
MAJOR REIS E A CONSTITUIÇÃO VISUAL DO BRASIL ENQUANTO NAÇÃO*

Paulo Menezes

Universidade de São Paulo – Brasil

Resumo: *Este artigo analisa o filme Ao Redor do Brasil, do major Thomaz Reis, partindo dos fundamentos teóricos explicitados por Paulo Arantes em O Sentido da Formação e por Foucault em A Ordem do Discurso. Nessa direção, interpreta o filme como um discurso inserido no debate de sua época, de constituição do Brasil enquanto nação, que permeava várias dimensões da vida e do pensamento brasileiro nos anos 20-30 do século passado. Em consonância com o que se discutia na literatura e nas artes plásticas, o filme de Reis é cuidadosamente montado, utilizando-se para isso inúmeras cenas de filmes anteriores seus, no sentido de explicitar visualmente uma nação não em vias de constituição, mas, ao contrário, com seu território pacificado no interior, o que lhe daria estatuto de civilidade e, portanto, de uma nação inserida do processo civilizatório, ao mesmo tempo em que segura em suas fronteiras, pela presença visual incessante e inquestionável das instituições fundantes do Estado moderno, a família e o Estado, este último por meio de suas reconhecíveis instituições: a escola, a polícia e o exército, entre outras, realidade muito diferente de sua efetividade prática na época.*

Palavras-chave: *filme etnográfico, major Reis, nação, processo civilizador.*

Abstract: *This article analyses the movie Ao Redor do Brasil, from Thomaz Reis, taking as theoretical main references Paulo Arantes's, 'O sentido da formação', and Foucault's 'A ordem do discurso'. In this direction, it interprets the movie as a speech immersed in the debates of its time related to the constitution of Brazil as a nation, which was frequent in everyday life and an important intellectual issue in the 20's and 30's last century. In parallel do what was being discussed in literature and plastic arts, the movie is carefully assembled, using several scenes from Reis's previous movies to*

* Agradeço à Fapesp e ao CNPq o apoio à realização desta pesquisa.

visually denote a Nation, not in its way to consolidate itself, but with a countryside already pacified, which would give it a label of civility, therefore inserting it in the civilizing process and, at the same time, with definitive frontiers secured by the presence of a institutions characteristic of the modern State: schools, policy, army and others (an image very different from what could be effectively verified at that time).

Keywords: *civilizing process, ethnographic movie, major Reis, nation.*

*À la memoire de mon ami
Didier Dormoy*

Antonio Candido ([s.d.]), no prefácio à primeira edição de seu livro *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*,¹ pergunta-se sobre como tratar a literatura brasileira, que “é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas”. Essa questão revela um problema crônico que permeou a preocupação de nossos intelectuais entre os anos de 1930 e 1950, e até nos 1960, que é o de se pensar o que seria o Brasil, para além de seus parâmetros de referência como ex-colônia ou ex-Império (Candido, 1997). Essa questão permeia de maneira geral todas as áreas das humanidades e das artes. Se tivemos nessas últimas sua grande manifestação na Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo, nas humanidades ela foi marcada por uma enxurrada de estudos que se debruçaram na busca de nossas raízes, de nossa formação, da constituição do Brasil enquanto nação. É importante ressaltar que aqui não se pensa uma nação qualquer. Pensa-se nação de olhos para o moderno, como expressa a própria denominação da semana artística. São inúmeros os estudos que vão nessa direção: *Casa Grande e Senzala* (1930), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Jr., *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antonio Candido, *Formação Econômica do Brasil* (1959), de Celso Furtado e *Formação Política do Brasil* (1967), de Paula Beiguelman, entre outros.

¹ Prefácio datado de 1957.

Tamanha proliferação de expressões, títulos e subtítulos aparentados não se pode deixar de encarar como a cifra de uma experiência intelectual básica, em linhas gerais mais ou menos a seguinte: na forma de grandes esquemas interpretativos em que se registram tendências reais na sociedade, tendências às voltas, não obstante, com uma espécie de atrofia congênita que teima em abortá-las, apanhava-se naquele corpus de ensaios sobretudo o propósito coletivo de dotar o meio gelatinoso de uma ossatura moderna que sustentasse a evolução. (Arantes, 1997, p. 11-12).

Esses títulos são sintomáticos, pois, de uma ausência de raízes nos moldes europeus que parecia se desdobrar, em terras brasileiras, numa constante e eterna busca de formações, ou, olhando-se por outra direção, na construção dessa mesma formação, que se desdobraria finalmente na constituição do Brasil como nação, e da nação enquanto Estado moderno, se não já industrial, pelo menos em vias de industrialização.

Nas artes tivemos movimentos diversos. Nas artes plásticas, as duas semanas, a de 22 em São Paulo e a de 31 no Rio e Janeiro, marcaram essa perspectiva, na qual a arte moderna deveria se contrapor à tradição, venha ela da arte clássica ou da acadêmica, que em alguns momentos se confundem. A arte moderna incorpora “o brasileiro” como forma, como vimos na antropofagia, como cor, pela profusão de tonalidades mais puras, claras e fortes, expressões da imensa luz que transbordava nos trópicos, e como tema, que buscava representar o homem da terra em seus próprios lugares e festas (em contraposição aos vários índios de Debret inseridos em cenas históricas). São expressões evidentes dessa perspectiva as telas *A Negra*, de Tarsila do Amaral, as inúmeras e recorrentes mulatas de Di Cavalcanti, bem como *O Mulato* e *Os Caipiras* (festa junina), de Portinari.

Na literatura, a recusa de Portugal se torna evidente, em uma negação forçada de qualquer diálogo e de qualquer influência, tendo sido reconstruída sempre na chave da ruptura, embora fosse possível também pensá-la e construí-la na chave da continuidade (cf. Teixeira, 2007).

Foucault (1971, p. 10-11, 55, tradução minha) disse certa vez que

em toda sociedade a produção de discursos é de uma vez controlada, selecionada, organizada e distribuída por um certo número de procedimentos que tem o papel de conjurar os poderes e os perigos, de controlar os fenômenos aleatórios, de se esquivar de sua pesada e indiscutível materialidade. [...] É necessário conceber os discursos como uma violência que nós fazemos às coisas, em todo caso como uma prática que nós impomos a elas.

Curiosamente, nosso movimento de afirmação de brasilidade que, por um lado, apesar do discurso não se liberta de Portugal, por outro, nega Portugal mas não se liberta de uma Europa, dessa vez francesa.

Evidentemente, não poderia ser excluída desse conjunto marcado por um esforço incomensurável aquela que, entre as artes, era a sua irmã mais nova, o cinema, cuja capacidade de elaboração na constituição do simbólico já era louvada, desde o cinema soviético, pelo apoio dado por Lênin a Vertov, bem como pela capacidade mobilizadora e educativa de um cinema como o de Eisenstein, expressa nos filmes do *Cinema-Olho*, do primeiro, e em filmes como *Encouraçado Potemkin* e *A Greve*, do segundo, bem como naqueles de Grierson, que convenceu o Empire Market Board, que gerenciava a propaganda do Império Britânico, a investir no cinema como um excelente meio de divulgar as qualidades do império por todas as suas partes e mundo afora, como vemos em *Drifters* e *Industrial Britain*.

É nesse contexto que podemos olhar analiticamente para um filme como *Ao Redor do Brasil – Aspectos do Interior e das Fronteiras*, do major Thomaz Reis, de 1932 (*Ao Redor...*, 1992).

Realizado com cenas que já haviam aparecido em outros de seus filmes, como toda a subida do rio Ronuro e várias das cenas dos Carajás,² o major Reis, com esse filme, toma partido decididamente na direção de construir um “registro” visual da constituição do Brasil enquanto nação.³ Se a idéia caminha *pari passu* com a dos modernistas, os percalços, entretanto, serão bastante diversos.

O problema de Reis é assemelhado ao herdado por Debret na confecção de suas pinturas, que buscaram representar a corte portuguesa transferida para a ex-colônia, elevada agora ao estatuto de Reino Unido. Se isso se fez quase que num passe de mágica, o mesmo não aconteceu com a cidade sede do reino, o Rio de Janeiro, que enfrentava sérios problemas de saneamento e de urbanização que precisariam ser resolvidos em curto prazo, pelo menos enquanto realização de pintura. Assim, o desafio de Debret era o de conseguir colocar em suas telas um Rio de Janeiro provinciano com cara de metrópole, com cara de lugar à altura de receber como sede uma corte que, mesmo fugida de Napoleão, continuava a ter pretensões e referências européias. Nessa direção,

² Conferir *Ronuro, Selvas do Xingu* (1924) e *Os Carajás* (1932).

³ Para uma interessante análise do projeto do Marechal Rondon, remeto ao livro de Fernando de Tacca (2001), *A Imagética da Comissão Rondon*.

o trabalho do major Reis era o de transformar “um galho secundário de um arbusto de segunda ordem” em uma Nação com n maiúsculo, e ainda fazer ver essa Nação, de dimensões continentais e precária industrialização, como um Estado moderno e soberano.

O filme começa, logo após uma tomada do próprio Reis ao lado de sua câmera de filmar, com um mapa do Brasil onde se ressaltam suas bacias fluviais e suas imensas dimensões, em comparação com os países europeus. Um “efeito especial” singelo da época é aqui utilizado, bem como em todos os outros momentos que o mesmo mapa é mostrado ao espectador: a solarização. Com a ponta de um mostrador, resalta-se o caminho que a expedição de Reis e Vasconcellos está fazendo, pelo interior do Brasil, em direção ao norte, pelos rios de Mato Grosso e Goiás. Assim, o major Reis vai tentar dar conta da construção visual de uma nação cuja organização enquanto estado republicano era ainda extremamente recente, com o peso advindo de sua condição de ex-colônia, ex-reino desterrado e ex-império, com baixo desenvolvimento econômico e baixíssima urbanização, pois nessa época 80% da população brasileira vivia ainda no campo. Nessa direção, seu problema era transformar essa realidade social e econômica em algo que pudesse ser visto como Estado moderno, como uma unidade indissolúvel da comunidade enquanto nação e da sociedade enquanto Estado, levando à prática os dizeres positivistas de nosso pendão unificador: ordem e progresso.

Reis vai buscar, portanto, resolver esse problema por uma dupla entrada, por uma dupla chave explicativa. De um lado, ao propor que se veja a constituição da nação pela incorporação de todos os seus habitantes em um corpo social comunitário que precisa ser moderno. De outro, ao buscar dar forma visual a esse Estado moderno positivo por meio da constituição da base que permite ao corpo social o seu mais pleno, efetivo e harmônico funcionamento societário: instituições sólidas e eficazes.

Veremos por onde navegam as canoas de Thomaz Reis. Sua expedição começa na subida do rio Ronuro, após passagem por dentro de sertões e de matas. Suas imagens do interior mostram as dificuldades enfrentadas pela empreitada, pelo difícil acesso daquelas paragens, por onde passam homens e mulas em terreno inóspito, pelo qual se abre passagem com a ajuda dos facões. Os expedicionários, como o major Reis os denomina, viajam acompanhados de alguns índios de tribos diversas, nos termos do filme,⁴ entre os quais já se res-

⁴ Manteve-se, nesse texto, a terminologia utilizada no filme, para não confundir o leitor.

salta de início os Bacaêri, por serem aqueles que dominam a técnica de fazer canoas, amoldando pelo fogo a grossa casca de jatobá, peritos nesse tipo de fabricação. Há de se notar que esses índios, que acompanham a expedição, estão todos vestidos com roupas iguais às dos outros homens que a acompanham. Mas essa caracterização vai mais além. Em cena seguinte, mostra-se um momento de descanso, onde todos os viajantes, índios ou não, após a caça de uma anta, pois não havia peixes no rio, realizam uma gostosa refeição à beira do rio, com farta comida e maneiras bastante “civilizadas”, pois todos, sem exceção, comem em pratos, cheios de alimentos, e munidos de colheres, de acordo com o que apontaria Elias (1994, p. 97) nos manuais de boas maneiras: “Não debes beber no prato. Com a colher é que é correto”.

Fartura e boas maneiras parecem fazer parte do cotidiano dessa expedição. Isso fará contraste com as cenas que vemos a seguir, onde, subindo-se o rio Coluêne, um dos formadores do Xingu, junto com o Ronuro, a expedição encontra pela primeira vez os índios daquela região. Estes, que não são nomeados, são mostrados, diferentemente dos anteriores, completamente nus e com seus botoques nos lábios, o que contrasta com um índio da expedição que aparece na cena no meio dos outros e completamente vestido. É curioso ressaltar que Vasconcellos faz questão de arrumar o cabelo comprido de um dos índios para que a filmagem fique bem feita, o que se repetirá várias vezes durante o filme. Na seqüência, os índios Auêti são apresentados como índios “não de todo pacificados”,⁵ como várias outras “nações indígenas da região”, como nos diz o intertítulo.⁶ Mas as imagens vão além, pois esses índios, nus como os anteriores, são mostrados andando entre suas ocas, pela primeira vez em grande número, sendo pessoas de todas as idades e sexos. A cena a seguir, com os Ianahuquá, é mais significativa. Sua primeira tomada é exemplar dos conceitos visuais que constituem a narrativa fílmica de Reis. Um índio aparece em tomada frontal, em primeiro plano, do ombro para cima, olhando diretamente para a câmera, como se faz em um retrato. Na seqüência, por meio de um corte seco,

⁵ Os intertítulos do filme estão escritos na grafia de 1930. Optei por escrevê-las aqui na grafia atual.

⁶ Como aponta Bill Nichols (1991, p. 34-38), os intertítulos se colocam no lugar da voz-de-deus da narração do cinema na era silenciosa, onde cumprem a mesma função de organização da narrativa. Por falarem de lugar nenhum, com características de onisciência, onipresença e onipotência, falam do lugar de um conhecimento universal que, por suas características explicativas, reforça para o espectador as características de verdade do discurso fílmico que ele presencia.

um outro plano quase estático apresenta o mesmo índio, agora de costas, mostrando para a câmera a sua nuca. Por fim, este tríptico seqüencial se fecha, pois o índio gira sua cabeça em direção à câmera, possibilitando que se veja agora também o seu perfil, como se faz na sucessão das fotos policiais.

O que vem a seguir monta definitivamente o quadro conceitual utilizado por Thomaz Reis. É outra cena de refeição, só que nessa tomada Reis e Vasconcellos sentam-se sobre um tronco de árvore, na companhia de vários índios, com o seu chefe à esquerda de Vasconcellos, que come com as mãos diretamente em uma cuia. Em um dado momento, Vasconcellos pega um punhado dessa comida e passa para o lado, para o chefe, à altura de sua boca, como se faria com crianças e animais.⁷ O chefe, por sua vez, pega a comida com as próprias mãos, não deixando que Vasconcellos a coloque em sua boca e, portanto, recusando ser colocado naquele lugar, por mais que Vasconcellos tente novamente fazer com ele a mesma coisa. A isso se soma a frase no intertítulo: “os índios mostram-se pacíficos, mas muito reservados”. A partir daí fazem-se uma série de tomadas dos índios, várias delas de casais, em plano americano, dos joelhos para cima, que, somadas às inúmeras tomadas quase estáticas de primeiro plano que veremos desfilar por todo o filme e sobre todas as etnias,⁸ transformam-se em uma espécie de taxinomia dos povos indígenas que ali habitam, mas que ainda não são brasileiros, pois ainda não podem fazer parte da nação, a não ser que se pacifiquem e abandonem seus hábitos nativos. Isso não deixa de remeter às taxinomias de animais em extinção, além de pássaros e insetos, presentes nos museus de *história natural*, curiosamente o mesmo lugar onde se colocam os estandes destinados aos povos “primitivos”.

Por fim, pouco à frente, a cena da fixa antropométrica é novamente elucidativa, pois nela vemos o militar medir as dimensões de um índio que se posta tranquilamente em frente da grande escala. Ele tem medidas a sua altura, e depois, sucessivamente, as dimensões de seu crânio, frontal e lateral. E para mostrar que os índios estavam à vontade nessa situação no mínimo “pitoresca”, segue-se uma série de cinco “fotos” fílmicas de índios, todas compostas de

⁷ Sobre a constituição da relação de hierarquia que quebrou o paralelismo original entre homem e natureza, entre os homens e os animais, o que permitiu também a hierarquia entre eles, entre os homens adultos e as crianças, ver John Berger (1980).

⁸ Esse conceito não é utilizado no filme.

duas tomadas, passando sucessivamente de plano americano a primeiro plano, que terminam repetindo o mesmo procedimento, mas agora tendo como “modelo” uma índia da mesma etnia, que, pela sua cara amarrada, diferentemente dos homens que sorriem para a câmera, demonstra a estranheza da situação, da sensação de ser olhada de maneira investigativa, prescrutativa, como cobaia em laboratório.

Essas cenas ressaltam alguns dos conceitos que fundam a construção da narrativa de Reis que tentam, por meio de suas imagens, adquirir forma fílmica, primeiramente, pela criação dessa taxinomia dos povos indígenas, realizada por meio dessas “fotos” fílmicas e dessas mensurações, como antes se havia feito por meio de desenhos sobre os nossos negros, de Debret a Rugendas, ou por meio de fotografias, como o fez Curtis com os índios dos Estados Unidos da América. Isso mostra que a perspectiva de incorporação desses povos à nação passa por sua incessante classificação visual e métrica, bem como pela sua reclassificação adjetival, do selvagem ao civilizado, passando pelo pacificado.

Em segundo lugar, constitui-se uma hierarquização, conceitual e visual, que coloca os índios mais perto da natureza, dos animais e das crianças, considerados aqui como adultos imperfeitos e, portanto, como ausentes da civilização ou apenas na sua infância.

Por fim, matiza-se o conceito de pacificação, visto aqui como o primeiro passo para se deixar de ser “selvagem” e poder, portanto, ser incorporado à nação. Assim, ao nos mostrar alguns índios “não de todo pacificados”, Reis os coloca, como as crianças, na infância da civilização, mais perto da natureza e, portanto, mais perto dos animais. Vale a pena ressaltar que Reis ainda não utiliza aqui o conceito de civilização, o que só acontecerá nas últimas cenas do filme. Mas é evidente que ele trabalha com esse conceito, em sua primeira aproximação, por meio do conceito quase correlato de pacificação.

Como afirma Starobinski (2001, p. 12), o conceito de civilizar, que no século XIII estava apenas ligado ao atributo de ser civil, no século XVI passa a ser “empregado para exprimir a ação de civilizar ou a tendência de um povo a polir ou, antes, a corrigir seus costumes e seus usos produzindo na sociedade civil uma moralidade luminosa, ativa, afetuosa e abundante em suas obras”, para, por fim, a partir do século XVIII, já como civilização, incorporar em seus sentidos a noção de progresso, mola motriz do desenvolvimento, como acentuará Durkheim no século seguinte. Nessa direção, afirma Starobinski (2001, p. 16), o conceito de civilização pretende dar conta de um estado final resultante desse processo, que, na constituição de sua hierarquização e explicitação, exi-

girá a criação de seu par antitético, com o qual se contrastará como um estado supostamente primeiro, e, nesse caso, dependendo da situação, como bárbaro, selvagem ou primitivo (Starobinski, 2001).

Assim, torna-se evidente na construção seqüencial fílmica que faz Reis essa reaproximação dos índios em direção à natureza, à infância, ao selvagem, à medida que eles não mais aparecem vestidos e voltam a comer com as mãos. Essa perspectiva encontra seu ponto alto, ou baixo, dependendo do conceito de referência, no final do filme, quando a expedição de fronteiras, ao subir o rio Guaporé e um de seus afluentes, o Caxibis, encontra-se com os índios Nhambiquara. Eles são apresentados não só no final do caminho da expedição, e no final da narrativa fílmica, mas também no final da escala social. Um intertítulo já nos explica a situação. “A tribo está pacificada, conservando entretanto seus hábitos guerreiros”. A partir daí mostram-se índios muito diferentes daqueles que foram apresentados ao longo do filme. Eles são filmados da mesma forma, em grupos de quatro ou cinco, em plano americano. Mas são índios que se apresentam desdentados, de adultos a crianças, bastante desgrehados. Para acentuar a primitividade dessa perspectiva, uma cartela vem afirmar que eles “continuam nômades, com suas roças espalhadas no meio do mato”. Enquanto outra reforça: “deitam-se de preferência no chão, não usam redes e nem se cobrem com qualquer tecido”, ao que segue várias tomadas dos índios jogados pelo chão, deitados na poeira junto com as crianças e os cachorros. Por fim, outro intertítulo anuncia que eles vivem do ananás bravo, que é um de seus principais alimentos, que vemos, na seqüência, ser esmagado por um pilão disforme e rudimentar, em uma cuia avantajada da qual se retiram as fibras e onde sobra o suco que será bebido direta e coletivamente. Evidentemente, uma outra construção dos Nhambiquara poderia surgir se se tomasse como referência outro ponto de partida. Penso aqui nas fotos de Lévi-Strauss a respeito dos mesmos Nhambiquara, que ilustram seus *Tristes Trópicos*, e que mostram imagens semelhantes, de índios deitados no chão e tomando o suco de ananás bravo, mas com proposições de sentido radicalmente diferente (cf. Lévi-Strauss, 2004).⁹ Se Reis, por meio de seus intertítulos, ressalta a distância entre esses índios e a civilização, por mais que eles estejam já “relativamente” pacificados, deixando claras as ausências que expressam seus hábitos nativos, as fotos de

⁹ Imagens 19-46.

Lévi-Strauss, por meio de suas legendas, tentam recuperar a dimensão cultural desses hábitos e recolocá-los em perspectiva. Legendas como “Brincadeira conjugal, Carinhosos folguedos, A sesta, Intimidade, Mulher amamentando na posição indígena”, entre outras, tentam oferecer ao leitor a possibilidade de ver aquelas pessoas “jogadas” no chão como uma forma de sociabilidade que envolve a brincadeira e os jogos, bem como circunstanciam que, devido à sua vida nômade, a cultura do ananás não é fruto da preguiça nem do primitivismo, como podem sugerir os intertítulos de Reis, mas uma forma necessária de cultura capaz de sustentar esse modo de vida não fixado territorialmente, daqueles que necessitam viajar para sobreviver.

Aqui fica clara a escala hierarquizadora, do guerreiro ao pacificado, do selvagem ao civilizado, mesmo que ainda primitivo em alguns momentos. A analogia aqui é direta entre índios e natureza, aproximando-os dos animais, não só enquanto escala civilizatória, mas, e mais contundentemente, enquanto padrão de representificação¹⁰ fílmica. Uma cena que virá a seguir jogará luz sobre essa questão. Devemos lembrar que no começo deste texto comentei a primeira tomada de “foto” fílmica de um índio Ianahuquá, onde vemos primeiro o plano frontal, o segundo realizado por detrás, para, por fim, registrar o voltar de sua cabeça em direção à câmera. Reis vai, no final do filme, quando a expedição está chegando ao seu limiar, atravessando planícies em direção às águas do Paraguai, repetir essa mesma tomada de cena com pequenas variações. A primeira tomada é feita de perfil, com a cabeça, então, virando-se pela direita em direção à câmera. A segunda, a essa ligada por um corte seco, é a mesma tomada por trás, que deixa à mostra a parte posterior da cabeça, que se volta, dessa vez pela esquerda, para parar em posição de perfil lateral. Tudo seria apenas variação sobre o mesmo tema se o modelo dessas tomadas não fosse muito diferente daquele modelo do início do filme. Se lá Reis filmava placidamente um índio Ianahuquá, aqui ele filma placidamente, com as mesmas poses quase estáticas e o mesmo movimento de girar a cabeça, algo que, tanto

¹⁰ Discuti o conceito de representificação para o cinema e para o cinema documental em particular no texto *Representificação: as Relações (Im)possíveis entre Cinema Documental e Conhecimento* (Menezes, 2003). Uma versão aprofundada foi publicada em *O Cinema Documental como Representificação: Verdades e Mentiras nas Relações (Im)possíveis entre representação, Documentário, Filme Etnográfico, Filme Sociológico e Conhecimento* (Menezes, 2004).

quanto o primeiro, era importante como apoio à força de trabalho dos soldados naquelas paragens: *uma lhama*. Não me parece casual, como afirmam alguns, que Reis utilize os mesmos conceitos fílmicos para filmar os índios e os animais. Já mostramos como Lévi-Strauss faz isso de maneira contundentemente diferente. Se ele aqui o faz, é porque suas matrizes de interpretação visual são as mesmas, em uma identificação subliminar dos índios com os animais, que seu discurso fílmico, sua narrativa, só faz por confirmar por meio da hierarquização constante na qual os índios são incessantemente colocados. Isso não acontece por acaso, mas é um padrão de construção visual do “outro” que passa de maneira decidida pela conceituação do branco civilizado em comparação com o índio pacificado, ou em vias de ser pacificado.

Aqui, Reis vai introduzir um outro elemento separador, que vai servir de mediação entre sua construção da idéia de nação e a possibilidade de se pensá-la enquanto Estado moderno.

Dois intertítulos, logo depois da cena da fixa antropométrica, vão explicitar essa perspectiva. O primeiro, a respeito dos índios que acompanhavam a expedição, nos diz: “nas suas redes os índios se instalam confortavelmente à espera de receberem brindes”, seguindo-se imagens de índios sorridentes que se deitam e balançam em suas redes. Inicialmente, ele mostra um índio deitado que olha para uma índia que chega carregando um bebê e que se deita em outra rede; depois, mostra esses mesmos personagens, em tomada frontal de pé, como se fossem uma família nuclear burguesa típica. Mostra, então, outros índios que se agacham ao lado de cuias e panelas que estão no fogo, cozinhando sua comida, para por fim fechar a seqüência com outros índios deitados em suas redes, após a refeição. Deve-se ressaltar que as tomadas realizadas com esses índios, que se assemelham mais a uma seqüência de fotografias do que a um filme, apesar do sutil movimento que realizam suas redes, mostra o quanto a fotografia fílmica de Reis, nesse filme, é tributária das formas de composição herdadas das primeiras fotografias, herdadas por sua vez das formas compositivas da pintura. São cenas que, pela sua textura e organização visual, por mais que tematizem assuntos completamente diversos, remetem a uma atmosfera que em muito faz lembrar as fotos de um Peter Henry Emerson ou o clima de uma Julia Margareth Cameron. É interessante pensar no que sugere esse intertítulo, e que se assemelha em muito àquele utilizado por Flaherty em *Nanook of the North* para explicar as atividades dos esquimós no posto de troca, único ponto de contato entre eles e o mundo civilizado, nas palavras do

próprio Flaherty, ali ademais qualificado como *precious store*.¹¹ Lá, Flaherty afirma que eles foram trocar o que conseguiram em um ano de trabalho, as peles de raposas e ursos brancos, por “facas, balas e contas coloridas”. É interessante perceber que o mesmo mecanismo avaliador é empregado aqui. Na verdade, o mesmo mecanismo depreciativo, pois aqui os índios parecem acompanhar a expedição por não terem nada mais para fazer, o que justifica sua incipiente expectativa de receberem “brindes”, que de novo os coloca lado a lado com as crianças e os animais, que vivem de benesses e da bondade alheia. Mas a perspectiva de Reis se fará mais clara a seguir: “Ao fim da jornada foram dados aos índios presentes de facões e roupas em pagamento de seu trabalho”. Essa cartela é bastante elucidativa. Antes, os índios esperavam nas redes, confortavelmente, “brindes” dos expedicionários, benesse sem qualificação. Agora, olhando pelo outro lado, eles vão ser pagos pelo seu trabalho, pois a ótica é a do civilizador, mesmo que uma simbiose curiosa e estranha acabe se mostrando pela escolha das palavras utilizadas por Reis, que dá “como presente” roupas e facões como pagamento do trabalho. Nessa frase dois conceitos antitéticos se fazem presentes, pois trabalho não combina com caridade, pelo menos em uma construção fílmica que visa mostrar em sua gênese a constituição de relações típicas do Estado moderno, e não de relações feudais ou pré-capitalistas.

As cenas que vemos são sintomáticas da construção dessa perspectiva. Índios nus são enfileirados e a câmera realiza uma ligeira panorâmica sobre eles, sempre tomados de perto, em um plano americano coletivo, como a ressaltar a relação íntima e de confiança que com eles haviam construído os expedicionários. Vários dos personagens que antes vimos em *closes* ali estão enfileirados, olhando-se uns aos outros, apreensivos e divertidos pelo que está por acontecer. Vasconcellos anda na frente deles, como se estivesse revistando uma tropa, a não ser por um largo sorriso que lhe cobre a face, pouco usual caso fosse aquela a situação. Um corte seco e vemos um índio, já de calças,

¹¹ Para uma discussão aprofundada sobre as relações entre imagens e “civilização” e suas implicações no início do cinema documental, referindo-se principalmente ao filme *Nanook*, de Flaherty, e um pouco a esse, de Reis, remeto a *O Nascimento do Cinema Documental e o Processo Não Civilizador* Menezes (2005).

olhando para baixo e tentando fazer com que ela não caia, tentando abotoá-la, mas, evidentemente, atrapalhando-se com aquela quantidade de botões com os quais, certamente, não está minimamente acostumado. Vasconcellos aparece para ajudá-lo ao mesmo tempo em que coloca uma camisa já quase totalmente abotoada pela cabeça do índio, puxando-a pelo corpo. O índio visivelmente se diverte com toda essa situação inesperada. O capitão arruma-a com cuidado, fechando os últimos botões perto do colarinho ao mesmo tempo em que tenta ensinar ao índio como colocá-la e organizá-la por dentro das calças. Um corte rápido e metade dos índios já aparecem vestidos, com outras pessoas a ajudá-los. Um novo intertítulo vai avisar que “as mulheres também foram vestidas com as roupas para homens”. Agora a cena é pitoresca, pois mostra os próprios índios vestindo suas “esposas”, colocando nelas primeiro as camisas, nas quais elas parecem não estar muito bem acomodadas. Mas, imediatamente, um intertítulo vem em nosso socorro. Ou delas: “embora muito justas, elas ficaram contentes com essas roupas”. A cena que segue mostra a mesma índia, de cara muito amarrada, que não demonstra a menor sombra de qualquer satisfação ou contentamento. Pelo contrário, a cena é bizarra, pois a índia, que já havia mostrado dificuldade em vestir aquele utensílio para ela completamente desnecessário, agora não consegue fechar as calças, por mais que tente, sendo novamente auxiliada pelo seu “marido” enquanto encolhe a barriga. Nova cartela auxilia a compreensão do espectador. “Há aqui índios das diversas tribos do Corisevu. Hoje eles já estão em contato com o posto de Simões Lopes e em breve teremos mais esses trabalhadores no convívio de nossa sociedade”. Seguem-se a isso duas tomadas de casais em plano americano, onde aparece novamente a índia que continua a não demonstrar o menor contentamento, ao mesmo tempo em que sua imagem apresenta agora também um certo descompasso, pois a gola de sua camisa, do lado esquerdo, está levantada, o que torna a camisa branca fechada até o pescoço mais uma camisa de força do que um objeto de satisfação, seja ele do que for. É importante ressaltar que esses dois “casais” são os mesmos que já vêm aparecendo desde o começo do filme, em cenas diversas. Essa índia em situação desconfortável é a mesma que já aparecia lá atrás de cara amarrada, enquanto seu “marido” era um daqueles dos quais se haviam feito as “fotos” fílmicas, bem como o outro era o mesmo que, com o filho, apareceu nas redes antes de ganhar “presentes”. Essa estratégia fílmica é exemplar, pois se constrói para nos mostrar uma família nuclear típica como sendo a estrutura básica familiar “dos índios”, pois aqui,

despidos de todos seus elementos culturais diferenciadores, são transformados pelas lentes de Reis em uma única categoria social que nos é mostrada como sendo, no fundo, semelhante à nossa, onde reinam pais, mães e filhos, sem cruzamentos heterodoxos. Isso remete a Nichols (1991, p. 34-38), quando ele discute o tipo expositivo de constituição do cinema documental, no qual uma de suas características principais é a de sempre apresentar o “outro” dentro dos parâmetros seguros de nossa moralidade. Esse estratagema não era novidade, pois Flaherty o havia utilizado antes em *Nanook of the North*, quando apresenta, logo no começo do filme, sem nada nos dizer, como o faz também Reis, as “fotos” fílmicas de Nanook e de Nyla, deixando para o espectador a projeção do sentido familiar dessa união fílmica, mais do que união de parentesco esquimó.¹² Nessa direção, em alguns momentos do processo pacificador, não é necessário que os índios sejam diferentes do que são, mas apenas que nós os vejamos dentro dos parâmetros do que Reis desejava que eles fossem. Pacificados e organizados na tela, abandonando sua nudez original e adotando os valores “maiores” da civilização branca, Reis prepara esses índios aos nossos olhos para darem mais um passo em direção ao seu porto seguro social, a nação. É isso que expressa de maneira inexequível o último intertítulo que produzimos. Roupas, mais contato com o posto, são o primeiro passo para que eles entrem no mundo do trabalho, entendido com trabalho assalariado, pelo qual não se recebem mais brindes como “pagamento” nem presentes pela sua boa vontade. Por isso, naquela cartela aparece essa simbiose entre oferecer presentes como pagamento pelo trabalho. É como se Reis nos mostrasse que, apesar de os índios pressupostamente se colocarem na posição de receber brindes e na posição, portanto, do não trabalho, os expedicionários, construtores do Brasil pelo meio de suas entranhas territoriais e ao mesmo tempo socioculturais, fizessem questão de deixar explícito seu projeto civilizador, de incorporar a todos na comunidade nacional, por um lado, e na sociedade da divisão moderna do trabalho, por outro, reforçando a coesão da nação pela força primordial da solidariedade orgânica, hegemônica em relação à solidariedade mecânica, nos termos de Durkheim.

¹² Merleau-Ponty (1983), a partir dos experimentos de Kuleshov, afirma que a construção de sentido de qualquer imagem de um filme pelo espectador advém da reunião, por ele realizada, da imagem que se olha, da imagem imediatamente anterior àquela e da imagem imediatamente posterior a ela no filme, e dessas três em relação a tudo o que foi visto no filme até então.

Mas o filme não se contentará em parar por aí. Uma cena, já em seu final, após a passagem pelos Nhambiquara, relembra a incivilidade que ainda teima em resistir em alguns grupos indígenas reticentes ao processo civilizador, para usar os termos de Elias, que, sem explicação aparente, resistem à incorporação do mundo das roupas, da fixação territorial e, portanto, do trabalho domesticado. Essa cena vai ser muito importante na constituição da concepção de sociedade e nação que o filme tenta apresentar por meio de sua narrativa. A cena seguinte contrasta com essa, ao mesmo tempo em que lhe dá o significado evolutivo esperado, no sentido de constituição de uma nação. Ela começa com mais um intertítulo explicativo. “Uma visita ao Posto Pacahás Novos. Aí se pode ver os índios localizados recebendo do Serviço a influência da civilização”. É importante ressaltar que é a primeira vez no filme que a palavra civilização é utilizada pelo nosso narrador, por mais subliminar que sua conceituação tivesse sido utilizada em toda a discussão da pacificação. Mas é interessante ressaltar também que aqui o Serviço de Proteção ao Índio assume definitivamente seu lugar no processo civilizador, colocado de maneira suave na cartela com a utilização do termo *influência*. O contraste com o nomadismo dos Nhambiquara se faz evidente, pois seus sucessivos deslocamentos são eleitos como o fator decisivo de sua incivilidade, combinados com as roças de ananás bravo pelos matos e com a manutenção de seus hábitos guerreiros, como vimos. Uma tomada vinda do rio mostra algumas casas do que nos é apresentado como sendo o posto. Logo a seguir, o que é bastante significativo, vemos algumas mulheres, índias por certo, mas que utilizam vestidos estampados, que deixam cair em um pilão um alimento, como a separar de sua casca o arroz para sua próxima refeição. Imediatamente duas outras aparecem socando o mesmo pilão, em movimentos alternados, para, logo depois, em pose de orgulho e auto-estima, uma delas ser mostrada em plano americano, segurando ao seu lado o pau do pilão, como se fosse uma arma ou um prêmio a ser publicamente exibido. Até mesmo aqui o contraste com a cena que vimos ser realizada com os Nhambiquara é elucidativo, pois, naquela, o pau do pilão era absolutamente rudimentar, quase um toco de madeira virgem, enquanto agora o pilão mostra o cuidado de seu talhamento, o que evidencia a sabedoria de seu uso, que não é mais naturalizado. Não por acaso a cena a seguir mostra seis homens trabalhando a terra, com enxadas que são laboriosamente utilizadas, que capinam em sincronia, como a mostrar que não é só o trabalho que é necessário, mas o trabalho coletivo, o trabalho em comunidade, base de possíveis e futuras relações societárias.

O intertítulo a seguir realiza uma outra união, também bastante significativa no projeto de nação proposto pelo filme. “Uma índia já civilizada casada com o sr. Manoel Mendes de Souza, funcionário público”. Aqui tudo fica evidente, pois de nada adianta a incorporação no mundo do trabalho se com ela não vier, ao mesmo tempo, sua incorporação no mundo social, união, portanto, da nação com suas dimensões de Estado moderno, ao qual se chega por meio da civilização, por uma lado, e do trabalho, por outro. Aqui, a índia já civilizada, portanto não mais índia no sentido forte da acepção do filme, tem as portas abertas para se tornar uma cidadã e, por meio disso, contrair matrimônio, ingressar de forma legal na sociedade civil, e de forma cristã na família nuclear, tendo com isso ainda a possibilidade de se unir em matrimônio com o símbolo da estabilidade financeira e social da época, um funcionário público, o que pode parecer estranho aos olhos de hoje, pela sua desvalorização gradativa e aparentemente irremediável. A cena a seguir dá consistência visual a essa proposição. É uma tomada frontal do casal, da cintura para cima, onde nenhum dos dois parece saber bem como se portar, pois estão sérios, como se esperassem alguma instrução. Novamente a forma da composição da tomada é fotográfica. Ambos estão bem vestidos, ela com um vestido alinhado de gola redonda, ele com uma espécie de fardão, fechado até o pescoço. A índia já não mostra mais nenhum traço de identificação étnica, nenhuma pintura ou corte de cabelo diferencial que permitisse resgatar suas origens. Já está, como aquelas que receberam as roupas, resgatada de sua especificidade de origem e dissolvida em um grupo social homogeneizador onde a categoria índio, genérico, parece prevalecer. Ela olha para o lado, como a procurar uma saída para a situação, enquanto ele lhe fala alguma coisa, que não podemos compreender, mas que seguramente causa-lhe uma descontração, pois ela começa a sorrir, mesmo que um pouco desconcertada, enquanto ele continua a falar. Constitui-se, agora dele, uma imagem descentrada em relação ao alto papel simbólico a que ela se presta, por deixar à mostra sua dentição bastante problemática, onde lhe faltam três dentes frontais inferiores, o que contrasta ainda mais com o sorriso aberto que ela nos oferecia. Assim, na organização do filme, o posto de Pacahás Novos é o lugar de reunião dos elementos simbólicos que constituem a nação, aqui entendida como uma grande família que pode abarcar, em laços de união indissolúveis, todos os brasileiros, agora finalmente vistos como cidadãos e como trabalhadores. Conjumina-se, portanto, a união da comunidade e da sociedade, base sólida para se poder pensar aqui a possibilidade de um Estado moderno.

Fica clara, em decorrência, a segunda chave analítica construtiva do filme, de que, ao se pensar Brasil, se deve pensá-lo como nação, mas se deve também pensá-lo como Estado, e como Estado moderno. E a melhor maneira de mostrá-lo, por meio do filme, é reforçar as instituições que lhe são constitutivas e que lhe dão solidez e densidade. Já vimos, por meio desse casamento feliz, que a família é uma das instituições de base do que se poderia conceber como nação. Mas ela só não basta, pois, como afirma Durkheim (1934, p. 142, tradução minha), “ao solicitar da escola que prepare as crianças para uma vida social não exigimos nada que não esteja de acordo com sua natureza” de ser social. Pois é na escola que se aprendem os valores sociais que permitem se pensar para além do grupo familiar imediato e que se fazem possíveis as realizações universais, pela mediação do Estado e da nação. Não é por menos que o filme, em todos os postos indígenas pelos quais passou, desde aquele de proteção na ilha do Bananal a este de Pacahás Novos, ressalta essas instituições. Naquele, que aparecia logo após uma longa cena na aldeia dos Carajá, onde se enalteciam suas danças e rituais, essa perspectiva ficou mais explícita. Uma panorâmica mostra, inicialmente, inúmeras mulheres reunidas, mas, em contraste com os Carajá que acabávamos de ver, estas estão devidamente cobertas por vestidos brancos e longos. Essa panorâmica termina em algumas casas, perto daquelas pessoas, por onde agora vem marchando um grupo de alunos enfileirados ao lado dos quais, logo se pode perceber, vem andando Rondon. Este é ombreado por alunas, vestidas de uniforme, que carregam uma grande bandeira até chegarem a uma edificação que, pelas suas características, se assemelha a uma escola. Após um rápido corte, as imagens passam a mostrar mulheres com seus filhos no colo, todas vestidas com roupas estampadas, mas com cabelos cortados e pinturas no rosto que remetem às suas origens Carajá. Estão ainda no primeiro passo do processo de inserção na nação. Várias tomadas frontais em *close* das índias são realizadas, ressaltando suas características étnicas. Com outro corte rápido, um intertítulo nos apresenta a escola do posto. Vemos um grupo de alunos pequenos e uniformizados que estão perfilados à esquerda, com Rondon andando na sua frente. A câmera se volta para a direita, onde outro grupo está perfilado, agora de meninas em saias brancas, todas descalças, como os meninos, na frente das quais está o que pressupomos ser a professora, pois, além de ser mais velha, porta um vestido mais alinhado ao mesmo tempo que usa sapatos. Por trás desse grupo, um outro está alinhado, todos com roupas semelhantes, mas de idade mais avançada. Podemos presumir que são os pais dos alunos, principalmente porque a cena que vem a

seguir mostra, do outro lado e atrás dos meninos, uma fileira de mães com os filhos no colo, remetendo a um só tempo à união de três das principais instituições da nação: a família, a escola e o Estado, representado pela escola e também pelo exército. Nessa acepção, o que ganhará concretude no final do filme é a proposição de que o posto é o lugar de simbiose entre dois mundos, é o lugar que permite aos índios, agora despidos de suas particularidades que os remetiam a uma pluralidade de “nações” indígenas, como deixará explícito o posto de Pacahás Novos, passarem a ser membros da uma única e grande nação, o Brasil que dá título ao filme. Aqui, por serem incorporados em suas instituições primordiais, a família, em termos cristãos e civis, o que exclui a nudez como forma de comportamento social ao mesmo tempo em que impõe a família nuclear, e a escola, por onde se vai aprender os valores sociais que os farão comungar dos destinos coletivos dessa entidade maior que passa a defini-los e englobá-los, a nação. Ao mesmo tempo, e por isso mesmo, passam a poder ser por ela cuidados e mantidos em segurança por meio de suas forças públicas, a polícia e o exército. Se esse processo der certo, o que se almeja é o que é apresentado no final do filme: o casamento indissolúvel daquela que já não é mais índia, pois que civilizada, que recebe assim o passaporte para poder ingressar enquanto membro da sociedade civil e, por meio dela, no mundo do trabalho assalariado do Estado moderno.

Mas algo na constituição desse país por meio de imagens ainda está faltando. Após passar mais da metade do filme mostrando esse processo de conversão à civilização, por meio da pacificação, associando a isso inúmeras passagens onde se mostram as belezas naturais desse grande país, como as seqüências do Salto de Santa Rita e do rio Negro, o filme vai enveredar por uma série de imagens a respeito de nossas fronteiras. A primeira a ser apresentada se localiza no final da subida do rio Negro, em Cucuhy. Vemos os expedicionários subirem a encosta do rio para chegarem até uma guarnição de soldados armados devidamente perfilados diante da autoridade superior, aos pés dos quais se pode notar a imponência de um grande canhão. Uma casa que parece ser a do comandante dessa guarnição é mostrada para que logo voltemos ao batalhão, agora em marcha decidida. De dentro de uma edificação bem mais alta que a anterior, e que parece estar ali ao lado, pelo menos filmicamente, e na qual existem várias janelas, aparecem mulheres e crianças que olham para fora, diretamente para a câmera, surpresas com a situação não cotidiana, naquela que parece, pelos indícios mostrados, ser a escola do local. Mostra-se, a seguir, uma outra comunidade às margens do Cucuhy, antes de se chegar ao

Acre, marcando o trajeto de nossas fronteiras não marítimas. Mas aqui aparece um grande diferencial, pois o território do Acre é apresentado com o auxílio de dados numéricos, como antes só havia acontecido no filme na fazenda da Ford. Um intertítulo afirma que ali existem 105 mil habitantes, enquanto vemos, de dentro do barco, aproximar-se a margem do rio onde uma multidão espera o inspetor de fronteiras. São cenas peculiares, que mostram as mulheres de vestidos de rendas e de sombrinhas, os homens de paletó e gravata, na maioria de tecidos brancos, todos invariavelmente de chapéus de palhinha. Isso constrói uma população de fronteira muito diferente daquela que víamos nos postos indígenas, pois aqui, além de civilidade, definitivamente se vêem também os bons costumes, das boas famílias. Até as crianças utilizam calças compridas, paletós e chapéus de palha. Um intertítulo nos explica que “as escolas e os escoteiros recebem o Inspetor de Fronteiras”, enquanto vemos perfilados, mais uma vez, meninas de um lado e meninos de outro. Elas, agora, são um pouco mais velhas, com suas saias escuras, suas meias três-quartos e suas blusas de tecido branco e fino, portando elegantemente leques e bandeirinhas. Os meninos, por seu lado, estão com roupas de escoteiros de chapéu, enfileirados em frente à banda de música, que está, por sua vez, ao lado dos homens da força pública, anunciada por mais uma cartela, postada em uniforme de gala, toda de branco, com seu comandante sobre um imponente cavalo. Ressalta-se, por mais uma cartela, que o ex-governador do Acre construiu um “belo quartel”, do qual se mostra na cena seguinte a fachada principal, que com leve panorâmica se desloca para a direita interrompendo-se bruscamente, antes que as imagens caíam na floresta, o que enfraqueceria a proposição de segurança e urbanidade que se quer mostrar. Todos os elementos que se havia mostrado nos postos aqui reaparecem: a escola, a família e o Estado, que, por meio da força pública, aqui cumpre as funções de manutenção da ordem e defesa externa, como um exército de fronteira, com belas e grandes instalações, pois seu papel na manutenção da soberania da nação nesse lugar é mais exacerbado. Mas o filme não pára por aí. O grupo escolar é mostrado como um grande edifício, para fazer par ao quartel que acabamos de ver. Nesse ponto, a cidade também passa a fazer parte da narrativa. Cenas do porto realçam o tamanho dos vapores que trazem e levam mercadorias de todos os tipos. Vê-se o Banco do Brasil, ressaltado por uma cartela, e “aspectos diversos da cidade de Rio Branco” vão mostrar ruas e calçadas por onde caminham seus habitantes, uma grande casa arborizada de onde saem algumas pessoas, novamente calçadas no meio de avenidas, com árvores recém-plantadas que mostram um esforço de urbaniza-

ção, mesmo que em seu início, pois as ruas ainda são de terra batida. Demonstram, de qualquer jeito, cuidado e ação do poder público. Por isso é singela a cena a seguir, onde três moças são filmadas em um banco de uma praça, com seus vestidos brancos alinhados, a mais jovem, vestida de marinheiro, a sorrir e brincar com o cinegrafista. E, como não poderia deixar de ser, uma cartela anuncia o Palácio do Governo, que parece mais imponente na tomada lateral do que na frontal, onde ficam claras suas relativamente diminutas proporções. O mercado da cidade também é mostrado, como uma grande edificação de alvenaria, com portas altas e largas, que demonstram conforto e segurança no abastecimento. Assim, essa passagem por Rio Branco nos mostra uma fronteira muito mais do que protegida, uma fronteira habitada, e bem habitada, por suas moças elegantes e por suas instituições consolidadas, como deve ser em um Estado que protege seus habitantes e seu território. Só não se diz, é claro, que Rio Branco não é nem nunca foi uma cidade de fronteira, mas isso é não é relevante, pois no filme ela é apresentada como se fosse e é isso que interessa.

O passeio pelos limites geográficos do que poderia se conceber como Brasil continuam no filme. Primeiro, mostrando mais uma cidade de fronteira, essa de fato fronteira, na divisa com a Bolívia, onde são mostradas mais casas e ruas arrumadas, mais pessoas caminhando no meio de ruas mais rústicas, mas tão bem feitas como as anteriores. Chega-se, por fim, a Porto Velho, apresentada também como cidade fronteira, sem nunca ter sido, e como grande entreposto comercial com a Bolívia. Uma panorâmica sobre o rio Madeira nos apresenta a cidade, que se espalha às suas margens, por onde vemos inúmeros e imensos galpões. Como em Rio Branco, tudo aqui é construído para ser mostrado de maneira engrandecida. De saída, um intertítulo nos diz que ali é o começo da estrada de ferro Madeira-Mamoré, enquanto algumas imagens proporcionam um passeio pelas ruas largas e arborizadas de Porto Velho, acompanhando o andar de Rondon seguido pela câmera. Isso já é de impressionar, pois é muito fácil imaginar as dificuldades para se construir uma ferrovia, símbolo máximo da idéia de progresso no início do cinema,¹³ sobretudo ali no meio da

¹³ Vários filmes dos anos 1920 se utilizam desse mesmo vocabulário visual quando querem mostrar que algum lugar é moderno, no sentido industrial do termo. Aí, as imagens recorrentes são, primeiro, as locomotivas e trens, e depois, quando indústria é mesmo a questão, *closes* em movimentos de pistões. Veja-se, a título de ilustração, *Berlim Sinfonia da Metrópole*, de Ruttmann, *Homem com a Câmera*, de Vertov ou *Drifters*, de Grierson, todos do final dos anos 1920.

selva, em uma epopéia de desastres que o filme não mostra, reservando para as lentes apenas seu momento final e acabado, devidamente higienizado, quando a locomotiva avança floresta domesticada a dentro, em direção à outra cidade de fronteira, Guajará-Mirim. Essa cidade é mostrada da mesma maneira, apesar de suas dimensões serem mais modestas que as de Porto Velho, e sua urbanização mais precária, o que parece desimportante, pois seus habitantes, invariavelmente de paletó e chapéu de palha, reforçam visualmente a civilidade das pessoas e a segurança daquele local.

Por fim, o último lugar do filme por onde passa Rondon é a fronteira do Mato Grosso, que é apresentada como terreno inóspito, mas nem por isso desguarnecido, pois lá foi edificado, há 147 anos, o forte do Príncipe da Beira, na época das extrações de diamantes e outras pedras preciosas. As imagens nos mostram um forte abandonado, mas aparentemente intacto em sua estrutura externa de defesa, o que rapidamente um intertítulo faz ressaltar, afirmando, como vemos a seguir, que apenas as edificações internas do forte estão em ruínas. Para confirmar o que os olhos podem não ver, uma cartela afirma ser aquele forte de tipo Vauban, com quatro balaustradas de 14 canhoneiras cada uma, o que ressalta não só sua engenharia de guerra de primeira linha como também sua capacidade de fogo para ninguém botar defeito. O fato de estar em ruínas e abandonado é mero detalhe, pois um intertítulo nos explica que em apenas três meses se fez a capina em volta dele e que ele pode, a qualquer momento, ser utilizado em suas potencialidades defensivas, o que as imagens correm a assegurar, pois é mostrado um canhoneiro que prepara um canhão, armando-o com munição, que faz atirar com orgulho logo a seguir em direção à floresta, repetindo sucessivamente essa mesma operação com outros canhões e em outras direções. O mais importante aqui, e é isso que as imagens constroem, não é a efetividade do forte para uso imediato, pois ele parece estar no meio da mata, mas, como todo esse bloco, mostrar que, se for necessário, é fácil e rápido defender essas fronteiras, pois tudo do que se precisa já lá está. E quando não está, a própria natureza o fará em lugar dos homens. Por isso o filme não hesitará em mostrar, depois das cenas do forte, planícies inóspitas e rios coalhados de jacarés que, mesmo sendo menores que seus primos, os crocodilos, são ferozes o suficiente para afugentar aqueles que se dispuserem a tentar transpô-los por aquelas paragens.

Pode-se dizer que, com isso, se fecha a segunda chave explicativa do filme, de que, para constituir filmicamente a idéia de nação enquanto Estado, deve mostrar a difusão por todo nosso território, inclusive em suas paragens

mais longínquas, as fronteiras, de sólidas instituições que cimentam a nação e solidificam o Estado. E isso o filme realiza à exaustão. Desde os postos indígenas, onde a presença das instituições que constituem a nação já se fazia sentir, por meio da família, da escola e do Estado, sempre ressaltado em suas capacidades de defesa territorial, o exército ou a polícia, como nos postos e “cidades” de fronteiras, onde se faz ver que o território é povoado por habitantes saudáveis, com boas condições de vida e de trabalho, onde aquelas mesmas instituições se fazem presente também por edificações ainda mais imponentes, tendo em vista a distância que estão da capital federal e dos estados de urbanização mais desenvolvida. Assim, se antes tínhamos o interior do país pacificado e, por meio disso, socializado, agora temos nossas dimensões continentais definidas em seus limites e protegidas em sua soberania, como dever-se-ia esperar de um Estado-Nação.

Por fim, uma última proposição deve ser lembrada. Uma nação não existe sem riquezas, e o filme em muitos momentos mostra as riquezas naturais deste grande país. Mas ele não pára por aí. Sua primeira inserção na economia acontece mais ou menos no seu primeiro terço, quando, após ser mostrada a beleza natural do Salto de Santa Rita, o filme se dedica a explicar que naquelas águas uma outra riqueza se esconde, mas que não passa isenta por mãos hábeis que por meio da bateia separam o diamante do cascalho. A extração mineral por aluvião demonstra de maneira cabal as potencialidades econômicas de uma região que parece, apesar de bonita, excessivamente distante para atrair outros tipos de investimento econômico. Mas o melhor ainda está por vir e aparecerá exatamente na metade do filme, em uma longa cena que se estende por volta de cinco minutos. A subida do rio Tocantins, que mostra a monumentalidade da floresta amazônica, indo em direção a Cametá, que é apresentada por um intertítulo como a segunda cidade do Pará e como a região dos seringais, que são mostrados pelas árvores gigantescas que se espriam pelas margens dos rios, e que povoam seu interior, secundados pelos buritisais, ricos em óleo, que por ali estão à espera da trabalho humano. Algumas casas de madeira em palafitas mostram como vivem os habitantes daquelas paragens, o que poderia dar a falsa impressão de ser aquela uma região de baixa potencialidade econômica, mesmo que extrativa. As imagens seguintes rapidamente desmentirão essa interpretação. Após uma longa seqüência de planos onde as margens do largo rio são mostradas, uma vista do porto de Cametá chamará a atenção, pelas aparentemente tímidas proporções que um intertítulo logo retificará, dizendo que ali se faz um “grande comércio de cacau, seringa e castanha, aces-

sível aos vapores de grande calado”. Assim, a pequenez do porto contrasta com a imensidão de sua empreitada, mesmo que as imagens não comprovem a grandeza daquela afirmação. Mas outra coisa o fará.

Um novo intertítulo informa que faremos uma visita à empresa Ford, situada a 120 quilômetros de Santarém. As imagens são impressionantes, e serão reforçadas pelas inúmeras cartelas com dados que o filme fornecerá sobre aquele empreendimento. Uma lancha passa pelo rio mostrando não só a sua largura como o que parece ser a vista de uma pequena cidade. “Terreno para a plantação de seringueiras, concessão de 20 léguas quadradas”, vem logo uma cartela explicar, mostrando em números aquilo que os olhos já descortinavam e que continuam a ver nos planos seguintes. Uma grande panorâmica de imensas áreas desmatadas é explicada quando podemos ler que a área apresenta “mais de 1200 hectares preparados e 500 plantados”, ao que se segue uma tomada do terreno desmatado com algumas pequenas árvores em crescimento. Outra panorâmica, realizada do centro do rio, mostra agora a imensidão das instalações que abrangem a área do projeto. A primeira coisa que vemos é uma sucessão de grandes telhados, que terminam em uma grande edificação branca mais perto das margens do rio, bem como do porto do qual o barco em que está a câmera se aproxima. Logo ali vemos um guindaste, à espera de cargas para descarregar, ao lado de um pequeno caminhão. Outra cartela elucida que o investimento no local foi de mais de um milhão de dólares. Para dar concretude a essa afirmação, as câmeras vão mostrar as instalações que resultaram de parte desse investimento. São mostrados detida e detalhadamente tratores-escavadeiras de grande porte, várias caçambas e inúmeros caminhões, para então as lentes se deterem em uma grande e comprida edificação branca, que parece ser um avantajado dormitório, ou refeitório, de seus supostamente muitos funcionários. Um dos caminhões, o de número 13, no qual está Rondon, pára para pegar um cinegrafista, e as imagens se dirigem para outros tipos de alojamentos, estes mais sofisticados, que parecem ser as moradias do pessoal técnico mais especializado, dos chefes e engenheiros. São largas construções, das quais se podem contar nove, todas apresentando varandas em todo o seu perímetro, fechadas por extensos mosquiteiros que vão do chão até os telhados, o que comprova o cuidado e a sofisticação dessas habitações para vencer o clima por vezes hostil da floresta e de seus habitantes voadores. Na frente de um desses alojamentos se encontra uma pessoa, bem vestida, de calças brancas de chapéu de palha, que está de pé sobre a calçada de madeira construída para ladear todo esse complexo, para que seus habitantes possam circular de

um prédio para os outros sem terem de pisar na lama, pois pode-se inferir que a chuva no local deve ser incessante e essa aparente sofisticação necessária. As imagens de uma grande usina elétrica, com seus galpões ainda em construção, mas com suas oito caldeiras em funcionamento e seus motores em rotação, é precedida pela informação de que 2000 volts são ali produzidos com o intuito de fornecer luz e energia a todo o projeto. Todas essas instalações são ligadas por passarelas de madeira, o que mostra que não são apenas as habitações que estão protegidas da lama, mas os caminhos de todo o complexo.

Não é preciso ressaltar as dimensões evidentemente hercúleas dessa empreitada que as imagens não nos deixam esquecer, seja pelos números incessantes, seja pela imensidão de suas instalações que não param de ser mostradas. Deve-se lembrar que o filme apresenta uma situação do início da década de 1930, o que torna tudo isso ainda mais impressionante, pois, além do montante investido, estupendo para os números da época, a imensidão territorial associada à dificuldade para se fazer chegar até lá aqueles equipamentos pesados, que as imagens se detiveram em mostrar, ressalta de maneira eficaz que o interior do Brasil, por mais que pareça inóspito ao desenvolvimento, atrai investimentos de monta que fazem com que a indústria extrativa local adquira ar de indústria moderna, na mais alta acepção que o termo poderia induzir a pensar naquela época. Com isso, Reis tira, ao mesmo tempo, dois coelhos da cartola. Primeiro, mostrar que nosso interior, como nossas fronteiras, não são terras de ninguém à espera de aventureiros que queiram apenas dominá-las. Segundo, que se nossa floresta é permeada por empreendimentos de tal monta, que remetem à indústria de ponta, é de se pressupor um país urbano muito mais industrializado do que era o Brasil naqueles tempos. Mas isso não importa, pois a impressão que esses cinco minutos de filme deixam no espectador é suficientemente forte para durar até o fim sem levantar suspeitas, ressaltando filmicamente como o progresso penetrava as entranhas daquela região, e das outras. De qualquer maneira, lá no final, uma rápida imagem de outra empresa será mostrada, mas apenas de seu prédio principal, muito mais modesto, que é a Guaporé-Rubber, mas que por não ser inteiramente mostrada pode ser imaginada pelo espectador como outro empreendimento, se não das mesmas dimensões, pelo menos de grande porte, por ter novamente atraído capital externo, o que é induzido pelo seu nome em inglês.

Essas empresas, associadas às imagens da estrada de ferro que corta a floresta, bastam para consolidar a idéia de Estado moderno industrial que o filme quer construir, pois todos os símbolos visuais do progresso e de uma eco-

nomia sólida estão lá. Se ainda convivemos com índios primitivos, eles são entretanto redimensionados como exóticos, como atestam as danças e as vestimentas de palha utilizadas pelos habitantes do Xingu, ao mesmo tempo em que se reforça a sua pacificação, em direção à civilização, e sob o controle e assistência de um Estado que reforça os ideais da família, que também educa e protege, formando os ideais de uma grande nação. Da mesma forma que nossas fronteiras estão protegidas, garantia essencial de nossa soberania, agora para fins externos.

Por isso, a cena final do filme adquire um grande significado. Volta-se a uma grande pedra, como a pedra amazônica de Cucuhy, da qual se poderia ver toda a planície, aqui representificada por essa como se lá do alto se pudesse agora ver todo o Brasil. Surge imensa, como se fosse um grande panóptico, de onde se poderia tudo olhar, tudo vigiar e tudo controlar. Com essa imagem final, o major Thomaz Reis brinda os espectadores com um grande filme, sobre um grande, seguro e consolidado Brasil, montado e construído, definitivamente, para inglês ver.

Referências

ARANTES, Paulo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otilia; ARANTES, Paulo. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 7-63.

BERGER, John. Why look at animals. In: BERGER, John. *About looking*. London: Writers and Readers, 1980. p. 1-19.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, [s.d.].

CANDIDO, Antonio. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 9-21.

OS CARAJÁS. Direção de Thomaz Reis. 1932.

DURKHEIM, Émile. *L'éducation morale*. Paris: Félix Alcan, 1934.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: volume 1: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo: Anpocs; Edusc, v. 18, n. 51, p. 87-97, fev. 2003.
- MENEZES, Paulo. O cinema documental como *representificação*: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia et al. (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2004. p. 21-48.
- MENEZES, Paulo. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In: MARTINS, José de Souza; NOVAES, Sylvia Caiuby; ECKERT, Cornelia, *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p. 27-78.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 103-117.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- AO REDOR do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras. Direção de Thomaz Reis. Rio de Janeiro: Funarte, 1992. 1 videocassete (71 min), VHS, p&b. Filme original de 1932.
- RONURO, selvas do Xingu. Direção de Thomaz Reis. 1924. 35 mm, p&b.
- STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Porto Alegre: Papyrus, 2001.
- TEIXEIRA, Ana Lúcia. Modernismo brasileiro e as marcas portuguesas de uma modernidade periférica. 2007. Texto apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, Recife, maio de 2007. Disponível em: <http://www.sbsociologia.com.br/congresso_v02/hot_papers.asp#25-1>. Acesso em: 15 out. 2007.

Recebido em 05/11/2007
Aprovado em 30/03/2008