Capítulo 3 - Os últimos isolados testemunhar contra o estado

Clarisse Alvarenga

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ALVARENGA, C. Os últimos isolados: testemunhar contra o estado. In: *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 116-172. ISBN: 978-85-232-1869-0.
<https://doi.org/10.7476/9788523218690.0005>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

CAPÍTULO 3

OS ÚLTIMOS ISOLADOS
TESTEMUNHAR CONTRA O ESTADO

A LEGIBILIDADE EM OS ÚLTIMOS ISOLADOS

Entre 1957 e 1958, o cineasta Adrian Cowell¹ esteve em suas primeiras vezes no Brasil, integrando a Oxford & Cambridge Expedition, que veio à América do Sul no intuito de produzir quatro programas de 26 minutos para a série *Adventure* da BBC. A partir daí, a convite dos irmãos Villas Bôas, ele filmou, de 1967 a 1969, a destacada expedição para contatar os então isolados Panará, o que deu origem ao filme *A tribo que se esconde do homem* (1970).² Desde esse momento, permaneceu filmando no Brasil, durante toda a segunda metade do século XX, o que resultou em um dos registros mais abrangentes da destruição da Amazônia.

O amplo acervo de filmes realizados por Cowell no Brasil encontra-se hoje depositado em Goiânia,³ tendo sido coproduzido pelo Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA), da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, PUC Goiás. A maior parte desses trabalhos foi realizada, inicialmente, para a televisão britânica, mas, em seguida, os filmes foram disponibilizados no Brasil

1 Adrian Cowell (nascido em 2 de fevereiro de 1934 e falecido em 10 de outubro de 2011) foi um documentarista chinês naturalizado britânico, graduado em História pela Universidade de Cambridge, em 1955.

2 *A tribo que se esconde do homem* (1970) e *O reinado na floresta* (1971) compõem uma série sobre a atuação dos irmãos Villas Bôas, intitulada *Últimos exploradores – os irmãos*.

3 Disponível em: <<http://imagensamazonia.pucgoias.edu.br/acervo.html>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

por meio de versões brasileiras,⁴ traduzidas e legendadas em português. Uma das séries que alcançou maior destaque, com prêmios⁵ fora do Brasil, foi *A década da destruição*,⁶ na qual o cineasta aborda a devastação da Amazônia durante a década de 1980.

No âmbito da filmografia realizada pelo diretor no Brasil, a série *Os últimos isolados*, composta por um conjunto formado por três filmes, oferece-nos um largo material filmado e montado entre 1967 e 1999, no qual aqueles que sobreviveram ao contato testemunham seus efeitos catastróficos ao longo do tempo. A partir desses testemunhos, o diretor concede legibilidade para a experiência histórica do contato.

Além dos filmes que rodou no Brasil, Cowell filmou, também de forma extensiva, durante longos períodos, na Birmânia e no Tibet, tratando sempre de situações de conflito. Grosso modo, seu trabalho aponta para a forma como conflitos políticos envolvendo o Estado e grandes interesses de empresas capitalistas comprometem a vida de grupos locais e de determinados sujeitos, em específico.

No caso das disputas na Birmânia, por exemplo, o conflito é exposto de modo não esquemático: o governo opressor e a população não são apresentados como lados opostos, como observou Felipe Milanez (2013). O próprio envolvimento da população com o tráfico de drogas é matizado em função de um inimigo comum: a política externa dos Estados Unidos. Assim também, no Brasil, os conflitos envolvendo Chico Mendes e fazendeiros no Acre foram tratados como consequências nocivas da política de financiamento de estradas do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). “O progresso, como ideologia, era o inimigo. E essas formas de exclusão assumiam papéis diferentes de acordo com os conflitos e os embates de forças que eram constituídos. Seja na Amazônia, seja no Sudeste Asiático”, escreveu Milanez (2013, p. 318), em artigo intitulado justamente *Os inimigos de Cowell*.

4 Tomo como referência o acervo de Cowell disponível no Brasil. Seria preciso fazer um trabalho específico de cotejamento de todo o extenso acervo do cineasta disponível no Brasil e na Europa para identificar eventuais discrepâncias, o que não constitui objetivo desta pesquisa.

5 Obteve os prêmios: da British Academy (BAFTA), o Emmy Founders e o Golden Gate.

6 Composta pelos episódios: *O caminho do fogo*, *Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau*, *Nas cinzas da floresta*, *Montanha de ouro*, *Chico Mendes – eu quero viver*, *Tempestades na Amazônia*, *Financiando o desastre*, *Parte 1 – com o colono Renato*, *Financiando o desastre*, *Parte 2 – com José Lutzemberg*, *Financiando o desastre*, *Parte 3 – com Chico Mendes*, *A mecânica da floresta* e *Matando por terras*.

Nesse contexto, a proposta do cineasta para a situação de primeiro contato não é exatamente a de situar em oposição direta brancos e indígenas. Na série *Os últimos isolados*, ele tematiza o primeiro contato, buscando explicitar os interesses em jogo. As forças que envolvem o primeiro contato são mostradas na maneira como Adrian Cowell filma (em seus momentos intensos), mas, sobretudo, na forma como o narra, posteriormente, através da montagem (em seus movimentos extensos).

Os filmes que compõem a série são: *Fugindo da extinção*, *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* e *Fragmentos de um povo*. O primeiro deles retoma o material filmado em *A tribo que se esconde do homem* (1970), no qual acompanhara os irmãos Villas Bôas no contato com os Panará, que resultou na transferência do grupo para o Parque Nacional do Xingu. A retomada do filme coincide com a retomada do território pelos Panará – aqueles que sobreviveram ao contato –, mais de 20 anos depois. No segundo episódio da série, o filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*, Cowell também retoma um trabalho anterior (*Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau*, 1990) para se aprofundar nos motivos que levaram a uma sequência de desentendimentos envolvendo índios e colonos, para quem o governo doa as terras que tradicionalmente pertencem aos primeiros. A retomada do tema move-se pela descoberta da história de vida do personagem Tarí, que reconfigura a interpretação do diretor sobre o assunto. O terceiro episódio será *Fragmentos de um povo*, realizado durante uma extensa expedição fracassada da Funai em busca de remanescentes Avá-Canoeiro. Apesar dos esforços dos sertanistas, as terras dos índios acabaram por ser, boa parte delas, inundadas pela Usina Hidrelétrica de Serra da Mesa (GO).

Nessa série, o longo arco temporal abarca um amplo período de filmagens, seguido de um também extenso trabalho de montagem. Ela foi montada no período compreendido entre 1996 e 1999, tendo sido utilizado um farto acervo coletado ao longo de mais de 30 anos, de 1967 a 1998, como se expõe na abertura de cada um dos três filmes que compõem a série.

No primeiro filme, *Fugindo da extinção*, além do letreiro de abertura, há uma narração em voz *over* atribuída a Paulo Goya, que assume a fala do diretor, afirmando que a obra é o resultado de um trabalho realizado por vários cinegrafistas que o acompanharam ao longo dos anos em suas filmagens no Brasil. No segundo episódio da série, *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*, Cowell utiliza o letreiro, mas já dispensa a narração para explicar como as imagens foram reali-

zadas. O terceiro episódio transcorre em um período mais circunscrito, que vai de 1993, quando se inicia a expedição da Funai em busca dos Avá-Canoeiro, até 1998, quando é inaugurada a Usina de Serra da Mesa. O arco temporal é menor, comparativamente aos outros dois episódios, o que concede maior homogeneidade ao trabalho.

Além de ter produzido um farto material realizado por ele e pelos diversos cinegrafistas que atuaram a seu lado no Brasil, entre os quais Vicente Rios, Cowell lança mão nessa série do vasto acervo composto por outros filmes produzidos por ele em outras situações, além de fotografias e iconografias relativas à situação de contato. A impressão que se tem é que o cineasta filma como quem coleciona imagens, como quem realiza um arquivo, como quem documenta exaustivamente certa situação a fim de compor uma espécie de testemunho em processo. Num determinado momento, esse material é trabalhado (não de maneira aleatória, obviamente) a partir de tematizações que o interessam, muitas vezes motivadas por novos eventos que alteram o sentido dos fatos filmados no passado. Por isso, um conjunto de imagens usado em um filme pode reaparecer em filmes posteriores para tematizar outras situações ou novas interpretações sobre as mesmas situações, o que é o caso de *Fugindo da extinção* e *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*.

A despeito de ter acompanhado as expedições do SPI e da Funai por mais de 30 anos e de ter contado com o trabalho de muitos cinegrafistas, em nenhum dos filmes da série *Os últimos isolados* Cowell se detém de fato na tomada de imagens do primeiro contato com os índios. Em princípio, o que se nota é que o trabalho deste diretor é composto de movimentos extensos no tempo, com um arco temporal sempre muito extenso, mas se apoia na reencenação dos momentos intensos, ou mesmo na alusão a eles, feita através de imagens de contato com outros grupos (tomadas como imagens paradigmáticas do contato) ou do uso de material iconográfico (fotografias, desenhos e trechos de outros filmes), procedimentos que aparecem somados à narração em voz *over*, na montagem.

Apesar desse gesto de recuo ou mesmo de recusa em relação ao primeiro contato, a câmera de Cowell não assume o ponto de vista dos expedicionários. Ela acompanha a equipe do SPI e da Funai nas tentativas de contato, colocando em perspectiva essa aproximação. Aliás, os filmes do cineasta oferecem uma explicação metódica acerca dos protocolos adotados em situações de primeiro contato, em cada um de seus momentos históricos. Seja por meio da maneira

como realiza suas próprias imagens (como filma e como as monta posteriormente), seja por meio do recurso às imagens de arquivo e à narração em voz *over*, o que se observa é a construção de um ponto de vista específico para além daquele das instituições – públicas e privadas brasileiras, que são constantemente colocadas em xeque – ou dos indígenas na situação do contato. Esse posicionamento é importante porque permite um desvio da situação do contato direto com os índios com vistas a alcançar uma elaboração singular sobre o evento, devedora, em grande medida, da maneira como o narra.

As razões para a ausência de uma relação assumida e direta do diretor e da câmera com os índios em situação de primeiro contato podem ser várias, entre elas: 1) o acompanhamento que Cowell fazia das expedições ao longo dos 30 anos em que filmou essa série não era integral, mesmo porque as tentativas de contato costumam transcorrer ao longo de um arco temporal extenso, que nem sempre a realização de um filme é capaz de cobrir; 2) apesar de estar acompanhando as expedições, a equipe de Cowell não conquistou as condições necessárias para filmar o contato devido aos riscos inerentes à situação; e 3) seria essa uma opção do diretor, que se recusa a enfatizar o momento pontual do primeiro contato, mais interessado em apreender as relações geopolíticas e institucionais em questão.

Tendo a acreditar que a terceira opção seja a mais plausível. Como se pode notar, não é que o primeiro contato não tenha acontecido ao longo dos anos em que o diretor filmou a série. Ele acontece, mas a presença da câmera nessas situações é quase sempre indireta (não é que ela definitivamente não esteja presente), não estabelecendo uma relação direta e frontal com os indígenas. Em geral, na situação em que é filmado, o primeiro contato é mostrado em cena ou em sequência curta, com a câmera posicionando-se detrás dos brancos que integram as expedições, o que faz com ela capte mais os gestos (e o ponto de vista) dos brancos do que propriamente estabeleça uma relação com os indígenas. A câmera nunca é tocada, perscrutada, não está ao alcance das mãos, como acontece singularmente nos filmes de Vincent Carelli e Andrea Tonacci analisados nos próximos capítulos.

Apesar de ser uma série sobre o primeiro contato com índios isolados, a preocupação do cineasta não parece ser o contato em si (que é tratado de maneira alusiva, ilustrativa e paradigmática), mas o que vem antes e o que acontece depois dele, isso, sim, de fundamental importância para o diretor,

reflexão que ele alcança na montagem. Meu objetivo ao chamar atenção para a ausência da imagem do primeiro contato (diga-se de uma relação direta do cineasta e da câmera com os indígenas na tomada) nos filmes de Cowell não é outro senão entender quais os recursos expressivos, de quais procedimentos ele lança mão para abordar a situação e quais as consequências das opções que faz. Não reivindico que os filmes sobre contato devam inevitavelmente trazer imagens de primeiro contato, acreditando, ao contrário, que existem muitas maneiras de tematizar (rememorar, reencenar, reconstituir, retomar imagens de arquivo) e fazer referência a essa situação, que geram posicionamentos distintos em relação a ela. Entre essas formas, estaria inclusive a disposição para conceder legibilidade para o processo do contato, acompanhada da recusa em enfatizar a cena circunscrita do primeiro contato, como me parece ser o caso dos filmes de Cowell. Considerar legítima exclusivamente a imagem do primeiro contato é arriscar-se em incorrer no fetiche que essa imagem pode produzir na sociedade não-indígena. Entretanto, não posso deixar de sublinhar essa ausência e me interrogar sobre ela, pois este talvez seja o traço que mais fortemente distingue *Os últimos isolados* dos demais filmes analisados neste livro.

Afinal, no trabalho do cineasta está em jogo uma concepção prioritariamente histórica do contato. Não apenas o filme, mas também o contato é tratado de forma historicizante, não havendo chance para a circunscrição de um, único e primeiro contato, mas sim de várias situações de contato ao longo dos anos. É na articulação entre os contextos que antecedem o contato, seus procedimentos institucionais e desdobramentos futuros para os povos indígenas, e na comparação entre contatos com grupos diferentes, que o cineasta funda uma abordagem própria sobre o tema. Ao que parece, essa noção investe fortemente sobre o que estou chamando de movimento extenso do filme, apresentando seus momentos intensos retrabalhados pela reencenação, pela narração em voz *over* e pelo uso de material de arquivo. É desse modo que Cowell concede legibilidade ao contato. A ele interessa menos registrar e mostrar o momento do contato do que torná-lo inteligível a partir do registro dos depoimentos dos sobreviventes – tomados como testemunhos –, dos discursos e das elaborações que a situação permite ao longo do tempo. É preciso lembrar que a cena do primeiro contato, apesar de tornar o contato visível, justamente em função de sua excessiva intensidade, embaralha os

discursos, as argumentações e explicita os equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) inerentes à tradução entre os mundos, aspectos com os quais o diretor opta por não trabalhar.

É importante observar que essa opção não significa um distanciamento em relação aos grupos filmados, em possível generalização. Apesar de adotar um olhar panorâmico sobre o contato, nas situações posteriores ao contato a câmera se aproxima, o cineasta faz perguntas, entrevista os sujeitos, filma encenações e reencenações que partem deles próprios, interagindo e colhendo, inclusive, as críticas que endereçam ao próprio diretor, identificado com a figura do homem branco (como no caso do Avá-Canoeiro chamado Iawi, em *Fragmentos de um povo*, situação que exponho a seguir).

Em contrapartida, em todos os três filmes são elaboradas críticas severas ao papel do Estado frente aos grupos indígenas. Se os filmes de algum modo aderem às expedições do SPI e da Funai, mesmo porque dependem delas para prosseguir filmando, o Estado, por sua vez, é definitivamente o alvo central das críticas e se constitui como “inimigo” preferencial de Cowell ao longo da série. A aproximação entre a figura do Estado (muitas vezes feita a partir de imagens de Brasília) e o universo ameríndio é sempre mostrada como um descompasso, que é explicitado na montagem, a partir do recurso à montagem paralela, tornando evidente a descontinuidade entre as duas perspectivas.

FUGINDO DA EXTINÇÃO: SOBREVIVER COM AS IMAGENS

O primeiro filme que Adrian Cowell (1970) fez no Brasil foi *A tribo que se esconde do homem*. Na época, o documentarista fora convidado pelos irmãos Villas Bôas para registrar os trabalhos da expedição que pretendia estabelecer o primeiro contato com os Panará⁷ antes que duas estradas (Cuiabá-Santarém, de Sul a Norte; e a Transamazônica, de Leste a Oeste) cortassem seu território. O traçado de ambas estava previsto para se encontrar justamente no território Panará, onde elas iriam se cruzar.

7 Panará é o autodesignativo para os índios que são conhecidos pelos brancos como Krenakore, Kreen-Akarore, Krenhakore ou Índios Gigantes. Sua população atual é de 542 indivíduos (SIASI/SESAI, 2014 apud INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2004)

O primeiro sobrevoo da expedição sobre o território Panará foi em 1967. O contato ocorreu em 4 de fevereiro de 1973 porque os índios fugiam a qualquer sinal de aproximação dos brancos, lançando flechas em aviões, abandonando as roças que fossem localizadas e se escondendo no mato. Nos dois anos que se seguiram ao contato, período que coincidiu exatamente com a chegada das estradas, a população dos Panará foi reduzida, presumivelmente, de 300 a 600 para 79 indivíduos. Por isso, em 1975, um avião da Força Aérea Brasileira (FAB) os transferiu para o Parque Nacional do Xingu com o objetivo de salvar os sobreviventes e impedir a extinção da etnia, daí o título do episódio: *Fugindo da extinção*.

A expedição ganhou destaque na imprensa brasileira, tendo sido acompanhada pelo repórter fotográfico Pedro Martinelli,⁸ da sucursal de *O Globo* em São Paulo. Por meio do primeiro filme de Cowell sobre o assunto, uma das mais extensas e divulgadas expedições até então realizadas no Brasil para contatar um grupo indígena isolado foi vista também fora do Brasil e tematizada pela imprensa internacional, tal como relatam Ricardo Arnt, Lúcio Flávio e Raimundo Pinto (1998, p. 69).

Houve um choque no imaginário nacional. O encontro com os Panará foi o mais divulgado ‘primeiro contato’ de um grupo indígena na época das telecomunicações modernas. Durante anos, a busca dos índios gigantes [como os Panará eram conhecidos em função da alta estatura de alguns deles] foi acompanhada pela imprensa brasileira, e pela estrangeira, com manchetes generosas e expectativas fantásticas. Em plena ditadura militar, com o país embarcado na febre ufanista dos grandes projetos do *Brasil Grande*, como o Plano de Integração Nacional, a Transamazônica e a Itaipu, a presença de índios extraordinários no caminho do progresso reativou os fantasmas da identidade brasileira, dramatizando, aos olhos de todos, uma colisão da história com a pré-história. Envolto pela mística do ‘bom selvagem’, os Panará eram ainda mais notáveis, mais altos, mais nobres, mais fortes e mais misteriosos – e tão inverossímeis quanto intrigantes.

8 No livro *Panará: a volta dos índios gigantes* há dois ensaios fotográficos de Pedro Martinelli. Um primeiro dedicado à expedição e, um segundo, dedicado ao retorno dos Panará ao seu território depois de 20 anos vivendo no Parque Nacional do Xingu. (ARNT, 1998)

Tanto pelo fato de ter sido amplamente registrada e divulgada dentro e fora do Brasil⁹ quanto pela extensão e radicalidade da experiência em curso, o caso do primeiro contato com os Panará tornou-se célebre. *Fugindo da extinção* (1967-1999) marca um retorno de Adrian Cowell ao tema do contato com esse grupo. Entretanto, sua intenção não é mais registrar a expedição, o que já havia sido feito no primeiro filme, mas testemunhar a amplitude dos efeitos do contato ao longo do tempo.

A temática foi retomada pelo cineasta justamente no momento em que os Panará retornam ao Rio Peixoto de Azevedo, seu território de origem, depois de 20 anos vivendo, a contragosto, no Parque Nacional do Xingu. Eles entraram com ações na Justiça e conseguiram reaver seu território. Construíram uma nova aldeia num pequeno pedaço de terra na cabeceira do Iriri, o que restou da exploração dos garimpeiros, madeireiros e fazendeiros. Além disso, os Panará alcançaram um feito inédito na história da política indígena e do indigenismo brasileiros quando, em 2000, ou seja, posteriormente ao segundo filme de Cowell, ganharam nos tribunais, contra a União e a Funai, uma ação indenizatória pelos danos materiais e morais causados pelo contato. (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2004)

Fugindo da extinção apresenta cenas filmadas por uma equipe de cinegrafistas¹⁰ que atuaram junto a Cowell nas expedições dos irmãos Villas Bôas, no Xingu e também em momento posterior, quando do retorno à terra indígena Panará. Trata-se, portanto, de um filme composto por imagens realizadas em diversos momentos ao longo de mais de 30 anos (1967-1998), por pessoas diferentes.

O filme inicia-se com uma narração em voz *over* que, a partir de fotografias, apresenta os cinegrafistas e o arco temporal do trabalho. Cowell nos introduz, então, a Cláudio Villas Bôas: sobre um plano em que Cláudio balança na rede, é inserida a voz *over* que sugere reflexões do sertanista ainda sob a forma de uma suposição acerca da presença dos índios (dos quais ele desconhecia a etnia) na floresta.

9 Paul McCartney dedicou uma faixa instrumental aos Panará, intitulada *Kreen-Akore*, e Carlos Drummond de Andrade compôs um poema homônimo.

10 Coprodução e câmera: Vicente Rios; Fotografia complementar: Chris Menges, Jesco Von Puttkamer, Richard Stanley, Charles Stewart, Ernier Vincze e Ken Morse; Som: Gareth Hay Wood, Nelio Rios, Bruce White.

Ainda da rede, Cláudio escuta índios Ikpeng relatarem que suas mulheres estavam se prostituindo em troca de roupas velhas oferecidas pelos homens brancos. Ao que o diretor comenta, em voz *over*: “Arrastar um ser isolado para o nosso mundo é um antigo processo. Vai desaparecer logo”. Há três vozes realizadas por diferentes narradores: uma delas é atribuída ao diretor (voz de Paulo Goya), outra a Cláudio (voz de Flávio Kranic) e a terceira a Ake, líder dos Panará (voz de Celso Brambilla).

Se ressalto esse comentário introdutório é porque acredito que nele estão contidos aspectos que orientam o trabalho do cineasta, as cenas e a montagem por ele criadas nesse episódio. O primeiro deles é a concepção do contato como um processo histórico, “um antigo processo” que remonta à invasão dos europeus, ao qual o filme faz referência com o uso de material de arquivo e narração em voz *over*. Nesse sentido, o contato se modifica com a passagem do tempo e as consequentes alterações na relação entre a sociedade nacional e os índios isolados. Em projeção, o primeiro contato seria algo que “vai desaparecer logo”, com a suposta inclusão dos índios na sociedade nacional, objetivo das expedições. O futuro dos índios contatados é sugerido pelas imagens realizadas no segundo momento, quando do retorno deles à terra indígena Panará.

Percebe-se aos poucos a realização de uma espécie de genealogia do primeiro contato, a partir da situação específica vivida com os Panará. Essa genealogia expõe como matéria inicial a atuação violenta dos colonizadores, mostrada a partir de desenhos. A reação dos indígenas usando bordunas para se defender também é apresentada. A iconografia sobre a chegada dos colonizadores é adotada neste filme e em *Fragmentos de um povo*, terceiro episódio da série, como se compusesse, tanto num caso quanto no outro, o elo¹¹ entre as tentativas contemporâneas de contato e a colonização. O único filme da série que não faz referência a essa iconografia é, portanto, *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*.

Em contraponto às ações violentas do colonizador, identifica-se a atuação pacífica de Marechal Rondon, neto de índia Bororo, de quem descendem, no âm-

11 São selecionadas imagens distintas, mas que fazem referência ao mesmo acontecimento, em ambos os filmes.

bito do indigenismo, os irmãos Cláudio e Orlando Villas Bôas, que foram líderes expedicionários do SPI (criado por Rondon) e, em seguida, da Funai. Cláudio e Orlando são tratados como herdeiros da “elaborada técnica de aproximação” a índios isolados criada por Rondon.

Ao Marechal Rondon é atribuído o conhecido posicionamento em prol da “pacificação” dos índios exposta na narração: “morrer se preciso for, matar jamais”. Essa caracterização do contato é importante porque mostra que, apesar de portarem armas, a iniciativa das frentes de atração, criadas desde Rondon, é assumida como pacífica da parte dos expedicionários, visando à pacificação dos índios, mesmo em situações em que as expedições estejam ameaçadas. A disposição para não atacar é usada para distinguir didaticamente o contato realizado pelos expedicionários daqueles realizados pelos europeus, este sempre violento, tal como indicam os desenhos.

Na montagem, os desenhos do primeiro contato violento dos colonizadores são seguidos por imagens de arquivo de Rondon vestido de farda a cumprimentar seus colaboradores, em gesto que sugere a adoção de protocolos formais de tratamento nas relações entre os militares. A aproximação entre imagens desses dois momentos (no primeiro, vemos a violência realizada com as próprias mãos, incidindo sobre os corpos; e, no segundo, os militares são mostrados como portadores de um gestual que formaliza certo distanciamento) serve para distingui-los e historicizá-los, o que se reitera pela narração em voz *over*.

Fotogramas 30 a 33 – Desenhos do contato violento com os colonizadores seguido do contato “pacificador” do Marechal Rondon

30

31

32

33

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

O filme faz uso da voz *over* de Cláudio em associação à voz *over* atribuída ao diretor para explicar os procedimentos do contato, além dos fatos que o antecederam e que se desdobraram a partir dele. Por meio da câmera, o posicionamento que se obtém é de distinção clara entre a presença de Cláudio (em cena) e a presença da câmera, filmando-o a observar os índios ou contracenando com eles nas reencenações. Nota-se que o filme não assume o ponto de vista de Cláudio,

em um enquadramento que o coloca em perspectiva e que marca a distância em relação às instituições e mesmo aos sertanistas.

Na primeira reencenação apresentada no filme, a câmera filma Cláudio diante dos Txucarramãe, vizinhos (e inimigos) dos Panará. Um dos motivos de tê-los procurado era o fato de esse procedimento fazer parte das técnicas do contato: aproximar-se de grupos vizinhos ao grupo que se pretende contatar. Na cena, os Txucarramãe reencenam a disputa entre os dois grupos, que causou o sequestro de uma criança Panará. “Os homens brancos são tão cruéis quanto os índios, só que nunca me deixariam ver seus crimes”, reflete Cláudio em voz *over*, no momento em que vê os índios reencenarem o acontecimento. Trata-se de uma sequência curta, na qual o índio captura uma criança pelos braços, enquanto ela chora; o reenquadramento no rosto da criança enfatiza sua expressão de desespero.

Essa sequência impulsiona Cláudio a partir em direção aos Panará, como se explica em voz *over*. Nesse momento, convoca-se o material de arquivo sobre as tentativas de primeiro contato com os Panará, composto de reencenações e fotografias realizadas durante o filme *A tribo que se esconde do homem* (1970).

Os momentos intensos, identificados nas cenas do primeiro contato, são aqui recriados a partir da atuação dos indígenas, incluindo a atuação dos expedicionários (Cláudio e Orlando Villas Bôas). Interessante notar que, no caso das reencenações, em um primeiro momento elas são direcionadas a Cláudio (é como se Cowell o filmasse vendo as encenações sobre as disputas entre os Txucarramãe e os Panará) e, em seguida, quando tratam das tentativas de estabelecer o primeiro contato, elas envolvem todos: os indígenas e os expedicionários, sendo direcionadas ao filme.

Ao mostrar a *mise-en-scène* dos expedicionários em um momento como espectadores da atuação dos indígenas e, em outro, contracenando com eles, o filme consegue demarcar os lugares em jogo: os índios, Cláudio, que é um mediador, e o cineasta. Não há situações de primeiro contato em que o cineasta se relacione diretamente com os índios. Em três situações, contudo, são mostradas as tentativas de primeiro contato, sendo que apenas a segunda não é apresentada por meio de reencenação. Antecipando a primeira delas, tem-se o letreiro: “Expedição chama os Panará. Recriação alguns dias depois”. Nessa tentativa, os Panará rejeitam o contato.

A segunda expedição consegue chegar bem perto – não há reencenação, mas apenas descrição em voz *over* da tentativa de contato, fazendo menção aos procedimentos e preparativos. Há ainda uma terceira sequência, apre-

sentada por novo letreiro: “Recriado com Claudio [sic]”. Nesse momento, a cena é composta pela descrição dos objetos usados para atrair a presença dos indígenas. Em resposta a essa terceira tentativa (reencenada), acontece um curto registro no qual os índios aparecem correndo para dentro da mata enquanto Cláudio os chama, oferecendo presentes e caminhando rapidamente em sua direção.

Fotogramas 34 e 35 – Inserção de legenda explicitando a reencenação do contato

34

35

Fonte: *Frames* do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Por meio da reencenação, nesse primeiro episódio, o filme consegue envolver a todos na cena, tanto expedicionários quanto indígenas, seja nas situações em que os primeiros observam a encenação dos segundos, seja naquelas em que tomam parte na encenação. Dessa maneira, o filme torna-se uma elaboração – propriamente fílmica – sobre as várias situações que envolvem o contato (a partir do encontro entre os expedicionários e os indígenas) em momentos históricos

distintos. O enquadramento é importante porque é pelo fato de incluir também os expedicionários em cena que o filme consegue construir o seu próprio ponto de vista. O que nós vemos são os expedicionários vendo e se relacionando com os indígenas, ou seja, o olhar do espectador torna-se filmicamente situado e circunscrito.

Para mostrar o primeiro contato, Cowell usa um arquivo composto de fotografias. Ele filma as fotografias, reenquadrando detalhes, para depois abrir o enquadramento. O reenquadramento enfatiza a devolução do olhar por parte dos indígenas, sugerindo enfrentamento. Da expressão do rosto, do olhar, alcança-se a contextualização no espaço. Para Cowell, o primeiro contato seria como uma fotografia, um instante. Mas, a discussão que o diretor parece querer deflagrar envolve tudo o que acontece antes e depois dessa “fotografia”, desse momento circunscrito, o que ele alcança no movimento extenso do filme. É como se o rosto (o instante fotográfico e seu reenquadramento) pudesse desdobrar-se, por meio da montagem, que apresenta o contexto que o cerca.

Fotogramas 36 a 39 – Fotografias do contato com os Panará

36

37

38

39

Fonte: *Frames* de material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Em seguida, vemos o indigenista e sua equipe vivenciando o contato e, mais uma vez, o que estará em jogo é o registro do olhar de Cláudio e sua mediação da experiência de contato com os Panará, não a experiência direta, seja do diretor ou do espectador. Vale observar, nesse episódio, outro tipo de cena não mais mediada pela presença de Cláudio. Trata-se do depoimento de Ake, líder Panará. Ao longo do filme, ele revela as impressões de seus parentes, narrando a chegada dos brancos, a dificuldade encontrada para conviver com outros grupos no Parque Nacional do Xingu e a luta para retomar o território.

Nesse momento, quando os índios surgem em cena para oferecer seus próprios argumentos e elaborações para a câmera, momento em que estão diante de nós, espectadores, talvez se evidencie com mais ênfase o equívoco inerente ao primeiro contato. Ake nos esclarece sobre os presentes deixados pelos expedicionários: “Jogamos as panelas fora e quebramos os espelhos porque não entendíamos o que era aquilo. Mas gostamos das facas e dos machados. Então deixamos nossas bordunas de presente para eles”.

Logo em seguida, temos a interpretação de Orlando Villas Bôas. Ele examina os objetos rejeitados pelos Panará enquanto comenta: “Não há dúvida nenhuma de que eles não gostam de espelhos. Olha! Quebraram os espelhos todos”. Nesse momento fica evidenciado o equívoco entre as duas perspectivas. Não é que os índios não gostam do espelho e por isso os tenham quebrado. Mas, o fato de o terem feito devolve uma questão ao nosso mundo. Interessante pensar que os brancos tenham escolhido incluir o espelho na lista dos presentes que as expedições ofertam aos indígenas, junto com a bola de futebol, as miçangas, as panelas de alumínio, os facões e os tecidos. A escolha por incluir o espelho diz mais do modo como se concebe a imagem no mundo ocidental do que do modo como ela é concebida pelos Panará. Por sua vez, na maneira como os Panará escolhem um ou outro objeto e descartam os demais fica claro que existe uma diferença entre os mundos. Os objetos ofertados pelos brancos dizem do mundo ocidental e suas pretensões sobre o universo indígena. A escolha que os indígenas fazem indica, por sua vez, que eles escolhem aquilo que lhes interessa a partir de princípios próprios.

O segundo equívoco manifesto no filme está na relação que os indígenas mantiveram com os garimpeiros. Ake conta que, diante da invasão, não entenderam o que exatamente estavam fazendo. Tarde demais, se deram conta de que “estragaram nosso belo rio. Sujaram e inutilizaram”. Segundo o depoimento de Ake, muitos morreram a partir daquele contato. Na verdade, a terceira investida da expedição chega junto com a estrada, que possibilita a entrada dos garimpeiros. Recorre-se, nesse momento, a fotos que são reenquadradas na montagem e que mostram os índios a pedir dinheiro aos viajantes. Em 1997, eles retomam seu território, deteriorado pela ação dos colonos que vieram junto com a estrada.

O primeiro episódio está, portanto, centrado em uma crítica à relação que a sociedade nacional estabelece com os indígenas, expondo seus efeitos ao longo do tempo, em uma montagem que liga o contato à catástrofe por vir. A inclusão dos indígenas dentro da sociedade nacional, que é o objetivo das políticas de primeiro contato naquele momento, é colocada em questão quando projetada pelo movimento extenso que o filme realiza. O instante do primeiro contato gera para os Panará e suas terras inúmeros efeitos negativos ao longo dos tempos, que o filme desdobra em sua narrativa. Perda do território, doenças, fome, mortes, desestruturação das relações comunitárias e de parentesco, e risco de extinção.

Após os 20 anos que passaram vivendo no Xingu, os Panará retomam seu território tradicional, sem deixar de incorporar e expressar novos hábitos, como a prática do futebol, e tendo alterado em alguns casos a maneira como se utilizam da pintura corporal e do corte de cabelo (assimilaram as formas dos Kayapó, seus inimigos históricos, em decorrência da vizinhança no Parque Nacional do Xingu).

Tanto de um lado quanto de outro, é possível notar que o filme aponta, a um só tempo, tanto para um passado longínquo (a colonização) quanto para um suposto futuro da aproximação entre brancos e indígenas e entre indígenas de etnias diferentes (as relações interétnicas) a partir das demandas do progresso e da modernização. Esses desdobramentos para ambos os sentidos ultrapassam o tempo já alargado em que se deram as filmagens. O movimento extenso do filme, nesse caso, envolve não apenas um amplo arco temporal, mas um tempo que já não é o tempo das filmagens, mas, notadamente, um tempo histórico.

Apesar de assumir o pressuposto do contato pacífico, desde a política do Marechal Rondon, sabe-se, justamente por conta do tempo histórico ampliado que o filme abriga, que o contato, mesmo quando se almeja “pacificador”, não evita a catástrofe que o sucede. Ou seja, o fato do primeiro contato ter como pressuposto o não uso da violência (afirmação que não deixa de ser questionável em função dos brancos sempre portarem armas de fogo em situação de contato), a violência maior que acaba acometendo os indígenas vem com o tempo transcorrido – suas contradições – e é para isso que os filmes de Cowell apontam.

Os danos do contato ao longo do tempo são tornados visíveis, especificamente nesse filme, a partir das doenças e mortes sofridas pelos índios e também pela destruição do território. Entre as primeiras imagens aéreas dos Panará estão aquelas realizadas quando Cláudio sobrevoou a área em 1968: “Olha que coisa bonita! Tem uma plantação em forma de cruz. Que maravilha isso!” Chamava atenção de todos os expedicionários a forma como os Panará plantavam, a disposição espacial de sua roça em simetria ao desenho de suas aldeias.

Quando Ake, líder dos Panará, sobrevoa a mesma área, ele constata a desolação imposta às suas terras por colonos, fazendeiros e garimpeiros. Os brancos, nos diz, “comeram” a terra que não era deles, e sim do seu povo. Em evidente contraposição ao momento anterior, o filme altera o ponto de vista: são agora os Panará que avistam e comentam o trabalho funesto dos brancos sobre o território indígena, em visível desertificação.

Fotogramas 40 e 41 – A Expedição de Cláudio Villas Bôas sobrevoa o território Panará, em 1968

40

41

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Fotogramas 42 e 43 – Os Panará sobrevoam seu território devastado

42

43

Fonte: *Frames* do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

A destruição imposta ao território é contígua à tentativa primeira de extermínio das vidas que ali habitavam. Nos comentários que narram as cenas de doenças e mortes dos Panará e também sua transferência para o Xingu, escutamos que os 79 sobreviventes chegaram ao Parque Nacional do Xingu como “refugiados de guerra”, como “sobreviventes de um campo de concentração”.

No momento em que são filmados de volta ao território, o filme evidencia a vitalidade dos corpos em atividade, a desenvoltura dos Panará. Agora, são imagens saturadas, coloridas, dos Panará desempenhando atividades cotidianas, rituais, que contrastam com aquelas que vimos da transferência e da chegada do grupo ao Xingu.

Fotograma 44 a 46 – Os Panará são transferidos para o Parque Nacional do Xingu como refugiados de guerra

44

45

46

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Fotogramas 47 a 50 – Os Panará retomam seu território

47

48

49

50

Fonte: *Frames* do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Na época, a transferência para o Xingu foi uma solução de emergência, muito controversa, como é sabido, e que só parcialmente resolveu o problema dos Panará. Se, de um lado, a mortalidade pôde ser controlada ao longo dos anos, por outro, eles não se adaptaram. Em depoimento, um ancião Panará dirá que “aquelas árvores finas do Xingu me faziam sentir mal”. A questão dos recursos naturais é importante para se compreender o ponto de vista dos Panará sobre a transferência para o Xingu e o desejo de retorno ao território original. Para os Panará, no Xingu eles não apenas estavam em terra alheia (sobretudo, era muito difícil ter que conviver com os Kayapó, seus inimigos históricos), como também em terra pobre. No Parque Indígena, há menos caça do que no Peixoto de Azevedo; várias frutas e castanhas que eram objetos importantes da coleta não existem no Parque; a terra é menos fértil e a roça rende menos e esgota-se rapidamente. Dada a ordem social e cosmológica Panará, tudo isso implica uma perda não apenas material:

A floresta, os rios, os igarapés e os lagos são fontes não só de recursos materiais, mas a base da ordem social. Os antepassados míticos, que deram seus nomes aos Panará e ao mundo, foram seres ‘cosorciados’, combinados – animais, mas também gente Panará. Os mortos, na aldeia dos mortos, embaixo da terra, criavam muitos animais que ofereciam aos vivos, para criar e matar, em ritos de sacrifício destinados a ordenar as relações de troca entre clãs. Uma interpretação à falta de caça no Xingu é que ‘os mortos não dão mais’. A falta material põe em risco a relação entre os vivos e os mortos e entre parentes afins. (ARNT et al., 1998, p. 77)

Além da falta da caça, algo que desequilibra as relações interespecíficas, as roças, que tanta atenção chamaram dos expedicionários, em virtude da sofisticação dos desenhos que seguiam, não podiam ser reproduzidas nas terras do Xingu. Sendo um grupo de família linguística Je, a aldeia dos Panará segue um traçado circular, tendo o interior vazio e as casas localizadas nos pontos cardeais, orientados pela trajetória do sol. A disposição das aldeias e das roças é, assim, equivalente.

Ao final, o episódio nos mostra os Panará tendo reconstituído sua forma de vida já com novos aspectos advindos do contato. Entre eles, passa a fazer parte de suas vidas uma televisão, na qual assistem – em *feedback* – ao primeiro filme de Cowell sobre o contato. Depois de tomar distância e colocar em perspectiva histórica a experiência dos Panará, que envolveu o risco de extinção, ao final, o filme se reinsere no presente da experiência, na aldeia, e se aproxima dos Panará e da sua perspectiva sobre o contato. É assistindo conjuntamente com eles as imagens que o cineasta formulará, em voz *over*, uma pergunta sobre o futuro desse povo, não apenas se interrogando mais sobre a sobrevivência deles. A pergunta que Cowell endereça ao futuro questiona exatamente quais seriam os novos contornos da relação, do contato, dos Panará com os brancos daí em diante. Nesse sentido, a presença da imagem certamente é um dos aspectos que permeia o contexto por vir. Se o futuro reserva aos povos indígenas avassaladoras alterações em suas formas de vida, uma dessas alterações é justamente a presença da imagem nas aldeias. Se eles sobreviveram, sobreviveram com as imagens.

Fotogramas 51 a 53 – Os Panará, após a retomada do território, assistem ao filme
A tribo que se esconde do homem (Adrian Cowell, 1970)

51

52

53

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

O DESTINO DOS URU-EU-WAU-WAU: RETRATO DE UM SOBREVIVENTE

O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau (1967-1999) inicia-se por uma cena enigmática: ao fundo da imagem da floresta amazônica, vislumbra-se um rosto. Essa cena, sabemos, é retirada de outro filme do diretor, intitulado *Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau* (1990) e, reenquadrada na montagem, faz do rosto escondido na floresta uma espécie de retrato. Ainda que abstraído pelo grão da imagem, trata-se do rosto de Tarí, líder dos Uru-Eu-Wau-Wau, grupo originário de um território composto pela maior extensão de floresta fechada da Amazônia, localizada em Rondônia, às margens do Rio Jamari. As terras dos Uru-Eu-Wau-Wau foram doadas pelo governo a colonos.

Sobre as imagens de Tarí tem-se a narração que contextualiza temporalmente o primeiro contato com o grupo, ocorrido 20 anos antes do presente das filmagens, ou seja, do segundo filme de Cowell sobre o assunto. É como se, nessa primeira cena, o índio justamente endereçasse seu olhar ao futuro, algo que será então retomado por Cowell no segundo filme.

A passagem de *Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau* para *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* envolve um intervalo de quase uma década ao longo da qual Cowell sai da posição de busca pelos índios para uma indagação sobre seu futuro. Essa mudança de posicionamento decorre de novas descobertas que reconfiguram o sentido das imagens que ele próprio havia filmado anteriormente. O futuro, o “destino” do grupo, é tematizado desde a situação do contato, que fora filmado para o primeiro filme, até o novo panorama que a realização do segundo filme permite entrever adiante.

Fotogramas 54 e 55 – Imagem de Tarí, que será reenquadrada na montagem

54

55

Fonte: Frames do material de arquivo do filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

A segunda sequência compõe-se pela tomada dos integrantes da expedição da Funai, capitaneada pelo sertanista Zebel, com participação do chefe da Funai na região, Apoena Meirelles. Eles estão diante da floresta, não enxergam os índios, mas escutam seus sons. Percebem-se cercados, o que gera visível apreensão no grupo. A câmera situa-se atrás deles, enquadra lateralmente seus rostos, que miram a floresta, na tentativa de decifrar o invisível.

Mais uma vez, como habitual nos filmes da série, a câmera não lida diretamente com os índios, mas enquadra o olhar que os brancos lhes dirigem, nesse caso, ao extracampo. Trata-se, mais exatamente, de uma cena na qual Cowell enquadra a equipe da Funai escutando as manifestações sonoras dos Uru-Eu-Wau-Wau vindas de dentro da floresta.

Segundo a antropóloga Luciana França (2012),¹² haveria uma relação de descendência entre os índios Tupi pré-históricos e os atuais Kagwahiva (autodenominação dos Uru-Eu-Wau-Wau), que, supõe-se, sem, entretanto, confirmação definitiva, também teriam como “parentes célebres”, conhecidos pelos atos de canibalismo que praticavam quando habitaram a costa brasileira no século XVI, os Tupinambá.

O que se vê em diversas descrições dessas populações parece antes se assemelhar a cacos de grupos, restos de sociedade, partes de um todo que, se não existe mais, imagina-se, deve ter existido em algum

12 A etnografia dos Uru-Eu-Wau-Wau, intitulada *Caminhos cruzados: parentesco, diferença e movimento entre os Kagwahiva*, foi realizada pela antropóloga Luciana França (2012) a partir de trabalho de campo transcorrido entre 2006 e 2010.

tempo e lugar que não se pode mais recuperar. Talvez tal panorama se deva à brutalidade do contato que, desde muito tempo e até os dias de hoje, espalhou a morte e a desestruturação entre os diversos povos indígenas que se viram obrigados a ‘entrar na história’ dos brancos. Mas não se pode descartar a hipótese de que os todos que faltam a tais partes sejam também construções daqueles que os observaram e as descreveram a partir de modelos por meio dos quais podiam compreender a sua própria realidade. (FRANÇA, 2012, p. 31)

Feita essa significativa ressalva, a despeito da escassez de informações sobre o período anterior ao contato, a autora constata que os grupos indígenas vivendo na região eram numerosos e os confrontos com migrantes se tornaram cada vez mais recorrentes a partir da primeira metade do século XX. (FRANÇA, 2012, p. 67) De certa forma, o quadro descrito¹³ por ela coincide com aquilo que vemos no filme de Cowell. O filme retrata a região como um verdadeiro campo de batalhas entre colonos brancos e indígenas. Ao doar as terras que pertencem aos indígenas, o governo teria acirrado ou mesmo gerado uma série de indisposições entre estes e os brancos, que vieram para ocupar a região.

Atualmente, os Kagwahiva ocupam uma área de 1.867.117 hectares no centro de Rondônia onde nasce a maioria dos afluentes da margem direita do Rio Madeira. A terra indígena foi efetivada em 1990, uma década depois do primeiro contato estabelecido pela Funai, que o primeiro filme de Cowell registra. A população indígena hoje contatada envolve 250 pessoas, sendo que entre eles há grupos Uru-Eu-Wau-Wau, Juma e Amondowa. Os Uru-Eu-Wau-Wau, especificamente, estão distribuídos em sete localidades, espalhadas dentro da terra indígena, havendo ainda fortes indícios de grupos isolados na área. (FRANÇA, 2012, p. 33)

13 A antropóloga relata que, ao chegar em campo e explicitar seus interesses em pesquisar a cultura Kagwahiva, eles próprios mostraram a ela os filmes de Cowell. França já conhecia os filmes antes de chegar em campo. Considera que as imagens formam ‘um fundo etnográfico imediato’ a partir do qual ela procurou se mover durante a pesquisa. Apesar de já conhecê-las, ao assisti-las em campo, constatou que as exibições desses filmes eram experiências muito ricas e traziam novas questões. “As reações que aquelas imagens despertavam eram diversas: alguns não gostavam de vê-las porque nelas viam-se pessoas que já tinham falecido, outros diziam sentir vergonha por aparecerem nus, outros corrigiam os erros da narração, outros aproveitavam o ensejo para falar sobre o que havia sido o passado. Em todos os casos, os efeitos desencadeados pela exibição desses filmes eram sempre muito ricos do ponto de vista etnográfico.” (FRANÇA, 2012, p. 40)

A narração parte do ocorrido ao menino Fábio Prestes, raptado pelos Uru-Eu-Wau-Wau. Em princípio, o filme ouve a família de Fábio, seus pais Chico e Raimunda, que se mostram indignados. À medida em se desenvolve, temos a dimensão de que o ataque a Fábio seria uma resposta dos indígenas à invasão dos brancos. Emaranhado às experiências de conflito e vingança, o caso será contrastado com outras atrocidades sofridas pelos indígenas, notadamente esta: a mãe, a tia e a irmã de Tarí – que depois saberemos que matou o menino de Chico e Raimunda – foram raptadas por seringueiros, além dele e seus parentes terem sobrevivido a um massacre. O testemunho da família do menino raptado é pauta de um programa de rádio e torna-se objeto de processo legislativo. Além disso, a família expõe diretamente ao filme seus argumentos, mostrando fotos de Fábio e relatando sua versão sobre os fatos, contando sobre o ataque empreendido pelos índios.

No primeiro filme de Cowell, o rapto do menino é usado como norte para as filmagens. Juntamente com a Funai, o cineasta acompanha a família de Fábio Prestes em sua busca e assim aproxima-se dos colonos, escuta seus argumentos, sua versão sobre os fatos. A proposta é mostrar a degradação da floresta e da região a partir dos projetos de colonização e da ação dos colonos e as falas são usadas para corroborar esse pressuposto. Como já dito, o filme é parte da série *A década da destruição*.

As expedições da Funai haviam sido filmadas para o primeiro filme. Na primeira delas, nos deparamos com vestígios, em princípio, interpretados como dos Uru-Eu-Wau-Wau: três latas de sardinha, uma casca de jabuti e uma caixa de balas de revólver calibre 38, em um aldeamento abandonado. Cogitava-se que as sardinhas e o jabuti teriam servido de alimentação para Fábio, como escutamos em comentários da equipe de expedição, em som direto. Mas com a aparição da caixa de balas, essa primeira hipótese foi imediatamente afastada. Por isso, logo em seguida, a narração põe em dúvida essa interpretação compartilhada em cena pelos indigenistas. Somos então levados a escutar Chico, pai de Fábio, dizendo que os vestígios tinham sido deixados na floresta por ele próprio, não sendo, portanto, dos índios. Esse será o primeiro indício de que Chico empreendia buscas para atirar nos índios. Ou seja, ao invés de se localizar vestígios dos índios, como pretendia a Funai, acabou-se descobrindo indícios do massacre empreendido contra os Uru-Eu-Wau-Wau. Essa versão é confirmada verbalmen-

te após a morte de Chico, vítima de malária, por sua mulher, Raimunda, quando o marido não poderia mais ser incriminado pelas mortes.

Com isso surge o questionamento em relação ao que de fato estaria acontecendo: ao que parece, Chico Prestes perseguia os índios por iniciativa própria. Logo que tomam conhecimento, primeiramente, de que o pai de Fábio empreendera vários ataques aos indígenas com vistas a procurar o filho e, em seguida, vingar a sua morte, a Funai envia nova expedição para contatar os índios. Seu objetivo, tal como narrado no filme, não era o de resgatar Fábio (que naquela altura tudo levava a crer já estar morto), mas de proteger os índios das represálias do pai, e, de forma geral, do avanço dos colonos, que invadem o território dos indígenas para ocupar as terras doadas pelo governo por meio de uma estrada recém-construída.

Uma nova investida da Funai será feita, seguida de novo fracasso. Os índios não aceitam os presentes. Em seguida, vão até o acampamento da Funai e atacam Mawirá, um dos índios Surini que integrava a expedição e que se afastara do grupo para tomar banho. Logo depois, fazem uma segunda investida, atacando com flechas o acampamento. Trata-se “mais de um recado que uma ameaça”, segundo interpretam os integrantes da expedição.

Enquanto mostra as tentativas de estabelecer o contato, o filme mostra também, em montagem paralela, centenas de colonos chegando para receber terras do governo. Essa montagem sugere o caráter contraditório das ações do governo: enquanto, de um lado, doa as terras para os colonos, de outro, a Funai, órgão governamental responsável pela proteção dos índios, sai em sua busca para contatá-los e supostamente protegê-los da invasão dos posseiros.

Recorre-se também à montagem paralela nas situações envolvendo a construção da estrada. A ação dos tratores na abertura da estrada e o percurso dos colonos, que passam por ali para chegar às suas terras, são situações que oferecem contraponto às tentativas de contato por parte da Funai.

A montagem produz ainda a aproximação entre Brasília e a pequena cidade de Ariquemes, em Rondônia, onde vivem os pais de Fábio. Ao colocar lado a lado espaços heterogêneos, a montagem sugere o descompasso entre o que acontece na floresta dos Uru-Eu-Wau-Wau (é usada a sequência da queima feita pelos colonos para plantio de roça), a arquitetura de Brasília (a fachada do Ministério da Justiça) e, finalmente, a cidade dos pais de Fábio. Em voz *over*, temos a informação de que a família do menino havia obtido o direito de entrar em terras

indígenas, deixando-se subentendido que a decisão teria sido tomada em outro espaço distinto daquele onde o conflito estava instaurado, desconsiderando o que concretamente estava em questão na disputa.

Em meio ao conflito, numa terceira investida da Funai, o primeiro contato finalmente se efetiva. No início da sequência, um movimento de câmera parece ser uma espécie de retirada para dentro do acampamento da Funai. Tem-se, então, a explicação, em voz *over*, para o recuo diante desse momento intenso: “o primeiro encontro de uma nação indígena com a nossa sociedade é um momento de grande tensão. Por isso filmamos de um esconderijo”. A imagem é distante e emoldurada pela porta do esconderijo: a câmera está dentro da casa de rádio, este que permanecia ligado para que pudesse ser acionado em caso de ataque repentino. Apesar da câmera se manter afastada dos acontecimentos, justamente Tarí, líder do grupo, e sua mulher, ao fundo, percebem a presença do aparato. Dirigem-se ao esconderijo e olham fixamente para a câmera, em sequência de grande importância no filme. Primeiro porque demonstra o gesto de proteger a câmera do contato, resguardá-la. Depois pelo fato da imagem indicar distância, emoldurada pela porta, o que concede a ela o caráter de um retrato, tal como a primeira imagem de Tarí, apresentada por meio do reenquadramento na montagem. E, finalmente, em função da presença da câmera ter, ainda assim, sido notada pelos índios. Trata-se de uma sequência que mostra não apenas o contato, mas expõe a maneira como o contato é filmado: a distância, de dentro de um esconderijo. A despeito deste gesto, a câmera será implicada pelo olhar de Tarí, quando este a descobre.

Fotogramas 56 a 60 – O primeiro contato com os Uru-Eu-Wau-Wau é filmado de um esconderijo, mas Tarí percebe a presença da câmera

56

57

58

59

60

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Esta é a segunda vez que Tarí aparece no filme: a primeira aparição, lembremos, foi objeto de um *zoom in* e de um reenquadramento na edição. Agora, uma segunda imagem produz-se de dentro do esconderijo que resguarda o mundo branco, negando a aproximação dos indígenas. Aqui o primeiro contato origina imagens emolduradas (a do início do filme, emoldurada pelo reenquadramento na montagem, e esta segunda, emoldurada pelo enquadramento da porta em cena), como se compusessem retratos de Tarí. Mais uma vez, Cowell apresenta uma concepção do contato como uma fotografia, como ocorrera em *Fugindo da Extinção*. Lá o caráter instantâneo da fotografia servia para caracterizar o instante do contato; aqui, o enquadramento fotográfico sob a forma do retrato é ressaltado.

Esse enquadramento sugere a disposição do cineasta em concentrar o segundo filme em uma espécie de busca por recompor o retrato de Tarí. Quando do primeiro filme, Cowell filma, em entrevista, o seringueiro Alfredo, que afirma ter sequestrado duas indígenas. Uma delas tornou-se sua mulher, Maria. Ali, o cineasta não se dera conta de que se tratava, justamente, da irmã de Tarí, fato que será retomado a partir do segundo filme.

A necessidade de Cowell de realizar um segundo filme sobre o assunto toca nessa questão: reparar algo que não foi percebido no passado quando da realização do filme, mas que com a passagem do tempo, com um contato maior com os Uru-Eu-Wau-Wau, acabou sendo possível perceber. Como os dois filmes são constituídos do mesmo material filmado, a realização do segundo filme talvez se justifique exatamente em função desse dado novo e fundamental. O segundo filme de Cowell está, portanto, centrado na possibilidade de evidenciar a contraparte por detrás do ocorrido ao menino Fábio Prestes e sua família: a história da desagregação do grupo de Tarí.

Em um depoimento do filho de Tarí, ficamos sabendo que os brancos mataram o pai do líder indígena, sequestraram sua mãe e sua irmã mais nova. Por isso, Tarí e o irmão vivem sozinhos na casa de um seringueiro, ambos tuberculosos. A partir desse depoimento, o cineasta pergunta a Tarí, que escuta o depoimento do filho em cena, se gostaria de reencontrar a irmã, ao que ele responde positivamente. O filme retorna em busca de Maria para solicitar a seu raptor e atual marido que ela possa viajar para reencontrar o irmão.

O encontro entre Tarí, seu irmão e Maria acontece diante da câmera: eles fazem questão de se sentarem lado a lado, estabelecendo um contato físico.

Maria reconhece no irmão traços de um de seus cinco filhos, justamente aquele que a acompanha na visita. As imagens recolhidas de Maria, quando da realização do primeiro e do segundo filme, dão uma dimensão do tempo transcorrido.

Fotogramas 61 a 65 – Tarí e seu irmão reencontram Maria

61

62

63

64

65

Fonte: Frames do filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Ao final, há uma breve reencenação da parte de Tarí: “Tarí, feliz com o encontro, encena como matou o branco”, nos diz o comentário em voz *over*. Essa curta reencenação a câmera não a capta frontalmente. Tarí parece dar as costas para a câmera ao encenar. A partir dali, percebe-se o quanto as duas histórias estão vinculadas: aquela do menino Fábio Prestes, apesar da dor de sua família, é uma resposta dos indígenas, que tentavam se defender dos ataques sofridos por seu território.

Além da relação entre as duas histórias – a de Tarí e a de Fábio Prestes –, o filme evidencia o quanto elas são distintas. Um dos aspectos fundamentais dessa distinção é justamente a visibilidade dessas histórias, o que se percebe ao longo do movimento extenso do filme. A história de Fábio ganha repercussão na Justiça, na imprensa; a ela o governo é sensível e o cineasta disponível. Se ambas as famílias vivenciaram tragédias, a dos Uru-Eu-Wau-Wau é certamente menos aparente. Não foi transmitida em cadeia de rádio, não foi objeto de ação legislativa, nem contou com intervenção do Ministério da Justiça, tampouco foi contemplada na primeira abordagem que Cowell faz sobre o assunto.

A necessidade de Cowell de voltar a filmar os Uru-Eu-Wau-Wau pode estar relacionada ainda com a socialidade desse grupo. Na descrição que faz dos Kagwahiva, França acentua a dispersão na maneira como ocupam o espaço e o constante deslocamento de indivíduos e mesmo de grupos pela região. Diferentemente do que ocorre em algumas aldeias, como as dos Panará (pertencentes ao tronco linguístico Je), cujas malocas ou tapiris estão organizadas de maneira centralizada, a ocupação do espaço pelos Kagwahiva (que derivam do tronco Tupi) atende a uma demanda de distanciamento, recuo e invisibilidade entre os próprios indivíduos, internamente na aldeia. As aproximações e distanciamentos não apenas entre indivíduos, mas também entre grupos distintos que convivem no mesmo território são uma constante, resultando sempre em alianças e desavenças que são constitutivas da socialidade Kagwahiva. Tal como observa França, os Kagwahiva empreendem uma série de esforços cotidianos para não serem percebidos, inclusive entre eles próprios.

Na aldeia, as pessoas tendem a agir como se estivessem, quase que permanentemente, sob os olhares alheios e, frequentemente, os esforços delas se voltam para encontrar formas de não se deixarem perceber pelos demais. Espera-se assim evitar o risco de se tornar motivo de fofocas que podem ser vistas, elas próprias, como um modo de relação que se caracteriza pelo excesso. Esse tipo de expressão marca a socialidade Kagwahiva. Grande parte das preocupações indígenas cotidianas parte da constatação de que, para todo fato, há inúmeras versões, e é impossível saber qual delas é mais verdadeira. (FRANÇA, 2012, p. 120)

Certamente tanto a dispersão espacial dos Uru-Eu-Wau-Wau quanto sua “esquiva” foram fatores que dificultaram o acesso do cineasta à história de Tarí. Ao contrário, o acesso à história de Fábio Prestes foi facilitado. Eis, assim, a narração que encerra o filme: “Dentro de uma década ou duas a humanidade verá seu último Tarí, seu último homem isolado”. Como foi dito, todo o esforço de Cowell neste filme parece ser o de recompor o retrato deste protagonista. No filme anterior, apesar de assumir nítido posicionamento ao lado dos indígenas, Cowell ainda não tinha ideia sobre o que se passava do outro lado da história de Fábio Prestes, que permanecia obscuro.

A procura por refazer o retrato de Tarí envolve, quem sabe, um outro aspecto do filme. Como não se sabia quantos eram os Uru-Eu-Wau-Wau antes do contato, não foi possível estimar quantos deles morreram em decorrência do encontro com a sociedade nacional. Para apurar esse dado, são afixadas fotografias no Posto de Vigilância para que os próprios Uru-Eu-Wau-Wau pudessem indicar quais foram os mortos nos ataques empreendidos pelos brancos ou mesmo as mortes ocasionadas pelas doenças decorrentes do contato.

Fotogramas 66 a 68 – Fotografias expostas no Posto de Vigilância permitem localizar os sobreviventes

66

67

68

Fonte: Frames do filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

O retrato de Tarí surge entre outros sobreviventes. É como se, ao final, o filme ressaltasse que, para compor o retrato, destacou um entre os sobreviventes. O que sugere ainda que várias são as outras histórias que cada um dos retratos ali afixados poderia suscitar e que permanecem como histórias a serem retomadas. Nesse sentido, aquilo que identifico como sendo o retrato de Tarí distancia-se de qualquer pretensão em relação à biografia do “personagem”. Tal como observou Cláudia Mesquita, (2010, p. 108) a distinção entre retrato e biografia permite compreender o retrato não como uma conclusão definitiva em relação ao perfil do personagem, algo almejado na perspectiva da biografia, mas como uma expressão contingencial e circunscrita que leva em conta a natureza do diálogo entre retratista (cineasta) e retratado (sujeito filmado), bem como do próprio processo de realização do retrato (ou seja, do filme).

Dentro desse contexto, o retrato de Tarí constitui uma possibilidade, dialógica e contingente, frente ao apagamento que a sociedade ocidental impõe aos indígenas. Mas, envolve também a complexidade do acesso a uma socialidade cuja parcimônia no falar, no mostrar-se e no expressar-se é valorizada e cuja dispersão e circulação espacial é constante. Enfim, é com essas questões que o cineasta teve que lidar para estabelecer o vínculo entre Tarí e Maria e assim retratar seu “personagem”. Compreender um grupo indígena não é tarefa simples, que se encerre na realização de um filme, de uma etnografia (ou de um livro). Bom exemplo do quanto o esforço de compreensão muitas vezes não permite a certeza de ter-se chegado a um ponto final, a uma conclusão (a uma biografia, no caso do filme) é o comentário autorreflexivo de Luciana França (2012, p. 189) ao final de sua minuciosa etnografia.

A perplexidade de quem procura entender os Kagwahiva talvez seja o reflexo de outra: a dos próprios índios, lançados tão rapidamente em um processo irreversível que afeta profundamente toda a sua forma de vida e que, eles, mais do que qualquer um, estão continuamente buscando compreender. (FRANÇA, 2012, p. 189)

Nesse sentido, todo esforço de compreensão não está à altura da perplexidade dos próprios Uru-Eu-Wau-Wau, que se veem em meio a um processo avassalador de transformação. A dificuldade de filmar essas histórias é algo que não apenas constitui parte do processo de realização (incluindo seus obs-

táculos e opacidades), mas também o reflexo da própria dificuldade com que os Uru-Eu-Wau-Wau compreendem aquilo que acontece em torno de seu território, que invade suas terras e que altera de modo irreversível e avassalador o seu modo de vida.

Mesmo após o segundo filme, permanece o caráter parcial dessa compreensão, algo que está explicitado pelo uso das fotografias, demonstrando que o filme contou uma das histórias de um dos sobreviventes. Existem várias outras (tanto da parte dos que sobreviveram quanto daqueles que se foram) que permanecem invisíveis, desconhecidas, inauditas. O retrato de Tarí, elaborado ao longo do processo de realização do filme, com todos os seus percalços, tem valor de testemunho, índice de sobrevivência.

FRAGMENTOS DE UM POVO: A REAFIRMAÇÃO DE UMA BUSCA

Terceiro episódio da série, *Fragmentos de um povo* segue a Funai nas tentativas de contato com os Avá-Canoeiro, grupo que abandonara a vida em aldeia fazia 20 anos quando das filmagens, passando a viver escondido, nas escarpas das montanhas de Serra da Mesa (GO). Supostamente, os Avá-Canoeiro seriam originários do Xingu,¹⁴ teriam sido escravizados nas minas de ouro de Goiás, o que os levou à fuga. Em função dos inúmeros massacres empreendidos por fazendeiros – o último deles em 1962 –, se dispersaram. No momento das filmagens, a Funai acreditava existirem um ou dois grupos em Serra da Mesa.

As primeiras cenas do filme são compostas por buscas da Funai em campo. São encontrados vestígios de cabanas e também alguns objetos, como panelas de barro. Ao final do filme, saberemos que os vestígios não são dos Avá-Canoeiro, mas sim dos Rimerimã, grupo com o qual a Funai consegue estabelecer contato, diferentemente dos primeiros. A diferença visível na dimensão dos vestígios deixados pelos Rimerimã, usada no filme como situação paradigmática de busca, e os vestígios deixados pelos Avá-Canoeiro é grande, o que só evidencia o quão a percepção sobre a presença do segundo grupo é sutil. Enquanto os vestígios dos Rimerimã envolvem tapiris (malocas) e panelas de barro, os vestígios dos Avá-Canoeiro, frágeis e quase invisíveis, constituem-se apenas pelas pedras que

14 A primeira hipótese é de que se teriam originado dos Carijó de São Paulo. Contemporaneamente, considera-se mais provável que tenham vindo da Amazônia. (TORAL, 1998)

alguns fazendeiros e familiares apresentam como se tivessem partido da montanha, do mato, tendo sido supostamente atiradas pelos índios. Há, ao longo do filme, diversas entrevistas com os moradores do local, que dizem ter visto de longe os Avá-Canoeiro e relatam tentativas da parte dos índios de atingi-los com pedras. Há também relatos de pequenos furtos e mortes de animais, atribuídas aos índios. Além dos relatos orais endereçados ao filme e à equipe da Funai, tem-se apenas as pedras, rastros de pegadas no chão e sementes de frutas no mato.

Fotogramas 69 a 72 – Vestígios dos Rimerimã: maloca e painéis de barro

69

70

71

72

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fragments de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Fotogramas 73 a 76 – Vestígios dos Avá-Canoeiro: pedras, pegadas e restos de frutas

73

74

75

76

Fonte: *Frames* do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Os vestígios frágeis deixados pelos Avá-Canoeiro – o que gera questionamentos sobre a existência dos índios na área – movem o filme de Cowell. Dizem muito também sobre o povo Avá-Canoeiro, este que resistiu historicamente a uma série de perseguições e massacres. Por isso, passaram a viver em cavernas, ao invés de malocas; abandonaram suas técnicas materiais e passaram a sobreviver de furtos miúdos na região, caça de animais pequenos (que não chamam a atenção) e coleta de frutas. Os Avá-Canoeiro desenvolveram, portanto, estratégias de sobrevivência que fazem com que eles se tornem imperceptíveis. Essa invisibilidade cria dificuldades para a Funai e também para o filme. Para indicar a existência do grupo, o filme remonta sua história a partir de um trabalho histórico e iconográfico.

Fotogramas 77 a 81 – Material de arquivo sobre a chegada dos colonizadores

77

78

79

80

81

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Além da iconografia, outra forma de explicar o porquê do silêncio e do apagamento autoimposto pelos Avá-Canoeiro apresenta-se em entrevista a quatro dos sobreviventes. Esse é o único filme abordado no livro em que o contato de fato fracassa, não chegando a acontecer em momento algum. Segundo nos conta Sydney Possuelo, durante a busca da Funai, de 1993 a 1998, vários de seus integrantes chegaram a travar contato visual com os indígenas, o que sempre resultou na fuga e esquiva dos índios. Sabia-se que estavam presentes, sem, contudo, conseguirem provas materiais (ou mesmo as imagens) que precisavam para forçar a interdição da área.

O índio Iawi é um Avá-Canoeiro que sobreviveu ao massacre empreendido pelos fazendeiros em 1962. Ele e mais três mulheres conseguiram salvar-se: Matcha, Nakwacha e Tuia. Iawi é casado com Tuia, com quem tem dois filhos. Eles faziam parte do mesmo grupo que se esconde nas montanhas e que a Funai pretendia contatar. Em vários momentos do filme, esse pequeno grupo dá depoimentos que testemunham os massacres sofridos. Depois de mostrarem as marcas das balas que se alojaram em seus corpos, Cowell pergunta a Iawi sobre seu pai. Ele responde que não tem pai. Cowell pergunta se ele morreu, ao que o Avá-Canoeiro responde “Você o matou”, apontando para a câmera. O filme congela a imagem no gesto acusatório de Iawi frente à câmera. O cinema é identificado com a cultura que persegue e massacra os índios. Todo o trabalho deste cineasta é o de criar uma desidentificação, uma defasagem entre o cinema e a cultura na qual emerge. Daí a importância da escuta dos depoimentos dos sobreviventes e da assimilação da crítica dirigida ao cineasta (e aos espectadores). São gestos que permitem a abertura do cinema a uma cultura com a qual ele, em princípio, não está identificado.

Outro aspecto que precisa ser sublinhado em relação à escuta, não apenas deste, mas também dos demais depoimentos mostrados nessa série, é o seu caráter testemunhal. Jeanne Marie Gagnebin vai dizer que a testemunha não seria somente aquela que viu com os próprios olhos, que presenciou, que viveu, a testemunha direta. Testemunha seria também aquela que, sendo ouvinte, não abandona a cena, não se retira, sustentando a escuta da narração insuportável do outro. Afinal, é justamente essa narração que possibilitará a escrita da história. “[...] somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a

não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Nesse sentido, Cowell se torna ele próprio uma testemunha dos depoimentos dos Avá-Canoeiro (assim como dos Panará e dos Uru-Eu-Wau-Wau), o que traz implicações para o lugar do espectador, certamente. Nos filmes de Cowell, ao aceitar a escuta do depoimento traumático do outro, tornamo-nos também testemunhas dos massacres, das tentativas de extermínio, da perda dos territórios, do esgarçamento dos laços e também da sobrevivência.

Fotogramas 82 a 86 – Em depoimento, Iawi testemunha o massacre e acusa o homem branco (identificado na figura do cineasta/espectador) de ter matado seu pai

82

83

84

85

86

Fonte: *Frames* do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Cowell também entrevista alguns moradores de Campina do Sul, cidade mais próxima às terras indígenas dos Avá-Canoeiro. Para justificar os ataques que fizeram às aldeias vizinhas, os moradores relatam situações em que os indígenas teriam, eles também, atacado os brancos. O filme, contudo, elucida esses ataques, demonstrando como a atuação dos fazendeiros constitui inegavelmente um massacre. Por isso, trata-se de um grupo (ou dois grupos) de pouquíssimos sobreviventes: estima-se que existam ao todo apenas 25 indivíduos, o que torna crítico o quadro atual dos Avá-Canoeiro. (SIASI; SESAI, 2012) O uso de iconografia é, mais uma vez, uma solução para ilustrar o massacre. Nessas imagens, vemos os fazendeiros atuando, as ações que envolvem suas tentativas de extermínio, que não são captadas diretamente pela câmera, mas são mostradas nos desenhos.

Fotogramas 87 a 90 – Desenhos fazem referência ao massacre sofrido pelos Avá-Canoeiro

87

88

89

90

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Na impossibilidade de mostrar ao menos vestígios da existência dos Avá-Canoeiro, Adrian Cowell, além dos depoimentos e da iconografia, adota mais uma estratégia: o movimento de câmera que o permite sugerir sua presença nas escarpas. Ele filma a paisagem à distância e faz um *zoom in* como se estivesse encontrando algo, apesar de não ter condições de fazê-lo àquela distância. Esse movimento ótico da câmera é usado inúmeras vezes no filme, como se estivesse sugerindo a procura ou mesmo a localização de algum vestígio. Trata-se de encontrar o invisível, uma estratégia paradoxal de filmar o invisível (constatar sua existência) sem, contudo, torná-lo visível.

Fotogramas 91 a 93 – Cineasta usa o *zoom in* como forma de mostrar a busca aos Avá-Canoeiro

91

92

93

Fonte: *Frames* do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Em contraponto ao universo filmado em campo, somos levados a Brasília. Lá, um grupo de sertanistas se depara com uma questão ampla. De dentro do escritório da Funai, vemos a reunião da Coordenação Geral de Índios Isolados e de Recente Contato, então liderada por Sydney Possuelo, personagem que oferece depoimento após a reunião. Possuelo assume, naquele momento, seu posicionamento contra o contato. Ficamos sabendo que, ao contrário das políticas anteriores, a postura da Funai passa a ser a de não intervenção, na tentativa de garantir aos grupos não contatados a continuidade de seu isolamento, preservando seu território. Introduz-se então a questão que atravessa o filme e que, ainda assim, leva à justificativa das iniciativas da Funai de contatar os Avá-Canoeiro. Trata-se da Barragem de Serra da Mesa, represa no Rio Tocantins que traz a expectativa de inundação a uma área de 1.700 m² pertencente aos indígenas, ameaçados caso não sejam contatados.

O filme adota a montagem paralela, dispondo lado a lado a expedição da Funai e as etapas de construção da hidrelétrica, que se torna uma espécie de parâmetro temporal para as buscas dos indígenas, uma ampulheta acionada prestes a ter seu tempo esgotado. Se não for provada a existência dos índios e se eles não forem contatados, as águas da usina inundarão o território que tradicionalmente lhes pertence. Entretanto, a área onde vivem originariamente está longe de lhes pertencer de fato, o que justifica o afastamento de tantos anos, muito antes da própria obra da usina hidrelétrica.

Apesar de não conseguirem contatar os Avá-Canoeiro, há no filme a menção a duas outras situações de primeiro contato, o que permite acesso a imagens ilustrativas. O primeiro deles será com os índios Korubo. Nesse caso, a Funai chegou tarde demais, tendo encontrado somente os corpos de índios assassinados pelos fazendeiros. A catástrofe dos Korubo servirá inclusive para respaldar a necessidade da intervenção da Funai.

O segundo caso é o primeiro contato com os Rimerimã, usado no início do filme para fazer alusão aos Avá-Canoeiro, dos quais não há imagens. A câmera filma a floresta para, depois, enquadrar os índios como diante da experiência intensa do contato, a partir do encontro já deflagrado. Recorrendo à estratégia habitual, os integrantes da expedição presenteiam os índios com panelas e facas. Os Rimerimã, por sua vez, retribuem com milhos ofertados

aos integrantes da Funai. Destaca-se a presença de um intérprete, o que permite escutar palavras trocadas entre brancos e indígenas, que não serão traduzidas pelo filme. Toda a cena está concentrada no contato entre os indígenas e o intérprete e a reação em relação à presença da câmera não é explorada. A sequência é curta e serve para ilustrar de forma paradigmática o contato. Lá estão os índios, os sertanistas e intérpretes, e entre eles transcorre a tentativa de comunicação verbal e a troca de presentes. Em evidência estão os regimes do tato e da escuta, sendo que a câmera é percebida pela devolução de olhar, mas não é tocada, perscrutada ou ameaçada pela presença dos índios. Nesse sentido, a cena do contato não explicita seus equívocos que poderiam colocar em questão a diferença entre os mundos postos em cena. É essa precaução que permite ao filme manter-se preservado do risco do contato e manter sua elaboração, seu discurso, em perspectiva, diante da intensidade da experiência e da cena.

Fotogramas 94 a 102 – Primeiro contato com os Rimerimã usado para ilustrar a situação do contato

94

95

96

97

98

99

100

101

102

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

O filme termina por estabelecer o paralelismo entre a usina hidrelétrica, que servirá, afinal, para iluminar Brasília, e a situação de obscurecimento, apagamento e silenciamento dos Avá-Canoeiro. Enquanto os índios se escondem em cavernas dentro do território que tradicionalmente lhes pertence temendo serem exterminados, os monumentos e a arquitetura moderna de Brasília se expõem, iluminados pela exploração das terras dos índios.

Na montagem, é como se, ao acionar o botão que iniciará a operação da usina, o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso estivesse também acionando a máquina de extermínio dos índios. A comemoração da inauguração da usina ganha, assim, um aspecto trágico, visto que nós, espectadores, somos levados a constatar aquilo que os governantes e o Estado negligenciam em prol de outros interesses: os Avá-Canoeiro de fato habitam aquele território.

Mas Cowell não se contenta com as imagens de Brasília. Depois da exposição dos prédios da capital federal, surgem novamente imagens de busca dos índios em campo, como se o filme ainda assim continuasse seu projeto. Reitera-se a estratégia de *zoom in* nas montanhas, como se estivesse finalmente localizando algo invisível em sua amplitude. A cena que encerra o filme é importante porque reitera a busca, uma busca que não é mais acompanhada pela Funai, mas, desta vez, parte do próprio cineasta e sua câmera.

Fotogramas 103 e 104 – Filme se encerra com o cineasta sugerindo a retomada das buscas pelos Avá-Canoeiro

103

104

Fonte: Frames do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

OS ÚLTIMOS ISOLADOS: POR UMA OUTRA HISTÓRIA

A trilogia de Adrian Cowell dedicada ao primeiro contato com índios isolados foi realizada com material filmado e montado ao longo de mais de 30 anos (1967 a 1999) por diversos cinegrafistas que acompanharam o documentarista em suas incursões pelo Brasil. Cowell passou extensos períodos no Brasil, desde 1957, quando esteve pela primeira vez no país, até os anos 2000.

Em relação à série *Os últimos isolados*, especificamente, observa-se uma preocupação de apontar não apenas para esses mais de 30 anos, mas para um passado e um futuro, ambos mais longínquos: os primeiros contatos dos europeus com os indígenas, ocorridos a partir de 1500, e também o futuro tanto da política de contato quanto dos próprios grupos indígenas em sociedades modernas.

A alusão ao contato pretérito, histórico, é feita a partir da inserção de iconografia, composta de desenhos, e de trechos de filmes. Em geral, o material é acompanhado de voz *over* que narra os sucessivos massacres que cada um dos grupos retratados sofreu ao longo do tempo. As imagens são tomadas, literalmente, como ilustrações do que está sendo demonstrado.

No primeiro episódio da série, constrói-se uma perspectiva histórica para a política de contato levada adiante pelos expedicionários do SPI e da Funai, convocando a figura do Marechal Rondon como pioneiro, sucedido pelos irmãos Villas Bôas. O período de Rondon é relacionado com a política de “pacificação”, com a crença na possibilidade de “integração” do indígena à sociedade nacional. Percebe-se, no entanto, que a integração é algo complexo, nada ingênuo, que envolve avassaladoras alterações na forma de vida dos povos indígenas, inclusive seu relacionamento com a imagem. No segundo filme, propõe-se contrapor as histórias de vida de uma família de colonos que estavam em guerra com os Uru-Eu-Wau-Wau, a família do menino Fábio Prestes, e a história de Tarí, o Uru-Eu-Wau-Wau que teve parentes mortos e raptados, ao longo dos conflitos. No terceiro e último filme da série, a política do contato é identificada à Coordenação Geral de Índios Isolados e de Recente Contato da Funai, cujo expoente é a figura de Sydney Possuelo. Nos depoimentos que concede ao filme, Possuelo acena para uma nova política do contato, que acredita na possibilidade de manter os índios isolados tal como estão, lançando mão, para tanto, de procedimentos de contenção do avanço do homem branco sobre território indígena.

Se, em relação aos movimentos extensos, os filmes de Cowell extrapolam o vasto período em que foram filmados, isso se dá em função de uma tentativa de historicizar a política de contato do Estado. O Estado apresenta-se sempre espacialmente distante do território indígena, sendo identificado muitas vezes com a arquitetura de Brasília, em abstração modernista. Em montagem paralela, Cowell contrapõe diretamente os dois universos em jogo e trata também dos dois lados contraditórios das políticas públicas: se, por um lado, o Estado é o grande responsável pela invasão do território indígena, pela exposição dos indígenas aos massacres, doenças e risco de extinção, por outro, é também quem, em alguns momentos, deve prestar assistência aos índios. Contudo, como se sabe, não há compensações que resolvam o conflito e um dos lados fica de fato comprometido.

A impressão que se tem é que, à medida que se caminha do primeiro para o terceiro episódio, essa contradição é mantida e acirrada. Nesse sentido, a contundência da imagem do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso acionando o funcionamento da Usina de Serra da Mesa: sob aplausos de políticos, trabalhadores e empresários, o evento é alarmante, uma vez que sabemos, pelo filme, que o território indígena estará em parte destruído e os grupos não contatados certamente não sobreviverão. É como se o gesto de apertar o botão apontasse já para as políticas de Estado que continuarão vigorando no futuro mais longínquo.

A imagem de Brasília iluminada com a energia vinda da terra indígena Avá-Canoeiro sugere que o poder público conduz as políticas de Estado para atender suas próprias necessidades, eliminando os indígenas da cena política. No filme, os indígenas, mesmo não contatados, mesmo invisíveis, estão em cena. As buscas infrutíferas da Funai, os depoimentos dos funcionários, as imagens dos locais onde supostamente os índios estão escondidos constituem uma espécie de testemunho sobre a existência desses grupos, sobre sua sobrevivência, mesmo quando eles não são mostrados, permanecendo no extracampo.

Em relação aos momentos intensos, o valor da imagem do primeiro contato em si é relativizado nos trabalhos de Adrian Cowell. O primeiro contato não chega a ser filmado diretamente. Isso talvez comprove que a preocupação do diretor não seja exatamente com o primeiro contato (seus riscos, equívocos e modificações na visualidade decorrentes dos regimes do tato e da escuta), mas com as relações que se estabelecem historicamente entre indígenas e brancos antes e depois do contato. Não que o primeiro contato seja um assunto sem importância

nessa cinematografia. O que salta aos olhos nos filmes de Cowell é sua busca pela comparação entre mundos e perspectivas envolvidos no contato, o indicativo do caráter contraditório do Estado e, mais que tudo, a necessidade de historicizar os acontecimentos como forma de explicitar a tragédia que atravessa os tempos. Nesse caso, a história dos sobreviventes é retomada, mesmo que precariamente, sob a forma do testemunho.

O investimento relativo na cena do contato e em sua expressividade dentro do filme aponta para uma *mise-en-scène* que busca colocar os índios em cena frente às políticas públicas, e não exatamente diante do cineasta, diante da câmera. Para estabelecer a relação entre os indígenas e as políticas públicas, algo que Cowell parece perseguir, o diretor lança mão de um recurso de montagem (montagem paralela, com a contraposição de mundos), priorizado em relação à tomada da imagem. A tomada da imagem para Cowell é quase sempre indireta, mediada pelo olhar dos sertanistas. O contato de Cowell parece mediado pelo Estado (pelo SPI e pela Funai), sem contudo definir-se como institucional.

A equipe, o diretor e o aparato do filme conservam-se constantemente recuados em relação aos sertanistas que, estes sim, entram em relação direta com os índios. A cena do primeiro contato com os Uru-Eu-Wau-Wau é emblemática nesse sentido: o diretor mostra o esconderijo onde esteve para filmar o primeiro contato da Funai com os índios. O que se observa, nesse caso, é a busca por um lugar de observação protegido, que não deixa de estar implicado. Talvez porque só assim, livre da intensidade da cena do contato, ele consiga de fato elaborar um discurso que pretenda perspectivar e historicizar o acontecimento.

O antecampo nos episódios dessa série se manifesta muito mais nos momentos de entrevista com os indígenas, ou seja, em situações mediadas pela palavra, do que propriamente no primeiro contato, onde transcorreria o regime do tato e da escuta (tal como tenho defendido). É a partir de duas situações de entrevista – com o índio Uru-Eu-Wau-Wau Tarí e com o índio Avá-Canoeiro Iawi – que os protagonistas acabam convocando o antecampo. No caso de Tarí, em *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*, ele percebe a presença da câmera escondida, devolvendo o olhar em enfrentamento. Ao final do filme, na entrevista após o reencontro com a irmã, ele decide encenar como matou o menino Fábio Prestes, devolvendo novamente para os brancos os gestos de sua reação de vingança. Já Iawi, o Avá-Canoeiro sobrevivente de um massacre empreendido por fazendeiros, indagado por Cowell sobre seu pai, aponta o dedo acusatório para a câmera.

Nesses momentos, Cowell mantém em cena as reações dos indígenas ao contato, suas críticas ao movimento de avanço da sociedade nacional sobre suas terras, suas vidas, sua socialidade. Os pontos de adensamento da narrativa de Cowell não são os primeiros contatos em si, mas sim os momentos em que os indígenas elaboram, posteriormente, o contato frente à câmera, seja a partir do discurso verbal (proferido sempre na própria língua e traduzido para o português pelo filme) ou da reencenação. A Cowell resta elaborar esse desafio, essa interpelação, abrindo o filme ao testemunho dos indígenas e construindo uma perspectiva em defasagem com a perspectiva do Estado e mesmo do indigenismo.

Na última sequência do último episódio da série, o cineasta lança mão do movimento ótico da câmera em *zoom in* buscando encontrar os índios mesmo após o insucesso da expedição em contatar os Avá-Canoeiro. O gesto demonstra uma reiteração, desta vez solitária, da busca pelo encontro. Nesse momento, não há mais a mediação dos sertanistas, não há instituições. Apenas o cineasta em busca dos índios, que permanecem no extracampo, sugerindo a abertura de suas inquietações e sua disposição em reintroduzir todo o processo.