvolvendo desde o início do século não fugia dessa visão da identidade como algo fixo e imutável. Como

diz Barth: “As diferenças entre culturas, assim como suas fronteiras e vínculos históricos, receberam muita atenção; contudo, a constituição dos grupos étnicos e a natureza de suas fronteiras não foram examinadas de maneira tão sistemática” (BARTH, 1998, p. 187-188). Os antropólogos investiram seus esforços de pesquisa no “mapeamento” das culturas correspondentes a determinados grupos étnicos, mas não documentaram o processo de constituição dessas culturas e de manutenção das fronteiras entre os “grupos étnicos”.

O pressuposto de que uma “raça = uma cultura = uma linguagem” (BARTH, 1998, p. 190) se arrastou na disciplina antropológica ao longo do tempo, fazendo com que os grupos étnicos fossem tratados mais como “espécies naturais” do que como “realidade conceituais”. Como já vimos, trata-se de um conceito tão forte que não se limitou apenas ao campo da antropologia, mas também guiou ações de estado e toda uma perspectiva de linguagem do cinema documentário. Esse campo, assim como o da antropologia, também se dedicou mais intensamente a classificar culturas do que a documentar seus processos de afirmação e transformação.

Barth (1998) vai questionar essa visão, com o argumento de que a partir de diversas pesquisas foi possível verificar que as fronteiras étnicas persistem independente do número de pessoas que passam por ela. A partir dessa constatação o autor propõe uma mudança de foco: ao invés de estudar as características dos grupos, deve-se preocupar com o estudo do processo de constituição e de manutenção de suas fronteiras. A identidade deixa de ser vista como algo fixo e passa a ser enxergada como algo processual, provisório e sempre sujeito a atualizações.

Junto com essa mudança de abordagem, vem também uma mudança dos “objetos” estudados. A partir do momento em que se deixa de pensar que a etnicidade está relacionada com a manutenção de determinados “traços culturais” fixos, amplia-se a noção de “grupo étnico” que não precisa estar necessariamente ligado à idéia de “tribo”. Os “grupos étnicos” passam a ser entendidos como “todas as formas contemporâneas de agrupamentos

minoritários relacionados ao quadro nacional, qualquer que seja a parte do mundo onde elas emergem” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998, p. 82). Assim, o alvo da antropologia já não seriam apenas as chamadas “sociedades tribais” distantes, já que essa ampliação da noção de grupos étnicos oferece a possibilidade de realização de trabalhos com grupos urbanos.

Todas essas mudanças vão flexibilizar o texto antropológico, que se tornará mais aberto às dúvidas e incertezas. Esses processos pelos quais o campo da antropologia passa não se limitam ao texto etnográfico e também vão alterar bastante a forma como o campo do documentário passa a se relacionar com os “outros” documentados. De certa forma, acreditamos que esse debate já vinha ocorrendo no cinema desde os anos 50, quando Jean Rouch começa a produzir seus filmes a partir do marco da “antropologia compartilhada” e da tentativa de dissolução das fronteiras rígidas entre o documentário e a ficção. Rouch antecipa um debate que vai acontecer no texto apenas no final da década de 60, ao questionar, na prática do filme, a “objetividade” do registro cinematográfico e ao evidenciar que a “realidade” e as “identidades” mostradas pelo cinema documentário também não deixam de ser uma “construção”.

4.3 O processo de ruptura com o “modelo clássico” no Brasil

No Brasil, segundo Jean-Claude Bernardet (2003), o “modelo clássico” de produção de documentários teria seu auge entre os anos de 1964 e 1965, passando depois por questionamentos que corresponderiam ao surgimento de novas tendências ideológicas e estéticas. Para Bernardet, o cinema documentário realizado no país até a década de 50, com foco nos cine-jornais, filmes educativos, turísticos e oficiais, não se trata de um cinema crítico. Essa situação se altera ao longo da década de 50, com o Cinema Novo e com a influência dos marcos do “cinema verdade” e do “cinema direto” no Brasil.

A partir do movimento do Cinema Novo, o documentário brasileiro se volta para os chamados “excluídos”, a partir da denúncia social e da documentação das manifestações populares. Em 1959, Paulo César Saraceni realiza *Arraial do Cabo*, documentário que tem como foco uma colônia de pescadores no interior do Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, Linduarte Noronha dirige *Aruanda* (1960), sobre a vida de uma comunidade de descendentes de escravos em Olho d'Água da Serra do Talhada. Além de marcados por um forte conteúdo de denúncia, esses filmes também trazem mudanças na estrutura de produção, ao se alinharem ao chamado “cinema de autor” que havia sido iniciado pela *Nouvelle Vague* francesa e encampado pelo Cinema Novo brasileiro. Nesse momento, a figura do “diretor”, como a pessoa responsável pelo argumento, roteiro, idéia e montagem do filme, substitui a divisão do trabalho entre “cinegrafistas”, “roteiristas”, “antropólogos consultores” Dessa forma, o cinema “documentário” caminhava para um maior grau de autonomia e controle do produto final por parte dos autores das obras.

Esse processo de transformação do documentário brasileiro seria intensificado com a influência das idéias do “cinema verdade”, que, segundo Fernão Ramos (2004), chegam ao país a partir de 1962. Nessa época, influenciados por jovens cineastas brasileiros como Mario Carneiro e Joaquim Pedro Andrade, a Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHA) passam a investir na promoção do cinema documentário. No segundo semestre de 1962, essas instituições promovem, em parceria com a Unesco, um seminário de cinema no Rio de Janeiro, com o objetivo de difundir as técnicas de “som direto” no Brasil. O seminário foi ministrado pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff, que trouxe para o país dois gravadores Nagra, além de motivar a aquisição de outro pelo Spha. Também em 1962, *Chronique d'un été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, é exibido na Semana do Cinema Francês no Rio de Janeiro (RAMOS, 2004, p.86-88).

A partir do seminário da Unesco, é produzido o filme *Marimbás* (1962), de Vladimir Herzog, que é considerado o primeiro filme brasileiro a utilizar um Nagra e a utilizar o procedimento das entrevistas, que marcaria o “cinema verdade”. Outros documentários se utilizariam do som-direto, como *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirzman, sobre a questão do analfabetismo, e *Integração Racial* (1964), sobre o preconceito racial na sociedade brasileira, de Paulo César Saraceni. Esses filmes se utilizam da tecnologia do som-direto para a realização de entrevistas inspiradas no modelo do “cinema verdade”, mas ainda assim não abandonam o recurso da locução em *off* generalizante que agora passa a funcionar em tom de denúncia (RAMOS, 2004, p.88-89).

A chegada das idéias do “cinema verdade” no Brasil faz surgir uma espécie de cinema documentário híbrido que se utiliza de algumas estratégias narrativas propostas pelo novo modelo, especialmente a entrevista, mas que ainda não abandona o recurso da locução em *off* generalizante característica dos filmes do “modelo clássico”. Para analisar essa configuração específica do cinema documentário que aparece no Brasil nesse período, Jean-Claude Bernardet cria a categoria de “modelo sociológico” - gênero cinematográfico que tinha como inspiração os estudos de tipo sociológico, que “dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito.” (BERNARDET, 2003, p. 17).

No “modelo sociológico”, o cinema é concebido como uma forma de denúncia contra as injustiças sociais. Porém, o meio ainda continua sendo visto como o espelho do real e o real como um conjunto de fatos organizados e coesos. Assim, por mais que se introduzissem elementos do “cinema verdade”, como a estratégia da entrevista, eles ainda acabavam funcionando a partir do marco de uma abordagem particular-geral, em que se tenta provar uma lei universal a partir de uma situação específica. No “modelo sociológico”, as entrevistas funcionam como uma forma de reforçar e de comprovar as análises previamente realizadas pelo locutor em *off*, que continua direcionando a interpretação do espectador. Não se utiliza a

entrevista para “descobrir” algo sobre o entrevistado, para interagir com ele ou para conhecê-lo melhor e, sim, para “comprovar” análises prévias ao momento da filmagem.

4.4 *Amazonas, Amazonas*

No cinema documentário produzido na Amazônia, um dos filmes que acreditamos fazer parte desse processo vivido pelo modelo clássico de produção no Brasil é *Amazonas, Amazonas* (1968), de Glauber Rocha. Trata-se de um filme oficial de propaganda, produzido sob a encomenda do Governo do Estado do Amazonas, que fazia parte de uma estratégia conferir maior visibilidade da região, atraindo investimentos para a recém-criada Zona Franca e turistas para visitar o Estado (LOBO, 1998, p. 31). *Amazonas, Amazonas* fala sobre os mitos relacionados à região amazônica, sobre a crise do ciclo da borracha e sobre o presente de “subdesenvolvimento” que, na visão do filme, deveria ser vencido em nome das riquezas da região.

Nesse filme, vemos uma das primeiras entrevistas realizadas no cinema documentário brasileiro produzido na região amazônica. Uma das primeiras tentativas de fazer falar o tantas vezes falado habitante da região, mas que ainda não se reverte em uma interação profunda entre entrevistador e o entrevistado. Assim, como os primeiros documentários produzidos no Brasil com o “som direto”, *Amazonas, Amazonas* também utiliza o procedimento da entrevista inaugurado pelo “cinema verdade”, enquadrando-o no regime discursivo do modelo clássico de produção de documentários. Utilizando-se fartamente da locução em *off* impessoal, que guia as imagens e nos conduz para as conclusões previamente elaboradas por Glauber e pelo governo que lhe encomenda o filme, *Amazonas, Amazonas* só “dá voz” ao habitante da região amazônica para comprovar as idéias dos realizadores do filme.

Na cena da entrevista, que aparece logo no início de *Amazonas, Amazonas*, vemos inicialmente Glauber e um trabalhador agachados no chão da floresta. Glauber tem um

microfone na mão, o trabalhador um chapéu de palha. No alto das árvores, uma placa já torta da qual só conseguimos ler a palavra “Vinhas”, que está escrita em vermelho sob um fundo branco. Ao contrário do filmes típicos do modelo clássico, a presença do cineasta não é escamoteada. Porém, o plano é geral: não vemos o rosto de Glauber e do trabalhador entrevistado. A imagem enfatiza a pequenez dos dois no meio das grandes árvores da floresta. As condições de luz estão ruins e vemos pouco, mas quando a câmera se aproxima na tentativa de um *close* o foco vai para a placa das “vinhas” e não para os rostos das duas pessoas em cena. Importava mais a imagem do ambiente do que o rosto do entrevistado e do entrevistador. Contextualizá-lo em seu ambiente de trabalho foi mais importante que mostrá-lo.

Do meio da entrevista em diante, já não vemos mais a imagem de Glauber e de seu entrevistado e, sim, de outros trabalhadores. São vários planos de homens trabalhando em diversos contextos, carregando madeira na floresta, construindo barcos na beira do rio ou lavrando a terra, numa tentativa de identificar a fala daquele único entrevistado com todos os outros demais trabalhadores que vivem na região amazônica. Assim, Glauber posiciona visualmente a entrevista em questão não como um recurso para se aproximar da singularidade do seu entrevistado, mas como uma estratégia para construir a imagem de um representante “típico” do trabalhador do Amazonas.

O conteúdo da entrevista, transcrito abaixo, nos permite perceber essa intenção generalizante que guia a interação de Glauber com o trabalhador.

Glauber: O senhor veio da onde?

Trabalhador: Vim do Estado do Pará, de Castanhal, estrada perto de Bragança, 1956. Vim em companhia do Dr. Rui pra trabalhar na estrada Manaus - Itacoatiara. Não deu certo. Eu vou tentar Manaus, fico empregado na Usina Vitória, trabalhando com Seu Vicente na Usina Vitória, na refinaria. Trabalhei em Caracará, trabalhei em Porto Velho, trabalhei em Alto Rio Negro no rio Araçá tirando piaçava com Seu Araldino, com Dr. Ruilton, desembargador, e de lá vim pra Manaus, tornei-me empregado de novo, aí tornei a trabalhar nessa estrada daqui, Manaus – Itacoatiara, até terminar. Fui cortar juta em Manacapuru. Só vivia sem trabalhar nessas estradas por aqui. Agora estou aqui no terreno do Seu Pedro.

Glauber: E vai voltar?

Trabalhador: Estou com vontade de voltar pra Icaracará agora, no fim desse mês que nós tamos. Se der certo lá em Icaracará eu fico e se num der eu volto e vou a Belém porque meus irmãos chegaram agora aqui e eu sou o mais velho dos homens. Nós somos 09 herdeiros. O caso é que meu pai deixou dois terrenos pra nós e eu sou o irmão mais velho e eles querem minha assinatura pra vender os terrenos porque os terreno num dá mais lavoura boa como aqui dá. Só deve ter sobrado umas terra pra plantá pimenta do reino. Eles tão com vontade de vender pra um japonês (incompreensível) e querem minha assinatura porque sem minha assinatura não vendem e eu , eu não fico porque (incompreensível). Senhor tá vendo? Eu não tenho terra pra mim mesmo. Se eu tivesse um terreno meu qualquer coisa porque eu nasci e me criei nesse serviço de roçado, planta milho, fazer farinha, tudo isso eu sei fazer. (AMAZONAS, AMAZONAS, de Glauber Rocha, Brasil, cor, 1968)

Glauber: Corta!"

Glauber corta a entrevista no momento em que o trabalhador deixa de falar de suas andanças de migrante, para contar um pouco da história de sua família e do seu desejo de se fixar a uma terra. A dimensão da subjetividade do entrevistado que poderia surgir a partir dessa fala não interessa ao diretor que corta a cena. O filme não nos informa o nome do entrevistado, nem nos permite ver seu rosto. A história contada por esse trabalhador interessa apenas na medida em que ela se preste a representar a história da categoria de todos os outros trabalhadores, na tentativa de construir a imagem do trabalhador da Amazônia como um “tipo social” fixo e definitivo. A presença do cineasta em cena também altera muito pouco a relação de poder estabelecida entre o diretor e a pessoa documentada, pois Glauber interage de forma autoritária, impondo limites para a fala do entrevistado.

A entrevista não é a estratégia narrativa que predomina no filme de Glauber. Muito pelo contrário. Essa é a única entrevista que vemos ao longo do filme, que tem como principal recurso narrativo a locução em *off*. Logo após essa entrevista, o filme traz imagens de campos verdes, canoas, florestas e rios. A trilha instrumental é bastante épica. Em seguida, vemos a imagem de uma árvore de seringueira e trabalhadores na produção da borracha. O texto em *off* tenta reproduzir o pensamento do imigrante, numa tentativa de explicar a situação do trabalhador anterior. O locutor nos diz:

"Viemos de longe, do sertão do Ceará, tangidos pela seca, buscando na selva a riqueza para nossa fome. A herança estava nas árvores que os índios Cambeba haviam descoberto, nas grandes árvores perdidas que sangravam a estranha mistura, as árvores de seringa que davam ouro branco, ouro negro, ouro elástico. Era o ciclo da borracha." (AMAZONAS, AMAZONAS, de Glauber Rocha, Brasil, cor, 1968)

A situação de imigração do trabalhador “típico” entrevistado que vaga procurando empregos por toda a Amazônia passa a ser explicada a partir do ciclo da borracha. A situação atual de “subdesenvolvimento” da região também é atribuída ao fim desse ciclo. Ela é ilustrada a partir de tomadas no Porto de Manaus e da explicação do locutor em *off* que diz que a região exporta poucos produtos, sendo que poderia exportar muito mais. A partir dessas constatações, o filme afirma a necessidade de investimentos na região e de “incorporação” da Amazônia ao Brasil.

A seqüência final do filme é toda uma afirmação dos valores dos homens que “conquistaram” a Amazônia e da necessidade de continuação desse trabalho. Vemos imagens de rios, barrancos e casas ribeirinhas. A locução em *off* diz que:

Retomamos a viagem. Foi difícil vencer os rios, fazer colonos portugueses se cruzarem com esses índios vencidos. Forjar a nova raça, lutar contra o impaludismo, a verminose, conquistar os barrancos devastados pela força do rio instável. Parintins, Itacoatiara, Manacapuru, Cacau-Pirera. Estranhos nomes que abrigam gente prisioneira dos grandes distantes desconhecidos. (AMAZONAS, AMAZONAS, de Glauber Rocha, Brasil, cor, 1968)

Em seguida, vemos imagens de rios, barrancos, cidades vazias, pastos de gado, “caboclos” e “ribeirinhos” lavando roupas na beira do rio. A locução em *off* continua seu raciocínio:

Dos grandes distantes demais para apenas 800.000 pessoas que ainda vivem da rude agricultura, da pesca, do diluído artesanato indígena apenas uma vontade inconsciente de sobreviver. População que necessita de condições humanas de cultura, moradia, saúde. Porque apesar de ser chamada de região maldita, o Amazonas reage através de todos aqueles que ficaram perplexos diante desse desencontro de uma riqueza com seu tempo, de todos aqueles que aprenderam a amar esse Amazonas esquecido, mas vivo como a força transformadora de seu rio, dos vários ouros, dos teus múltiplos rios, teus negros meandros da sela, pelo teu universo que teu homem enfrenta para conquistar e dele prover e dele viver e que só a seu homem deve pertencer e tudo isso Amazonas que fazes de ti símbolo do novo mundo. (AMAZONAS, AMAZONAS, de Glauber Rocha, Brasil, cor, 1968)

O filme termina com imagens aéreas de estradas, indústrias no meio da selva e do rio. A perspectiva evolucionista que pauta *Amazonas, Amazonas* fica clara nessa seqüência final. A população da Amazônia é explicada a partir da imigração nordestina e pela miscigenação de índios e portugueses, sendo que os primeiros “vencidos” deixam de existir para dar lugar à “nova raça”. “Nova raça” que ainda vive “distante demais” para os desejos do diretor e que é associada a toda uma prática “subdesenvolvida” de agricultura, pesca.

Fica mais claro nessa seqüência final o papel da única entrevista com o trabalhador do início do filme. Ele é o representante “típico” dessa população da Amazônia. Alguém cujos esforços inconstantes e intermitentes de sobrevivência não geram frutos duradouros, numa espécie de metáfora da região e metonímia de todos os seus trabalhadores. A denúncia da falência da situação desses trabalhadores e da economia da região é a justificativa necessária ao “progresso”, à “evolução”, ao “desenvolvimento”. Afirmar o fracasso dos habitantes da região funciona como uma afirmativa para que se aceite a idéia de que eles precisam de “condições humanas de cultura, moradia, saúde”. Fica a pergunta: que condições seriam essas? O diretor não pergunta isso ao trabalhador entrevistado, mas a imagem aérea que encerra o filme com estradas e indústrias no meio das florestas e dos rios parece indicar a resposta proposta pelo filme.

Ao contrário da maior parte do cinema documentário produzido na região, *Amazonas, Amazonas* não só tira o foco da imagem das populações indígenas, como nega inteiramente sua presença. Os indígenas já são os “vencidos”, a figura do “caboclo” a “nova raça” que surge da miscigenação com os portugueses parece ser a próxima “raça” fadada ao fracasso, aquela raça “intermediária” que precisa desaparecer para dar lugar à “civilização”. Nesse sentido, o filme coaduna com a idéia da época da Amazônia como fronteira a ser habitada e conquistada.

A ênfase de Glauber nos “apenas 800.000 pessoas” que vivem na região e em seus métodos “atrasados” supõe a necessidade de povoamento e de uma intervenção estatal na Amazônia. Uma idéia que já vinha sendo defendida desde os filmes da Comissão Rondon, quando reforçavam a imagem da grandiosidade da região, da “selvageria” dos povos indígenas e dos benefícios da ação “civilizadora” do estado. A permanência da noção da Amazônia como uma fronteira a ser habitada indica também a permanência da idéia da importância do “progresso” e do processo de “civilização” dos habitantes da região.

Apesar de tudo isso, como bem argumenta Narciso Lobo (1998), *Amazonas*, *Amazonas* não está à altura da obra de Glauber Rocha e há que se levar em conta a situação financeira do cineasta que havia acabado de sair da prisão em 1965 e a quem caía bem a remuneração para a produção de um filme oficial. Ainda assim, não podemos deixar de notar como o cineasta utiliza do equipamento do som direto, que havia chegado ao Brasil em 1962, com o intuito de dar voz ao trabalhador da Amazônia, numa tentativa falida que acaba fazendo confirmar um esquema generalizante e “tipificando” a figura do trabalhador entrevistado. Nesse sentido, o filme de Glauber se enquadra no que Bernardet (2003) chamou de “modelo sociológico”. Para Bernardet, o regime discursivo próprio desse modelo não estava relacionado a uma má intenção dos realizadores desse período e, sim, a que uma questão mais ampla de linguagem.

Se os cineastas ligados a esse modelo não podiam fazer emergir o outro, não é que não quisessem, nem por falta de interesse no outro. É que não podiam: a linguagem impedia. Essa linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das idéias, dos fatos que tende a excluir a ambigüidade, essa linguagem impede a emergência do outro. É preciso que essa linguagem se quebre, se dissolva, estoure, não para que o outro venha a emergir, mas para que pelo menos tenha essa possibilidade (Bernardet, 2003, p. 214).

Além do filme de Glauber, o “modelo sociológico” ainda estaria presente nos filmes produzidos na Amazônia através de uma incipiente produção regional que surge a partir do cineclubismo na década de 60.

4.5 O cineclubismo da década de 60 como circuito de exibição e produção

O circuito de exibição cineclubista já vinha sendo fomentado em todo o Brasil desde meados da década de 50, a partir da exibição de uma filmografia que questionava as bases do cinema comercial hollywoodiano. Nas décadas de 50 e 60, o cineclubismo se dissemina por todo o país, inclusive na região Norte. Em Manaus, em 1962, surge o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), seguido de outras organizações como o Cineclube do Colégio Dom Bosco, em 1963 (LOBO, 1987, p. 19 e 37). Em Belém, em 1967, surge o cineclube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCA), um dos mais importantes da cidade (LIMA, 2004, p. 48). Além de locais de exibição de filmes pautados pelo questionamento do cinema comercial norte-americano, os cineclubes eram também locais de discussão e de formação de novos realizadores.

O movimento do cineclubismo, tanto em Manaus quanto em Belém, vai incentivar o aparecimento de jovens realizadores alinhados com os preceitos do “Cinema Novo” através da produção de documentários marcados pela denúncia social, pelo comprometimento político com o socialismo e pela realização independente e de baixo custo fora do eixo centro-sul. Nessa linha, destaca-se, em Belém, a produção de *Vila da Barca* (1965), de Renato Tapajós, sobre uma favela com o mesmo nome. Em Manaus, no mesmo ano, seria produzido *Igual a Mim, Igual a Ti* (1965), de Roberto Kahané, sobre a destruição da Cidade Flutuante, localizada no Porto de Manaus (LOBO, 1987, p. 148-149).

No Amazonas, essa produção seria ainda mais incentivada através da realização do I Festival de Cinema Amador do Amazonas, que acontece em 1966. Nesse Festival, concorreram sete filmes do Amazonas, sendo que todos eles documentários. Os vencedores foram *Carniça* (1966), de Normagy Litaif, *Um Pintor Amazonense* (1966), de Felipe Lindoso e Roberto Kahané, e *Harmonia dos Constrastes* (1966), de Ivens Lima (LOBO, 1987, p. 186).

Os três filmes vencedores foram produzidos de maneira independente e eram marcados pelo experimentalismo e pela denúncia social.

Outro Festival aconteceria em Manaus em 1969, o I Festival Norte do Cinema Brasileiro, porém, esse não seria marcado pelo improviso dos cineclubistas com o apoio cultural de empresas e, sim, pela organização do Departamento de Turismo e Promoção (DERPRO) do Estado do Amazonas. Dentre os objetivos do Festival, figurava o de tornar a região um Pólo de Produção de Cinema. Porém, dos 42 filmes inscritos, apenas três eram realizadores do Amazonas. Uma produção que foi se tornando cada vez mais rarefeita e desarticulada ao longo dos anos (LOBO, 1987, p. 214 - 223). Diversas razões podem ter contribuído para a desaceleração dessa produção regional incipiente, entre elas o Ato Institucional Nº 5, de 1968, que amplia a censura no Brasil, e a falta de condições materiais para a sobrevivência de um cinema independente.

Narciso Lobo (1987) argumenta que essa produção regional que surge em meados da década de 60, da qual citamos o exemplo do Amazonas, não se limita a esse Estado, mas faz parte de um contexto mais largo. “A decisão de produzir fora do eixo Rio-São Paulo, trabalhada pelos ideólogos do Cinema Novo, estimulava jovens realizadores a sacrifícios pessoais que resultaram em diversas cinematografias regionais.” (LOBO, 1987, p. 258).

Durante todo esse período, a produção de documentários oficiais de propaganda e de cines-jornais não só não deixaria de existir, como continuaria sendo a produção dominante. Podemos citar, por exemplo, a obra de Jean Manzon, fotógrafo francês que chegou ao Brasil na década de 40 trabalhando no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Governo Getúlio Vargas, na Revista O Cruzeiro e, posteriormente, em sua própria produtora de documentários, onde produziu, entre 1950 e 1981, mais de 700 documentários no estilo cine jornal. Na Amazônia, segundo o Dicionário de Filmes Brasileiros (2006), o diretor realiza, em 1964, *Amazonas* e *Arco-íris no Amapá*. Em 1973, *Um Passeio na Amazônia*. Em 1977,

Amazônia e Floresta Amazônica e, em 1979, *O Círio de Nazaré*, *O Eldorado Brasileiro* e *Maranhão Histórico*. Esses filmes em estilo cine-jornal, exibidos em circuito comercial junto aos filmes de ficção, conseguiam atingir grande parte do público freqüentador de cinema. Já os filmes questionadores que surgiam a partir do Cinema Novo e do movimento dos cineclubistas tinham sua circulação limitada junto ao público estudantil e intelectual. Felipe Lindoso, diretor junto com Roberto Kahané de *Um Pintor Amazonense* (1966), em depoimento publicado no Suplemento Madrugada acusa que:

Os próprios (e nefandos) jornais da tela operam insidiosamente, de vez que expulsam os bons filmes do mercado, os quais, assim, não conseguem colocação comercial e, conseqüentemente, produtores que estejam dispostos a doar (isto é bem a palavra) o seu dinheiro para a realização de um filme de curta-metragem, que não poderá trazer lucro (LINDOSO *apud* LOBO, 1987, p. 203).

A crise que desarticulou essa produção de cunho independente de forma tão rápida não acontece apenas no Amazonas, mas faz parte de um macroprocesso pelo qual passa o cinema nacional nas décadas de 70 e 80. A falta de investimentos em um cinema que não garantia grandes sucessos comerciais e o desinteresse do Estado nesse tipo de filmes não permite que a cinematografia regional independente alinhada ao movimento do “Cinema Novo” sobreviva. No Amazonas, restariam apenas algumas experiências isoladas patrocinadas pela Televisão Educativa, a partir do ciclo de filmes *Documentos da Amazônia*, produzidos em 16 mm (LOBO, 1987, p. 246).

Narciso Lobo (1987) analisa que essa produção regional que acontece nos anos 60 ainda é marcada pela linguagem do “modelo sociológico”, na medida em que “traz as mesmas premissas do cinema sociológico dos anos sessenta, um cinema que pretendia lugar de destaque no processo revolucionário que se acreditava estar em marcha batida no rumo do socialismo.” (LOBO, 1987, p. 255).

Conforme descreve Bernardet (2003) esse “modelo sociológico” de produção entra em crise a partir de 1965, nos momentos em que a relação entre o documentarista e os outros documentados é questionada ou evidenciada, seja a partir de novas formas de interação com o

entrevistado e do não apagamento das condições de produção do filme, seja através da passagem para primeiro plano da voz do documentarista, seja através de uma tentativa de fazer surgir a voz do outro através de uma maior participação das pessoas filmadas no processo de produção do filme.

4.6 A ruptura com o modelo clássico nos documentários realizados na Amazônia – *Iracema, uma transa amazônica*

Como produtos dessa crise do “modelo clássico” surgem no Brasil novos modos de produção de documentários e novas estéticas que geram, por sua vez, também novas representações e novas imagens dos outros filmados. No documentário brasileiro produzido na Amazônia, acreditamos que essa ruptura com o modelo clássico de produção acontece, da forma mais radical, com a realização de *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky. *Iracema* rompe com o “modelo clássico” a partir do questionamento da “objetividade” do registro cinematográfico e do rompimento das fronteiras tradicionalmente impostas aos gêneros da ficção e do documentário. A dificuldade de classificação do filme é um dado. Apesar de contar com atores que interpretam personagens, o que poderia automaticamente levar o filme a se associar unicamente à tradição do cinema de ficção, *Iracema* tem estado, nos últimos anos, presente em diversos festivais de cinema dedicados ao documentário, como no 11º É Tudo Verdade e na 1ª Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, ambos em 2006.

De fato, *Iracema* traz elementos comuns aos dois gêneros cinematográficos. Além de atores e de uma história “interpretada” que se desenrola ao longo do filme com começo meio e fim bem definidos, *Iracema* também documenta aspectos do “imprevisto” e do “não-planejado” a partir da interação dos atores com os habitantes da região amazônica. Os atores interpretam personagens com características próprias definidas a partir de um roteiro, mas sua

interação com a população local é marcada pelo improviso e pela abertura às possibilidades que essa relação poderia trazer.

Nas cenas em que o personagem de Paulo César Pereio, Tião Brasil Grande, conversa com a população local, por exemplo, podemos sentir essas características de um diálogo mais livre. A primeira cena em que Tião surge já é marcada por esses aspectos. O caminhoneiro está na beira do Porto de Belém esperando que retirem a madeira que está dentro de seu caminhão e assina papéis junto ao responsável por essa negociação comercial. O diálogo entre Tião e esse interlocutor é a oportunidade para que o personagem se apresente informando seu nome e de onde vem e, ao mesmo tempo, uma entrevista, na medida em que Tião faz perguntas ao seu interlocutor e entra com ele num embate sobre a importância da natureza. Numa mesma cena, Pereio se comporta como um ator de ficção, apresentando as características de seu personagem, e como um entrevistador de um filme documentário do “cinema verdade”, fazendo perguntas e questionando o seu interlocutor, sem nunca se reduzir a nenhuma dessas duas posições. Não é que o ator se comporte hora como personagem de ficção e hora como entrevistador do “cinema verdade”. É na mistura constante e na dissolução das fronteiras entre esses dois papéis que o personagem de Pereio se posiciona.

O ambiente das filmagens também contribui para reforçar esse caráter híbrido do filme. Elas não ocorrem em cenários de um estúdio, mas ao ar livre, nas ruas, bares, estradas, casas noturnas e diversos espaços da região. A câmera não enquadra apenas os atores, mas tenta documentar e registrar as características desses espaços e as pessoas que estão ali naquele momento.

Na sequência em que o caminhoneiro Tião almoça em um restaurante com mais três amigos, a câmera não se preocupa em enquadrar apenas o núcleo que se relaciona imediatamente com Tião. Pelo contrário, ela enfoca livremente diversas pessoas que estão no restaurante, nos oferecendo uma descrição visual do local. Em certo momento, vemos a

imagem bem enquadrada de Tião falando para os seus amigos e a câmera inesperadamente o deixa para focar dois homens não-atores que estão chegando no restaurante e procuram uma mesa. A fala de Tião continua se desenrolando, não é que ele tivesse chegado a uma conclusão ou mesmo que os dois homens que entraram no restaurante tivessem qualquer relação com o que é dito por Tião. Simplesmente, o interesse da câmera se direciona para esses homens que entram. Em outro momento, o diretor se utiliza do mesmo procedimento ao abandonar a imagem de um dos companheiros de Tião que estava falando para focar um homem que bebe café no fundo do restaurante. Assim, numa mesma cena vemos inscritos os elementos da ficção e do documentário. Não existe uma preocupação em manter os atores que conversam enquadrados, fazendo com que o espectador esqueça que trata-se de uma encenação. Ao mesmo tempo, não existe uma intenção descrever o ambiente de forma pretensamente isenta, sem nenhuma interferência do cineasta.

Todas essas operações descritas são realizadas sem cortes, apenas com o movimento de câmera que segue o interesse do diretor no momento da filmagem. Não existe a pretensão de um enquadramento perfeito, nem a intenção de esconder o trabalho da pessoa que está por detrás da câmera. Nessa seqüência, além de todas as pessoas que vemos em cena, sente-se a presença forte da pessoa que filma e cujo olhar acompanhamos nessa descrição do ambiente do restaurante. Não é só o elemento ficcional do personagem de Tião e seus amigos, não é só a descrição documental do ambiente, é também presença forte do olhar da pessoa que está por detrás da câmera, nos lembrando que se trata apenas de um dos pontos de vista possível. A conjunção desses elementos “desnaturaliza” o olhar do espectador, ao romper com a gramática cinematográfica à qual ele está acostumado e ao evidenciar a dimensão constitutiva da imagem.

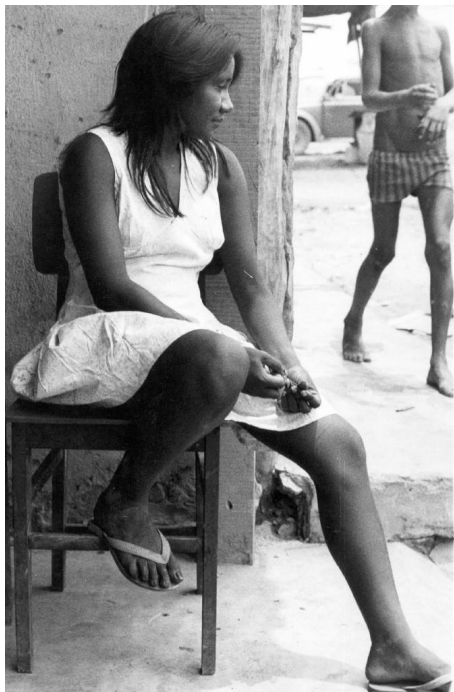


Figura 9 – Edna de Castro, atriz que interpreta Iracema.
Foto: Jorge Bodanzky

A interpretação da dupla de atores que são os personagens principais do filme tampouco é tradicional. Como bem observou Ismail Xavier (2004), o personagem de Paulo César Pereio, Tião Brasil Grande, guarda grandes similitudes com a figura pública de Pereio, dissolvendo as fronteiras entre o personagem e o ator. Também a escolha de Edna de Castro, uma menina da região e não uma atriz profissional, para interpretar a transformação de uma jovem em prostituta contribui para se associar a história interpretada a uma possível história pessoal da atriz.

O esquema dramático que envolve Tião Brasil Grande e Iracema exige que esses dois intérpretes se movam em direções opostas. Ele é o simulador (desenvolvido) que domina a representação e sabe que seu papel é citar Tião Brasil Grande e, ao mesmo tempo, continuar a mostrar-se Pereio. Ela é a atriz que procura interpretar seu papel (a da moça Iracema), mas não consegue dominar a representação e vê seu trabalho desajeitado converter-se em uma citação de si mesma, de sua condição real de origem, enquanto tenta ser a personagem (XAVIER, 2004, p.83).

Sem utilizar o recurso da locução em *off*, sem apostar no uso da entrevista de uma forma tradicional, *Iracema* consegue fazer emergir o “outro”, a partir do jogo de interpretação

que cria entre os dois personagens principais, deixando vir à tona o imprevisto, o indeterminado e o imaginário dos “atores”.

Ao optar por uma interpretação pouco tradicional e ao trabalhar com elementos presentes na gramática da ficção e do documentário, *Iracema* quebra com as regras do jogo do cinema às quais os espectadores até então estavam acostumados, desafiando a leitura comumente direcionada aos gêneros da ficção e do documentário. O filme é uma ficção porque traz atores e uma história “inventada” a partir de um roteiro, mas ao mesmo tempo é um documentário porque traz imagens até então inéditas da construção da rodovia Transamazônica, interagindo com a população local e misturando a história pessoal de seus atores aos personagens criados para o filme.

Iracema não traz uma visão pronta e acabada do que são os povos da Amazônia e de qual deveria ser o futuro da região amazônica, como vimos fazer a maior parte do cinema documentário brasileiro que o antecede. Além disso, o filme inaugura uma visão diferente da proposta de “progresso” e “desenvolvimento” defendida por quase todas as obras do cinema documentário brasileiro que a precederam, ao mostrar a destruição que essas intervenções trouxeram para a região.

Em *Iracema, uma transa amazônica*, vemos documentada a destruição da natureza e do homem da região gerada pela construção da rodovia Transamazônica, que sucedeu a construção da rodovia Belém-Brasília e fazia parte do Programa de Integração Nacional anunciado pelo regime militar em 1970. Nessa época o então ministro da Fazenda Delfim Netto explicava que: “O plano (de Integração Nacional) representa a conquista de um novo país, dentro da nação brasileira [...] Nós vamos empurrar a fronteira para a conquista de um novo País.” (Netto, Delfilm *apud* Otávio Velho, 1976, p. 211). *Iracema* mostra que essa “integração”, defendida ao longo de grande parte da história do cinema documentário

realizado na Amazônia e, agora, alardeada pelo governo militar, pressupunha também destruição.

Em função dessa postura crítica, o filme encontra dificuldades sérias de exibição no Brasil, primeiramente acusado de não ser uma produção nacional, porque patrocinado por uma TV Alemã, e depois impedido pela Censura do Governo Militar. Um dos diversos pareceres que recomendam a não liberação do filme no ano de 1977, diz que:

O tema principal do filme é a prostituição, mostrada em detalhes, bem como o tráfico de pessoas e o deboche com que o personagem central constantemente se refere ao (sic) “slogans” lançados pelo governo brasileiro, realçando o contraste entre a propaganda e as situações enfocadas. Pelo tratamento dado ao tema, deduz-se que a intenção do produtor do documentário foi mostrar os aspectos negativos proventura (sic) existentes no Brasil, procurando influenciar psicologicamente o espectador contra o regime vigente. (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura e Diversões Públicas. Parecer n.º. 1478 de 18 de abril de 1977. Arquivo Nacional.)

Apesar de proibido em território nacional, o filme é exibido na TV Alemã e em diversos países da Europa causando grande impacto. No Brasil, é liberado apenas em março de 1981. Antes disso, circula clandestinamente em cineclubes, no meio acadêmico e através dos movimentos sociais.

4.7 Os filmes de denúncia das décadas de 70 e 80

Mesmo lutando contra as condições adversas já mencionadas volta a surgir, a partir da década de 70, além de *Iracema* (1974), toda uma produção marginal de filmes de denúncia sobre a destruição não só da natureza da região amazônica, mas também de seus povos. Jorge Bodanzky realiza, além de *Iracema*, *Jarí* (1979), em que acompanha a Comissão Parlamentar de Inquérito sobre a devastação da Amazônia, *O Terceiro Milênio* (1980), sobre uma viagem do senador Evandro Carneiro pelo interior da região, e *Igreja dos Oprimidos* (1985), sobre os conflitos de terra no sul do Pará. Todos esses filmes são produzidos a partir da estética do “cinema direto” e do “cinema verdade”, que vão marcar os trabalhos do autor.

No Amazonas, Aurélio Michiles também realiza filmes de denúncia a respeito da situação dos povos indígenas, como *Guaraná olho de gente* (1982), *Davi contra Golias – Brasil Caim* (1993) e *O Brasil Grande e os Índios Gigantes* (1995). No Maranhão, Murilo Santos produz *Quem matou Elias Zi?* (1983), sobre o assassinato de um líder sindical, *Bandeiras Verdes* (1986), sobre a luta camponesa no Maranhão e *Araweté* (1992), sobre os índios Araweté do Pará, entre outros.



Figura 10 – Davi Kopenawa, líder Yanomami, e o cineasta Aurélio Michiles nas filmagens de *Davi contra Golias, Brasil Caim* (1993). Foto: Carlos Alberto Ricardo

Esses filmes só foram possíveis porque financiados por organizações estrangeiras, movimentos sociais e organizações não-governamentais, comprometidas com a luta pela preservação da região amazônica e seus povos. Jorge Bodanzky realiza *Iracema* (1974), *Jarí* (1979) e *O Terceiro Milênio* (1980) em parceria com a TV Alemã. *Igreja dos Oprimidos* (1985) é realizado em parceria com a TV Francesa. Aurélio Michiles realiza alguns de seus filmes com o apoio do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI) – atual Instituto Sócio Ambiental (ISA). Murilo Santos realiza seus trabalhos a partir dessa mesma instituição e também do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), da Comissão Pastoral da Terra e da Comissão Pró-Índios do Maranhão.

Marcos de uma época em que era preciso denunciar a situação pouco conhecida para onde o “progresso” levava a região, esses filmes se concentram não apenas na denúncia da destruição da natureza, mas também na denúncia da destruição dos homens da Amazônia e da identidade dos povos da região. O que antes era posicionado como processo “civilizatório” passa a ser mostrado por esses filmes como processo de destruição. As ruínas da Amazônia e de seus povos são exibidas pelo cinema documentário brasileiro.

A identidade do povo da região passa a ser posicionada a partir da falta de identidade. O mesmo processo vivenciado pela Iracema do filme de Jorge Bodanzky, que sai do interior do Amazonas e do seu ambiente natural para ganhar as estradas do novo mundo prometido pelo “progresso” encontrando sua destruição, seria denunciado com relação a camponeses, povos indígenas, líderes sindicais. Os filmes desse período anunciam a identidade que foi preciso abandonar e destruir em nome da “integração” nacional. Nesse sentido, posicionam a identidade regional a partir da sua própria negação, como algo que está sendo destruído, em vias de desaparecimento.

Os filmes de denúncia que surgem a partir da década de 70 fazem parte de uma produção diversa, que faz uso dos diversos estilos de produção de documentário que existiam nessa época. Alguns são influenciados pelo estilo do “cinema verdade” e do “cinema direto”, outros, porém, ainda se utilizam também de estratégias características do esquema do “modelo clássico” de produção, oferecendo pouco espaço para uma maior interação com os outros filmados e mais próximos do que seria o “modelo sociológico” descrito por Jean-Claude Bernardet (2003).

4.8 O projeto Vídeo nas Aldeias

Na década de 80, além dos filmes de denúncia pautados pelas diversas estéticas existentes, surge, nos documentários realizados na Amazônia, aquilo que Bill Nichols chama de “auto-etnografia”, quando pessoas provenientes de minorias e de grupos excluídos

assumem o controle da produção dos filmes e nos oferecem seus próprios relatos (NICHOLS, 2001, p. 134). As primeiras experiências com essa linha de trabalho foram realizadas no país na década de 80 pelo antropólogo Terence Turner junto aos Caiapó (MONTE-MÓR, 2004, p. 110). Essa experiência pontual foi seguida pelo projeto “Vídeo nas Aldeias”, implantado em 1987, através do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma ONG fundada por antropólogos e educadores que, desde 1979, desejavam transformar suas pesquisas em programas de intervenção junto às comunidades indígenas, e continuada até hoje como uma ONG independente do CTI (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 61).

O projeto foi concebido com o objetivo de ampliar o diálogo e o intercâmbio entre os diversos grupos indígenas existentes no Brasil e de promover a capacitação desses grupos para adquirir autonomia na manipulação de sua imagem a partir de seus projetos políticos e culturais. O marco teórico que pauta a intervenção do projeto é uma concepção mais dialógica e processual da identidade, conforme a teoria barthiana acerca da identificação étnica inaugurada nos finais década de 60.

A antropologia dos movimentos étnicos evidenciou que a forma mais eficiente de fortalecer a autonomia de um grupo é permitir que se reconheça, demarcando-se dos outros, numa identidade coletiva. Nesse processo dinâmico, a revisão da própria imagem e a seleção dos componentes culturais que a compõem resultam de um trabalho de adaptação constante. A cultura – que não é feita apenas de tradições – só existe como movimento, alimentando pelo contato com a alteridade (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 62).

Diferente dos filmes que propunham a “preservação” de culturas dos povos indígenas que tendiam a desaparecer, a proposta do Vídeo nas Aldeias é se inserir ativamente no processo de transformação cultural como um instrumento de comunicação intercultural e de afirmação étnica.

Para cumprir esses objetivos, foram instaladas videotecas e centro de produção de vídeos em aldeias do Acre, Amapá, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Pará e Maranhão. Além de possibilitar um diálogo entre essas diversas comunidades, o instrumento do vídeo também funciona, no âmbito do projeto, como um canal de comunicação entre os povos

indígenas e a nossa sociedade. O catálogo do projeto Vídeo nas Aldeias inclui trabalhos que documentam o próprio projeto e o processo de apropriação do vídeo a partir de diversas comunidades, além de filmes de realizadores indígenas, como *Obrigado Irmão* (1998), de Divino Tserewahú e *No Tempo das Chuvas* (2000), de Isaac e Valdete Pinhanta, Tsirotsi Ashaninka, Lullu Manchineri, Maru Kaxinawá; trabalhos que documentam o encontro entre etnias, como *A Arca dos Zo'é* (1993), de Vincent Carelli e Dominique Gallois, e filmes que documentam conflitos na Amazônia e experiências de desenvolvimento sustentável, entre outros.

Inicialmente apoiado pelo CTI, hoje o Vídeo nas Aldeias conta com o financiamento da Norwegian Agency for Development Cooperation (NORAD), o que garante a autonomia do projeto. Os realizadores indígenas capacitados adquirem uma maior autonomia no processo de construção de sua imagem através do filme. Como afirmam os idealizadores do Vídeo nas Aldeias: “O acesso ao vídeo constituiria uma inovação que interfere decisivamente na produção da cultura, justamente porque incentiva sua permanente elaboração.” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 64). Capacitar realizadores indígenas ou mesmo realizar filmes com os grupos a partir de um novo modelo de interação que prevê uma maior participação dos filmados nas decisões relativas ao processo de elaboração de um vídeo são estratégias fundamentais para dar mais espaço para que o “outro” possa surgir não como um personagem de identidade fixa e estável, mas como alguém que constrói sua identidade a partir do filme. Os povos indígenas da Amazônia sempre representados no cinema documentário brasileiro, seja através de filmes oficiais ou mesmo através dos filmes de denúncia, como grupos fadados à extinção passam a utilizar essa mesma ferramenta do cinema para reverter o estigma a eles imposto e reafirmar suas identidades étnicas.

Além das aldeias, os filmes do projeto “Vídeo nas Aldeias” têm sido exibidos nos circuitos universitários, através dos movimentos sociais e em Festivais de Cinema. Aos

poucos vão se tornando conhecidos não só para o público indígena e de antropólogos, mas também por estudantes e pela sociedade em geral. Acreditamos que essa inversão na posição dos grupos indígenas, outrora documentados e, hoje, progressivamente conquistando um maior controle dos processos de filmagem, libere os demais realizadores que produzem trabalhos na Amazônia a trabalhar com outras temáticas e outros grupos e comunidades da região. Já não existe uma demanda de realização de filmes de “denúncia” a partir do momento em que os próprios grupos indígenas assumem esse papel ativamente. Além disso, os próprios grupos indígenas, mais organizados politicamente, dificultam o processo de filmagens nas aldeias, que, agora, precisa estar atrelado aos seus interesses e participações. Junto com outros processos, esse movimento vai iniciar uma tendência de diversificação da temática dos documentários produzidos na Amazônia, que poderá se voltar para o ambiente urbano e para outras manifestações culturais.

4.9 O ressurgimento da produção nacional na década de 90

A década de 90 trouxe um novo panorama para a produção de documentários no Brasil. Percebe-se a partir daí uma renovação no interesse pelo cinema documentário e uma expansão do gênero. Ao fim do impacto da censura da ditadura militar e à volta paulatina de investimentos no cinema nacional a partir da Lei do Audiovisual, em 1993, somam-se o surgimento da tecnologia do cinema digital, que aumentou o acesso aos meios de produção, facilitando o surgimento de novos realizadores. Não só a produção de documentários aumenta, como a sua circulação também é mais intensa. Alguns documentários brasileiros conquistam um público mais amplo, inclusive com exibições em circuitos comerciais. *Janela da Alma* (2001) atingiu um público de 133 mil espectadores com apenas quatro cópias exibidas durante 26 semanas. *Edifício Máster* (2002), de Eduardo Coutinho, foi visto por 80 mil espectadores e conta com ampla distribuição em DVD e participação em diversos Festivais de Cinema (CALIL, 2005, p. 201-205).

Além disso, o circuito de exibição do cinema nacional e dos documentários encontra-se ampliado. Sites de internet, como o Porta-Curtas (www.portacurtas.com.br), dão acesso a curtas-metragens de ficção e documentários, produzidos em todo o Brasil. Programas de TVs públicas e privadas incentivam e exibem a produção de documentários de cineastas brasileiros, como o projeto *DocTV*, da TV Cultura que, desde 2004, apóia a realização de documentários em todos os Estados Brasileiros e o *Documenta Brasil*, concurso realizado pela primeira vez em 2006, através da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura em parceria com a Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão (ABPI-TV), Petrobras e o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), que vai patrocinar a produção dos roteiros vencedores e exibi-los no SBT.

Para além do circuito comercial, Festivais de Cinema ressurgem em todo o Brasil, todos com destaque para a produção do cinema documentário e alguns deles exclusivamente voltados à exibição e ao debate acerca do gênero. Segundo a Associação Cultural Kinoforum, que produz o Guia Brasileiro de Festivais de Cinema e Vídeo, são mais de 100 eventos realizados em todo o Brasil (Kinoforum. Guia Brasileiro de Festivais de Cinema e Vídeo. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/2007/index.php>> Acesso em: 02 março 2007).

Com relação àqueles exclusivamente voltados para o documentário podemos citar o *É Tudo Verdade*, de São Paulo, que teve sua primeira edição em 1996, a *Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, no Rio de Janeiro, que realizou em 2006 sua 11ª edição, o *Fórum Doc BH*, que teve sua 10ª edição em 2006 e a *Mostra Amazônica do Filme Etnográfico*, que teve sua 1ª edição em Manaus, em 2006, totalmente voltada para a exibição e discussão do documentário produzido na Amazônia. Dos 40 filmes exibidos nessa Mostra, nove eram estrangeiros e todos os demais foram realizados na Amazônia Brasileira, o que nos aponta para a grande quantidade de filmes documentários e etnográficos produzidos na região

(Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, 1., 2006, Manaus: Universidade Federal do Amazonas. 2006. Catálogo. Impresso. 36 p.).

Outros festivais, já não exclusivamente voltados para o documentário, mas que exibem obras do gênero, acontecem em toda a região amazônica. Apenas para citar alguns, segundo o Guia Brasileiro dos Festivais de Cinema e Vídeo, no Amapá, temos o Festival Imagem-Movimento (FIM), no Amazonas, o Amazonas Film Festival – Festival Mundial do Filme de Aventura, o Cine Curupira e o Festival Um Amazonas, no Maranhão, o Festival Guarnicê de Cinema, no Pará o Festival Belém do Cinema Brasileiro e a Mostra Curta Pará Cine Brasil, em Rondônia, o Cineamazônia – Festival de Cinema e Vídeo Ambiental, além de outros em outros estados e não cadastrados junto ao Guia. (Kinoforum. Guia Brasileiro de Festivais de Cinema e Vídeo. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/2007/index.php>> Acesso em: 02 março 2007). Essa quantidade de festivais na região amazônica nos aponta para a existência de um circuito de exibição da produção nacional e regional de filmes documentários e para um esforço de formação de público para esse tipo de cinema.

Com relação à produção atual de documentários no Brasil, acreditamos que ela é realizada a partir de múltiplas posições. Um movimento de capacitação das chamadas “minorias” permite que, além dos grupos indígenas, outros grupos sociais outrora documentados realizem seus próprios filmes, como é o exemplo do trabalho realizado pela Amfield, em Manaus, ONG que oferece oficinas de vídeo a jovens da periferia da cidade. As fronteiras entre o filme etnográfico e o documentário também vão, aos poucos, se tornando menos rígidas. Os antropólogos assumem a produção de filmes e os filmes produzidos por cineastas passam a ter seu valor “etnográfico” reconhecido pela academia. Como diz Patrícia Monte-Mór:

[...] o documentário etnográfico vai ultrapassando as barreiras e englobando tanto os títulos clássicos que fazem a história da sua tradição quanto produções realizadas nos circuitos comerciais, mas que trazem a presença de um certo “olhar antropológico” em seus roteiros [...] (MONTE-MOR, 2004, p. 113).

A entrada no campo do documentário já não parece mais estar associada a uma posição fixa e limitadora como no passado (“cinematógrafo”, “consultor antropólogo”, “roteiristas”), mas passa principalmente por um conhecimento das principais tendências do gênero e de sua transformação nos últimos tempos. Como analisa Bourdieu sobre o processo de conquista de autonomia dos campos de produção cultural:

A evolução de um campo de produção cultural para uma autonomia maior acompanha-se, assim, de um movimento para uma maior *reflexividade*, que conduz cada um dos “gêneros” a uma espécie de volta crítica sobre si, sobre seu próprio princípio, seus próprios pressupostos [...] à medida que o campo se fecha sobre si, o domínio prático das aquisições específicas de toda a história do gênero que estão objetivadas nas obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais de conservação e celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas, faz parte das condições de entrada no campo de produção restrita (BOURDIEU, 1996, p. 273).

Assim acontece hoje com o documentário. Para que uma obra seja aceita e valorizada, pelos membros do campo (e neles estão incluídos não só os cineastas, mas também os pesquisadores do gênero, críticos de cinema, antropólogos ligados ao cinema etnográfico, distribuidores e produtores, entre outros), é preciso que o realizador tenha consciência dos valores e das apostas específicas desse campo. Daí a importância do conhecimento da história da constituição e da transformação do documentário que, como diz Bourdieu, é “O direito de entrada que todo recém-chegado deve pagar [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 274).

Essa crescente autonomia do campo do documentário no Brasil se reflete também na estrutura dos investimentos e patrocínios. O financiamento das obras, apesar de ainda bastante atrelado ao apoio estatal, já não parece mais ser decidido unicamente através de critérios políticos e passa a incluir também os critérios éticos e estéticos definidos pelo próprio campo. As comissões de julgamento para apoio dos projetos são cada vez mais assumidas por pesquisadores, cineastas, produtores e pesquisadores do cinema documentário. O esquema do concurso passa a ser adotado inclusive por algumas empresas que antes definiam seus projetos de patrocínio de forma isolada. A Petrobras, a Telemar e o Grupo Votorantim são exemplos de empresas que realizam concursos para apoios de projetos, nos quais os roteiros são

julgados por pesquisadores e realizadores ligados ao documentário. Essa tendência aponta para uma progressiva autonomia do campo, que pode decidir os projetos que são válidos ou não a partir de seus próprios critérios.

Dentro desse processo, as temáticas e os estilos narrativos trabalhados pelo cinema documentário brasileiro são as mais diversas. Contra qualquer leitura evolutiva, é preciso deixar claro que na atualidade é possível encontramos todos os estilos de documentário, inclusive os documentários pautados pelo “modelo clássico de produção”, gênero, aliás, ainda bastante utilizado por toda uma produção televisiva de documentários. Mas, todos os questionamentos e redefinições pelas quais o campo do documentário vem passando nos últimos quarenta anos ampliaram o “espaço das possibilidades” do que o documentário pode ser e geraram filmes mais complexos e mais abertos ao diálogo com os outros documentados.

Segundo Jean Claude Bernardet, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, é um marco na ruptura do documentário brasileiro com o esquema particular-geral do “modelo sociológico”, permitindo uma maior interação entre o cineasta e alcançando um sentido maior de diálogo. Na senda inaugurada por Eduardo Coutinho, surgem novas produções, principalmente a partir de meados da década de 90, através das quais os outros documentados já não parecem mais ser vistos como representantes de alguma categoria social, e sim, como sujeitos singulares (GUIMARÃES, 2005, p. 80).

Alguns documentários brasileiros recentes parecem estar conseguindo atingir essa dimensão, a partir do questionamento da “objetividade” do registro cinematográfico, do surgimento de novas formas de interação com os sujeitos documentados, do não apagamento das condições de produção do filme, da passagem para primeiro plano da voz do documentarista ou através de uma tentativa de fazer surgir a voz do outro a partir de uma maior participação das pessoas filmadas no processo de produção do filme. Em todos os casos trata-se de uma tentativa de não colocar os sujeitos a serviço da construção de “tipos sociais”

generalizantes e de conseguir trazer à tona as subjetividades e singularidades daqueles que são documentados e dos próprios cineastas.

Karla Holanda (2004) relaciona esse processo com a abordagem da microhistória, que surge a partir da década de 80 como uma alternativa às abordagens historiográficas generalizantes, propondo um enfoque maior na história pessoal de alguns indivíduos ou comunidades, ao invés da “história-síntese” conclusiva e com pretensões de verdade única. A autora compara esse movimento ao que acontece no documentário brasileiro a partir de meados da década de 90.

Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela, e não pelo tipo que representa. Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano (HOLANDA, 2004, p. 93).

Acreditamos que esses processos pelos quais o documentário brasileiro contemporâneo vem passando também se refletem nos documentários produzidos na região amazônica e na construção da identidade de seus povos empreendida através deles. Já citamos a capacitação dos realizadores indígenas como uma das estratégias que fizeram com que os documentários produzidos na região alcançassem um caráter mais dialógico e interativo. A parte dessa linha de filmes focados em comunidades indígenas, que talvez ainda sejam predominantes na cinematografia produzida na Amazônia, começa a surgir, mesmo que de forma incipiente, uma produção que se volta para outros grupos sociais da região, sejam eles do meio urbano ou rural. Ainda que diversa, essa produção é marcada pela influência do “cinema verdade” e do “cinema direto” e está, de certa forma, afinada com os debates que vem acontecendo no documentário brasileiro de forma geral.

Nos últimos anos temos visto surgirem diversos documentários sobre comunidades ribeirinhas ou do interior, como *A próxima refeição* (2005), de Kleber Bechara, sobre um povoado ribeirinho do rio Jaú, e *Mensageiras da Luz, Parteiras da Amazônia* (2002-2003), de Evaldo Mocarzel, sobre parteiras do interior do Amapá; filmes sobre manifestações culturais

da região como *Naza* (2003), sobre o Círio de Nazaré em Belém, *As Filhas da Chiquita* (2006), de Priscilla Brasil, sobre o mais tradicional encontro gay da Amazônia que ocorre durante o Círio em Belém, e *Brincadeiras de Mestre* (2005), de Sílvio Figueiredo sobre as brincadeiras populares no estado do Pará; documentários sobre a revisão da história local como *Epopéia Euclyaecrena* (2006), de Charlene Lima e Rodrigo Neves que reconstrói a viagem de Euclides da Cunha pelo Acre, *O massacre de Alto Alegre* (2006), de Murilo Santos, que discute o ataque dos índios Tenetehara/Guajajara a uma missão indígena capuchinha em Barra do Corda – MA, em 1901 e *Um Rei no Xingu* (2002), de Helena Tassara, que reconstrói a visita do rei Leopoldo III da Bélgica ao Parque Indígena do Xingu em 1964; e filmes de afirmação e de revisão da presença alguns grupos étnicos na Amazônia, como *Nanguetu* (2006), de Alcyr Morisson, sobre um terreiro de candomblé Angorá no Pará, ou *Onde está o rabino?* (2002), de Renato Athias e Stephen Nugent sobre a presença judaica na Amazônia. Somam-se a essas tendências temáticas, os filmes sobre grupos urbanos e a vida nas metrópoles da Amazônia, como *Invisíveis Prazeres Cotidianos* (2004), de Jorane Castro, sobre os adolescentes “blogueiros” de Belém do Pará, e *A Selva na Selva* (2005), de Luiz Carlos Martins e Paulo César Freire sobre os mitos e lendas da Amazônia e sua apropriação pelo imaginário urbano.

4.10 Novas estéticas, novas representações?

Frente a toda essa produção que surge, principalmente, a partir da década de 90, nos perguntamos como os povos da região Amazônica vêm sendo representados. As estratégias do “cinema verdade” e do “cinema direto”, hoje já bastantes disseminadas, têm conseguido fazer com se produza uma imagem menos tipificada e estigmatizada do habitante da região? Os filmes têm conseguido alcançar um diálogo mais amplo com outros documentados? Esses documentários conseguiram alterar as relações de poder entre os cineastas e seus

interlocutores? O documentário realizado na Amazônia tem sido capaz de fazer emergir sujeitos singulares mais que figuras típicas?

Essas são respostas que não estão prontas e para as quais se faz necessário interrogar a produção atual, entrando em diálogo direto com alguns desses filmes que vêm se dedicando, na atualidade, à documentação dos povos da região amazônica. O pano de fundo a partir do qual estabeleceremos esse diálogo com algumas obras recentes produzidas na região amazônica é a história do campo do documentário na região reconstruída até esse momento. É essa história do campo que vai nos permitir examinar criticamente a “linguagem” das obras a partir de uma análise que leve em conta que as “linguagens” e os “regimes narrativos” também são categorias historicamente construídas.

5 UM PERCURSO PELO CAMPO

5.1 O processo de escolha das obras analisadas

Como já deixamos claro no capítulo anterior, atualmente, a produção contemporânea de documentários realizados na Amazônia Brasileira é bastante diversa e multifacetada. Nela convivem múltiplas estratégias de representação dos sujeitos documentados e os vários regimes discursivos existentes ao longo da história do campo do documentário. Como diria Bourdieu (1996), o “espaço dos possíveis” do campo do documentário encontra-se ampliado já que conjunto das possibilidades de formas de produção vai aumentando à medida que o próprio campo se consolida.

Dentre essa produção tão diversificada, nosso interesse se dirige àquelas que são influenciadas pelos movimentos do “cinema verdade” e do “cinema direto” e que se alinham com os documentários brasileiros que surgem a partir de meados da década de 90, apontando para uma construção mais complexa e menos plana dos sujeitos documentados. Não acreditamos que os filmes analisados possam ser tomados pelo todo da produção contemporânea brasileira realizada na Amazônia, nem tidos como representantes típicos e exemplares do documentário recente realizado na região. Apesar de serem filmes que indicam para uma tendência de produção e que se só se tornaram possíveis a partir dela, cada um deles se relaciona com essas tendências de modo distinto e bastante particular e, por isso mesmo, precisam ser analisados em suas especificidades.

Também é importante deixar claro que não acreditamos que existam características específicas que justifiquem a idéia de um cinema amazônico. O que existe é, sim, uma produção realizada na Amazônia por uma variedade de produtores e que acaba fazendo parte de um processo, ainda que diverso e não ordenado, de construção da identidade dos povos da região. A escolha de analisarmos apenas os filmes brasileiros produzidos na Amazônia Brasileira acontece em função do nosso interesse particular por esses filmes, da necessidade

de delimitação do universo de filmes pesquisados e das limitações de acesso a documentários produzidos em outros países da região pan-amazônica ou por estrangeiros.

Nossa opção foi por analisar os filmes documentários surgidos a partir da década de 90, período em que diversos documentários já haviam rompido com o “modelo sociológico” e a partir do qual outras formas de produção vão surgindo. Inicialmente, havia o desejo de incluir o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974) nos filmes a serem analisados, em função da ruptura que essa obra representa com relação ao “modelo clássico” de produção. Porém, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, julgamos ser mais adequado nos concentrarmos no diálogo com a tendência que surge no campo do documentário brasileiro a partir da década de 90 e que apresenta grandes diferenças com relação ao tipo de construção empreendida em *Iracema*, apesar de acreditarmos que essa obra ainda hoje mantém sua atualidade.

Já que nosso interesse é perceber como os cineastas modulam sua interação com a alteridade, outro critério de delimitação do universo de filmes a serem analisados foi seu foco nos povos da Amazônia, ou seja, nos grupos sociais e pessoas que vivem na região. Foram descartados os filmes com temática voltada para a natureza, manifestações culturais e revisão de processos históricos cuja documentação não envolvesse a participação forte do homem da região.

A questão da metragem dos filmes não foi considerada como critério de corte, por acreditarmos que aspectos analíticos que nos interessam, relacionados à construção e conceituação da alteridade nos filmes, dependem mais das estratégias de filmagem colocadas em jogo nos filmes do que das suas metragens.

Em outro plano, nossas escolhas também foram pautadas pelas possibilidades de acesso aos filmes. Acreditamos que as dificuldades de acesso às obras fazem parte das características do objeto escolhido e são um emblema das dificuldades de difusão daqueles

filmes que não se alinham inteiramente com as práticas mais recorrentes de mercado. Soma-se a isso o fato de que são raras as produções que fazem o caminho de volta e devolvem ao habitante da Amazônia as imagens que são produzidas sobre o local e sobre eles próprios. Muitas vezes, obras produzidas na região encontram maior circulação nos pólos de distribuição do sudeste do Brasil.

Em função dessas limitações, optamos por nos concentrar nos acervos mais completos e por nós mais acessíveis focados em imagens da região amazônica, dentre os quais destacamos o Banco de Imagens da Amazônia, recentemente constituído pelo Núcleo de Antropologia Visual (NAVI), da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), o acervo do Setor de Imagem e Movimento (STM), do Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz, que possui banco de dados organizado a partir da mostra *Visões da Amazônia* com mais trezentos títulos produzidos na região amazônica, e o acervo da biblioteca do Museu do Índio do Rio de Janeiro. Além disso, foram realizadas pesquisas nos sites dos principais festivais de cinema brasileiros dedicados ao filme documentário, especificamente *É Tudo Verdade*, *Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, *Forumdoc* e *Mostra Amazônica do Filme Etnográfico*. A partir dos títulos encontrados nesses sites, foram solicitadas cópias aos autores das obras cuja sinopse nos interessava.

Dentre os títulos encontrados ao longo do processo foi considerada a possibilidade de analisarmos as seguintes obras: *A arca dos Zo'é* (1993), de Vincent Carelli e Dominique Gallois; *Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli; *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia* (2002/2003), de Evaldo Mocarzel; *Baniwa – uma história de plantas e curas* (2005), de Stella Penido; *Iauaretê - cachoeira das onças* (2006), de Vincent Carelli; *As filhas da Chiquita* (2006), de Priscilla Brasil.

Em nome de um maior aprofundamento na análise dos filmes optamos por reduzir os objetos de análise a apenas dois documentários, com os quais consideramos mais profícuo o

diálogo sobre as questões que desejamos abordar. Assim, os filmes com os quais optamos por estabelecer um diálogo mais profundo são: *Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli e *Mensageiras da Luz, Parteiras da Amazônia* (2004), de Evaldo Mocarzel.

Os dois filmes são bastante diferentes na construção que empreendem e na forma como se relacionam com a alteridade, o que julgamos interessante para percebermos como as tendências do documentário brasileiro que surgem a partir da década de 90 são apropriadas de formas distintas no contexto de cada filme. Conforme observa Ismail Xavier: “[...] devemos reconhecer que diferentes modos de produção, envolvendo circunstâncias específicas e métodos variáveis de registro, não resultam em repetições do mesmo engodo; há diferenças de efeito correlatas a diferenças de fatura.” (XAVIER, 2004, p. 75).

Ao analisar filmes influenciados pelas estéticas do “cinema direto” e do “cinema verdade”, não pretendemos criar a percepção de que a adoção de certos padrões e estratégias conduz sempre a um mesmo resultado. Muito pelo contrário, nosso interesse é perceber se as estratégias e formas diferenciadas de modular a relação com a alteridade empreendidas por esses filmes, conseguem se reverter em uma construção mais complexa dos sujeitos documentados, permitindo fugir do aprisionamento dos personagens na categoria de um tipo social. Nesse sentido, a diversidade das estratégias e dos métodos adotados pelas obras é um dado que nos ajuda, permitindo estabelecermos também um diálogo entre elas.

5.2 A metodologia de análise

A metodologia de análise que utilizaremos para nos aproximar dessas obras parte de uma opção por uma estratégia de análise descritiva, que ao invés de comparar arbitrariamente os filmes com conceitos e teorias externas a ele, tenta estabelecer uma aproximação menos impositiva a partir da descrição, de forma que as análises e interpretações críticas nasçam da observação do próprio filme. Segundo Umberto Eco (1990-1992 *apud* VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2005, p. 52), esse processo de “interpretação crítica” envolve não apenas a

interpretação semântica, focada no estudo dos sentidos produzidos pelas obras, mas também uma análise da forma como esses sentidos são construídos e de quais as estratégias utilizadas para produzi-los. Assim, trata-se de um investimento analítico que problematiza a linguagem e a forma dos filmes ao invés dos aspectos sóciohistóricos relacionados ao seu tema.

Obviamente, como fica claro ao longo deste trabalho, não acreditamos que a linguagem e as formas dos filmes sejam isentas e neutras e, sim, categorias históricas ligadas aos processos de luta pelos princípios de definição do “documentário” que ocorrem nesse campo de produção cultural. Assim, o pressuposto do diálogo que estabeleceremos com as obras a serem analisadas é a trajetória do próprio campo do documentário na Amazônia reconstruída ao longo deste trabalho, que é a história da constituição das formas fílmicas hoje disponíveis aos realizadores e das estratégias mais comumente utilizadas pelos cineastas brasileiros para representar os povos da região.

5.3 Eu já fui seu irmão

O documentário começa com o som de alguns passos, enquanto vemos a silhueta de uma pessoa que corre de frente para a câmera contra a luz de um forte sol amarelo de final de tarde. Sobre essa imagem surge um letreiro com o nome do filme: “Eu já fui seu irmão”. Logo depois, ouvimos em *off* alguns sons que parecem ser de animais da mata, seguidos do som do canto de um indígena. Enquanto isso, sucedem-se planos curtos com a imagem de pessoas que sabemos ser índios não apenas por suas características físicas, mas principalmente pelas pinturas corporais e adereços que utilizam. Vemos imagens de um grupo de indígenas andando na mata, um detalhe de um rosto, uma criança correndo com uma flecha na mão e o rosto de um indígena no momento em que ele atira uma flecha. Essa última imagem se escurece lentamente enquanto surge na tela um letreiro. Nele, somos informados de que os índios Paraketejê, contactados nos anos 57, 61 e 74, tiveram mais de 80% de sua população dizimada pelo contágio de doenças.

O som de animais da mata e o canto que iniciaram o filme continuam sendo ouvidos em *off*. Já as imagens que surgem depois desse letreiro, se diferenciam dos primeiros planos do filme ao apontarem para a situação de descaracterização cultural dos Parakatêjê. Não vemos mais os indígenas vestidos de forma tradicional, e sim, imagens como a de uma mulher utilizando um ferro de passar roupa ou a de dois indígenas vestidos e armados à beira de uma ferrovia por onde passa um trem. Essa seqüência funciona como um contraponto à anterior, ao mostrar cenas dos Parakatêjê que evidenciam um processo de assimilação de características culturais externas ao grupo.

Surge um novo letreiro, dessa vez nos informando que, nos anos 80 foram negociadas indenizações com a Eletronorte e com a Vale do Rio Doce que puderam melhorar as condições de vida dos Parakatêjê. É no plano seguinte a esse letreiro, que vemos o primeiro depoimento do filme. Pelo letreiro, somos informados que se trata de Krokenum, líder Parakatêjê. Sentado em uma cadeira de balanço ao lado da porta de uma casa, Krokenum fala sobre a situação de perda de identidade de seu povo e sobre sua desilusão com rumos tomados pelos Parakatêjê a partir do contato com os “brancos”. Ele critica os seus pares que “acompanham” os “brancos” e acabam deixando de transmitir as tradições indígenas para seus filhos. Krokenum enxerga nesse processo de abandono e perda cultural o fim da identidade Parakatêjê. Chega a dizer que “Não tem mais índio, não. Se não quer ser. Não quer ser índio...” O depoimento de Krokenum é dado em português, mas ainda assim o documentário traz legendas de sua fala.

Ao final desse depoimento, voltamos a ouvir em *off* o som da voz de alguns indígenas que cantam. Ao mesmo tempo, vemos alguns Parakatêjê dançando a beira de uma fogueira, o que contradiz o depoimento de Krokenum ao mostrar momentos em que a identidade cultural resiste. Já nesse momento, o filme nos indica que não vai tratar o processo de perda de descaracterização cultural como um processo irreversível. A última imagem dessa seqüência

nos mostra o rosto de Krokenum, que canta durante uma cerimônia. Em cima dela, surge um leteiro que nos informa que o líder, preocupado com os rumos de sua tribo, decide conhecer outras aldeias que preservam suas tradições.

A forma como essa seqüência de abertura do documentário apresenta a situação atual dos Parakatêjê e a decisão de Krokenum de ir ao encontro de outras tribos rompe com as pré-noções e as expectativas dos espectadores. Ao mostrar os Parakatêjê inicialmente vestidos e pintados de forma tradicional, o filme passa a impressão de que se trata de mais um documentário sobre os costumes típicos dos grupos indígenas da Amazônia, expectativa que é rompida ao vermos o mesmo grupo agora vestido com roupas incorporadas a partir do contato e em contextos associados ao universo dos “brancos”. O mesmo procedimento acontece, de maneira inversa, após o depoimento do líder Krokenum. Primeiramente, ouvimos Krokenum reforçar a situação de perda da identidade cultural dos Parakatêjê, mas as imagens que seguem esse depoimento apontam contraditoriamente para a resistência de algumas tradições culturais e indicam a possibilidade de reversão da situação exposta pelo líder.

A duplicidade das imagens apresentadas não deixa que o espectador categorize os Parakatêjê nem como “selvagens” e “exóticos”, nem como “descaracterizados” e “civilizados”, como fez boa parte da história do documentário e como fazem os chavões constantemente reproduzidos pela mídia. Essa ambigüidade na apresentação dos Parakatêjê abre a possibilidade para que novos significados surjam a partir do desenvolvimento do filme.

Daí em diante, o documentário vai mostrar o encontro entre os Parakatêjê e os Krahô, numa estrutura que alterna a documentação do encontro entre Krokenum, líder Parakatêjê, e Diniz, líder Krahô, dando destaque a uma construção mais complexa desses personagens, e a documentação do encontro entre os Parakatêjê e os Krahô numa abordagem mais plana e generalizante que funciona como uma espécie de “pano de fundo” para o encontro entre os dois líderes.

Para facilitar a compreensão da maneira como o filme se organiza, enumeramos e descrevemos no quadro abaixo as principais seqüências a partir das quais a narrativa se estrutura e a estratégia de documentação utilizada em cada uma delas.

	Descrição da Seqüência	Estratégia de documentação
01	A viagem dos Parakatêjê	Clipping de imagens
02	Preparativos na Aldeia Kraho	Observação
03	A chegada dos Parakatêjê e o início da festa	Clipping de imagens
04	Krokenum e Diniz conversam sobre a “brincadeira”	Observação
05	Colagem de imagens de diversos momentos da festa	Clipping de imagens
06	Depoimentos de jovens Parakatêjês e de Krokenum sobre o encontro com os Krahôs	Entrevista.
07	A corrida de toras na Aldeia Krahô	Clipping
08	Krokenum de Diniz conversam sobre a festa	Observação
09	Depoimentos de jovens Parakatêjês e de Krokenum sobre a perda de identidade dos jovens de seu povo	Entrevista
10	Colagem de imagens de diversos momentos da festa na Aldeia Krahô	Clipping
11	Krokenum de Diniz conversam sobre a festa	Observação
12	Depoimentos de jovens Parakatêjês e de Krokenum sobre o uso da língua nativa entre seu povo	Entrevista
13	Colagem de imagens de diversos momentos da festa na Aldeia Krahô	Clipping
14	Krokenum e Diniz reunidos com um grupo de pessoas para “troca” de presentes	Observação
15	Colagem de imagens da Aldeia Parakatêjê um ano depois do encontro com os Krahô	Clipping
16	Jovem Parakatêjê convida os Krahô para virem até sua aldeia	Entrevista
17	A viagem e a chegada dos Krahô à Aldeia Parakatêjê	Clipping
18	Krokenum e Diniz conversam sobre a festa	Observação
19	Krokenum define as regras das “brincadeiras”	Observação

20	Pintura do corpo dos corredores	Clipping
21	Krokenum define as regras das “brincadeiras”	Observação
22	Reconhecimento do local da corrida de toras	Clipping
23	Depoimentos dos jovens Parakatêjê sobre a corrida de toras	Entrevista
24	Discurso de jovem Krahô sobre o encontro	Observação
25	O jogo de flechas	Clipping
26	Krokenum comanda a dança	Observação
27	A corrida de toras	Clipping
28	Krokenum e Diniz comentam sobre corrida de toras	Observação
29	Cantoria no centro da Aldeia	Clipping
30	Depoimento de Parakatêjê sobre a saudade dos mais velhos	Observação
31	A reunião de apresentação e o pacto de amizade entre Krokenum e Diniz	Observação

Quadro 1 – Principais seqüências de Eu já fui seu irmão.

As seqüências de observação e de entrevista, em sua maior parte focadas na figura de Krokenum, são intercaladas pelo que chamamos de “clippings” de imagens, ou seja, colagens de diversos planos que tentam resumir de forma rápida uma determinada situação. Esses “clippings” parecem cumprir uma função de contextualização, indicando ao espectador o ambiente do encontro entre os Parakatêjê e os Krahô no qual Krokenum está inserido. Eles se diferem das seqüências em que a estratégia da observação é utilizada justamente no que diz respeito ao tempo mais longo gasto na observação de cada situação, o que permite percebê-las em sua singularidade e não a partir da tentativa de representar um evento típico.

Já na primeira seqüência depois da abertura do filme, o recurso da colagem de imagens é utilizado para construir a idéia de viagem e dos preparativos para o encontro. Vemos vários planos de um caminhão azul, no qual Krokenum e diversos Parakatêjê viajam e outros planos de alguns indígenas cuja etnia ainda não conhecemos, caminhando por uma trilha de terra. Acompanhamos essas imagens enquanto continuamos ouvindo em *off* a mesma voz que canta desde o início do filme. A curta duração de cada um dos planos e a forma como

são editados para criar uma seqüência que signifique sucessivamente os momentos da partida, da viagem na estrada e da chegada constroem uma idéia genérica de viagem.



Figura 11 – Caminhão em que viajam os Parakatêjê rumo à aldeia Krahô em *Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli

No plano seguinte, vemos um plano de um grupo de indígenas parado numa atitude de quem espera alguém chegar e um contraplano do grupo que vinha caminhando pela trilha de terra chegando em fila indiana. Um letreiro nos localiza: “Aldeia KRAHÔ. Tocantins. 1992” Inferimos que é para lá que estão indo os Parakatêjê. A música deixa de tocar e ouvimos, em som direto, os dois líderes Krahô que saúdam o grupo que acaba de chegar. A fala, na língua Krahô, é traduzida através de legendas. Os dois líderes informam que os Parakatêjê do Pará vão chegar pela parte da tarde. Os líderes especulam se os Parakatêjê vão conseguir trazer corredores que ultrapassem os corredores Krahô, numa atitude que indica a expectativa para o encontro com os visitantes.

Nessa seqüência de observação, podemos perceber mais os sentimentos que estão envolvidos na espera pelo outro povo que chega. Porém, ainda assim, a maior parte da

documentação desse bloco de seqüências que mostra a viagem e a chegada dos Parakatêjê é realizada através do recurso do “clipping”, como acontece na próxima seqüência. Nela, vemos imagens alternadas da chegada dos Parakatêjê e dos preparativos dos Krahô para a chegada dos visitantes. Planos de alguns Parakatêjê descendo do caminhão azul são intercalados com imagens de alguns índios Krahô preparando alimentos que imaginamos serem para os visitantes.

No plano seguinte, um dos líderes Krahô, que o letreiro nos informa ser Diniz Tebyêt, canta chamando os times para o início das “brincadeiras”. No meio de índios que vão correndo para atender o chamado do líder, vemos a imagem de um indígena que documenta a cena com uma câmera de vídeo. A imagem provoca um estranhamento e deixa dúvidas: quem é esse que está filmando? Qual a finalidade dessas imagens? Algumas de suas imagens são montadas no filme? Qual sua relação com o diretor do documentário? Essas perguntas não são respondidas imediatamente. Mas a simples aparição desse plano já provoca um rompimento com a imagem tradicional dos povos indígenas como meros objetos da documentação.

As imagens seguintes mostram diversos indígenas reunidos em torno de uma fogueira no final de tarde enquanto escutamos em *off* o som de pessoas cantando. Logo após, vemos, pela primeira vez juntos, os líderes Parakatêjê e Krahô. Sentados em cadeiras ao ar livre, os dois conversam sobre o que vai acontecer. Diniz Tebyêt explica que a festa acontece de forma ininterrupta e que durante duas noites, ninguém dorme. Krokenum escuta atentamente. Essa conversa se desenvolve em português, mas ainda assim é legendada, como acontece durante todo o filme, quando se trata de falas de um dos dois líderes. Trata-se de uma cena curta, montada em meio a imagens “clipadas”, mas nela vemos e sentimos, pela primeira vez, os dois homens que estão articulando aquele encontro.



Figura 12 – Diniz Tebyêt e Krokenum em *Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli

A seqüência seguinte traz uma colagem de diversos planos da festa. Vemos desde algumas pessoas preparando, em um ambiente interno, artefatos que seriam utilizados posteriormente até detalhes das pinturas de algumas máscaras, além de imagens das danças e de pessoas sendo pintadas. Os cantos em *off* acompanham toda a seqüência. Os planos são todos bastante curtos e não formam uma seqüência muito longa. Não existe a preocupação em mostrar os detalhes da festa e, sim, de transmitir uma “idéia geral” do que aconteceu ao longo dos dois dias.

Um *fade* nos leva de volta à aldeia dos Parakatêjê. O letreiro branco sob o fundo preto nos localiza: “Aldeia Parakatêjê. Pará. 1993”. Esse bloco de seqüências é dedicado a depoimentos de indígenas Parakatêjê a respeito da experiência vivida no encontro com os Krahô. Ele será inteiramente marcado pela alternância de imagens dos depoimentos dos Parakatêjê e de imagens do encontro na aldeia Krahô. Essa alternância de imagens vai acontecer através do recurso do *fade*, que nos leva sucessivamente da aldeia Parakatêjê à aldeia Krahô.

Essa seqüência em que os Parakatêjê relembram o encontro com os Krahô é mais extensa que aquela anterior que apresenta o próprio encontro em si, o que nos aponta para uma opção por não documentar o encontro entre os dois povos de forma pretensamente “isenta” e, sim, por perceber o encontro a partir do ponto de vista dos Parakatêjê. O que mais interessa ao documentário é a forma como o encontro com outro povo indígena é percebidos pelos Parakatêjê e como esses passam a se articular a partir dele.

Os depoimentos dos Parakatêjê serão dados pelo líder Krokenum e também por alguns jovens que viajaram para encontrar os Krahôs, cujos nomes não são informados no filme. No início da primeira seqüência de depoimentos, vemos dois jovens Parakatêjês sentados em cadeiras dentro de uma casa. Um deles está de calça jeans e camiseta branca e tem um violão no colo. O outro está de bermuda e camiseta. Apenas esse último fala a respeito da experiência que viveu e enfatiza que gostou muito de participar das “brincadeiras” dos Krahô. Através de um corte, vamos para o plano seguinte no qual outro jovem Parakatêjê, vestido de calça de brim bebe ao lado de uma estrada de ferro, comenta que achou as tradições, músicas e pinturas dos Krahô muito parecidas com as suas. Os dois depoimentos estão em português e não estão legendados. Já o depoimento seguinte, de Krokenum, acontece no mesmo ambiente de seu primeiro depoimento no filme e, apesar de ser dado em português, é legendado. Krokenum também ressalta as semelhanças entre seu povo e os Krahô. Não vê grandes diferenças com relação à língua, às tradições e ao pensamento. Diz que os Krahô parecem seus irmãos e que poderiam passar por uma família Parakatêjê, o que nos remete para o título do filme informado na primeira cena do documentário.

Através de outro *fade*, somos levados novamente à aldeia Krahô e vemos um “clipping” de planos de uma corrida de toras. Logo em seguida, vemos Krokenum e o líder Krahô de pé conversando. Rindo Diniz diz a Krokenum que não vai correr. Krokenum também ri, mas diz que ele vai. Ele pergunta a Diniz se vai acontecer corrida de toras nesse

mesmo dia. Diniz responde que sim e explica que as mulheres vão cortar os cabelos dos meninos do “Katuti” e que, depois, todos vão cortar “varinhas” que serão distribuídas para que sejam tocadas quando todos começarem a cantar. Enquanto Diniz vai falando, vemos imagens correspondentes ao que ele descreve. Ele diz que depois do canto com varinhas acontece a “cantoria na tora”. Krokenum responde que dessa cantoria ele já viu. O interesse de Krokenum pelas explicações dadas por Diniz, líder de um povo que mantém suas tradições culturais, consegue nos dizer mais sobre o seu desejo de reconstruir a identidade cultural de seu povo que qualquer depoimento.

Na tomada seguinte, vemos a “cantoria na tora” à qual Diniz se referiu, seguida de imagens da corrida de toras. No mesmo ambiente, vemos outro indígena com uma câmera de filmagem documentando a ação. Outro *fade* nos devolve à aldeia Parakatêjê. O primeiro Parakatêjê a dar seu depoimento sobre a visita comenta agora sobre a corrida de toras. Ele diz que gostou bastante da corrida que chama de “violenta”, pelo tamanho e o peso da tora utilizada pelos Krahô serem maiores que as suas. Em seguida, comenta que só não ficou mais satisfeito porque sentiu que os Parakatêjê tiveram uma presença como se “(...) tivessem na cidade, todo mundo vestido, todo mundo com tênis”, o que ele acredita que não deveriam mais fazer. O jovem Parakatêjê que está ao seu lado, vestido de calça jeans e camiseta e com um violão no colo, balança a cabeça como quem concorda com o que seu companheiro diz.

Logo após, vemos o líder Krokenum, que dá sua opinião sobre os jovens Parakatêjê. Diz que eles querem acompanhar os brancos e “[...] andar bem vestidos, toda coisa bem ajeitada”. As imagens nos mostram alguns jovens Parakatêjê vestidos de calça jeans e roupas de moda na época, comprovando o que o Krokenum diz. Ele continua dizendo que foi em função dessa situação da juventude de seu povo que ele optou por levar apenas os mais jovens para o encontro com os Krahô. Afirma que sua intenção era que os jovens Parakatêjê

pudessem ver as formas como os Krahô ainda preservam suas tradições, “[...] pra ver se a rapaziada acredita na minha conversa”.

Na seqüência, mais um *fade* nos transporta para a aldeia Krahô. Enquanto ouvimos diversas vozes de indígenas cantando juntos, vemos vários planos da festa dos Krahô, primeiro no final de tarde e depois durante o dia. Em meio às diversas pessoas que estão presentes, a câmera focaliza Krokenum, que observa de perto, junto com outros Parakatêjê, o que os Krahô fazem. Depois disso, vemos mais uma vez Krokenum e Diniz juntos. Krokenum pergunta a Diniz se essa última dança era o final da cerimônia. Diniz explica: “Não, quer dizer, Krokok e Amtsu é o final. Agora Pemp é outra noite”. Krokenum responde que já compreende alguma coisa e os Parakatêjê estão “[...] quase pegando. Como você está dizendo, já estamos sabendo.”

A posição ocupada por Krokenum nessa cena, como alguém que observa e interroga o outro, foi, ao longo da trajetória do cinema documentário, quase sempre destinada à figura do diretor ou, até mesmo, do antropólogo. Ao mostrar Krokenum no papel de observador e não de observado, o filme desloca o lugar originalmente oferecido aos indígenas no processo de produção de um filme. De documentado e objeto de observação do filme, Krokenum passa nessa cena à posição de sujeito do conhecimento. Ele assume o lugar do entrevistador e faz as perguntas, invertendo a ordem do filme.

Através de outro *fade*, voltamos à aldeia Parakatêjê. O primeiro depoimento é de Krokenum, que fala sobre como imaginava que os Krahô não falassem o português e sobre como ficou impressionado com forma como falam corretamente e até melhor que os Parakatêjê. Ele também diz que todos os Krahô falam a sua própria língua e que isso o deixou bastante envergonhado por que: “Fala. Fala. Até o pequenininho fala.”.

Em seguida, outros jovens Parakatêjê falam sobre essa mesma questão levantada por Krokenum, ressaltando que poucos Parakatêjê utilizam sua própria língua. Um corte e

voltamos para o depoimento de Krokenum que continua dizendo que ficou envergonhado em ver a situação de seu povo, mas que também ficou contente em ver como todos os Krahô falam sua língua e cantam suas músicas sem nenhuma vergonha. Outra vez, vemos depoimentos de jovens Parakatêjê. Um deles se diz envergonhado de falar sua própria língua justificando que se ele fala algo errado os mais velhos “[...] começam a mangar”. Outro diz que os mais velhos reclamam de que os jovens só falam o português, mas argumenta que são justamente os mais velhos que lhes ensinam essa língua. A seqüência de depoimentos dos jovens Parakatêjê e de Krokenum sobre o encontro dos Krahô termina com a fala desse jovem.

A forma como o filme narra o encontro entre os Krahô e os Parakatêjê, a partir da perspectiva desses últimos, rompe com o esquema tradicionalmente utilizado pelo documentário do modelo clássico, no qual a narração ficaria a cargo de um locutor em *off* e a elaboração do texto provavelmente seria uma tarefa delegada a um antropólogo. Essa opção narrativa consegue, assim, flexibilizar as relações de poder entre o cineasta e os sujeitos documentados e incluir o ponto de vista desses últimos. Porém, o tratamento dado à Krokenum e aos demais indígenas entrevistados nessa seqüência é distinto. Enquanto o primeiro pode ser visto em outros contextos que não apenas nas entrevistas, os demais Parakatêjê aparecem apenas em situações pontuais e não sabemos sequer seus nomes. A edição dos depoimentos dos jovens em um bloco único no qual a maioria deles expressa quase sempre a mesma opinião serve para construir uma idéia de um típico jovem Parakatêjê, o que não deixa vir à tona suas subjetividades e singularidades.

A última operação de *fade out* - *fade in* dessa seqüência nos leva de volta à aldeia Krahô. Depois de mais algumas imagens dos rituais dos Krahô, vemos uma série de objetos deitados sob um chão de terra. Em *off*, ouvimos a voz de Diniz, que pede para não reparar por ser pouca coisa. Em seguida, vemos que Diniz e Krokenum estão de pé ao redor dos objetos

do plano seguinte, junto com outros indígenas. O som agora é direto e Diniz aponta para os objetos que estão no chão, mostrando-os a Krokenum, que balança a cabeça em negativa. O líder Parakatêjê diz que se Diniz quer lhe dar um presente, ele aceita, mas que não quer fazer “trocas”. Ao explicar sua atitude, Krokenum fala: “Porque é feio. Eu não sou branco não, tá?”. Ele continua dizendo que explicou para uma das pessoas de sua aldeia que se ele gostou de algum dos Krahô e quer ser seu amigo, deve oferecer um presente como uma forma de lembrança e não de troca. Dessa forma, se um dia eles voltam a se encontrar, já vão se reconhecer imediatamente. Diniz concorda com Krokenum e diz: “Esse aqui não tem pagamento. Esse é índio com índio.”.

Depois disso, vemos um indígena que filma a cena. Esse plano é seguido por outro de Diniz, no qual o líder diz que a amizade entre os dois povos foi selada. Ele fala que a fita que está sendo gravada vai ser exibida na aldeia Parakatêjê e que, depois, será enviada outra para ser exibida na aldeia Krahô, elucidando o porquê das imagens que vinham sendo gravadas pelos indígenas. Os povos indígenas, que sempre foram documentados para espectadores externos, passam nessa cena à posição de sujeitos da documentação e de espectadores de suas próprias imagens. Diniz encerra sua fala dizendo que o caminho para a amizade entre os dois povos foi aberto. Esse bloco termina com o caminhão dos Parakatêjê indo embora, enquanto alguns indígenas dão adeus.



Figura 13 – Cena do documentário *Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli.

Para introduzir o bloco seguinte, a tela mais uma vez se escurece e vemos, na seqüência, uma panorâmica da aldeia dos Parakatêjê acompanhada de um letreiro que informa: “Um ano depois na Aldeia Parakatêjê”. Em seguida, vemos mais um “clipping” de imagens que tenta construir uma idéia generalizante da vida dos índios Parakatêjê em sua aldeia. Vemos algumas crianças assistindo TV, um indígena com o corpo pintado dirigindo um caminhão, outros trabalhando no campo, alguns correndo com toras ou atirando flechas. Junto com essas imagens vemos outra da corrida de toras, que aconteceu a um ano na aldeia Krahô. Ela está montada como se fizesse parte da mesma seqüência espaço-temporal das imagens anteriores, mas sua textura nos indica que trata-se de uma imagem filmada a partir de uma exibição em um aparelho de TV. No plano seguinte, essa impressão é confirmada e vemos alguns Parakatêjê reunidos assistindo a cena da seqüência anterior em uma televisão pequena. Num contraplano, vemos apenas seus rostos interessados nas imagens exibidas pela televisão. No meio deles, está Krokenum que também assiste à gravação com uma criança no colo.

Vemos, então, um plano detalhe do rosto de um Parakatêjê. Ele fala para a câmera transmitindo uma espécie de recado para os Krahô. Diz que gostou muito dos “parentes” e das “brincadeiras” e que sentiu saudades depois que voltou da visita. Então, convida os Krahô para que eles também venham à aldeia Parakatêjê e continuem as “brincadeiras”. Esse depoimento, dirigido aos Krahô e não ao espectador do filme, aponta para novas possibilidades para a produção de imagens, que deixam de ser apenas meio de documentação para se tornarem um instrumento de comunicação.

Logo após esse depoimento, já vemos imagens dos Krahô viajando em um caminhão, nos mostrando que o convite feito pelos Parakatêjê foi aceito. Vemos planos dessa viagem tomados durante o dia, no fim de tarde e à noite, na construção de uma elipse temporal que indica que os Krahô viajaram por um dia inteiro. Ao chegar na aldeia Parakatêjê, os Krahô já são esperados por diversas pessoas. Eles descem do caminhão e são cumprimentados com muitos apertos de mão. Um dos Parakatêjê diz: “Meu parente, até que enfim você chegou!”. No plano seguinte, vemos Diniz e Krokenum conversando, sentados em frente ao caminhão que trouxe os Krahô enquanto são observados por alguns homens de suas aldeias. Krokenum diz que ali é sua casa e que no dia seguinte os Krahô terão oportunidade de conhecê-la. Afirma que todos na sua aldeia estavam muito animados para a chegada dos Krahô. Diz também que matou uma caça, mas que acha que foi insuficiente e por isso mataram muitos jabutis, ao que Diniz responde que jabuti é uma boa caça. Em seguida, vemos algumas imagens noturnas de alguns homens dançando e tocando uma espécie de chocalho, além de instrumentos de sopro.

Um corte e já vemos novamente Diniz e Krokenum reunidos na manhã seguinte. Krokenum dá instruções a Diniz e a alguns jovens Parakatêjê. Ele diz que os jovens mesmos devem separar os corredores dos times da Arara e do Gavião. Krokenum ressalta que tudo vai acontecer do jeito dos Parakatêjê, conforme ele e Diniz conversaram na noite anterior, e que

sua mulher iria pintar o time dos Arara. Termina sua fala dizendo: “É assim que eu tô querendo fazer.”, deixando explícitas as subjetividades envolvidas no processo de resgate cultural. A forma como os dois líderes combinam as regras das “brincadeiras”, mostrada tantas vezes durante o documentário, desconstrói a idéia de que os rituais e cerimônias indígenas são algo fixo e determinado. Ao evidenciar a forma como a cultura indígena é reelaborada pelos próprios indígenas ao invés de se tratar de um legado imutável de uma ancestralidade remota, o filme também gera a percepção de que a identidade indígena não está dada e faz parte de um processo de construção.

A seqüência seguinte mostra os corredores do time dos Arara sendo pintados, conforme anunciou o líder Krokenum na seqüência anterior. Logo depois, Krokenum fala para a câmera explicando que na “brincadeira” se decide na hora quem pertence a qual time, da forma como ele está fazendo. Diz também que quando ele esteve na aldeia dos Krahô foi assim que Diniz fez com ele. Portanto, ele não poderia colocar os Krahô em um time e os Parakatêjê em outro, pois iriam falar que essa é uma atitude errada. Ele determina, então, quem é o líder do time dos Arara e quem é o líder do time dos Gavião. Em seguida, continua falando a Diniz explicando que ele deve ir ao local onde estão as toras com a pessoa que está com a câmera na mão, para quem Krokenum aponta e se refere apenas como ele, para filmar a tora. O compartilhamento das decisões de filmagem, evidenciado nessa cena, afrouxa as fronteiras entre os papéis do diretor e dos sujeitos documentados. Ao direcionar as filmagens determinando o que deverá ser documentado e por quem, Krokenum rompe ativamente com o esquema que coloca os povos indígenas como objetos passivos de documentação.

Na seqüência seguinte, conforme determinado por Krokenum, vemos o local onde estão as toras e diversos jovens indígenas que aí estão reunidos. Alguns as carregam, como que para sentir o peso. Um dos jovens indígenas canta. Outros explicam as diferenças da corrida dos Parakatêjê com relação à dos Krahô. Dizem que correm apenas pela parte da tarde

e nunca de madrugada e que fazem tudo em apenas duas voltas na qual uma pessoa leva a tora até a aldeia, volta e leva a tora restante. O jovem indígena que estava cantando pára e inicia um discurso dirigido aos demais Krahôs. Diz que vieram de longe para conhecerem os “parentes”, que antes pensava que eram “brancos”. Mas, agora que já se conhecem é momento de se alegrar na festa. Terminada sua fala vemos imagens de alguns indígenas de costas como se estivessem indo embora do local onde estão as toras.

Um corte nos leva de volta à aldeia Parakatêjê onde vemos dois indígenas que dizem que vão ver os outros jogando flechas. Eles saem caminhando e no plano seguinte já vemos imagens de diversos homens jogando flechas. Vemos esse jogo de flechas a partir de diversos ângulos. Em alguns deles, Diniz está ao fundo, observando os jogadores, na mesma posição ocupada por Krokenum quando da visita dos Parakatêjê aos Krahô.

Logo em seguida, acompanhamos Krokenum de costas descendo as escadas de sua casa, enquanto ouvimos em *off* o som da música de alguns instrumentos de sopro. De calção preto, Kronemum tem um pano azul amarrado na cabeça e uma espécie de chocalho na mão. A câmera o acompanha enquanto ele sai de casa e caminha em direção ao centro da aldeia. Outras pessoas também se dirigem ao centro da aldeia e, agora, Krokenum já está no meio delas com seu chocalho na mão. Ao chegarem ao seu destino, eles começam a cantar e a dançar. Um dos Parakatêjê está ao lado de Diniz e lhe ensina o que diz a canção. Um outro Krahô está ao lado dos dois e diz que a canção é realmente muito bonita.

Depois dessa seqüência, vemos imagens da corrida de toras. Primeiramente, algumas poucas pessoas correndo contra a luz do sol. Depois, uma pessoa que corre com a tora nos ombros. A corrida vai seguindo e outras pessoas chegam para se alternarem no carregamento da tora. Os corredores passam por dentro da mata e atravessam estradas. No meio do caminho, algumas pessoas, inclusive Krokenum, estão paradas esperando os corredores passarem. Finalmente, os corredores chegam com a tora no centro da aldeia. As mulheres lhes

esperam com baldes de água, que são despejados sob cada um dos homens que participou da corrida. Um dos homens molhado da água do balde se seca cantando e dançando no meio da aldeia.

Um corte e vemos Krokenum e Diniz juntos na varanda da casa do primeiro. Eles conversam sobre a corrida de toras e Krokenum comenta apaixonadamente o desempenho de seus corredores, mostrando seu envolvimento pessoal com a corrida. Ele diz que Matias era um corredor muito bom e que Luiz também, mas lamenta que esse último não rendeu nada.



Figura 14 – Corrida com toras de madeira, no documentário *Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli.

Na tomada seguinte, vemos uma fogueira no centro da aldeia Parakatêjê, onde alguns indígenas estão reunidos. Um deles canta e toca um instrumento semelhante a um chocalho. As crianças e os demais dançam ao redor da fogueira. Dois homens que estavam participando da cantoria conversam. Um deles fala que antigamente, na hora da cantoria fazia-se uma fila só de moças e outra só de mulheres maduras. Ele diz que as moças se pintavam com tinta vermelha e que ele achava isso muito bonito e gostava de vê-las cantando. Diz que ainda falta

eles cantarem muitas músicas e começa a se lembrar dos mais velhos. Nesse momento, ele diz que tem vontade de chorar, mas se pergunta “como é que chora? Só sai uma aguinha do olho”, expressando a dimensão da sua saudade.

Logo em seguida, vemos novamente Krokenum e Diniz sentados juntos ao ar livre. É noite e eles estão cercados por outras pessoas. Krokenum diz a Diniz que vai lhe falar na “gíria”, mesmo não sabendo se Diniz vai lhe compreender. Subentendemos que Krokenum está chamando de “gíria” a sua própria língua e que, pela primeira vez no filme, vamos ouvi-lo falando em Parakatêjê. Ele diz que entende um pouco do que Diniz fala e que, por isso, Diniz também deve entender o que ele vai dizer. O ângulo da câmera que privilegiava o foco no rosto de Diniz muda e, agora, vemos o rosto de Krokenum. Ele diz que conheceu apenas três Krahô pelo nome e que não foi apresentado aos demais. Então, por isso, ele decidiu fazer uma reunião para que todos fossem apresentados, já que agora eles são “como irmãos”, em mais uma frase que nos lembra o título do filme.

Krokenum continua se explicando e diz a Diniz que no final da festa cada um vai para um lado, mas que se um dia ele encontrar alguém ele pode perguntar sobre Diniz e ficar sabendo se ele já morreu ou não. Diniz lhe responde que eles estão fazendo isso para os jovens e não para eles. Krokenum lhe diz que é por isso mesmo que ele quer saber o nome de todos os que estão presentes.

Na tomada seguinte, vemos Krokenum ainda sentado, de frente para um grupo de pessoas que se apresenta. Os Krahô são apresentados um a um, tendo seu nome falado e muitas vezes repetido em voz alta por todos. Uma mãe apresenta seus três filhos e depois também diz o seu nome, que é repetido por um Parakatêjê. Logo após, vemos novamente a imagem de Diniz sentado, cercado por dois Krahô. Diniz começa a imaginar como as crianças ali presentes vão se lembrar do encontro proporcionado pelos líderes hoje. Ele se põe a imaginar e diz que as crianças vão falar: “Naquela época, ninguém se conhecia. Vocês

ouviam só o nome de Krahô, a gente ouvia só nome de Gavião (Parakatêjê), mas nunca havia se encontrado, nunca havia falado. Mas, aqueles dois velhos tinham cabeça e abriram caminho.” Enquanto ouvimos essa fala de Diniz, vemos diversas imagens do encontro entre os dois povos, algumas inclusive já exibidas durante o documentário.

Diniz continua falando em *off*, mas agora se dirige a Krokenum. Ele diz que quando Krokenum esteve pela primeira vez em sua aldeia não foi possível apresentar todos e que, agora, ainda não foi possível porque algumas pessoas ficaram. Mas, Diniz promete que na próxima festa vai apresentar Krokenum a todos os Krahô. Ele segue falando que: “Se o pessoal de vocês chegar lá em casa e deixar uma semente para aumentar meu povo eu acho bom. Estou interessado em aumentar o povo. Assim, na próxima festa, eu vou juntar todo mundo e nós vamos ser uma só família.” Ao final dessa fala de Diniz, vemos o rosto de Krokenum em câmera lenta no momento em que joga uma flecha. O som simula o ruído do retesamento das cordas antes de se atirar a flecha seguida do barulho de uma flecha no momento em que é ela lançada. Krokenum joga a flecha, observa atentamente aonde ela chega e sai caminhando, numa metáfora do futuro que o líder quer construir para o seu povo. A imagem se congela e sob ela entram os créditos do filme.



Figura 15 – Krokenum, líder Parakatêjê, na seqüência final do documentário *Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli.

Como já argumentamos, o documentário se constrói a partir de dois pólos. De um lado, temos a documentação dos encontros entre os Parakatêjê e os Krahô, a partir de imagens das visitas de cada um dos povos à aldeia do outro e também a partir de depoimentos dos Parakatêjê, que comentam suas impressões sobre o primeiro encontro. De outro lado, temos a documentação do encontro entre Krokenum e Diniz e as alterações que esse encontro promove nesses dois homens. O primeiro pólo do filme vem a reboque do segundo e parece ser construído na tentativa de contextualizar a narrativa central, que é o encontro entre Krokenum e Diniz. O enfoque principal é dado ao processo de encontro entre os dois personagens, mas o filme continuamente nos leva de volta ao entorno onde se situam Krokenum e Diniz e ao contexto dos encontros.

Com relação a essa documentação, com objetivo de contextualização, não há uma preocupação cronológica em apresentar linearmente o que aconteceu em cada um dos momentos dos encontros entre os Parakatêjê e os Krahô. Também não existe nenhuma pretensão didática em explicar como e por que os rituais acontecem de uma determinada forma, visão a qual o documentário chega inclusive a se opor ao mostrar que as festas fazem parte de um processo e que não podem ser descritas de forma fixa e determinada. Mas, no lugar dessa abordagem didática, o que existe é uma colagem aleatória e uma “clippagem” por vezes excessiva. Os planos que documentam as brincadeiras e danças são bastante curtos e entrecortados, de forma a construir uma espécie de resumo rápido do que aconteceu durante os encontros. Assim também são os depoimentos dos Parakatêjê a respeito do encontro com os Krahô. Neles, à exceção de Krokenum, não são informados sequer os nomes dos indígenas que são entrevistados. Com pouco tempo para o desenvolvimento de um raciocínio mais profundo e montados todos numa seqüência, as opiniões dos jovens entrevistados estão diluídas de forma a construir um pensamento que represente todos os jovens indígenas Parakatêjê, o que não leva em conta as subjetividades de cada um deles.

Porém, esses momentos problemáticos são compensados pela documentação do encontro entre os líderes Krokenum e Diniz, que é a narrativa central desenvolvida pelo filme. Aqui, ao invés da documentação generalizante do encontro entre dois povos, o filme opta pela concretude do encontro entre dois homens, visto principalmente a partir da perspectiva de Krokenum, que é o principal personagem do documentário. A construção da identidade de Krokenum empreendida pelo filme não reforça a imagem de um índio típico ao dar espaço para a expressão da subjetividade do personagem através de seus desejos, emoções e contradições.

No documentário, vemos um Krokenum que se transforma a partir do encontro com os Krahô, colocando em jogo uma identidade que não é apresentada como fixa e imutável e, sim, como parte de um processo no qual os próprios sujeitos são agentes da sua construção identitária. A trajetória vivenciada por Krokenum ao longo do filme parte de uma atitude de descrença e negação da identidade Parakatêjê para uma atitude de afirmação cultural. Krokenum começa o filme falando em português e termina falando em Parakatêjê. Começa o filme negando a possibilidade de reversão do processo de descaracterização cultural vivenciado por seu povo e termina selando uma aliança com outro povo indígena e reiventando sua etnia.

Diferente dos documentários de denúncia que surgem na Amazônia a partir da década de 60, “Eu já fui seu irmão” não aposta na irreversibilidade da trajetória de destruição dos povos da Amazônia e se coloca a serviço da afirmação cultural desses povos. O que muda nesse filme? Acreditamos que muda principalmente o fato de que o filme se propõe a documentar um processo construído ao longo das filmagens e não uma realidade pré-determinada pelo cineasta. Esse fato altera o estatuto de verdade geralmente concedido ao documentário. O filme já não é criado de forma a confirmar verdades prévias do cineasta, mas passa a construir junto com Krokenum e os sujeitos documentados suas próprias verdades.

Essa reflexividade é alcançada sem recorrer às operações de montagem como faziam os cineastas do cinema modernista para evidenciar a dimensão constitutiva do signo cinematográfico. Trata-se de uma reflexividade de outra ordem, fundada no não apagamento do processo de construção das verdades do filme.

Essa dimensão só é alcançada porque o documentário está plenamente inserido nos processos que documenta. A câmera não está ali presente documentando de forma pretensamente imparcial o que acontece. Pelo contrário, ela é uma participante ativa. Mais um personagem, sem o qual essa história do encontro dos Parakatêjê com os Krahô aconteceria de outra maneira. Nesse sentido, podemos inclusive chegar a dizer que os encontros entre os dois povos acontecem motivados pela experiência do vídeo. Afinal, a visita dos Parakatêje aos Krahô é filmada e depois exibida para os que não puderam estar presentes. Quando resolvem convidar os Krahô para seus jogos, os Parakatêje o fazem através do vídeo. E, finalmente, quando decide como a “brincadeira” irá acontecer durante a visita dos Krahô à sua aldeia, Krokenum não se esquece de incluir nas suas decisões o elemento da filmagem, determinando o que deverá ser filmado e por quem. Assim, o filme se coloca em uma posição de interferência ativa. Ele está em processo junto com os Parakatêje.

Mais que nas entrevistas ou nas tantas colagens de imagens, essa dimensão é alcançada nas cenas de observação, em que o filme acompanha o desenvolvimento da ação se inserindo ativamente nelas. É quando a câmera faz parte da cena, evidenciando também o encontro do cineasta com personagens, que “Eu já fui seu irmão” consegue dar vazão às singularidades tanto dos sujeitos documentados quanto do momento vivido durante a filmagem.

A última seqüência do filme nos parece ser emblemática desse movimento promovido ao longo do documentário. Na reunião proposta por Krokenum, fruto do processo vivido pelos dois povos em seus encontros, os dois líderes reinventam livremente o futuro de seu

povo. A câmera se deixa utilizar pelos personagens, abrindo espaço já não para uma identidade presente, mas para uma identidade que está para se construir e que é construída no filme. Essa seqüência nos faz lembrar um comentário de Deleuze acerca da proposta de “cinema verdade” de Jean Rouch, na qual o autor diz que:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se propõe a “ficcional”, quando entra em “flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se por a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles (DELEUZE, 2005, p. 181).

Através da fabulação de seus personagens; o filme “Eu já fui seu irmão” deixa afetar por seu entorno, mais do que constrói papéis rígidos, e produz novas verdades mais que reproduz verdades antigas. Acreditamos que o filme indica novos caminhos não só para a documentação dos povos indígenas, mas para a construção dos personagens no documentário de uma forma geral.

5.4 Mensageiras da Luz, Parteiras da Amazônia

Uma pergunta, que ouvimos em *off* enquanto vemos a imagem de um tela preta, inicia o documentário. A voz que faz a pergunta é a de um homem, que imediatamente compreendermos ser o diretor do filme, pela entonação com que fala se dirigindo a outra pessoa na postura interrogativa de um entrevistador de documentários. Sua voz indaga: “Qual é a imagem que deve passar pela cabeça do neném ao ver o mundo pela primeira vez?”. Enquanto ouvimos a resposta, o obturador vai se abrindo lentamente, a tela vai se enchendo de luz e vemos a imagem de uma mulher de cabelos brancos sentada, numa tomada frontal e em um “plano americano” (da cintura para cima), enquadramento tipicamente utilizado em entrevistas de documentário. Ao fundo, um rio calmo, nos indica que não estamos em uma metrópole. A entrevistada responde que não sabe o que se passa na cabeça de uma criança ao nascer, mas imagina que ele está na escuridão e de repente vê uma luz. O obturador continua

se abrindo e uma luz branca invade a tela. Em seguida, o obturador se fecha e, logo após, vemos, em um plano geral, uma grande quantidade de água azul, que não sabemos ser rio ou mar, iluminada por uma luz forte que vem das nuvens.

Outros depoimentos de mulheres que tentam responder à pergunta inicialmente lançada pelo diretor vão se sucedendo. O enquadramento é sempre o mesmo e a edição de imagens de águas em meio aos depoimentos é constante. O filme não nos informa o nome dessas mulheres. Não sabemos quem são. Elas falam sobre como imaginam ser a chegada da luz aos olhos de uma criança. No final dessa seqüência, vemos um céu com um facho de luz que sai por entre algumas nuvens, numa metáfora visual sobre a questão colocada pelo diretor. O obturador se abre e a luz branca invade a tela novamente. Em seguida, o nome do filme aparece escrito em letras brancas sob um fundo preto: “Mensageiras da Luz, Parteiras da Amazônia”.

A partir daí, o documentário se articula, em sua maior parte, através de entrevistas com as mulheres que aparecem falando na abertura do filme. Para essas personagens, algumas das quais o filme não nos informa o nome, posicionando-as apenas na categoria de “parteiras da Amazônia”, o diretor dirige um mesmo leque de questões. Essas entrevistas são entremeadas por imagens da natureza do local onde se realiza o documentário, principalmente imagens de águas correntes. Ao final do filme, algumas seqüências são filmadas em hospitais de Macapá e de São Paulo, mas as estratégias de filmagem dessas seqüências são completamente diferentes do restante do filme, como descreveremos posteriormente.

De maneira esquemática, vamos dividir o documentário em alguns grandes blocos temáticos para facilitar sua apreensão global. Em seguida, detalharemos as seqüências que julgamos mais importantes para a discussão proposta. Os títulos dos blocos são por nós atribuídos, de forma a resumir o seu tema principal. A descrição resume o conteúdo central de cada um deles.

	Bloco	Descrição
01	A história de Jovelina	Jovelina apresenta crianças cujo parto ela realizou. Em seguida, é entrevistada sobre a profissão de parteira e sobre sua imagem filmada. Entre as cenas da entrevista, mostra ao diretor onde fica a cabeça de um bebê no momento do parto.
02	A história de uma parteira	Entrevista com parteira de nome desconhecido que fala sobre sua sensação de passagem do tempo, sobre o parto de seu neto nasceu morto e sobre suas sensações ao ver sua imagem filmada.
03	A história de Tereza	Entrevista de outra parteira que fala sobre as técnicas do parto e sobre sua imagem que foi filmada.
04	O parto	Filmagem de um parto, entremeada por entrevistas das duas parteiras que o realizam.
05	A história de D. Rosilda	Depoimento sobre os perigos envolvidos no parto e sobre sua imagem que acaba de ser filmada.
06	A história de D. Xandoca e D. Maria	Entrevista sobre o parto e sobre a etnia Karipuna à qual as duas parteiras pertencem. Depoimento das duas sobre suas percepções acerca das suas imagens que foram filmadas.
07	A chegada da TV	Depoimentos de várias parteiras sobre o impacto da chegada da TV em suas vidas.
08	A história de uma parteira	Entrevista sobre a profissão de parteira e sobre a televisão e o cinema.
09	Hospital de Macapá	Jovelina vai com a equipe de filmagem até o Hospital de Macapá para ser confrontada com o ginecologista do hospital.
10	Hospital de São Paulo	Filmagem do parto do filho do diretor no Hospital em São Paulo.
11	A revelação do documentário	Montagem paralela que alterna seqüências que indicam a revelação da película do documentário a algumas seqüências do próprio documentário.

Quadro 2 – Principais blocos do filme Mensageiras da Luz, Parteiras da Amazônia.

A primeira personagem que aparece após a seqüência de abertura do documentário é Jovelina, uma das poucas parteiras de quem sabemos o nome. Na frente de uma casa de madeira, Jovelina está reunida com diversas crianças. Ela diz que “pegou” todos aqueles “arrepiaados”. As crianças riem da forma como ela se refere a eles. Jovelina continua falando em *off* apresentando cada um pelo nome, enquanto vemos um *travelling* da direita para esquerda, apresentando a fileira de crianças que olha de frente para a câmera. Essa opção pelo *travelling* frontal das crianças, ao invés de mostrar, em som sincrônico, especificamente as crianças às quais Jovelina se referia nos faz lembrar um comentário de Jean-Claude Bernardet (2004) sobre a utilização do mesmo plano em diversos documentários brasileiros realizados a partir da década de 60, do qual o exemplo mais clássico seria *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, como recurso para apresentar de maneira generalizante pessoas que se quer ligar a alguma determinada categoria social. Enquanto vemos esse *travelling*, continuamos ouvindo Jovelina falar o nome de cada um, muitas vezes com o auxílio das próprias crianças. O último apresentado é Davi, a quem Jovelina se refere como “esse cabeçudo”, provocando muitos risos. A singularidade da relação de Jovelina com as crianças que nasceram por suas mãos, indicada pelo som, entra em conflito com o *travelling* que opta por mostrar uma amostra geral de crianças que nasceram pelas mãos da parteira.

Logo em seguida, vemos Jovelina sentada na frente de uma casa de madeira com uma antena parabólica ao fundo, num plano americano de enquadramento bastante tradicional. Ela começa a seqüência rindo de algo que não sabemos. Diz que se chama Jovelina Costa dos Santos e que vive em Ponta Grossa do Rio Piririm. Fala que aí “não tem nada fino, tudo é grosso. Até os paus do mato é grosso”, do que ela e o diretor, que ouvimos em *off*, riem bastante.



Figura 16 – Jovelina dos Santos, no documentário *Mensageiras da Luz* (2002/2003), de Evaldo Mocarzel

O corte para o plano seguinte é realizado através de um *fade*, com uma tela negra se colocando entre a transição das imagens. Jovelina agora fala sobre o primeiro parto que realizou. Ela conta que foi o parto de Izabel. Diz que depois de alguns dias de febre, Izabel foi levada à sua casa por seu companheiro, compadre Severo, e lá ficou até a febre passar. No dia seguinte, sua mãe havia saído e Izabel pediu que ela lhe ajudasse a tomar um banho. Quando Izabel, estava penteando o cabelo, a bolsa se rompeu e Jovelina foi obrigada a fazer o parto. Jovelina descreve a cena detalhadamente, utilizando gestos, sons, palavras e interjeições muito próprias. A forma como ela narra seu primeiro parto enfatiza sua experiência pessoal e irredutível, o que não deixa que a história de Jovelina seja posicionada como a história exemplar da iniciação de uma “parteira da Amazônia”.

No plano seguinte, continuamos vendo Jovelina no mesmo enquadramento do início da entrevista, enquanto escutamos em *off* a voz do diretor que pergunta o que uma parteira deve fazer na hora do parto. Jovelina explica que a parteira deve pegar na barriga da mulher para perceber se criança a está na posição correta para o nascimento. Ela diz que na maternidade falam que faz mal “puxar” o bebê, porque eles não conhecem os procedimentos

das parteiras, numa tentativa de defesa da sua profissão. Fala que as parteiras passam alho e azeite na barriga e vão “puxando” o bebê, até que ele se coloque na posição do parto.

No plano seguinte, já vemos Jovelina e outra senhora apalpando a barriga de uma grávida que está deitada em uma cama. Elas comentam sobre a posição do bebê, tema do depoimento de Jovelina na cena anterior. O diretor pergunta em *off* onde está a cabeça do bebê. Jovelina responde apalpando novamente a barriga da mulher grávida que está deitada e convidando o diretor para que ele também a toque, numa tentativa de ruptura com o esquema que posiciona o diretor como uma voz *off* onipresente, mas sempre fora de cena. O diretor responde imediatamente: “Eu não”, resistindo o deslocamento de papéis proposto pela personagem e temendo a entrada em cena. As duas mulheres insistem. A senhora que acompanha Jovelina fala de maneira impositiva: “Pegue! Pegue!”. Jovelina reforça: “Pode pegar, um que souber pega aqui”. O diretor responde: “Eu? Pode pegar?” Jovelina fala: “Pode pegar, eu tô mandando”, subvertendo a relação de poder instituída pelas filmagens. O diretor entra em cena e pega na barriga da mulher. Jovelina lhe diz com propriedade: “Tá vendo uma coisa dura? É isso que é a cabeça”. O diretor, agora em cena, mas ainda um pouco sem jeito, comprova: “Ou seja, a cabecinha tá encaixando aqui”. Jovelina força uma maior participação do diretor e o coloca dentro de campo.

No plano seguinte, no entanto, já vemos Jovelina novamente no contexto da entrevista, restaurando a relação de poder na qual a personagem responde às perguntas realizadas pelo diretor. Em *off*, ele pergunta o que Jovelina faria se o bebê estivesse “de bumbum” na hora do parto. Jovelina segue explicando seus procedimentos. Fala também que não cobra para realizar os partos e que tira seu sustento da venda de farinha que ela mesma produz. Diversos momentos de sua fala são editados através de cortes secos. Ela responde a algumas perguntas que não vemos serem enunciadas, mas que percebemos que existiram, como qual foi a imagem mais marcante que ela teve de um parto ou qual paciente lhe deu mais trabalho.

Após essa seqüência da entrevista de Jovelina, o diretor lhe pergunta o que não poderia faltar em um documentário sobre parteiras. Jovelina fica em dúvida e lhe responde: “Como parteira? Bem eu acho que deve colocar como eu sou uma profissional para fazer parto”, provavelmente referindo-se a uma dimensão política do reconhecimento público da profissão. Ela responde e se cala. Alguns instantes de silêncio e o diretor insiste novamente com a pergunta: “Mas, quê que a senhora espera ver num documentário sobre parteiras?”. A insistência do diretor na pergunta parece indicar que ele está em busca de uma resposta já pré-determinada, diferente daquela que Jovelina lhe ofereceu. Jovelina, mais uma vez, fica calada e diz que não sabe responder, provavelmente intuindo que sua resposta não é aquela esperada pelo diretor. Mesmo assim ela continua falando e diz: “Eu me sinto como eu fui gravada, eu fui feito aquele papel, fui assinada como parteira. Eu me sinto feliz”. Outra vez, Jovelina reforça sua primeira resposta, afirmando a importância que dá ao reconhecimento e à valorização da sua profissão.

Em seguida, um corte seco nos leva a um plano bastante curto em que Jovelina ri e fala “Eu tô intepretando (sic) uma parteira que sou eu”. Não sabemos em que contexto Jovelina chega a essa conclusão, já que vemos apenas essa fala de poucos segundos. Montada de forma isolada e arbitrária, fora do contexto em que foi desenvolvida, somos levados a imaginar que essa declaração reflete muito mais as preocupações do diretor em tentar trazer à tona alguma discussão sobre a reflexividade do filme, do que as preocupações da personagem, mais ligadas à institucionalização e à valorização de sua profissão. Esse aspecto se torna especialmente problemático por estar presente em uma seqüência na qual o diretor pretendia escutar a opinião da entrevistada sobre o que não deveria faltar no filme. Como já tinha uma resposta pronta para a pergunta que formulou, o diretor não abre espaço para o diálogo com Jovelina e perde a oportunidade de discutir de forma mais contundente alguns dos aspectos políticos da institucionalização da profissão de parteira que a ela interessavam.

Na seqüência seguinte, vemos Jovelina no quintal de sua casa vestindo-se com um uniforme azul. O diretor, em *off*, lhe pergunta se é assim que ela faz um parto e ela diz que sim. Em seguida, vemos Jovelina com alguns materiais em mãos. Ela diz que com um kit de parteira na mão está feliz, pois não recebia esses instrumentos há muito tempo. Ela comenta como procedia na falta dos instrumentos dizendo que: “A gente cortava. A gente cortava não, como eu cortava. Eu cortava era com lâmina de *gilê* (sic)”, deixando claro, pela troca do plural pelo singular, a particularidade da sua experiência, que não pode ser tomada pela experiência de todas as demais parteiras. Logo em seguida, ela apresenta todos os instrumentos que fazem parte do kit de parteira, mostrando-os para a câmera e explicando sua utilidade.

Na próxima seqüência, Jovelina fala sobre suas percepções a respeito das filmagens e da imagem que ela vê no vídeo. Vemos inicialmente a tela de um monitor que reproduz a imagem de Jovelina e, logo após, a entrevistada e o diretor do filme sentados juntos ao lado de uma câmera. Ela comenta que quando ligam a câmera sente um “movimento” em seu corpo. O diretor lhe pergunta como é isso e ela diz que se sente feliz de estar sendo filmada. Um corte oculta qual a pergunta foi feita e, em seguida, Jovelina continua falando que a gravação vai ficar para recordação daqueles que não a conheceram e para aqueles que possam sentir sua falta quando ela morrer, ressaltando os aspectos relacionados à permanência da imagem.

A entrada em cena dos “bastidores” da gravação, que acontece no momento da entrevista em que Jovelina fala sobre o que pensa das filmagens e de sua imagem, não provoca nenhuma diferença com relação à ação que é desenvolvida. Jovelina continua, como nas demais seqüências, concedendo uma entrevista nos moldes tradicionais, na qual o diretor pergunta e ela responde. A entrada do diretor em campo nesse momento não motiva uma maior interação e um diálogo mais profundo entre ele e Jovelina. Apesar de ele estar presente no campo de filmagem, as posições de poder ficam mantidas.

Pontuando a passagem da entrevista de Jovelina para a próxima parteira a ser entrevistada, vemos algumas imagens da natureza, como um rio correndo e um redemoinho de águas. Enquanto vemos essas imagens, já ouvimos em *off* a voz da mulher que vai dar o próximo depoimento. Sentada ao ar livre, com algumas árvores ao fundo, essa parteira, cujo nome é desconhecido, especula sobre a aceleração da passagem do tempo e seus prováveis motivos. Um *fade* nos leva para outro momento de sua entrevista, agora sobre o nascimento das crianças e sobre a tensão das parteiras durante os partos.

Nesse momento da entrevista ela começa a se lembrar e conta como seu neto nasceu morto em suas mãos. Conta que sua nora teve uma gestação complicada, com muitas dores, chegando até a precisar ir para Macapá fazer os exames pré-natais, além de tomar uma série de remédios. Quando a parteira começa a falar da situação vivida por ela durante o parto de seu neto, passamos estranhamente a ver imagens de um parto no qual ela é a parteira. Filmado em superexposição, o trecho ganha uma textura diferente das demais imagens, lembrando, pelo excesso de luz, uma espécie de sonho ou de imaginação. A cada detalhe narrado pela parteira, vemos uma cena correspondente que parece representar aquilo que ela fala. Em um dado momento, ela diz que, pressentindo as dificuldades do parto, pediu a seu filho que ficasse ao lado da sua esposa que chamava por ele. O filho obedece ao pedido da mãe e fica ao lado da mulher, que se deita em suas pernas. Enquanto ouvimos esse relato, vemos essa mesma parteira numa cena de trabalho de parto e um homem sentado ao lado da mulher que está parindo, exatamente na posição descrita por ela. Quando finalmente, ela conta que o neto nasceu morto, vemos a cena do bebê saindo do ventre da mãe pelas mãos da parteira que ouvimos falar.

Não sabemos se a cena desse parto específico é ou não a cena do nascimento do neto dessa parteira. Mas, ao não nos informar nada sobre as condições de gravação dessas imagens e ao mostrar uma cena que não é simulada no sentido de que de fato vemos a parteira que

narra a história realizando um parto que se assemelha ao parto que ela descreve, o filme parece nos querer fazer acreditar que sim. De todos os modos, ambas as opções nos parecem ser eticamente problemáticas. Simular um parto de um neto morto a partir do parto de outra criança tendo como protagonista a avó que realizou o parto de seu neto seria não só não respeitar a dor dessa avó, como também significaria não respeitar o nascimento atual, colocando-o a serviço da representação de outro. Utilizar as imagens de um parto que terminou com uma morte apenas como uma espécie de simulação do que a voz de um dos participantes da história narra seria não respeitar a importância do momento filmado e os sentimentos das pessoas ali envolvidas. Mais que isso, utilizar a cena sem deixar claro o que a família pensa dela e sem explicitar sua concordância seria eticamente complicado e um tanto quanto estranho em um documentário que parece dar tanta importância à reflexividade e à discussão sobre a produção das imagens.

Ao invés de discutir sobre a produção dessas imagens que monta arbitrariamente junto à fala da avó parteira, o documentário prefere repetir com ela o mesmo procedimento que já havia realizado com Jovelina. Na última seqüência dessa entrevista, a personagem também é chamada a falar sobre o documentário e sobre as suas imagens a partir das mesmas perguntas-padrão que são direcionadas a todas as demais entrevistas. Em *off*, escutamos o diretor perguntar o que é a câmera de cinema para ela. Ela responde que não sabe, dizendo que “dessas coisas não tenho a pensar nada”, o que evidencia a irrelevância dessa discussão para a entrevistada.

Um corte e ela, agora, continua falando a respeito de como imagina que a imagem possa refletir tudo o que acontece durante as filmagens. Enquanto escutamos, vemos sua imagem refletida em um monitor. No plano seguinte, já vemos a parteira sentada ao lado do diretor com uma câmera e um monitor à sua frente. Ela agora fala sobre como a imagem pode manter a lembrança de pessoas que já se foram. Lembra-se de duas filhas que morreram ainda

novas e lamenta não ter nenhuma imagem delas para se lembrar. Lembra-se também da morte do pai e da mãe e sente saudades. Durante todo o momento que está em cena, o diretor não dirige nenhuma palavra à entrevistada. Ora dirige seu olhar a ela, ora para o monitor que está à sua frente, alternando-se entre a imagem real e a imagem gravada. Mais uma vez, sua presença em cena não traz um sentido maior de diálogo à relação com as mulheres documentadas. Apesar de agora o diretor estar visivelmente em cena, o sistema de papéis entrevistador-entrevistado permanece inalterado.



Figura 17 – Diretor do documentário e parteira, em cena do filme *Mensageiras da Luz* (2002/2003).

A próxima personagem surge após a imagem de uma casa, na qual vemos a placa “Casa das Parteiras do Oiapoque”. Vemos inicialmente um “close-up” de seu rosto que se funde para a imagem da tela de um monitor no qual vemos reproduzida essa mesma imagem de seu rosto. Esse movimento de fusão entre o rosto da parteira e sua imagem no monitor se repete algumas vezes. Em *off*, ela fala sobre sua imagem, dizendo que lhe traz a lembrança de sua mãe. O diretor lhe pergunta por quê. E ela responde, de forma bastante emocionada, que vê na imagem o quanto é parecida com sua mãe. Nesse momento, a imagem se funde mais uma vez, mas, agora, já vemos a entrevistada, que posteriormente saberemos se chamar Tereza, ao lado do diretor, dentro de uma casa que imaginamos ser a “Casa das Parteiras”. Em

frente deles há um monitor no qual ambos vêem as imagens que são gravadas pela câmera. Ela continua comentando o quanto é parecida com sua mãe em vários detalhes.

Um *fade* nos leva para outro momento da entrevista. Vemos o rosto da entrevistada e escutamos em *off* a voz do diretor que pergunta porque ainda não se pode fazer partos nessa “Casa da Parteiras”. Tereza responde que para que a “Casa” de fato funcione é necessária uma autorização do Ministério da Saúde, que cobra que a “Casa” tenha seus trabalhos fiscalizados e orientados por enfermeiras e médicos obstetras. O diretor não explora muito mais essa questão, pois logo em seguida um corte já nos leva para outra pergunta sobre as técnicas utilizadas pela parteira. Ficamos sem compreender por que o Ministério da Saúde ainda não está fiscalizando a “Casa” e quais os entraves colocados para seu pleno funcionamento, uma questão política fundamental para o exercício da profissão de parteira. Mais uma vez, o filme opta por não tocar em questões políticas essenciais à afirmação da profissão e volta seus interesses para as técnicas utilizadas pelas parteiras, num esforço mais associado à preservação, no filme, desse modo de dar a luz.

Depois de algumas questões a respeito de quais seriam os sentimentos dos bebês no momento do nascimento, o diretor também pergunta a Tereza, assim como já havia feito com Jovelina, o que ela acredita que não poderia faltar em um filme sobre parteiras. Tereza responde categoricamente que não poderia faltar um parto. Fala que um filme sem um parto seria um filme sobre parteiras que não mostra o “principal”. Diz que: “Se não tiver um parto, não vai ter sentido nosso filme”, revelando, através do “nosso” um sentido de comprometimento com o documentário. O diretor fica calado e ela enfatiza um pouco insegura que isso é apenas o ponto de vista dela. Rindo, o diretor lhe responde que concorda “plenamente” com ela. Outro membro da equipe, cuja imagem também não se vê na tela, se manifesta e diz comemorando: “Tava esperando ouvir isso. Tamos esperando isso há onze dias!”. O diretor ri e concorda. Tereza também ri bastante.

Nessa seqüência, fica bastante claro que a pergunta sobre o que não poderia faltar em filme sobre parteiras já pressupunha uma resposta, como intuímos na entrevista de Jovelina. Agora compreendemos por que a resposta dessa outra entrevistada não satisfez a equipe, que já tinha uma idéia prévia de qual era o conteúdo válido. Resta saber por que a equipe de filmagem fez essa pergunta se já tinha a resposta pronta. Qual o sentido de perguntar quando não se quer de fato saber, mas confirmar? Não seria mais lógico e honesto dizer às entrevistadas que se gostaria de filmar um parto e, então, escutar suas opiniões e dialogar sobre essa questão? Ao partir em busca de respostas pré-concebidas, a equipe de filmagem não se deixa entrar em diálogo com as parteiras. No caso de Jovelina, como sua resposta não era aquilo que a equipe esperava, o filme deixa de discutir questões importantes para a entrevistada. No caso de Tereza, que quer ver um parto no filme, seu comprometimento com as filmagens, a ponto de chamar o filme de “nosso”, indica que não havia necessidade de “esconder” a intenção de filmar um parto por detrás de perguntas. Um diálogo sobre a proposta de filmar um parto poderia ter sido instaurado desde o início.

O bloco do documentário referente ao parto, anunciado pela resposta de Tereza, inicia-se com a imagem de uma casa de madeira durante a noite. Em seguida, vemos uma jovem grávida sentada em uma cama, ao lado de uma parteira uniformizada. Uma voz em *off*, que não é a do diretor do documentário, pergunta à parteira Érica se ela acredita que o parto irá demorar. Érica responde que está esperando. A voz em *off* pergunta se vai demorar cerca de uma hora. Érica não responde. Logo depois, vemos uma movimentação na cozinha da casa, ressaltando o clima de espera e a preparação de um líquido que a grávida bebe em seguida. As imagens continuam indicando a espera da grávida, que ora está sentada, ora está de pé ao lado das parteiras que passam a mão em sua barriga.

Um corte e vemos a imagem de um rio no pôr-do-sol, junto com o som das águas que correm e dos pássaros que cantam. O plano geral do rio dá lugar a um plano detalhe no qual

vemos apenas a lâmina de água que reflete as cores do sol e depois a um plano no qual vemos um barco pequeno no meio de uma imensa quantidade de água. Essas imagens da natureza funcionam como uma espécie de metáfora que associa a espera do nascimento do bebê ao curso paciente das águas e que, ao mesmo tempo, posiciona o mundo das parteiras e dos partos normais como um mundo muito próximo da natureza em oposição ao mundo “civilizado” das cesarianas. Logo após, já vemos a mesma mulher grávida andando novamente pelo quarto e deitando-se em sua cama. A presença da luz nos indica que já é dia e que a espera durou a noite inteira. Em *off*, começamos a escutar a voz de uma mulher que explica seus procedimentos no momento do parto, enquanto vemos uma parteira apalpar a barriga da grávida. Em seguida, vemos essa parteira à beira de um rio explicando o que é ser uma parteira, já em som sincrônico. Ela conta que já foram chamadas de bruxas por algumas pessoas, por fazerem remédios caseiros. Fala também sobre o passar do tempo, momento em que vemos mais algumas imagens de pôr-do-sol.

Uma fusão nos leva da entrevista da parteira à cena de um parto. Já não se trata, porém, da grávida que víamos na cena anterior e que esperou uma noite inteira pela chegada de seu filho. Em seu lugar, vemos uma jovem já deitada em posição de parto, com o marido em sua cabeceira, e uma parteira posicionada para “pegar” o neném. O filme não explica porque não vamos acompanhar o parto da mulher que víamos na cena anterior, não fazendo diferença entre as duas situações. Nesse momento, parece querer filmar um parto exemplar, que consiga reproduzir a idéia geral do que seria um parto realizado pelas parteiras, já que não existem dados que procurem particularizar as situações filmadas.

Vemos o detalhe de um soro, ligado à veia da paciente, que a parteira explica ser uma ajuda para que as contrações aumentem e o bebê nasça mais rápido. Enquanto vemos imagens do início do parto, ouvimos em *off* a voz do diretor que pergunta: “Vocês duas vão fazer o

parto da Rosilene Martins Souza. Quê que vocês tão pensando do parto? Vocês acham que vai ser um parto difícil?”

Em seguida, vemos a imagem das duas parteiras sentadas dentro de uma casa. Uma delas responde à questão do diretor dizendo que esperam que o parto seja tranquilo. Vemos um corte seco e a outra parteira diz que acredita que a cesariana só deve acontecer em um caso de extrema necessidade. O diretor pergunta o que elas acham dos hospitais que cortam as mulheres mesmo no parto normal. Elas continuam afirmando que acreditam que não há necessidade de cortar a mulher durante o parto. Uma delas interrompe a conversa e diz que vai contar sua história. Diz que é mãe de seis filhos. O primeiro nasceu em casa. Já no segundo filho, ela foi para uma maternidade. Quando já estava na sala de cirurgia percebeu que iriam cortá-la e fugiu do hospital para ter seu filho em casa. Ao final, diz que teve sua última filha sozinha, sem a ajuda de uma parteira. À pergunta generalizante, a parteira contrapõe sua história pessoal, que nos faz perceber, mais intensamente que qualquer outra resposta geral de defesa do parto normal, o quanto sua opção é possível e importante para ela.

Depois de um corte no qual não vemos a pergunta que foi feita, as parteiras falam que um filme sem parto não seria interessante. Dizem que o parto é o principal. O diretor fala: “Nós vamos fazer esse parto”. No plano seguinte, voltamos à cena do parto em que as duas parteiras estão presentes. Diferente de outras cenas do filme, em que a câmera é fixa, nessa seqüência ela está na mão e se movimenta com freqüência, buscando detalhes e ângulos diferentes, o que imprime uma maior dramaticidade à cena. O bebê vem “laçado” pelo cordão umbilical e a mãe sofre bastante para parir, gritando e chorando com extrema dor. Após muita dificuldade, o bebê finalmente nasce e é colocado no ventre da mãe e acariciado e apalpado pelas parteiras até seu primeiro choro. As parteiras cortam o umbigo da criança, enquanto agradecem a Deus pelo parto bem sucedido. Agora, riem relaxando da tensão pela qual passaram. A mãe também ri e, em seguida, recebe o filho em seus braços. Uma das parteiras

comenta como a cabeça da criança estava enrolada no cordão umbilical. A outra diz que foi um susto, mas que “graças a Deus, está tudo em paz.”.

Em seguida, a tela fica completamente branca e uma fusão nos leva à imagem de uma senhora sentada com um rio ao fundo, a quem o diretor se refere como D. Rosilda. Ela fala sobre a chegada de uma criança ao mundo. Diz que na sua época, quando nascia um bebê costumava-se atirar para anunciar a chegada da criança para os vizinhos, sendo que três tiros significavam que havia nascido um homem e dois tiros uma mulher. Ela fala também sobre a sensação de vitória que é fazer um parto. Isso porque, segundo os mais velhos, “quando a mulher tava em parto, diz que São Raimundo abria a cova.”. Ela conta que tem um amor muito grande por sua profissão, diferente de outras parteiras que dizem ter “nojo” de fazer um parto. Continua falando sobre sua profissão e o momento do nascimento. Diz que às vezes as mulheres sentem as dores do parto, mas que ainda não chegou a hora do bebê nascer e que essas dores são só uma “ameaça da lua”. O diretor lhe pergunta o que é a “ameaça da lua”. Ela responde que uma criança só nasce quando se completam nove luas. O diretor lhe pergunta se a lua tem uma influência muito grande e por quê. A parteira olha para baixo pensativa e diz que nem ela sabe explicar o que seria essa influência, deixando claro que existem lacunas e mistérios aonde seu conhecimento não chega. Mesmo assim, ela afirma que essa influência existe inclusive nas mulheres que são “visitadas” através da lua. O diretor lhe pergunta quem “visita” as mulheres e a parteira explica que estava se referindo à menstruação, numa cena em que, mais uma vez, fica claro como são distantes os referenciais culturais do diretor e das mulheres entrevistadas.

No plano seguinte, ouvimos a voz do diretor que pergunta a D. Rosilda qual seria a imagem da sua vida ou de um parto que ela levaria “para toda a eternidade”. D. Rosilda fecha os olhinhos e balança a cabeça sorrindo para dizer que não sabe. Ainda sorrindo ela diz: “Tenho todas as imagens, não sei nem decifrar quais”. Um corte e D. Rosilda ainda responde:

“Aliás, eu deixo essas imagens. Eu não levo. Eu deixo essas imagens para a lembrança das pessoas que ficam”, numa elaboração que subverte a ordem da pergunta feita a ela.

Depois disso, vemos um plano-detalle do rosto de D. Rosilda e, logo em seguida, sua imagem na tela de um monitor de vídeo. Ela diz que se acha parecida com sua mãe e o diretor lhe responde meio que perguntado: “É?”. Nesse momento, já a vemos sentada, em frente a uma câmera, e ao lado do diretor do documentário, que está de pé. Ela continua dizendo que nunca mais viu sua mãe. O diretor lhe pergunta o que ela já havia afirmado segundos atrás: “A senhora é parecida com ela?”. D. Rosilda diz que as pessoas que pensam assim. Depois de um corte, ela conclui que a imagem dela na tela lhe trouxe a imagem de sua mãe. Mais uma vez, a entrada em cena do diretor, da câmera e até do microfone *boom* não altera o status da entrevista, nem é utilizada como estratégia para problematizar as relações de poder existentes no ato da filmagem. D. Rosilda é chamada a falar sobre o que pensa de sua imagem na tela e não para discutir as condições em que essa imagem é produzida.



Figura 18 – D. Rosilda vê sua imagem na tela de um monitor, em cena de *Mensageiras da Luz* (2002/2003), de Evaldo Mocarzel.

Entremeando o depoimento de D. Rosilda e a próxima entrevista, mais uma vez o documentário se utiliza de imagens da natureza, associando a imagem das parteiras à idéia de

“mundo natural” e a certa “pureza” perdida pelo “mundo civilizado” das grandes metrópoles. Vemos um rio de águas barrentas cercado de árvores, o detalhe das águas que correm sem destino, a chuva caindo sobre um pasto verde e gotinhas de chuva que caem numa superfície de água parada. Depois disso, vemos algumas casas de madeira. Na janela de uma delas estão duas mulheres, cujos rostos a câmera vai sucessivamente se aproximando através de cortes secos. Posteriormente, saberemos que se chamam D. Xandoca e D. Maria. Em *off*, o diretor lhes pergunta se elas fazem parto juntas. Elas respondem que sim e o diretor pergunta o que cada uma delas faz durante o parto. Nesse momento, vemos as duas parteiras sentadas uma ao lado da outra, com colares de sementes e cocares de penas. Em frente delas e de costas para a câmera, está o diretor que aparece no canto esquerdo da tela. D. Xandoca diz que durante um parto dá apoio às mulheres segurando-as e dizendo palavras de conforto como: “Tu tens coragem. Tu vais ter seu neném. É assim mesmo que a gente *sofremo*. *Nóis* índio... (sic)”. O diretor, então, pergunta qual das duas “pega” o bebê na hora do parto e ela diz que é sua companheira. A questão da etnia das duas parteiras só será abordada posteriormente. Inicialmente, o diretor se limita a repetir para as duas parteiras a mesma questão que inicia o filme sobre qual deve ser a sensação dos bebês no momento em que sentem a luz pela primeira vez. As duas parteiras especulam sobre quais devem ser os sentimentos e percepções dos bebês ao nascer.



Figura 19 – D. Maria e D. Xandoca em cena do documentário *Mensageiras da Luz* (2002/2003), de Evaldo Mocarzel.

No plano seguinte, o diretor comenta que D. Xandoca tem os olhos verdes e a questiona se índio tem olho verde, numa perspectiva, ainda que guardadas as devidas diferenças, muito parecida com os documentários sobre povos indígenas realizados na Amazônia no início do século XX, que associavam a identidade de algum povo à suas características fisionômicas. As duas respondem que olhos verdes são frutos da “mistura” ou, ainda, do “sangue misturado de índio com branco”. O diretor pergunta de onde são esses brancos e ambas dizem categoricamente que são os portugueses. O diretor lhes questiona se não seriam franceses e ambas dizem que não. Logo após, o diretor pergunta se os colares que elas estão usando representam alguma coisa. D. Xandoca diz que o colar significa que ela mora na aldeia e que ela é uma índia. Ainda interrogando-as sobre sua identidade étnica, o diretor diz que gostaria que elas explicassem “para a câmera” o que é o a língua patuá. Elas respondem simplesmente que é a língua que elas falam. O diretor segue perguntando quantas aldeias falam o patuá e D. Xandoca responde que o idioma é falado na sua própria aldeia, além das aldeias do Espírito Santo e do Manga. Ela diz que o patuá não é francês e, sim, uma língua “emprestada” mais próxima do creolo e diz que “não sei nem explicar como é essa arrumação, não”. Nesse momento, fala que sua língua própria, a Karipuna, foi perdida com os antepassados e que por isso tiveram de pegar “emprestada” uma outra língua dos franceses.

Depois de um corte, vemos D. Xandoca falando algo em uma língua que imaginamos ser o patuá. Depois pergunta ao diretor: “sabe o que eu falei?”. O diretor balança a cabeça em negativa. Ela, então, diz que elas se sentem muito satisfeitas de estarem sendo filmadas sobre o trabalho que realizam em suas aldeias. Dizem que se sentem felizes de estarem explicando para a equipe de filmagem muitas coisas e também de estarem aprendendo com eles.

No próximo plano, já vemos as duas, no alpendre de uma casa, observando sua imagem que foi gravada na tela de um monitor. Logo depois, as vemos sentadas ao lado do diretor, tendo o monitor em frente. Olhando para o monitor, D. Maria diz: “Sabe que o índio

tem muita vergonha, né?”. D. Xandoca concorda e continua dizendo: “A gente não sabe falar, não sabe pronunciar muitas coisas. [...] A gente é fraco no português, né?” D. Maria diz que os índios são fracos no patuá e no português, pois não foram criados exclusivamente em nenhuma das duas línguas. Enquanto elas falam isso, o diretor permanece imóvel olhando fixamente para as duas. Em seguida, ele pergunta por que o índio sente muita vergonha, questão que já parecia ter ficado clara quando elas falam sobre a questão da língua. D. Maria diz rindo: “Por quê? Por que o índio é selvagem.” D. Xandoca e o diretor do filme também começam a rir da sua resposta. Ela ainda completa a resposta, rindo: “Só vive no mato e na roça.” O diretor não emite nenhum comentário sobre o que as duas índias estão falando. A cena termina nesse momento com um corte.

O poder simbólico, aquele que segundo Bourdieu tem o “poder de constituir o dado pela enunciação” (BOURDIEU, 2006, p. 14), se mostra presente nessa cena. Os estigmas de “selvagem” que durante muito tempo foram construídos pelos “brancos” através inclusive do próprio cinema documentário voltam a reaparecer a partir da voz dos próprios povos indígenas, que agora os assumem como verdade. O diretor, que permanece calado, passa a impressão de que concorda com as duas parteiras, já que não diz nada que as possa contradizer.

Ao invés de discutir essas questões relacionadas à auto-imagem das duas parteiras, no plano seguinte o diretor pergunta à D. Xandoca, referindo-se pela primeira vez a seu nome, qual a parte de seu corpo ela prefere, “o olho, o nariz, a boca... A orelha?”, quando se vê na tela do monitor, mais uma vez enfocando as características físicas das personagens. Elas riem e D. Xandoca diz: “Esse dr. tem cada pergunta. Nem posso lhe responder. Acho que todo meu corpo é bonito pra mim”, numa resposta que demonstra a irrelevância das questões propostas para elas.

Em seguida temos um corte e ela já diz que a imagem pode lhe fazer lembrar de quando ela era nova e de como seu rosto era “lindo”. D. Maria, que está ao seu lado, pergunta ao diretor: “É isso?”, numa tentativa de confirmar se a resposta de sua companheira estava correta. O diretor lhe responde: “Não sei. Vocês é que tem de me dizer.”, numa cena que diz muito sobre a relação que foi construída entre ambos. Questionadas sobre questões que não têm relevância para suas vidas, as duas parceiras tentam “acertar” a resposta e “agradar” o diretor, imaginando o que ele espera que elas respondam. A tentativa das duas em assumir uma postura indígena “típica”, através da utilização de adereços que indiquem sua origem, e até mesmo a aceitação dos estigmas impostos pela sociedade e que as fazem se auto-representar como “selvagens” é fruto da relação construída durante as filmagens. Elas se espelham na imagem que imaginam que o diretor tem delas e nas atitudes que imaginam que todos esperam que elas tomem para construir sua própria imagem.

O diretor não desiste de questionar as duas parceiras sobre a imagem que elas vêem na tela, ainda que ambas dêem sinais de que esse assunto não lhes interessa tanto. Agora pergunta à D. Maria, chamando-a pela primeira vez pelo seu nome, o que ela sente quando vê seus olhos na tela. Ela passa as mãos nos olhos com impaciência e responde, em tom de quem tem de repetir algo que já havia dito anteriormente: “É o que eu falei da minha irmã. Me lembro quando era nova, eu tinha um olhar diferente, meu rosto diferente, mais bonito. Agora, não. Meu rosto tá todo pintado, parece cara de onça.” D. Xandoca completa a resposta: “Pra falar faz careta” e D. Maria novamente acrescenta: “Sai no sol e fecha o olho”. O diretor pergunta rindo “mas quem que tá com cara de onça?” Uma delas aponta pro monitor e diz: “Você. É esse que tá aparecendo aí.” O diretor que ria olhando para alguém que está fora de campo, provavelmente um membro da equipe de filmagem, parece não entender a brincadeira e diz “Quem? Essa aí tá com cara de onça?”. Todos seguem rindo, não exatamente pelos mesmos motivos.

No próximo plano, o diretor pergunta às duas parteiras qual seria a reação delas caso a imagem que estão vendo no monitor aparecesse na televisão de suas casas. Logo depois, já não as vemos e nem ouvimos suas respostas. Ao invés disso, vemos vários planos que mostram a presença de antenas parabólicas ao lado das casas de madeira da cidade onde o documentário é filmado, enquanto ouvimos em *off* o barulho de pássaros da floresta. Essa montagem ressalta uma oposição, construída pelo filme, entre a tecnologia da antena parabólica, símbolo do progresso, e o som da floresta, símbolo do mundo natural, como se fossem dois mundos que entrassem em choque.

Logo em seguida, vemos algumas pessoas assistindo à televisão dentro de uma casa. Em outro plano, D. Jovelina está em frente a uma TV e diz que, para ela, o aparelho representa coisas que nunca viu, como um vampiro de um desenho animado que estava passando no momento. Também vemos D. Rosilda em frente à TV. Ela diz que antes da TV dormia cedo, mas que agora todos dormem mais tarde por causa do aparelho. Outra parteira fala que sentiu muita diferença com relação aos filhos, que antes iam assistir à televisão na casa de outras pessoas e, agora, ficam em casa. Essa seqüência a respeito da chegada da televisão, que interrompe o esquema das entrevistas, adotado durante todo o filme até esse momento, parece querer mostrar o “progresso” que chega à cidade, alterando a vida das pessoas.

Enquanto vemos a imagem fixa de uma antena parabólica, já ouvimos o depoimento da próxima entrevistada. Ela diz que fica “meditando” sobre como as pessoas de outras cidades sabem tudo o que está se passando no mundo. Acredita que isso foi permitido por Deus, que deu a sabedoria ao homem. Essa senhora está sentada à beira de um igarapé. Diz que muitas pessoas aprendem estudando, mas que ela não. Fala que Deus lhe deu a sabedoria para realizar partos e que Ele é “o dono da obra”, como se ela apenas emprestasse suas mãos para realizar seu trabalho.

Um corte e o diretor lhe pergunta se ela já foi ao cinema. A parteira diz que nunca “espiou” cinema. Questionada sobre os motivos disso, ela simplesmente diz: “Porque não. Nunca gostei.” Logo em seguida, uma das parteiras entrevistada durante a seqüência do parto, fala sobre a primeira vez que viu um filme e diz que achou mais “verdadeiro” ver do que ler, também em uma seqüência que enfatiza a chegada de símbolos do “progresso” à realidade das parteiras.

Logo em seguida, vemos Jovelina, a primeira personagem entrevistada, entrando em um hospital que o letreiro nos informa ser o Hospital da Mulher em Macapá. Enquanto ela entra no hospital, subindo uma longa rampa e caminhando pelos corredores, vamos ouvindo a voz do diretor do documentário perguntar: “O senhor, fazendo um parto normal, o senhor corta a mulher, como é uma prática comum em hospitais cortar a mulher mesmo num parto normal?” Ao final da pergunta, já vemos Jovelina sentada ao lado de um médico a quem o diretor dirigiu a pergunta. Ele responde que em alguns casos ele realiza esse procedimento que se chama “epsiotomia”, por que ele aumenta o canal de parto. Ele diz que às vezes a criança já passou por todo o trajeto do canal de parto e sofre no “despreendimento”. Fala que realiza a “epsiotomia” nesses casos para evitar o “sofrimento” da criança.

Jovelina o interrompe. Enquanto ela começa a falar, o médico continua conversando, em paralelo, com o diretor, dizendo que o corte precisa ser muito bem “reparado”. D. Jovelina explica, utilizando as mãos, o trajeto que o bebê passa no canal de parto. O diretor lhe pergunta o que ela acha desse procedimento de cortar a mulher nos casos em que os bebês são grandes. Ela diz que já “pegou” crianças de quatro quilos e que nunca cortou ninguém. Enfatiza que o sucesso de um parto desse tipo depende da experiência e do conhecimento da parteira. Explica como ela faz para que os ombros de um bebê grande passem pelo canal de parto. O médico não comenta a fala de Jovelina, se cala e evita o confronto direto com a parteira.

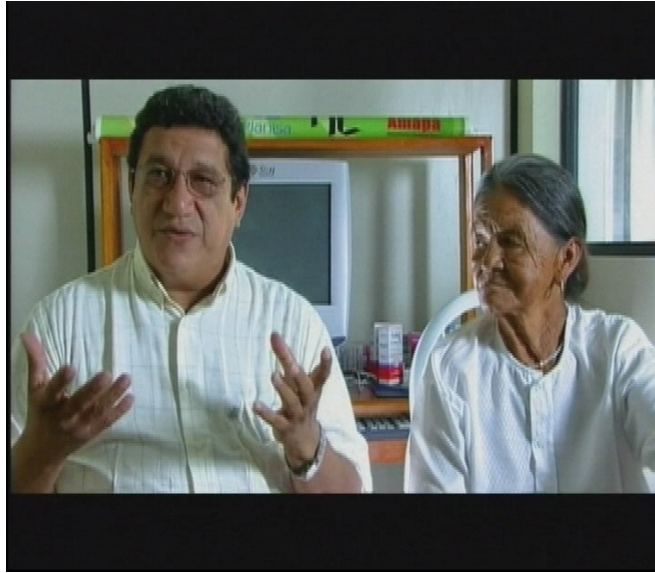


Figura 20 – A parteira Jovelina ao lado de médico no Hospital da Mulher de Macapá em cena do documentário *Mensageiras da Luz* (2002/2003), de Evaldo Mocarzel.

O fato de o documentário colocar Jovelina e um médico lado a lado não estimula o diálogo entre ambos. O diretor dirige questões diferentes a cada um deles, como se estivessem conversando de forma separada e não promove o diálogo entre os dois entrevistados. O tratamento dirigido a cada um dos personagens presentes nessa cena também é bastante diferente. O diretor pergunta a parteira o que ela pensa do parto com cortes, mas não pergunta ao médico o que ele pensa sobre os métodos das parteiras, evitando um confronto aberto entre os dois. Porém, a partir do momento em que posiciona Jovelina junto a um médico, esse confronto já é enunciado implicitamente. As atitudes do médico, que se cala e não argumenta com Jovelina, e do diretor, que não motiva essa conversa, indicam a predisposição de ambos em não entrar em diálogo com a parteira. Eles se calam, numa espécie de falso respeito, de quem parece acreditar que essa discussão não faz sentido. Dessa forma, acabam reproduzindo a idéia de que o discurso da medicina é, de fato, “superior” e que a profissão das parteiras está inevitavelmente fadada ao desaparecimento.

Na próxima seqüência, vemos o diretor do documentário chegando a um hospital, que o letreiro nos diz ser o Hospital Santa Catarina, na cidade de São Paulo, acompanhando a uma

mulher grávida. Junto a outro membro da equipe de filmagem, ele se veste com roupas azuis, próprias para a entrada em uma sala cirúrgica, e se dirige à sala de parto. Enquanto vemos essas imagens, escutamos em *off* a voz de Jovelina que acusa os hospitais de não possuírem o conhecimento necessário à realização de um parto. Ela conta que muitas vezes os médicos decretam que as mulheres não podem ter um filho em parto normal, quando isso não é verdade.

Em seguida, vemos o diretor do documentário sentado na cabeceira da mesa de cirurgia, na posição geralmente ocupada pelo pai, ao lado de uma mulher, que, nesse momento, percebemos ser sua esposa. Entendemos que irá ser filmado o nascimento do filho do diretor do documentário, possível motivação pessoal para a realização do filme e para seu interesse na profissão das parteiras. Enquanto vemos os preparativos para o nascimento, continuamos escutando em *off* a voz de Jovelina que, agora, critica a forma como os hospitais cortam as mulheres durante o parto. Quando sua fala termina, vemos a barriga da esposa do diretor sendo cortada por um médico. Com instrumentos cirúrgicos eles abrem espaço em meio ao corte para a saída do bebê. Os médicos vão retirando o bebê e chamam o diretor do filme, nesse momento identificado como “pai”, para que ele o veja. A criança chora e os médicos a mostram à mãe.

Por mais que durante praticamente toda essa seqüência escutemos a voz de Jovelina dirigindo duras críticas às técnicas utilizadas dentro dos hospitais, as imagens nos mostram que o diretor e sua família optaram pelo nascimento de seu filho através de uma cesariana. Por que montar a cena da cirurgia de nascimento do filho junto com a voz de Jovelina que emite um parecer contrário à realização de cesarianas? Nesse momento, temos a impressão de que ou a opinião da parteira não é válida para o diretor, afinal ele toma claramente um caminho contrário ao que ela diz, ou então representa uma posição que ele associa a um passado romântico, vivo apenas nas regiões menos “desenvolvidas” e que tende a desaparecer.

Afinal, se o diretor concorda com a opinião de Jovelina, por que no parto de seu filho houve um corte? Se o diretor não concorda com a opinião de Jovelina, por que não discute com ela? Se ainda, outras razões motivaram a realização da cirurgia cesariana, por que não são explicitadas? Ao contrário do tratamento dado às personagens parteiras que precisam constantemente se justificar, a opção do diretor não é discutida e nem problematizada. Nesse sentido, ela é tida como “natural”, algo tão óbvio que não se precisa explicar. O parto de cesariana realizado em hospitais é assim posicionado como a “evolução” inevitável e irreversível do parto normal realizado por parteiras.

No plano seguinte ao nascimento do bebê, as enfermeiras abrem os olhinhos da criança à força e pingam uma espécie de colírio. Em seguida, a criança abre os olhos e o diretor fala: “Abriu o olho”. Logo após, vemos uma imagem superexposta do sol refletido na superfície de uma água, onde vemos apenas um amontoado de pontos de luz que se mexem, enquanto ouvimos o barulho das águas. Essa imagem parece querer representar a visão do bebê ao abrir os olhos. Junto com ela, também vemos a imagem de um fecho de luz que vem dos céus. O obturador se abre e uma luz branca invade a tela. Novamente, vemos o bebê, que abre seus olhos com dificuldade. No plano seguinte, voltamos a ver a imagem de um fecho de luz que vem dos céus e, logo depois, alguns planos das águas de um rio que corre.



Figura 21 – *Frame* da seqüência final documentário *Mensageiras da Luz* (2002/2003), de Evaldo Mocarzel.

As imagens das águas do rio, repetidas diversas vezes ao longo do filme, são entremeadas, agora, com imagens da revelação de um filme de cinema, numa espécie de comparação entre o movimento das águas do rio e o movimento dos líquidos utilizados na revelação de uma película. Depois disso, vemos a mão de uma técnica que manuseia a película já revelada dentro de um laboratório. Ela vai correndo os quadros do filme por entre as mãos e alguns quadros do rosto de Jovelina aparecem na tela, como que representando os fotogramas que a técnica estava manuseando. Ela corta a película em um determinado ponto e, em seguida, vemos um cordão umbilical também sendo cortado, numa tentativa de metáfora entre a produção de um filme e a realização de um parto.

Também vemos uma ilha de edição com a imagem de Jovelina no monitor central, bem como uma película de cinema correndo por entre as rodas de um projetor. Junto com essas imagens do projetor, vemos algumas cenas de parteiras que foram entrevistadas. Elas estão paradas e a câmera se aproxima delas bruscamente ou girando em volta de seus corpos. Uma dessas parteiras é Jovelina que vemos parada de pé, olhando para uma árvore enquanto um câmera, seu assistente e o auxiliar de som giram com uma câmera a seu redor. A perspectiva da câmera que filma o giro em torno do corpo de Jovelina se alterna com a perspectiva de uma câmera externa à cena que filma a produção dessa imagem. O mesmo procedimento é dirigido à outra parteira.

Depois dessa seqüência, vemos novamente a imagem do bebê saindo do ventre da mãe no parto normal filmado junto às parteiras seguida da imagem da cesariana através da qual nasceu o filho do diretor, o que coloca em oposição direta os dois métodos de nascimento. Em seguida, vemos mais algumas imagens de um projetor, que agora, joga suas luzes sobre uma tela de cinema. Depois disso, vemos novamente o rosto de Jovelina. O diretor lhe pergunta se é mais fácil fazer um filme ou um parto. Jovelina responde: “Ah, toda vida é filmar.”

Logo após, vemos mais uma seqüência de planos em que a câmera gira em torno do corpo de Jovelina. Ela fala que quando morrer, se para onde ela for alguém precisar de uma parteira, ela faz o parto. Jovelina termina o filme rindo do que fala. A tela se escurece e surgem os letreiros com a ficha técnica do filme.

Apesar de se articular a partir de procedimentos surgidos com os movimentos do “cinema verdade” e do “cinema direto”, ainda assim *Mensageiras da Luz* não consegue empreender uma construção mais complexa dos sujeitos documentados. Estratégias como a entrevista, o não ocultamento da presença do diretor em cinema, a problematização das condições de produção do filme e até mesmo a inclusão da vida pessoal do diretor que foram, inicialmente, utilizadas pelos cineastas do cinema verdade e do direto para questionar o status de verdade universal atribuído ao documentário, se encontram de certa forma “naturalizadas” nesse documentário, na medida em que são utilizadas mecanicamente e a partir de uma postura generalizante.

As “parteias da Amazônia” são construídas em *Mensageiras da Luz* como uma categoria social, um “tipo” da região amazônica. O documentário não vai atrás das particularidades e singularidades de cada uma das parteiras, mas tenta construir uma idéia geral do que é ser uma parteira na região amazônica. Um mesmo leque de questões padrão é dirigido a cada uma das entrevistadas e algumas respostas chegam inclusive a serem montadas em uma seqüência de opiniões que tentam construir uma opinião geral das “parteias”. O roteiro das perguntas é obedecido fielmente, mesmo nos momentos em que muitas das entrevistadas demonstram que algumas das questões propostas são irrelevantes para elas. Ao dirigir a todas as entrevistadas sempre as mesmas perguntas, sem se deixar afetar pelo que cada uma delas poderia trazer à relação, o documentário aprisiona todas em um mesmo sistema de questões, e não permite que um diálogo, que pressupõe interação e aceitação do que vem do outro, possa surgir.

Os poucos momentos em que o esquema da entrevista é abandonado também são problemáticos, como nas seqüências de Jovelina e de um médico no Hospital da Mulher em Macapá ou, ainda, na cena do nascimento do filho do diretor. Montada após a seqüência do “confronto” entre um médico e Jovelina, a cena do nascimento do filho do diretor parece indicar uma opção, ainda que não emitida explicitamente, em favor da cesariana, técnica pela qual seu filho vem ao mundo. Ficamos sem entender por que o nascimento do filho do diretor não foi revelado desde o início do filme, já que era esse o fato que, aparentemente, motivava sua relação com as parteiras entrevistadas. Por que o diretor, tantas vezes presente nas cenas, não dialoga com as parteiras sobre a técnica que será utilizada no nascimento de seu filho? Se não havia essa disposição de dialogar com elas sobre esse assunto por que, então, incluir no filme as imagens do nascimento de seu filho?

A inclusão tão pouco problematizada da cena da cirurgia de nascimento de seu filho, a indisposição do diretor e do médico para dialogar com Jovelina a respeito das diferenças entre o trabalho das parteiras e a medicina e, mesmo, a forma como o diretor não desenvolve durante as entrevistas temas políticos relacionados à afirmação da profissão das parteiras parecem nos indicar que ou ele não quer entrar em confronto com as personagens por uma espécie de “respeito” a essas mulheres para quem ele nega o debate ou que ele acredita que a opinião delas seja demasiadamente ingênua e não mereça sequer ser discutida, já que a profissão de parteiras é algo que se refere unicamente ao mundo do qual as “parteiras da Amazônia” fazem parte. Um mundo visto pelo filme como distante dos grandes centros, ainda bastante associado à natureza, mas que começa a ser conquistado pelo “progresso”, como tenta nos mostrar a seqüência de imagens sobre a chegada da televisão, tema que entra, arbitrariamente, no leque de perguntas do documentário, que até então vinha se concentrando na questão das parteiras e de sua imagem.

O “progresso” anunciado pela televisão é também aquele que o filme acredita que vai acabar com a profissão das parteiras. Talvez não seja à toa que a visita de Jovelina ao Hospital de Macapá esteja montada justamente após a seqüência que mostra a chegada da TV e do cinema na vida das parteiras. Ao posicionar o parto em hospitais como mais um signo do “progresso”, o filme assume uma postura evolucionista com relação às parteiras. As diferenças entre o trabalho das parteiras e o dos médicos não chegam a ser discutidos e a inevitabilidade da cirurgia de cesariana é tão dada que o diretor nem sequer tenta discutir essa opção para o parto de seu filho, mesmo realizando um filme com parteiras. O filme nos passa a impressão que a profissão das parteiras tende a desaparecer, junto com o mundo do qual elas fazem parte fazem parte.

Ao invés de problematizar essas questões durante o filme, o documentário opta por se concentrar em dois pontos. De um lado, tenta promover a realização de uma espécie de inventário das técnicas utilizadas pelas parteiras, num esforço mais de preservação do que de afirmação, como se estivesse “guardando” um saber em vias de extinção. De outro lado, realiza uma discussão pretensamente reflexiva a respeito das imagens das parteiras nos monitores de vídeo, muitas vezes se concentrando mais nos aspectos fisionômicos das entrevistadas, do que de fato problematizando as condições de produção do filme e as relações de poder nele existentes. Nesse sentido, podemos dizer que, mesmo utilizando estratégias de filmagens que guardam relação direta com os movimentos do “cinema verdade” e do “cinema direto”, esse documentário se aproxima da conceituação empreendida pelos filmes de não-ficção do início do século pautados pela idéia de preservação, na película, de “tipos sociais” que tendiam a desaparecer.

Apesar de tudo isso, o procedimento da entrevista e a filmagem em som-direto, ainda que utilizados de forma generalizante, ainda guardam mais possibilidades de interação que o cinema de não-ficção do início do século XX e do que os documentários do modelo clássico.

Em algumas situações de *Mensageiras da Luz*, a força das personagens faz com que elas resistam à generalização e à tipificação que o filme lhes tenta impor. Podemos nos lembrar da cena em que Jovelina convida o diretor para que entre em cena e toque a barriga de uma mulher grávida, rompendo com a relação de poder rígida entre entrevistador e entrevistado ou nos momentos em que essa mesma personagem, combativa e corajosa, explica ao lado de um médico que a ignora como é possível fazer um parto normal sem cortes em quando o bebê é grande. Também nos lembramos da parteira que afirma o parto normal como uma opção possível, a partir de sua experiência pessoal de mãe que fez nascerem seus seis filhos dessa maneira. Mas, ainda assim, esses são momentos pontuais e, na maior parte do tempo, o filme aprisiona as personagens ao tipo social de “parteiras da amazônia”, categoria vista como em vias de desaparecimento, assim como o mundo do qual elas fazem parte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois filmes analisados nesse trabalho têm em comum o fato de voltarem para pessoas que vivem na Amazônia Brasileira, além de fazerem parte de uma tendência que surge no Brasil em meados da década de 90, a partir da influência dos movimentos do “cinema verdade” e do “cinema direto” da década de 60. Nossa tentativa foi perceber se esses filmes, pautados pela influência de movimentos que questionam a idéia do documentário como um registro imparcial da realidade, conseguem alterar a forma como a identidade dos povos amazônicos foi construída ao longo da história do campo do documentário no Brasil, construindo uma imagem menos tipificada e estigmatizada daqueles que vivem na região. Nesse processo, procuramos entender não apenas as imagens que os dois documentários constroem acerca dos sujeitos documentados, mas principalmente de que maneira e através de quais estratégias essas imagens são construídas.

Vimos que em *Eu já fui seu irmão*, o documentário se alterna entre uma construção mais complexa dos personagens de Krokenum, líder Parakatêjê, e Diniz, líder Krahô, e uma abordagem mais plana e generalizante do encontro entre os dois povos que tenta contextualizar o encontro entre os dois líderes. Enquanto o encontro dos dois povos é documentado a partir de uma estratégia de colagem de imagens e de entrevistas, o encontro entre os dois líderes é documentado principalmente a partir de uma estratégia de observação de situações vivenciadas por ambos.

Essa observação do encontro entre os dois líderes está longe do estilo de documentação pretensamente isento que tenta ocultar a presença da câmera e do cineasta na cena. A presença da câmera é constantemente citada pelos dois líderes, que determinam o destino das imagens que estão sendo produzidas e compartilham decisões de filmagem com o diretor. Essas decisões não nascem a partir de um pedido mecânico do cineasta, mas são fruto da relação que foi instaurada entre eles.

Através da observação do encontro entre Krokenum e Diniz, já não vemos descrições generalizantes e engessadas de características culturais tipicamente associadas a determinados povos indígenas. Ao invés disso, vemos o processo vivido pelos líderes de dois povos durante um encontro e percebemos o quanto as características culturais dependem da elaboração pessoal e das subjetividades dos sujeitos envolvidas. Krokenum, que é o personagem principal do documentário, está muito longe da figura típica e estereotipada do indígena da Amazônia que encontramos quase sempre na mídia e na própria trajetória do cinema documentário. Ele não é associado a nenhum dos chavões ou estigmas constantemente direcionados aos povos indígenas. Longe disso, o filme nos faz vê-lo como um indivíduo único, cheio de particularidades e características que são só suas. Em última instância, é a força dessa singularidade que rompe com as imagens padrão através das quais já acostumamos a ver os povos indígenas.

Já em *Mensageiras da Luz*, foi possível perceber que a adoção mecânica e pouco questionadora de estratégias de documentação que surgiram a partir dos movimentos do “cinema verdade” e do “cinema direto” não se reverte em uma construção mais complexa e menos estigmatizada das pessoas que vivem na região amazônica. Ao dirigir um mesmo padrão de questões a todas as parteiras entrevistadas e ao não permitir com que elas o fizessem desviar da rota traçada antes do início das filmagens, o documentário acaba por aprisionar todas as personagens nos seus próprios modelos e padrões. Nesse filme, o momento da filmagem acaba funcionando mais como uma confirmação das verdades prévias da equipe do filme, que chegou a passar onze dias em busca de uma resposta que os satisfizesse, do que como uma construção de verdades que acontecem dentro do próprio filme. Vistas unicamente a partir do olhar da equipe de filmagem, as “parteiras da Amazônia” são construídas como um tipo social idealizado, que tende a desaparecer com a chegada do “progresso” na região amazônica.

Ainda assim, o filme apresenta momentos em que estas questões estão problematizadas e nos quais a singularidade de algumas personagens consegue se fazer emergir, a partir de situações em que as parteiras entrevistadas tentam subverter a ordem imposta pela relação de poder estabelecida entre elas e o diretor ou, até mesmo, nos momentos em que elas demonstram o quão irrelevantes são para elas algumas das questões colocadas pelo documentário.

Ao concluirmos esse trabalho de análise, compreendemos que a linguagem se move constantemente e que não existem modelos prontos e nem procedimentos estratégicos que possam garantir determinados resultados padrão. Afinal, assim como acontece com os conceitos e idéias, a linguagem também pode se “naturalizar”, deixando de carregar a perspectiva crítica que a fundou. Vimos através da análise de *Mensageiras da Luz*, que as estratégias da entrevista, da observação em som direto e mesmo a inclusão da vida pessoal do diretor do documentário na narrativa do filme não foram, por si só, capazes de fazer emergir sujeitos singulares, mais que tipos sociais idealizados pelo cineasta. Muito pelo contrário, tais estratégias, que nasceram a partir da contestação dos preceitos do modelo clássico de produção, são, agora, novamente utilizadas num esquema generalizante, que tenta utilizar as mulheres entrevistadas para construir a figura típica da “parteira da Amazônia”.

A linguagem que um dia pretendeu questionar o estatuto de “verdade” do documentário é colocada novamente a favor dessa impressão. A “reflexividade” proposta pelo filme é puramente aparente. Estratégias que indicam certa predisposição em discutir a linguagem do filme, como a filmagem da revelação da película, o não ocultamento da equipe de filmagem e os questionamentos às parteiras a respeito de sua imagem, não são, estranhamente, utilizadas como uma forma de questionar as relações de poder e as condições de produção do filme. Pelo contrário, elas funcionam apenas como uma “fachada”, na medida em que não ampliam o diálogo com o “outro” documentado e se prestam a construir a idéia de

que o filme assume um maior teor de “verdade” a partir do momento em que realiza esses procedimentos.

Já em *Eu já fui seu irmão*, mesmo sem vermos tantos signos aparentes de reflexividade, conseguimos perceber o processo pelo qual os sujeitos passaram através das filmagens e conseguimos perceber como eles se transformaram a partir da relação construída pelo filme. O documentário não confirma verdades pré-existentes ao momento da filmagem, mas constrói, em ampla colaboração com os sujeitos documentados, suas próprias verdades. Ele filma um processo, mais que uma realidade pré-construída. A identidade de Krokenum, personagem principal, não está construída como uma identidade fixa e determinada associada ao tipo social que ele deveria representar, mas é construída, durante o filme como uma identidade única e em movimento, que se altera a partir do encontro entre Krokenum e o líder Krahô e também a partir do encontro entre Krokenum, o cineasta e o aparato cinematográfico. Constrói-se aí uma reflexividade efetiva, fundada não na adoção de estratégias que poderiam indicá-la, mas na instauração de um processo único de relação com os sujeitos documentados que permite que se construam novas verdades a partir do filme.

Ao finalizarmos essa pesquisa, percebemos que tudo depende da maneira como o cineasta modula sua interação com o outro no contexto de cada filme específico e não da adoção mecanizada de certos procedimentos inaugurados por um determinado movimento cinematográfico. Da mesma forma, os filmes analisados durante esse trabalho também não devem ser tomados como modelos ou como bons ou maus exemplos de uma determinada forma de utilização de estratégias cinematográficas. Longe disso, eles também devem ser entendidos como casos específicos a partir dos quais foi possível discutir as questões propostas e problematizar a forma como os povos da Amazônia vêm sendo conceituados a partir de determinadas tendências do cinema documentário brasileiro contemporâneo.

Nossa tentativa não foi oferecer uma visão definitiva para essa discussão, que julgamos extremamente complexa e multifacetada, mas indicar caminhos para futuros questionamentos e para um constante debate sobre a produção de documentários com foco nos povos amazônicos, o que é, no fundo, uma discussão sobre a produção de documentários.

REFERÊNCIAS

Livros

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1993.

BARTH, Frederik. *Grupos Étnicos e suas fronteiras*. In: POUTIGNAT Phillippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do Cinema: ontologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p.121-128.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2003, p.69-79.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BRIGARD, Emilie de. The history of ethnographic film. In: HOCKINGS, Paul. (Org.). *Principles of Visual Anthropology*. 3. ed. Berlim: Mouton de Gruyter, 2003, p.13-43.

CALIL, Carlos Ausguto. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (Orgs.) *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897/1935)*. Manaus: EDUA, 1996.

_____. *No Rastro de Silvino Santos, por Selda Vale da Costa e Narciso Júlio Freire Lobo*. Manaus: SCA/Edições Governo do Estado, 1987.

DÁ-RIN, Sílvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FARIA, Luiz de Castro. Antropologia: duas ciências. Notas para uma história da antropologia no Brasil. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno; DOMINGUES, Heloísa Maria Bertol (Orgs.). *Antropologia: duas ciências*. Rio de Janeiro: CNPq/MAST, 2006.

KOCH-GRUNBERG, Theodor. Dois anos entre os indígenas: viagens ao noroeste do Brasil (1903-1905). Manaus: EDUA/FSDB, 2005.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

LIMA, Gláucio. Notas sobre o cenário super-8 e 16 mm em Belém do Pará. In: OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. (Org.). *Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes*. Belém: CNPq, 2004, p.47-53.

MEAD, Margaret. Visual anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul. (Org.). *Principles of Visual Anthropology*. 3. ed. Berlim: Mouton de Gruyter, 2003, p.79-98.

MONTE-MOR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2003, p.97-116.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

PINTO, Renan Freitas. *Viagem das Idéias*. Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus, 2006.

POUTIGNAT Phillippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2003, p.81-96.

RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia visual – Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

ROUCH, Jean. The Camera and Man. In: HOCKINGS, Paul. (Org.). *Principles of Visual Anthropology*. 3. ed. Berlim: Mouton de Gruyter, 2003, p.79-98.

_____. Our totemic ancestors and crazed masters. In: HOCKINGS, Paul. (Org.). *Principles of Visual Anthropology*. 3. ed. Berlim: Mouton de Gruyter, 2003, p.217-232.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: curta e média metragem*. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2006.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2003, p.261-296.

TACCA, Fernando de. Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2003, p.313-370.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupi*. Belém: SECULT, 1999.

VELHO, Otávio Guilherme. *Capitalismo autoritário e campesinato*. São Paulo: Difel, 1976.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Dissertações e Teses

LOBO, Narciso Júlio Freire. Manaus, anos 60: a política através do cinema. 260 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo.

MENDONZA, Carlos Alberto Casas. Nos olhos do outro: nacionalismo, agências indigenistas, educação e desenvolvimento, Brasil-México (1940-1970). 2005. 317 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

Artigos, Revistas e Jornais

FAULHABER, Priscila. Nos varadouros das representações: redes etnográficas na Amazônia do início do século XX. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 40, n. 2, p.101-143, 1997.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural – experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set 1995

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*. Salvador, vol. 3, n. 2, p. 71-88, jul./dez 2005

HEIDER, Karl. Uma história do filme etnográfico. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, n. 1, p.31-53, 1995.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Devires: cinema e humanidades*. Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 86-101, jan./dez. 2004.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, UERJ, n. 1, p.11-23, 1995.

LOBO, Narciso. Iracema e a transa ideológica – Cadê a identidade?. *Arte e Delírio*. Manaus, p.55-70, 1987.

_____. “Amazonas, Amazonas”. *Cadernos Compesq*. Manaus, v. 1, n. 2, dezembro, p.31-38, 1998.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, n. 48, p. 91-115, 2 semestre 1999.

SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1860). *Rev. Antropol.*, São Paulo, v. 44, n. 2, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477012001000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 Abr 2007. Pré-publicação.

SAMAIN, Etienne; MENDONCA, João Martinho de. Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira. *Rev. Antropol.*, São Paulo, v. 43, n. 1, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477012000000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 Abr 2007. Pré-publicação.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema verdade vai ao teatro. *Devires: cinema e humanidades*. Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 71-85, jan./dez. 2004.

Congressos, Conferências, Simpósios, Workshops, Jornadas e outros Eventos Científicos
 MOSTRA AMAZÔNICA DO FILME ETNOGRÁFICO, 1., 2006, Manaus. Catálogo da I
 Mostra Amazônica do Filme Etnográfico. Manaus: UFAM, 2006. 36 p.

Homepage

KINOFORUM. Guia Brasileiro de Festivais de Cinema e Vídeo. Disponível em:
 <<http://www.kinoforum.org.br/guia/2007/index.php>> Acesso em: 02 março 2007

Pareceres

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura e
 Diversões Públicas. Do parecer acerca da não-liberação do filme “Iracema – uma transa
 amazônica” para exibição. Parecer n. 1478 de 18 de abril de 1977. Arquivo Nacional.

Filmes e Vídeos

A arca dos Zo`é. Vicent Carelli e Dominique Gallois. Brasil, cor, 1993.

AS filhas da chiquita. Priscilla Brasil. Brasil, cor, 2006.

A próxima refeição. Kleber Bechara. Brasil, cor, 2005.

A selva na selva. Luiz Carlos Martins e Paulo César Freire. Brasil, cor, 2004.

ALÉM de Rondônia – Curiosidades do Mato Grosso. Pedro Lima. Brasil, PB, 1944.

ALÉM de Rondônia – No coração do Mato Grosso. Pedro Lima. Brasil, PB, 1944

ALÉM de Rondônia – Salto Belo. Pedro Lima. Brasil, PB, 1944

AMAZONAS, AMAZONAS. Glauber Rocha. Brasil, cor, 1968.

AO redor do Brasil. Major Luiz Thomaz Reis. Brasil, PB, 1932.

ARRAIAL do Cabo. Paulo César Saraceni. Brasil, PB, 1959.

ARAWETÉ. Murilo Santos. Brasil, cor, 1992.

ARUANDA. Linduarte Noronha. Brasil, PB, 1960.

AU pays des Dogons. Marcel Griaule. França, PB, 1935.

AU pays des mages noirs. Jean Rouch, pb, 1935.

ALDEIA Nalike I e II: Índios Kadiwéu. Claude e Dina Lévi-Strauss. Brasil, PB, 1936.

BANIWA – uma história de plantas e curas. Stella Penido. Brasil, cor, 2005.

BANDEIRAS verdes. Murilo Santos. Brasil, cor, 1986.

BRINCADEIRAS de mestre. Sílvio Figueiredo. Brasil, cor, 2005.

CALAPALO. Nilo Oliveira Vellozo. Brasil, PB, sd.

CARNIÇA. Normangy Litaif. Brasil, PB, 1966.

CONCURSO hípico. Ramon de Baños. Brasil, PB, 1912

CERIMÔNIAS funerárias entre os Índios Bororo: A vida de uma aldeia Bororo. Claude e Dina Lévi-Strauss. Brasil, PB, 1935.

CHARACTER Formation in Different Cultures. Gregory Bateson e Margaret Mead. EUA, PB, 1936/1938.

CHRONIQUE d´um été. Jean Rouch e Edgar Morin. França, PB, 1960.

DAVI contra Golias – Brasil Caim. Aurélio Michiles. Brasil, cor, 1995.

DO Mosqueiro ao Chapéu Virado de trem. Ramon de Baños. Brasil, PB, 1912

EDIFÍCIO Máster. Eduardo Coutinho. Brasil, cor, 2002.

EPOPÉIA eucydecreana. Charlene Lima e Rodrigo Neves. Brasil, cor, 2006.

EU já fui seu irmão. Vicent Carelli. Brasil, cor, 1993.

EXCURSÃO às nascentes do Xingu. Nilo Oliveira Vellozo. Brasil, PB, 1944.

FESTA da bandeira. Silvino Santos. Brasil, PB, 1918.

FESTIVAL de natação e remo. Ramon de Baños. Brasil, PB, 1912

GUARANÁ olho de gente. Aurélio Michiles. Brasil, cor, 1982.

HARMONIA dos contrastes. Ivens Lima. Brasil, PB, 1966.

HEINZ Forthmann. Marcos de Souza Mendes. Brasil, cor, 1990.

IAUARETÊ – cachoeira das onças. Vincent Carelli. Brasil, cor, 2006.

IGREJA dos oprimidos. Jorge Bodankzy e Helena Salem. Brasil/França, cor, 1985

IGUAL a mim, igual a ti. Roberto Kahané. Brasil, PB, 1965.

INAUGURAÇÃO da linha fluvial Belém-Mosqueiro. Ramon de Baños. Brasil, PB, 1912

INDIOS Curicuros. Nilo Oliveira Vellozo. Brasil, PB, 1944.

INDIOS Witotos do Rio Putumayo. Silvino Santos. Brasil, PB, 1916.

IRACEMA: uma transa amazônica. Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil, cor, 1977.

INSPECTORIAS de Fronteiras. Major Luiz Thomaz Reis. Brasil, PB, 1938.

INTEGRAÇÃO racial. Paulo César Saraceni. Brasil, PB, 1964.

INVISÍVEIS prazeres cotidianos. Jorane de Castro. Brasil, cor, 2004.

JANELA da Alma. Walter Carvalho. Brasil, cor, 2001.

JARI. Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Brasil/Alemanha, cor, 1979

JORNADA kamayurá. Heinz Foerthmann. Brasil, cor, 1965

KOCH-GRÜNBERG em Koimélong (Brasil, Região Guayana). Theodor Koch-Grünberg e H.Schmidt Alemanha, PB, 1911.

KUARUP. Heinz Foerthmann. Brasil, cor, 1965

MANAUS e seus arredores. Silvino Santos. Brasil, PB, 1919.

MARIMBÁS. Vladimir Herzog. Brasil, PB, 1962.

MAIORIA absoluta. Leon Hirzmann. Brasil, PB, 1964.

MENSAGEIRAS da luz, parteiras da Amazônia. Evaldo Mocarzel. Brasil, cor, 2002/2003

MERURI. Nilo Oliveira Vellozo. Brasil, PB, 1947.

MIMOSO. Nilo Oliveira Vellozo. Brasil, PB, 1947.

NANOOK of the north. Robert Flaherty. EUA, PB, 1922.

NANGUETU. Alcyr Morisson. Brasil, cor, 2006.

NAZA. Sílvio Figueiredo. Brasil, cor, 2003.

NO paiz das amazonas. Silvino Santos. Brasil, PB, 1922.

NO tempo das chuvas. Isaac e Valdete Pinhanta, Tsirotsi Ashaninka, Lullu Manchineri, Maru Kaxinawá. Brasil, cor, 2000.

OBRIGADO irmão. Divino Tserewahú. Brasil, cor, 1998.

O embarque do eminente Dr. Lauro Sodré. Ramon de Baños. Brasil, PB, 1912

O Horto Florestal de Manaus. Silvino Santos. Brasil, PB, 1918.

O massacre de Alto Alegre. Murilo Santos. Brasil, cor, 2006.

ONDE está o rabino? Renato Athias e Stephen Nugent. Brasil, cor, 2002.

QUEM matou Elias Zi? Murilo Santos. Brasil, cor, 1983.

RITUAES e festas Bororo. Major Luiz Thomaz Reis. Brasil, PB, 1917.

Rondônia. Roquette Pinto. Brasil, PB, 1912.

RONURO, selvas do Xingu. Brasil, PB, 1924.

SERTÕES do Mato Grosso. Major Luiz Thomaz Reis. Brasil, PB, 1915.

SOUS le masque noir. Marcel Griaule. França, PB, 1938.

TERCEIRO milênio. Jorge Bodaznky e Wolf Gauer. Brasil/Alemanha, cor, 1980.

URUBU Kaaapor: um dia na vida de uma tribo da floresta tropical. Heinz Foerthmann e Darcy Ribeiro. Brasil, PB, 1950.

UM pintor amazonense. Felipe Lindoso e Roberto Kahané. Brasil, cor, 1966.

UM rei no xingu. Helena Tassara. Brasil, cor, 2002.

VIAGEM ao Roraimã. Major Luiz Thomaz Reiz. Brasil, PB, 1927.

VILA da barca. Renato Tapajós. Brasil, PB, 1965.

VITÓRIA régia. Humberto Mauro. Brasil, PB, 1937.

ANEXO I – FICHAS TÉCNICAS

Nesse anexo, apresentamos as fichas técnicas dos filmes realizados na Amazônia Brasileira, que foram citados ao longo dessa dissertação. As fichas técnicas estão compostas de título, dados sobre os autores, minutagem, local e ano de produção e produtora ou acervo responsável.

A ARCA DOS ZO'É

Vicent Carelli e Dominique Gallois. 5 min. Brasil/SP, cor, 1993.

Vídeo nas Aldeias

O índios Waiãpi decidem ir ao encontro dos Z'óé, que haviam sido recém-contactados, para documentá-los e também para mostrar imagens de sua aldeia. O documentário mostra o encontro desses dois povos através do vídeo.

A FESTA DA BANDEIRA NO DIA 11 DE JUNHO

Silvino Santos. Brasil/AM, PB, 1918.

Segundo levantamento de Selda Vale da Costa (1986), trata-se de documentário no estilo cine-jornal, produzido pela Amazônia Cine-Film.

AS FILHAS DA CHIQUITA

Priscilla Brasil. 52 min. Brasil/PA, cor, 2006.

Greenvision

Documentário sobre a Festa da Chiquita, mais tradicional encontro gay da Amazônia, que acontece anualmente durante as comemorações do Círio de Nazaré em Belém do Pará.

A PRÓXIMA REFEIÇÃO

Kleber Bechara. 55 min. Brasil/AM, cor, 2005.

Amazon Film Production. DocTV

Filmado na comunidade do Tambor no Rio Jaú no município de Novo Airão, interior do Amazonas, o documentário aborda o modo de vida das populações ribeirinhas da Amazônia.

A SELVA NA SELVA

Luiz Carlos Martins e Paulo César Freire. 55 min. Brasil/AM, cor, 2004.

Jobast. DocTV.

O filme trata dos mitos amazônicos e de seus reflexos na vida dos habitantes da cidade de Manaus, mostrada como uma selva urbana marcada por confrontos, disputas e desencontros.

ALÉM DE RONDÔNIA- CURIOSIDADES DO MATO GROSSO

Pedro Lima. 7 min. Brasil/RJ, PB, 1944.

Museu do Índio

Documentário da série “Além de Rondônia”, que em estilo “cine-jornal” apresenta aspectos do interior do Mato Grosso, como, por exemplo, o porto de “Sanauma” no Rio Trincheira, a confluência do Rio Verde com Columbiara, a foz do rio Guaporé e a junção dos rios Columbiara e Guaporé.

ALÉM DE RONDÔNIA – NO CORAÇÃO DO MATO GROSSO

Pedro Lima. 8 min. Brasil/RJ, PB, 1944

Museu do Índio

Em estilo “cine-jornal”, o filme faz parte da série “Além de Rondônia”. Com imagens em preto e branco e locução em *off*, ele mostra diversos aspectos da natureza do interior do Mato Grosso, imagens do povo Nhambiquara e de algumas cidades, como Três Buritis.

ALÉM DE RONDÔNIA – SALTO BELO

Pedro Lima. 8 min. Brasil, PB, 1944

Museu do Índio

Parte da série “Além de Rondônia”, o documentário traz imagens do povoamento do interior do país, como as da cidade Nossa Senhora do Rosário, próxima a Cuiabá, além de imagens de trechos de estradas em construção, de uma estação telegráfica. Ao final, o filme mostra o Rio Sacre e da cachoeira de Salto Belo.

AMAZONAS, AMAZONAS

Glauber Rocha. Brasil/AM, cor, 1965.

Tempo Glauber

Produzido sob encomenda do Governo do Estado do Amazonas e de seu Departamento de Turismo e Promoções, trata-se de um filme de propaganda que aborda os mitos relacionados à região amazônica, a produção e crise da borracha, o presente de “subdesenvolvimento” da região e suas potencialidades econômicas.

AO REDOR DO BRASIL

Major Luiz Thomaz Reis. 67 min. Brasil/RJ, pb, 1932.

Cinemateca Brasileira

Documentando os trabalhos da Comissão Rondon, o filme apresenta diversos aspectos do interior do Brasil e das fronteiras brasileiras.

ARAWETÉ

Murilo Santos. 30 min. Brasil/MA, cor, 1992.

Instituto Socioambiental (ISA)

Documentário sobre os Araweté, que vivem às margens do igarapé Ipixuna, no Pará. O filme apresenta sua vida na aldeia, sua cosmologia e o histórico de suas relações com os brancos.

ALDEIA NALIKE I e II: ÍNDIOS KADIWÉU

Claude e Dina Lévi-Strauss. 16 min38s. Brasil/SP, pb, 1936.

Acervo do Centro Cultural de São Paulo

O documentário mostra a Aldeia Nalike e sua festa da puberdade e também rraz imagens dos índios Kadiwéu em seu trabalho de tecelagem, além de pinturas das faces de algumas mulheres.

BANIWA – UMA HISTÓRIA DE PLANTAS E CURAS

Stella Penido. 72 min. Brasil/RJ,cor, 2005.

Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz

Documentário sobre os conceitos de doença e de cura entre os Baniwa, construído a partir da experiência do líder André Baniwa e do trabalho de pajés e benzedores.

BANDEIRAS VERDES

Murilo Santos. 34 min. Brasil/MA, cor, 1986.

Murilo Santos

Os conflitos de terra e o processo de expulsão de camponeses do interior do Maranhão, que acontece na década de 70 a partir da ação de grileiros.

BRINCADEIRAS DE MESTRE

Sílvio Figueiredo. 19 min. Brasil/PA, cor, 2005.

Sílvio Figueiredo

Documentário sobre as brincadeiras e as manifestações culturais em Icoaraci e em Belém, no Pará.

CALAPALO

Nilo Oliveira Vellozo. 11 min. Brasil/RJ, PB, sd.

Museu do Índio

O filme mostra diversos aspectos da vida dos índios Kalapalo, do Xingu no Mato Grosso, como a produção do beiju, o ritual de passagem de um jovem para a vida adulta, pinturas corporais e danças rituais. Na última seqüência, vemos Rondon com um jovem índio educado no Rio de Janeiro.

CARNIÇA

Normangy Litaif. 10 min. Brasil/AM, PB, 1966.

Normangy Litaif.

Segundo descrição de Narciso Lobo (1987), trata-se de documentário sem som, que mostra, através de planos-detalhes, o lixo e os restos produzidos pela cidade de Manaus.

CONCURSO HÍPICO

Ramon de Baños. Brasil/PA, PB, 1912

Os negativos desse filme estão perdidos.

CERIMÔNIAS FUNERÁRIAS ENTRE OS ÍNDIOS BORORO: A VIDA DE UMA ALDEIA BORORO

Claude e Dina Lévi-Strauss. 15min12seg. Brasil/SP, PB, 1935.

Acervo do Centro Cultural de São Paulo

O filme apresenta diversos aspectos dos costumes dos Bororo, como a dança do marido, o herói Bakororo, a aldeia Quejara, a tecelagem, a caça e a pesca.

DAVI CONTRA GOLIAS – BRASIL CAIM

Aurélio Michiles. 10 min. Brasil/SP, cor, 1995.

Instituto Socioambiental.

O documentário traz um depoimento do líder Davi Kopenawa sobre o massacre de índios Yanomami pelos garimpeiros e a repercussão do fato na mídia mundial.

DO MOSQUEIRO AO CHAPÉU VIRADO DE TREM

Ramon de Baños. Brasil/PA, PB, 1912

Os negativos desse filme estão perdidos.

EPOPÉIA EUCLIDEACREANA

Charlene Lima e Rodrigo Neves. 55 min. Brasil/AC, cor, 2006.

Doctv.

Documentário que refaz a viagem de Euclides da Cunha pelo Rio Purus, no Acre

EU JÁ FUI SEU IRMÃO

Vicent Carelli. 32 min. Brasil/PE, cor, 1993.

Vídeo nas Aldeias

Documentário sobre o encontro entre os índios Parakatêjê do Pará e os Krahô do Tocantins. Krokenum, líder Parakatêjê, decide ir ao encontro de aldeias que preservam suas tradições. Um ano depois, os Krahô retribuem a visita aos Parakatêjê.

EXCURSÃO ÀS NASCENTES DO XINGU

Nilo Oliveira Vellozo. 56 min. Brasil/RJ, PB, 1944.

Museu do Índio

O documentário mostra as expedições do S.P.I. pelas comunidades indígenas localizadas às margens do Rio Xingu, com cenas do cotidiano das aldeias dos povos Kamayurá e Mehinaku.

FESTIVAL DE NATAÇÃO E REMO

Ramon de Baños. Brasil/PA, PB, 1912

Os negativos estão perdidos.

GUARANÁ OLHO DE GENTE

Aurélio Michiles. 50 min. Brasil/SP, cor, 1982.

Os índios Sateré-Maué do Amazonas, suas relações com os brancos, seu processo de resistência cultural e a fabricação e utilização do Guaraná.

HARMONIA DOS CONTRASTES

Ivens Lima. 10 min. Brasil/AM, PB, 1966.

Filme que diz ter como inspiração o “Monólogo das Mãos” de Montaigne.

HEINZ FORTHMANN

Marcos de Souza Mendes. 55 min. Brasil/DF, cor, 1990.

Documentário sobre a vida e obra do fotógrafo e cinegrafista Heinz Forthmann, que trabalhou, entre 1942 e 1957, para o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e, posteriormente, para produtoras brasileiras e estrangeiras, terminando sua vida como professor da UNB.

IAUARETÊ – CACHOEIRA DAS ONÇAS

Vincent Carelli. 48 min. Brasil/PE, cor, 2006.

O processo de tombamento da cachoeira de Iauaretê como patrimônio imaterial do Brasil, conduzido por técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), junto aos índios Tariano, do Noroeste Amazônico. Após décadas de catequese missionária, os Tariano decidem fazer um registro cultural dirigido às suas futuras gerações.

IGREJA DOS OPRIMIDOS

Jorge Bodankzy e Helena Salem. 75 min. Brasil/França, cor, 1985

Os conflitos de terra na região de Conceição do Araguaia, no Pará, e a atuação da ala progressista da Igreja na luta camponesa.

IGUAL A MIM, IGUAL A TI

Roberto Kahané. 12 min. Brasil/AM, PB, 1965.

Segundo descrição de Narciso Lobo, o filme está composto de duas partes. Num primeiro momento, mostra-se a Cidade Flutuante de Manaus destruída. Na segunda parte, mostra-se o lugar para onde foram levados os moradores da Cidade Flutuante. A trilha sonora é um poema de Aldísio Filgueras, recitado pelo também poeta Farias de Carvalho.

INAUGURAÇÃO DA LINHA FLUVIAL BELÉM-MOSQUEIRO

Ramon de Baños. Brasil/PA, PB, 1912

Os negativos desse filme estão perdidos.

INDIOS CURICUROS

Nilo Oliveira Vellozo. 28 min. Brasil/RJ, PB, 1944.

O documentário apresenta diversos aspectos da vida dos Índios Curicuros. Ao final, o filme mostra a equipe do S.P.I., que distribui diversos presentes aos indígenas.

IRACEMA: UMA TRANSA AMAZÔNICA

Jorge Bodanzky e Orlando Senna. 90 min. Brasil/Alemanha, cor, 1977.

Jorge Bodanzky

O filme mistura documentário e ficção para narrar a história da jovem Iracema e do motorista de caminhão Tião Brasil Grande ao longo da rodovia Transamazônica. O filme se contrapõe à propaganda oficial da época, que posicionava construção da Transamazônica e a expansão de fronteiras como um sinal de “progresso, mostrando a destruição ambiental e a degradação humana ao longo da rodovia.

INSPECTORIAS DE FRONTEIRAS

Major Luiz Thomaz Reis. 98 min. Brasil/RJ, PB, 1938.

Cinamateca Brasileira

Documentário mostra a viagem da Inspectoria de Fronteiras, chefiada pelo Gal. Cândido Rondon, pelo Rio Negro, no Amazonas.

INVISÍVEIS PRAZERES COTIDIANOS

Jorane de Castro. 26 min. Brasil/PA, PB, 2004.

Jorane Castro

O filme documenta o universo e o ponto de vista dos adolescentes blogueiros de Belém do Pará, que escrevem diários virtuais sobre o que acontece na cidade.

JARI

Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. 60 min. Brasil/Alemanha, cor, 1979

Jorge Bodanzky

Os realizadores acompanham a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre a devastação da Amazônia, registrando, pela primeira vez, o Projeto Jarí, o desmatamento e as condições de vida dos trabalhadores da região.

JORNADA KAMAYURÁ

Heinz Foerthmann. 11min38seg. Brasil/RJ, cor, 1965

CTAV/Decine

Documentário que mostra um dia na aldeia dos Kamayurá, da região do Alto-Xingu. O filme mostra o dia dos Kamayurá desde o nascer do sol até o anoitecer.

KOCH-GRÜNBERG EM KOIMÉLEMONG (BRASIL, REGIÃO GUAYANA)

Theodor Koch-Grünberg e H.Schmidt, 9 min. Alemanha, PB, 1911.

Filmagens realizadas no início do século XX junto aos Taulipang da Guiana onde se podem ver cenas com as do processamento de milho e mandioca, da fiação de algodão e da produção de uma rede.

KUARUP

Heinz Foerthmann. 25 min. Brasil/RJ, cor, 1961/62

CTAV/Decine

Documentário sobre o Kuarup, mito relacionado à origem do povo xinguano.

MANAUS E SEUS ARREDORES

Silvino Santos. Brasil/AM, PB, 1919.

Filme produzido pela Amazônia Cine-Film e, segundo levantamento da Cinemateca Braileira, rodado em Manaus, Paricatuba, Careiro e Cambixe.

MENSAGEIRAS DA LUZ, PARTEIRAS DA AMAZÔNIA

Evaldo Mocarzel. 72 min. Brasil/SP, cor, 2002/2003

SP Filmes de São Paulo

Documentário sobre as parteiras do interior do Amapá.

MERURI

Nilo Oliveira Vellozo. 7 min. Brasil/RJ, PB, 1947.

Museu do Índio

O filme documenta a chegada da II Expedição Aeronáutica Roncador – Xingu – Tapajós, chefiada pelo Brigadeiro Raymundo Aboim, a Meruri. O padre da missão e os índios Bororo recebem o brigadeiro, que visita o local, ganha diversos presentes e depois parte.

MIMOSO

Nilo Oliveira Vellozo. 11min24seg. Brasil/RJ, PB, 1947.

Museu do Índio

Documentário sobre Mimoso, local onde nasceu o Marechal Rondon, no Rio Cuiabá, no Pantanal.

NANGUETU

Alcyr Morisson. Brasil/PA, cor, 2006.

Instituto de Estudos Superiores da Amazônia (IESAM)

Documentário sobre a cultura afro-religiosa no Pará, filmado num dos mais tradicionais terreiros de candomblé Angola do estado. O filme retrata o momento em que “Nanguetu” celebra seus 21 anos de sacerdócio, junto com a iniciação de dois novos filhos-de-santo.

NAZA

Sílvio Figueiredo. 15 min. Brasil/PA, cor, 2003.

Doc XXI

Curta-metragem sobre a festa do Círio de Nazaré, que acontece anualmente no Pará.

NO PAIZ DAS AMAZONAS

Silvino Santos. 70 min. Brasil/AM, PB, 1922.

Cinamateca Brasileira

A cidade de Manaus, a fauna e a flora da região amazônica e suas potencialidades econômicas.

NO TEMPO DAS CHUVAS

Isaac e Valdete Pinhanta, Tsirotsi Ashaninka, Lullu Manchineri, Maru Kaxinawá. 38 min.

Brasil/AC, cor, 2000.

Vídeo nas Aldeias

Registro da vida da comunidade Ashaninka durante o período das chuvas. O documentário foi realizado a partir de oficina de vídeo na aldeia do Rio Amônia, no estado Acre. A intimidade dos realizadores indígenas com os demais Ashaninkas revela momentos divertidos e inesperados.

OBRIGADO IRMÃO

Divino Tserewahú. 17 min. Brasil/MT, cor, 1998.

Vídeo nas Aldeias

O realizador Divino Tserewahú, Xavante da aldeia de Sangradouro no Mato Grosso, relata seu desejo em se tornar cineasta a partir da primeira vez em que viu seu irmão com uma câmera. No documentário, ele conta sua trajetória como realizador junto à sua comunidade.

O EMBARQUE DO EMINENTE DR. LAURO SODRÉ

Ramon de Baños. Brasil/PA, PB, 1912

Os negativos desse filme estão perdidos.

O HORTO FLORESTAL DE MANAUS

Silvino Santos. Brasil/AM, PB, 1918.

Segundo levantamento de Selda Vale da Costa (1986), o filme foi encomendado pelo então Governador do Estado, Pedro Bacellar, e tinha como objetivo a propaganda do Amazonas.

O MASSACRE DE ALTO ALEGRE.

Murilo Santos. 55 min. Brasil/MA, cor, 2006.

O documentário aborda as causas e conseqüências do ataque dos índios Tenetehara/Guajajara a uma missão indígena capuchinha em Barra do Corda no Maranhão, em 1901. A história é contada a partir do recurso a documentos e à memória oral de índios Tentehar/Guajajara, de religiosos e de outros envolvidos, além do depoimento de antropólogos.

ONDE ESTÁ O RABINO?

Renato Athias e Stephen Nugent. 30 min. Brasil/Reino Unido, cor, 2002.

Núcleo de Imagem e Som – CFCH-UFPE

Filme sobre a presença judaica na Amazônia, realizado a partir de entrevistas nas cidades de Belém e Breves.

PARIMÃ: FRONTEIRAS DO BRASIL

Major Luiz Thomaz Reis. 33min40seg. Brasil/RJ, PB, 1926.

O filme documenta Inspeção de Fronteira, liderada pelo Gal. Cândido Rondon, pelos rios Oiapoque e Amazonas e pelas fronteiras do Brasil com as Guianas e o Suriname. A Inspeção estabeleceu os primeiros contatos com os índios Wajãpi e Tirió e o Gal. Rondon encontra os índios Rângoe da Guiana.

QUEM MATOU ELIAS ZI?

Murilo Santos. 19 min. Brasil/MA, cor, 1983.

Murilo Santos

Documentário que utiliza os recursos do desenho animado e da poesia de cordel para contar a história do assassinato do líder sindical Elias Zi Costa Lima, que aconteceu em 1982, em Santa Luzia, no Maranhão.

RITUAES E FESTAS BORORO

Major Luiz Thomaz Reis. 30min12seg. Brasil/RJ, PB, 1917.

Cinemateca Brasileira

O documentário traz imagens dos Índios Bororo, como a pesca com timbó e a cerimônia de um ritual funerário.

RONDÔNIA

Edgar Roquete Pinto - 13 min. Brasil/RJ, PB 1912.

Cinemateca Brasileira

Diversos aspectos da vida dos Nhambiquara, como as malocas, a plantação, as cerimônias guerreiras e a amamentação de uma criança.

RONURO, SELVAS DO XINGU

Major Luiz Thomaz Reis. 15 min. Brasil/RJ, PB, 1924.

Cinemateca Brasileira

Documentário sobre o levantamento e os estudos de exploração do rio Ronuro, no Xingu.

SERTÕES DO MATO GROSSO

Major Luiz Thomaz Reis. 36 min. Brasil/RJ, PB, 1912/13.

O filme documenta o trabalho dos estudos e assentamentos das linhas telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas, pelo Gal. Cândido Rondon. Não existe nenhuma cópia do filme, apenas alguns fragmentos no Museu do Índio.

TERCEIRO MILÊNIO

Jorge Bodaznky e Wolf Gauer. 95 min. Brasil/Alemanha, cor, 1980.

Os realizadores acompanham a viagem do senador Evandro Carreira pelo interior do estado Amazonas. Saindo de Manaus, o senador passa por várias comunidades ribeirinhas, interagindo com a população.

URUBU KAAPOR: UM DIA NA VIDA DE UMA TRIBO DA FLORESTA TROPICAL

Heinz Foerthmann e Darcy Ribeiro. 36 min. Brasil/RJ, PB, 1950.

Museu do Índio

O filme apresenta o cotidiano de uma aldeia Urubu-Kaapor no vale do rio Gurupi, no Maranhão, através da documentação do dia-a-dia de uma casal de indígenas. Os negativos foram perdidos no incêndio da Cinemateca Brasileira em 1982, restando apenas poucos fragmentos do filme.

UM PINTOR AMAZONENSE

Felipe Lindoso e Roberto Kahané. 10 min. Brasil/AM, cor, 1966.

Documentário sobre o pintor amazonense, Hannemann Bacelar.

UM REI NO XINGU

Helena Tassara/SP. 28 min. Brasil/SP, cor, 2002.

Superfilmes

A partir de fotografias e imagens de arquivo, o documentário reconstitui a visita do Rei Leopoldo III, da Bélgica, ao Parque Indígena do Xingu, em 1964.

VIAGEM AO RORAIMÃ

Major Luiz Thomaz Reiz. 34min18seg. Brasil/RJ, PB, 1927.

Cinemateca Brasileira

O filme documenta expedição chefiada pelo Gal. Cândido Rondon e organizada com 180 índios Macuxi de Roraima, da Aldeia do Barro. A expedição passa pelos rios Amazonas, Negro e Rio Branco e pelas cidades de Santarém, Manaus, Boa Vista e Pacaraimã.

VILA DA BARCA

Renato Tapajós. 10 min. Brasil/PA, PB, 1965.

Segundo descrição de Narciso Lobo (1987), trata-se de documentário sobre a comunidade da Vila da Barca, favela localizada em Belém do Pará, com palafitas erguidas sobre a água e a lama.

VITÓRIA RÉGIA

Humberto Mauro. 7 min. Brasil/RJ, PB, 1937.

Segundo descrição de Sheila Schvarzman (2004), trata-se filme da série “Riquezas Naturais do Brasil”, no qual a fauna e a flora brasileira são descritas morfológicamente e exaltadas como uma riqueza brasileira.

ANEXO II – ACERVOS CONSULTADOS

Nesse anexo, informamos os contatos dos principais Bancos de Imagem e Acervos, através dos quais a nossa pesquisa foi realizada.

1 – BANCO DE IMAGENS DA AMAZÔNIA

Instituição responsável: Núcleo de Antropologia Visual (NAVI), sediado no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da Amazônia (PPGSCA) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Descrição: reúne cópias de diversos documentários e filmes de ficção realizados na Amazônia Brasileira, além do acervo de filmes exibidos na Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, evento realizado pelo Núcleo de Antropologia Visual.

Contato: Núcleo de Antropologia Visual

Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia - ICHL

Campus Universitário da UFAM – Av. Rodrigo Otávio Jordão, 3000

CEP: 69077000. Telefone: (92)-3647-4380 ou 3647-4381

2 – SETOR DE IMAGEM EM MOVIMENTO (STM), do DEPARTAMENTO DE ARQUIVO E DOCUMENTAÇÃO DA CASA DE OSWALDO CRUZ

Instituição responsável: Casa de Oswaldo Cruz

Descrição: banco de imagens sobre a Amazônia, com aproximadamente trezentos títulos, entre filme e vídeos. Integram o banco de imagens os filmes exibidos durante o seminário Visões da Amazônia, em 2000.

Contato: Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. Departamento de Arquivo e Documentação. Av. Brasil, 4.036, sala 602 — Manguinhos Rio de Janeiro—RJ CEP 21040-361. Tel.: (21) 590-3690

3 – ACERVO AUDIOVISUAL DA BIBLIOTECA DO MUSEU DO ÍNDIO

Instituição responsável: Museu do Índio.

Descrição: reúne cópias de diversos documentários e filmes de ficção realizados com povos indígenas da região amazônica. O banco de dados do acervo audiovisual está disponível para consulta via internet.

Contato: Museu do Índio. Rua das Palmeiras, 55 Botafogo. CEP 22270-070 Rio de Janeiro - RJ. Tels.: (21)-2286-8899/2286-2097. Internet: www.museudoindio.org.br

4 – CINEMATECA BRASILEIRA

Instituição responsável: Secretaria do Audiovisual/MINC

Descrição: reúne cópias e originais de diversos documentários e filmes de ficção realizados na região amazônica.

Contato:

Cinemateca Brasileira. Largo Senador Raul Cardoso, 207, Vila Clementino. São Paulo – SP. Tels.: (11)- 5084 2177/5084 2318. Internet: www.cinemateca.com.br