UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Multimeios

Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro:

Cinema Documentário no Serviço de Proteção aos Índios, SPI, 1949 – 1959

Marcos de Souza Mendes

Campinas, 2006

MARCOS DE SOUZA MENDES

HEINZ FORTHMANN E DARCY RIBEIRO:

CINEMA DOCUMENTÁRIO NO SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS, SPI, 1949 – 1959

Este exemplar é a redação final da Tese de Doutorado defendida pelo Sr. **Marcos de Souza Mendes** e aprovada pela Comissão Julgadora em **20/02/2006.**

Prof. Dr. **Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos**
- orientador -

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Doutor em Multimeios.

Área de Concentração:

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

Campinas
2006

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

M522h

Mendes, Marcos de Souza.
Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: cinema documentário no Serviço de Proteção aos Índios, SPI, 1949/1959. / Marcos de Souza Mendes. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Documentário(Cinema) – Produção e Direção.
2. Antropologia visual. 3. Indigenismo. I. Ramos, Fernão Vitor Pessoa de Almeida. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "Heinz Forthmann and Darcy Ribeiro: documentary film on the Brazilian Indiens Service, SPI, 1949/1959"
Palavras-chave em inglês (Keywords): Documentary(Film) - Production and Direction - Visual Anthropology -
Titulação: Doutorado em Multimeios
Banca examinadora:
Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Prof. Dr. Etienne Samain
Prof. Dr. Március Freire
Prof. Dr. Miguel Pereira
Prof. Dr. Thomaz Farkas
Prof. Dr. Nuno César Abreu
Prof. Dr. José Tavares de Barros
Data da defesa: 20 de Fevereiro de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Tese de Doutorado** em Multimeios, apresentada pelo Doutorando(a) **Marcos de Souza Mendes** - RA 7780, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **DOUTOR EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos - DECINE/IA
Presidente/Orientador

Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain - DECINE/IA
Membro Titular

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire - DECINE/IA
Membro Titular

Prof. Dr. Miguel Serpa Pereira - PUC/RJ
Membro Titular

Prof. Dr. Thomaz Farkas - USP
Membro Titular

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO

307495 74

À memória de meu pai, Eduardo Nilor de Souza Mendes, e à de Rosa de Arruda Förthmann, Rosita.

AGRADECIMENTOS:

Agradeço, inicialmente, à Universidade de Brasília que possibilitou a realização deste Doutorado ao me licenciar das atividades docentes e que me ajudou a concluí-lo com a participação do Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação. Agradeço também à Unicamp, Instituto de Artes, que acolheu esta pesquisa com respeito junto ao meu Orientador, Professor Doutor Fernão Ramos.

Devo esta Tese a quatro pessoas. Fundamentais. Indispensáveis. Sem elas, ela não teria existido, não teria nascido: Beatriz de Arruda Förthmann e Henrique de Arruda Förthmann, que em mim depositaram total confiança e amizade para a pesquisa no *Acervo Heinz Forthmann*; a minha mãe, Ruth Barbedo de Souza Mendes, responsável pela base de vida essencial ao trabalho em todos os seus momentos e adversidades; a Ivaldo Luís Pessoa, cuja bondade, solidariedade e o mais elevado grau de profissionalismo permitiram textos e imagens existir. É delas esse trabalho.

Devo a maior gratidão ao Museu do Índio, do Rio de Janeiro, pela grande cooperação, ajuda e viabilização da pesquisa. Sem o apoio de seu diretor, José Carlos Levinho; de Denise Portugal Lasmar, do Serviço de Registro Audiovisual; de Rosely Curi Rondinelli e Carlos Augusto da Rocha Freire, do Serviço de Arquivos não teria sido possível avançar.

Meus agradecimentos especiais aos professores Etienne Samain e Március Freire pela lucidez de suas críticas e opiniões durante a Qualificação e na gestação das primeiras estruturas; à Cybelle A. R. Tedesco por todo o carinho e amizade na minha vida em Campinas; à Fabiana Bruno pela interlocução e companheirismo constantes; a Mauro Domingues, profissional da imagem, camarada de tantos anos e filmes; a José Carlos Sigmaringa Seixas, pela fraternidade.

Agradeço também a todos que contribuíram, instituições e pessoas, para o bem deste trabalho:

Museu do Índio (Rio de Janeiro):

Biblioteca Marechal Rondon: Janaína Teixeira de Carvalho, Lídia Lúcia Zelesco, Martha Aline Correia dos Santos.

Serviço de Estudo e Pesquisa: Elisabeth Bréa, Sônia Coqueiro.

Serviço de Museologia: Ione Helena Pereira Couto.

UNICAMP – Instituto de Artes:

Prof. Dr. Fernando Passos, José Élcio Marcelino, Leodete Conceição Romera, Magali Silveira, Maria Leandra Bizel, Alexandre Dorigati Carmona, Francisco Genésio Lima de Mesquita, Antonio Marcos Ferreira, Helder William Barbosa, Solange de Brito Araújo, Josué Samuel do Carmo Cintra.

Centro Técnico Audiovisual / MinC (RJ):

José Araripe Jr. (diretor) Fátima Taranto, Wanda Ribeiro, Sérgio Sanz.

Cinemateca Brasileira (SP):

Carlos Wendell de Magalhães (diretor), Kátia Dolin, Vivian de Luccia, Fernanda Coelho, Fernanda Valim.

Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ):

Hernani Heffner

FUNDAR – Fundação Darcy Ribeiro:

Tatiana Memória (diretora), Aline Torres, Leandro Campista, Lúcia Drummond.

USP – ECA – Escola de Comunicação e Artes:

Eduardo Leone (in memoriam).

USP – LISA – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia:

Sylvia Caiuby Novaes, Paula Morgado.

UNB - Faculdade de Comunicação: Prof. Dr. Marcelo Feijó.

Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Noraí Romeu Rocco, Donizete Ramos de Oliveira.

IUPERJ – Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro:

Biblioteca: Ângela Mara Ribeiro Lima.

Rio de Janeiro: Almery Pereira Mendes, Lília de Alencastro Barbedo, Francisco Sérgio Moreira, Beth Formaghini, Ana Paixão, Patrícia Monte-Mór, Sílvio Tendler.

São Paulo:

Marcelo Coutinho, Aline Sasahara Coutinho, Gabriel Akira Coutinho, Joaquim Kyioshi Coutinho, Virgínia Chiaravalloti.

Campinas:

Maria Aparecida Gomes Corrêa, Érico Emerson de Moraes.

Brasília:

Laura Maria Coutinho, Vladimir Carvalho, Waldir Pina de Barros, Adriana Andrade, José Carlos Coutinho, Manfredo Caldas, Fernando Duarte, Joana Vicentina Rodrigues dos Santos, Beth Ernest Dias, Maíra Dias Botelho de Magalhães.

Entrevistas: João Domingos Lamônica (in memoriam), Darcy Ribeiro (in memoriam), Roberto Cardoso de Oliveira, Júlio Cezar Melatti, Kläas Worthmann, Cústódio Neto Jr., Orlando Villas Bôas (in memoriam), Marina Villas Bôas, Takumã Kamayurá, Aritana Yawalapití, Luis Humberto, Rosa de Arruda Förthmann (in memoriam), Carlos de Araújo Moreira Neto, Maria Pompéia Araújo Lima, Berta Ribeiro (in memoriam), Mário Ribeiro Filho – Ucho –, Hélio Silva (in memoriam).

RESUMO:

Esta pesquisa estuda o trabalho conjunto realizado pelo fotógrafo e cineasta Heinz Forthmann (1915-1978), brasileiro por opção, e pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997) na Seção de Estudos, SE, do SPI.

Criada em 1942 pelo indigenista Cândido Mariano da Silva Rondon, a SE tinha entre seus objetivos pesquisar e documentar em fotografia, cinema e gravação sonora, a vida, os ritos e as manifestações culturais dos povos indígenas do Brasil.

As diretrizes de documentação etnográfica, criadas inicialmente por Harald Schultz, foram desenvolvidas, a partir de 1949, por Darcy Ribeiro, que buscou a integração entre pesquisas etnológicas, lingüísticas e a realização cinematográfica. Este ciclo de trabalho se estendeu até 1959, e gerou importantes filmes documentários que hoje se encontram dispersos, fragmentados ou perdidos, entre os quais: *Os Índios Urubus*, 1950; *Funeral Bororo*, 1953; *Txukahamãe*, 1955, e *Jawari*, 1957.

É a memória desses filmes, o conhecimento de sua arte e método de realização etnográfica que este trabalho procura recuperar.

RÉSUMÉ:

Cette recherche étudie le travail conjoint réalisé entre le photographe et cinéaste Heinz Forthmann (1915-1978), Brésilien par option, et l'anthropologue Darcy Ribeiro (1922-1997) à la Seção de Estudos, SE, du SPI.

Fondée en 1942 par l'indigéniste Cândido Mariano da Silva Rondon, la SE avait pour but, entre autres, de rechercher et de documenter – au moyen de photographies, du cinéma et d'enregistrements sonores – la vie, les rites et les manifestations culturelles des peuples indigènes du Brésil.

Les directives de documentation ethnographique, créés tout d'abord par Harald Schultz, furent développées dès 1949 par Darcy Ribeiro, lequel rechercha l'intégration entre les investigations ethnologiques et linguistiques et la réalisation cinématographique. Ce cycle de travail s'est prolongé jusqu'en 1959 et généra d'importants films documentaires qui se sont aujourd'hui dispersés, fragmentés ou perdus, dont: *Os Índios Urubus*, 1950; *Funeral Bororo*, 1953; *Txukahamãe*, 1955, et *Jawari*, 1957.

C'est la mémoire de ces films, la connaissance de leur art et de leur méthode de réalisation ethnographique que ce travail tâche de récupérer.

SUMÁRIO

Introdução, 3

Prólogo, 17

1. Heinz Forthmann, 19
2. Darcy Ribeiro, 27
3. Iconografia, 33

I. Parte: A Seção de Estudos do SPI, a Antropologia e o Cinema 1939/1948, 45

1. O Conselho Nacional de Proteção aos Índios, 47
2. A Seção de Estudos e o Documentário Etnográfico, 63
3. Heinz Forthmann e os Primeiros Filmes Documentários, 75
4. Darcy Ribeiro e os Índios Kaiowá, Ofaié, Kadiwéu, 93
5. Iconografia I, 107

II. Parte: O Filme: *Os Índios Urubus*, 1950, 125

1. A Expedição aos Urubus-Kaapor - 1949/1950, 129
2. Viagem, Pré-Produção e Camiranga, 135
3. Pesquisa de Campo, Metodologia de Realização e Roteiro, 151
4. Filmagem e Direção, 167
5. Montagem, Estrutura e Decupagem, 183
6. Análise das Seqüências, 219
7. Iconografia II, 237

III. Parte: O Filme: *Funeral Bororo*, 1953, 265

1. A Última Viagem de Rondon, 269
2. *Funeral Bororo* - Metodologia de Realização, 275
3. A Estrutura Narrativa e o Rito, 285
4. Iconografia III, 309

IV. Parte: Os Filmes do Xingu: *Txukahamãe*, 1955, e *Jawari*, 1957 (Fragmentos), 321

1. A Seção de Estudos e as Fronteiras da Civilização, 323
2. Orlando Villas Bôas, Forthmann e o Xingu: *Txukahamãe, Kwarip, Xingu* e *Jawari*, 335
3. A Viagem aos U.S.A. e Ocaso no S.P.I., 367
4. Iconografia IV, 383

Conclusão, 393

Bibliografia, 399

Filmografia Consultada, 407

Anexos, 411

1. Filmografia de Heinz Forthmann / S.P.I., 413

2. Roteiro Original de Xingu, 419

3. Documentos, 431

"Tudo que move é sagrado e remove as montanhas com todo cuidado, meu amor [...] *Tudo viver a seu lado com o arco da promessa no azul pintado pra durar."*

Amor de Índio, de Ronaldo Bastos e Beto Guedes

"De mim salvou-se muito pouco daquela estranha pureza, quase nada da poesia, só ficou mesmo aquela fé nos homens e aquela sofreguidão de compreendê-los."

Darcy Ribeiro

INTRODUÇÃO

O Cinema Documentário, integrante do espírito científico e positivista do Serviço de Proteção aos Índios, SPI, atravessou a primeira metade do século XX ligado ao indigenismo brasileiro como registro das expedições da Comissão Rondon pelo interior do país, como repórter das atividades de pacificação nos sertões desconhecidos e testemunho da cultura material e imaterial dos povos indígenas contactados.

No início da década de 40, o SPI, ligado ao Ministério da Agricultura, criou a *Seção de Estudos*, SE, que tinha entre suas atribuições a documentação fotográfica e cinematográfica da vida indigenista e a investigação das origens, ritos e tradições do índio brasileiro.

A SE era integrada por jovens profissionais de fotografia e cinema, entre os quais o chefe de expedições, Harald Schultz, e Heinz Forthmann[1], desenhista vindo de Porto Alegre. Esta *Equipe Cine Fotográfica* documentou, entre os anos de 1942 e 1943, diversos postos indígenas e aspectos dos índios Terena, Kadiwéu e Kaiowá, de Mato Grosso do Sul; dos Bakairí, Bororo e Umutina, de Mato Grosso; dos Guarani e Kaingang de São Paulo, Paraná e Santa Catarina. A partir de 1944, sob a chefia do Dr. Herbert Serpa, a SE

1. Um primeiro referenciamento da vida pessoal e profissional de Heinz Forthmann foi feito em 1993 na Dissertação de Mestrado *Heinz Forthmann*, de Marcos de Souza Mendes (Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, Pós-Graduação) constituída por um filme de média metragem em 16mm e por uma monografia.
O *Filme* buscou recuperar 36 anos da carreira do artista ao apresentar material de arquivo, documentários, fotografias do autor e depoimentos de seus contemporâneos como João Domingos Lamônica, Darcy Ribeiro, Orlando Villas Bôas, Takumã Kamayurá e Rosita Forthmann. Não foi um filme analítico ou de estudo. Sua função maior foi tornar o trabalho de Forthmann visível, revelado por ele mesmo.
A *Monografia*, um estudo de 258 páginas, abordou as origens de Heinz Forthmann na Alemanha, sua juventude de fotógrafo e desenhista publicitário em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, e seu trabalho na Equipe Cine-Fotográfica da Seção de Estudos do SPI, entre 1942 e 1948. Um dos cernes desta Monografia foi o levantamento das fotografias realizadas por Forthmann em Mato Grosso do Sul, nas expedições de 1942/43 sob orientação de Harald Schultz, diretor da Equipe Cine-Fotográfica. O outro cerne foi o levantamento das duas grandes expedições de 1944 e 1945, aos rios Culuene e Curisêvu, sob a direção do cinegrafista Nilo Vellozo cuja documentação fotográfica ficou a cargo de Forthmann. Esta Monografia se debruçou pouco sobre os filmes produzidos naquele período. Apenas descreveu algumas decupagens e transcreveu comentários sonoros com intuito de um resgate mínimo de memória cinematográfica.

empreendeu duas grandes expedições ao norte do Mato Grosso, aos rios Curisevu e Culuene, formadores do Xingu – a região dos índios Kuikuro, Mehinaku, Aweti, Kamayurá e Yawlapití – o que legou ao país uma rica documentação fotográfica, sonora e cinematográfica.

Guiada, no final da década de 40, pela tradição indigenista presente no Conselho Nacional de Proteção aos Índios, CNPI, presidido por Rondon, que possuía em seu quadro diretor militares do antigo SPI e um representante do Museu Nacional, a Seção de Estudos tentou se modernizar e se ampliar como centro de pesquisa e documentação etnográfica.

A entrada, em 1947, do etnólogo Darcy Ribeiro, oriundo da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, e do lingüista francês Max Boudin, enriqueceu consideravelmente o trabalho antropológico pleiteado por Rondon. A este projeto se somou Heinz Forthmann, com a experiência de cinco anos de documentação fotográfica do sertão, a realização de três filmes de curta-metragem, e que havia se tornado o principal cineasta da SE após a saída de Harald Schultz para o Museu Paulista.

Em 1949, Darcy Ribeiro e Heinz Forthmann se encontraram para o primeiro trabalho conjunto. Após uma grande pesquisa preliminar, o jovem antropólogo decidiu estudar os *Urubus-Kaapor*, índios de origem Tupi, do Rio Gurupi, no Maranhão. O que Darcy procurava

> "[...] *eram descendentes dos velhos Tupinambá, que somavam mais de 2 milhões e ocupavam quase toda a costa brasileira quinhentos anos atrás* [...]. *Os Urubus saltaram logo como a melhor oferta. Tinham apenas vinte anos de convívio com a civilização e ainda eram numerosos* [...]"[2].

Juntos na SE, Darcy e Forthmann iniciaram então uma parceria responsável por importantes filmes da antropologia visual brasileira: *Os Índios*

2. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1977, p. 182.

Urubus – um dia na vida de uma tribo da floresta tropical, de 1950; *Funeral Bororo*, de 1953, documentário de média metragem sobre o famoso cerimonial fúnebre daquele povo, realizado no rio São Lourenço, em Mato Grosso, apresentado no Congresso Internacional de Americanistas de São Paulo em 1954; *Txukahamãe* (1955) e *Jawari* (1957), filmes integrantes de um longa metragem sobre diversos aspectos da vida cultural dos povos indígenas do alto Xingu.

É este ciclo de produção cinematográfica parcialmente perdido na história, fragmentado, esquecido – o *Ciclo Heinz Forthmann/Darcy Ribeiro* –, iniciado em 1949 com o projeto de *Os Índios Urubus* e concluído em 1959 com a montagem e finalização de *Jawari*, o objeto deste estudo.

Seus filmes serão pesquisados não só pelo seu valor histórico e antropológico ao existirem num rico período da etnologia brasileira, o do nascimento do Museu do Índio e do Parque Indígena do Xingu, e serem raros documentos da vida de povos, que talvez, já se encontre alterada, deteriorada, pela morte de ancestrais, pela perda da transmissão do legado cultural às novas gerações e pela destruição ambiental imposta pelo capitalismo em expansão, mas também pelo seu valor artístico.

"Obras de arte técnica" – como se referiu o pesquisador Saulo Pereira de Mello ao trabalho de fotografia e copiagem realizado por Edgar Brasil no clássico *Limite*, de Mário Peixoto –, os filmes fotografados, dirigidos e montados por Heinz Forthmann, que ainda não foram estudados como realização artística, serão analisados como expressão cinematográfica de um homem e considerados em sua ordem de trabalho prático de produção e criação, com todos os riscos e dificuldades inerentes ao seu fazer.

Com suas matrizes em película (negativos, cópias, contratipos, *masters*) dispersas, sem levantamento e sem medidas de preservação e sociabilização, estes filmes são condenados ao desaparecimento – desaparecendo com eles a arte de um homem em seu tempo.

Na tentativa de compreender e tecer a história dos filmes do *Ciclo Heinz Forthmann / Darcy Ribeiro*, cujos fios principais estão ligados à História do Indigenismo e da Antropologia Brasileira – Rondon, Nimuendaju, o CNPI, a Seção de Estudos, o Museu do Índio, Orlando Villas Bôas, Eduardo Galvão, Herbert Baldus – e à História e Estética do Cinema Documentário (Harald Schultz, a Equipe Cine-Fotográfica, Herbet Serpa), além de analisar sua arte e metodologia de documentação em Antropologia Visual, procuro responder aos seguintes pontos:

1. As condições históricas, técnicas e políticas na Seção de Estudos para a produção dos filmes deste *Ciclo*;

2. A participação de Forthmann e Darcy na realização dos documentários – orientação etnográfica e natureza do contato estabelecido com os povos indígenas;

3. As metodologias de realização empregadas – *mise en scène* documentária e/ou não pré-concepção;

4. Os princípios éticos e estéticos de realização cinematográfica: a convivência e o respeito pelo outro; a espera, o roteiro, a improvisação e os imprevistos;

5. O estilo da direção, da fotografia e da montagem – comportamentos humanos, ações, imagem em movimento, estrutura narrativa, narrativa visual e ritmo.

A narrativa da história deste *Ciclo* é construída pela memória oral de contemporâneos dos dois autores, pelas fontes primárias pesquisadas – escritas e visuais – e por trechos resumidos e/ou citados de entrevistas e fontes bibliográficas.

A memória oral narrada pelos testemunhos dos amigos e familiares – os autores dos depoimentos da memória, "contadores de histórias afetivas

de tempos desconhecidos[3]", tradutores e intérpretes de cartas e álbuns de família, os personagens da vida de Forthmann e Darcy – é transcrita, ora na íntegra, ora editada, e também transformada em texto (texto que, às vezes, sintetiza trechos dos depoimentos com a função de beneficiar a compreensão do assunto principal abordado).

Quando citados, os depoentes são respeitados como referências básicas dos autores e incluídos no espaço físico e no tempo de suas existências, ou seja, no ato da própria entrevista. Muitos desses contemporâneos – Rosita Forthmann, Berta G. Ribeiro, Orlando Villas Bôas, Eduardo Galvão, Noel Nutels – não estão mais vivos, o que dificultou a tessitura da memória oral pretendida. Haverá, portanto, hiato de tempo entre depoimentos colhidos hoje (2004/2005) e os colhidos em outras épocas (utilizados e / ou não no Mestrado). O depoimento de Rosita Forthmann, por exemplo, colhido em duas épocas distintas – em 1986 (para o filme *Heinz Forthmann*) e em 1996, após o Mestrado – é colocado no presente (mesmo após a morte de Rosita em 2001).

Ao texto dos depoimentos se somam e se montam os dos documentos escritos, diários de viagens e cartas. Formalmente colocados como citações, os textos das fontes primárias são integrantes da própria narrativa. Por vezes são freqüentes ou longos, mas com o intuito de manter o frescor do pensamento de determinado personagem em seu momento histórico; de proporcionar informações, às vezes raras e de difícil obtenção, que além de constatar fatos desconhecidos, podem jogar uma luz nova ao assunto pesquisado ou enriquecer sua interpretação.

Os planos de trabalho de Harald Schultz para o setor de Cinematografia da SE; os relatórios e cartas de Darcy Ribeiro ao Dr. Herbert Serpa; a correspondência entre Forthmann e Darcy no início dos anos 50 – estimada e inédita – ganha espaço, tanto pelo seu valor de documentação

3. BENTES, Ivana. "Relíquias Familiares" in *Jornal do Brasil – Idéias, livros*. Rio de Janeiro, 16/10/1993, pp. 1-2. Cf.: BARROS, Myriam Lins de; STROZEMBERG, Ilana. *Álbum de Família*. Contemporânea, 1993.

(as filmagens de *Funeral Bororo*, por exemplo) e referência histórica, quanto pela força dos relatos de vida que representam. Pelas cartas

> "[...] *é possível traçar um caminho e uma biografia objetivos (a ilusão de recobrir a vida pela escrita) e ao mesmo tempo partilhar experiências difíceis de definir: angústias, pressentimentos, projetos, estados eufóricos ou depressivos, pensamentos lúcidos e estratégias, como se a carta em questão tivesse acabado de chegar e fôssemos nós o destinatário desse mundo em convulsão*[4]*."*

A citações de *Diários Índios*[5], de Darcy Ribeiro, também são constantes. É muito difícil, quase impossível, não citar passagens deste livro. Primeiro, porque a exuberante inteligência de Darcy e sua narrativa enriquecem esta pesquisa, não só com informações etnológicas específicas, mas com a própria experiência do vivido; segundo, porque são, praticamente, o único testemunho[6] sobre Heinz Forthmann naquela expedição de 1949/ 50, salvo, claro, as fotografias em que ele aparece e as imagens por ele realizadas.

Imagens fotográficas e cinematográficas – fontes primárias visuais[7] – se incluem nesta narrativa pelo que elas têm em si de memória, de

---

4. BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha – cartas ao mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 12.

5. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios – os Urubus-Kaapor*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

6. Segundo Rosita Forthmann e Darcy Ribeiro existiu um *Diário de Forthmann*, infelizmente perdido. *"O Foerthmann, profissional fotógrafo e cinegrafista, não só pretende, mas tem adiantado o seu livro de viagens sobre a 'expedição' ao território Urubu-Kaapor, que deverá ser publicado na Alemanha."* RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*. Companhia das Letras, p. 317. A descoberta desses escritos traria à luz o testemunho do próprio cineasta, seus pensamentos e sentimentos, seus métodos de trabalho e sua interpretação da realidade. Pena que Forthmann, que também se ocupava das gravações sonoras (a "sonografia", como se dizia na época), não tenha deixado nenhum depoimento, pois não trabalhava para si. Seu olhar e seu ouvido se dedicaram ao outro, ao próximo, ao povo indígena ou grupo étnico com quem conviveu ou conheceu.

7. Podemos aplicar ao cinema o mesmo conceito de Kossoy para a fotografia: "[...] Uma fotografia original é [...] um *objeto-imagem*: um artefato no qual se pode detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido. Um original fotográfico é uma fonte primária." KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, p. 40.

constatação de lugares, pessoas, objetos, tempos, e, principalmente, pela sua capacidade de gerar lembranças, sentimentos, novos conhecimentos e interpretações sobre o passado. Colocadas à parte do texto escrito (nos capítulos intitulados *Iconografias*), elas se desprendem da limitada função ilustrativa e possibilitam à história se revelar e se narrar por imagens possuídas de vida própria, autônomas ao texto –

> "[...] *não mais a aparência imóvel ou a existência constatada mas também, e sobretudo, a vida das situações e dos homens retratados, desaparecidos, a história do tema e da gênese da imagem no espaço e no tempo, a realidade interior da imagem*[8]*."*

Outras fotografias são inseridas como noção da arte e da "imagem etnográfica[9]" de Heinz Forthmann já que em *Diários Índios*, por exemplo, estão a reboque do texto de Darcy e, da maneira com que foram citadas, tornaram-se mera ilustração da pesquisa de campo[10]; outras, como conhecimento do filme realizado, pois o documentarista fotografava e filmava

---

8. KOSSOY, Boris. "Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia" in *O Fotográfico*. (org. Etienne Samain). São Paulo, Hucitec, CNPQ, 1998.
A valorização da imagem independente ao texto se aproxima do que o antropólogo Carlos Brandão denomina de "uma terceira situação" (na relação imagem/texto), quando "[...] são as imagens que, a seu modo, 'escrevem' um texto visual que as palavras ilustram e acompanham, como legendas, como comentários em uma seqüência de imagens de um 'escrito com o olho' dado a uma leitura que é para ser vista, antes de lida." BRANDÃO, Carlos Rodrigues. "Fotografar, documentar, dizer com a imagem", in *Cadernos de Antropologia e Imagem* (18 Fotografia, Cinema e Internet). UERJ, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais / Núcleo de Antropologia e Imagem, 2004, p. 28.

9. Utilizo esse termo empregado por Carlos Brandão quando este defende uma qualidade de *imagem etnográfica* (grifo meu) "[...] que salte do *fazer* da informação para o *dizer* do diálogo [...] que salte do registro etnográfico do *ato* para a sugestão mito-poética do gesto". BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Ibid.*, p. 36.

10. Na nota de agradecimento do livro, Darcy, ao reconhecer e elogiar o trabalho de Forthmann, colocou um problema para esta pesquisa: o da verdadeira autoria de cada foto: *"[...] as fotos tantas que ilustram o texto, são minhas e de Foerthmann. Indistinguíveis porque o Museu do Índio, que as guarda, misturou tudo. Aquelas em que apareço são dele, claro. As boas também"*. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 7.
O trabalho de edição do livro também misturou as fotografias. Imagens da primeira expedição aos Urubus, por exemplo, foram incluídas junto ao texto da segunda expedição. O Serviço de Registro Audiovisual do Museu do Índio, hoje, busca uma nova organização e referenciamento para as fotografias e os filmes.

simultaneamente, e como compreensão da passagem de seu trabalho em fotografia estática para cinema (da foto documentação ao cinema documentário). Levantadas no Serviço de Registro Audiovisual do Museu do Índio, no Acervo Heinz Forthmann e na Fundação Darcy Ribeiro, as fotografias pesquisadas não serão aqui estudadas.

Dignas de longa e profícua análise e classificação pelo que informam, pelo que fazem conhecer e pelo que transcendem[11], elas são merecedoras de ensaios e teses específicas, o que não é o objeto deste trabalho. A imagem dessas fotografias vale aqui (cito novamente Brandão)

> "[...] *pelo que mostram-e-diz nela e nos intervalos de suas fronteiras. Vale para mim pela maneira como torna a informação visual um momento de encantamento dos sentidos e dos significados, por meio da minha amorosa leitura do quadro da imagem. E ela tem, com ou mesmo para além das palavras, o poder de tornar visíveis os cenários da vida e do desejo*[12]*."*

Alguns fotogramas oriundos de filmes produzidos pela Seção de Estudos (transformados em fotografias), também fazem parte do corpo deste trabalho ao desvendarem bastidores de filmagem e condições de sua realização. O que aparece na tela, nos poucos segundos ou frações da projeção de um filme, pode ser visto com calma e liberdade de observação quando se analisa um fotograma – como se interrompêssemos o visionamento de um plano na moviola, estancássemos seu tempo e movimento, e analisássemos determinada imagem parada. Detalhes das aparências físicas dos personagens, sua indumentária, um aspecto dos movimentos de seus atos, são mais bem notados e se tornam mais *visíveis* nesse exame da imagem estática. No filme *Calapalo*, de Nilo Vellozo, Heinz Forthmann aparece, por

11. Cf. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Ibid.*, pp. 39-40.

12. Id. *Ibid.*, p. 40.

exemplo, diante da câmera com sua Leica fazendo o *still* (ver *Iconografia I*). O mesmo acontece com o fragmento de *Txukahamãe*, em que aparecem Orlando Villas Bôas e James Marshall (*Iconografia IV*), em contato com os índios.

Esta pesquisa – *Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro – Cinema Documentário no SPI, 1949/1959* – é constituída por um *Prólogo*, que situa as origens e a formação artística e intelectual do cineasta e do antropólogo até a convergência de suas vidas para a Seção de Estudos; por quatro *Partes* acompanhadas de *Iconografias;* por uma *Conclusão* e por *Anexos*.

A *I Parte* se inicia com o encontro dos dois personagens em 1947 e por um curto retrospecto sobre a experiência indigenista do SPI, de 1910 a 1939, sob a orientação de Rondon. Seu centro é a constituição da Seção de Estudos, o recém-criado Conselho Nacional de Proteção aos Índios, CNPI, em 1939, e suas diretrizes e concepções para a documentação etnográfica em Cinema, estabelecidas por seu principal mentor: Harald Schultz. Ainda nela, temos a sedimentação, na Seção de Estudos, das carreiras cinematográficas e etnológicas de Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro, retrospectivamente, no SPI dos anos 40. O tirocínio dos dois é conduzido por uma narrativa paralela, semelhante a do *Prólogo*, que converge para o primeiro trabalho cinematográfico conjunto em 1949/50: o filme sobre os Urubus-Kaapor, intitulado *Os Índios Urubus – um dia na vida de uma tribo da Floresta Tropical*, explicitado na *II Parte*.

Em 1996, um ano antes de sua morte, Darcy publicou *Diários Índios* – seus célebres diários de campo sobre as duas expedições aos Urubus-Kaapor (1949 e 1950) com observações históricas e antropológicas, notas sobre a produção do filme pretendido e, principalmente, o estudo sobre a Mitologia e a Genealogia dos Urubus, detalhadamente colhido com anotações de parentesco, diagramas, quadros e mapas.

Neste livro maravilhoso, base e fio condutor da *II Parte* desta tese, a narração de Darcy, em certos momentos, é descontínua. Rigorosa, bela,

detalhada, mas descontínua. Por ser autêntica e fiel ao espírito de um relato etnográfico vivido e de alto nível, altera tempos e espaços, avança, recua:

> *"Meu texto é entregue inteiro a você tal como foi anotado 46 anos atrás* [...] *não procure aqui teorizações* [...] *o importante, a meu juízo, é apresentar esses fatos brutos para que possam ser interpretados e não escondê-los atrás de construções cerebrinas*[13]*".*

Seu discurso não segue uma progressão dramática linear, se pensarmos em uma estrutura narrativa literária ou cinematográfica. Algumas mudanças de tempo assemelham-se a *flash-backs* que enriquecem o relato com informações históricas e sociológicas, mas podem confundir o leitor nos meandros dos dias e dos lugares da expedição – apesar do fio cronológico fielmente registrado no início de alguns parágrafos.

O capítulo *Camiranga*, por exemplo, de 09/12/1949, inicia-se com um resumo do início da subida do Rio Gurupi até a chegada da equipe ao vilarejo. Depois, são relatadas as expressões da cultura popular local – pajelanças, Tambor Grande, Bumba-meu-boi, etc. –, que são descritas em ordem cronológica (de 1 semana) até o capítulo *Canindé* (18/12/1949). Após uma breve introdução a esta região (Posto Indígena Pedro Dantas), Darcy retorna à história da aldeia Camiranga, como ele mesmo escreveu:

> *"Mas vamos à viagem, andando para trás.*
> *'Ouro de Camiranga'*
> *Camiranga, como sabemos, é uma povoação dos remanescentes de mocambos do Maranhão*[14] [...]."

escrita no mesmo dia de *Canindé,* 18/12/1949.

---

13. RIBEIRO, Darcy. *Op. Cit.,* p. 12.

14. Id. *Ibid.* p. 68.

A ordenação cronológica; a síntese da progressão espacial da viagem; a seleção e edição, como um garimpo, das atividades do cineasta dentro dos diários de Darcy – unidos a outros relatórios, documentos e entrevistas – permitirão uma melhor compreensão do trabalho de antropologia visual realizado pelos dois personagens.

Acredito que essa *edição* de *Diários Índios* facilitará o conhecimento das condições concretas de produção do filme *Os Índios Urubus* – geografia, clima, ambiente, relações humanas, economia – e proporcionará uma maior clareza sobre os processos de concepção do Roteiro, da Filmagem e da Direção, sem a perda dos pensamentos autênticos do antropólogo e do cineasta.

A Montagem será estudada em dois níveis que se envolvem e se interpenetram. No capítulo 5 da *II Parte*, o corpo do filme – inicialmente esquematizado por uma *Estrutura* composta pelo resumo das cenas e seqüências que compõem a narração visual das ações e conteúdos – é discernido pela sua *Decupagem* integral.

Nesta Decupagem (pós-montagem), os dois níveis mencionados afloram: o da memória e o da estética. O da memória busca recuperar, pela escrita, os planos cinematográficos que constituem essa obra quase extinta, já que os rolos de negativo imagem de *Os Índios Urubus* foram destruídos no incêndio dos arquivos nitrato da Cinemateca Brasileira no Parque do Ibirapuera, São Paulo, em 1982, e os rolos de negativo de som, que se encontravam em estado precário de conservação no Rio de Janeiro (onde um rolo havia desaparecido) se deterioraram em São Paulo. O próprio Darcy Ribeiro constatou essa fragilidade de acervo fílmico antes de morrer: "Desgraçadamente sumiram – creio que roubadas – todas as cópias do filme em 35 mm [...]. Caso você tenha notícia desse filme precioso em alguma filmoteca, denuncie, diga que pertence ao Museu do Índio[15]".

15. Id. *Ibid.* p. 11.

A descrição detalhada da imagem com sua dimensão espacial, a movimentação do ser humano no espaço e as características de seus gestos, acompanhada pelo texto original de Darcy Ribeiro para a narração *off* – sigo a forma clássica de descrição e da disposição da página em três colunas (imagem, som, tempo) desenvolvida por Karel Reisz e Gavin Millar[16], com a substituição da metragem pelo tempo de cada plano, traz elementos possíveis para se descobrir o filme, resgatá-lo do esquecimento, além de revelar aspectos etnográficos (indexados em notas de rodapé) diluídos pela imagem em movimento ou omitidos pela narração – apesar que "[...] nenhuma lista de *takes* torna presente uma realidade cinematográfica[17]", parafraseando o crítico e pesquisador Saulo Pereira de Mello.

O segundo nível de estudo da Montagem, o da estética, é desenvolvido no capítulo 6 – *Análise das Seqüências* – onde emprego, a meio-caminho, o método de Pereira de Mello na construção do *Mapa* do filme *Limite*, ou seja, sua partitura cinematográfica:

> "[...] *O MAPA é algo intermediário entre a existência fenomenal do filme sendo projetado e a recordação dele. Tenta, como numa partitura, ser um instrumento de reinstauração de sua presença mágica de obra de arte e, não como os roteiros tradicionais, apenas a sugestão e evocação dessa presença[18].*"

---

16. Ver o capítulo: "O Documentário Criativo" in REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A Técnica da Montagem Cinematográfica*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira / Embrafilme, 1978, pp. 137-139, 144-151.

17. MELLO, Saulo Pereira de. *Limite, filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro, Funarte, 1979, p. 28.

18. Id. *Ibid.*, p. 37.
"A transposição para o papel da tira cinematográfica [...], *cria a partitura cinematográfica ou MAPA. Lê-la, tomando conhecimento dela tal como um homem que conhece música, lê e solfeja uma partitura musical, é o ato análogo* [...] *o solfejar visual é um recriar simultâneo do movimento e da montagem*, sem a projeção – que necessita de todos os fotogramas*. Tanto quanto o solfejo se baseia no conhecimento do som e do ritmo" Ibid.*, pp. 29-30.
No *Mapa de Limite*, todos os planos estão reproduzidos em fotogramas diferentes que, pelo número e freqüência, buscam conservar o *ritmo visual*. Ao lado direito de cada fotograma são colocadas indicações que explicitam os movimentos no quadro e a dinâmica da câmera.

Tomo, assim, para algumas seqüências que considero significativas para o conhecimento do antropológico e do poético em *Os Índios Urubus* – não para o filme todo – a noção relativa à leitura do plano pela reprodução de alguns de seus fotogramas e pelo solfejo visual.

A *III Parte* aborda o início da década de 50 na Seção de Estudos e a realização do longa-metragem *Funeral Bororo*. Deste período tão rico para a antropologia e o indigenismo brasileiro – a criação do Museu do Índio, o trabalho de Eduardo Galvão e Noel Nutels no SPI, o projeto de lei para a criação do Parque Indígena do Xingu – retirarei, apenas, os elementos que concernem à produção cinematográfica, ou seja: o contexto da SE, a história da produção – situada nos capítulos *A Última Viagem de Rondon* e *Metodologia de Realização* (este último, caracterizado por cartas de Forthmann a Darcy).

O último capítulo desta parte – *A Estrutura Narrativa e o Rito* – tem como referência o filme dirigido e uma gravação sonora original. As imagens são descritas de forma resumida (à exceção da primeira seqüência lírica, que é analisada). Alguns fotogramas de planos significativos estão entremeados às lembranças de Darcy Ribeiro sobre o funeral e se acrescentam à narrativa do filme. Outras referências são o clássico trabalho dos missionários salesianos, *Os Boróros Orientais – Orarimogodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso* (livro que, inclusive fazia parte do acervo de Darcy na época) e a tese da antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, *Mulheres, Homens e Heróis: dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo*, pesquisadora ligada à antropologia visual e também estudiosa do filme.

A *IV Parte*, baseada nas lembranças do sertanista Orlando Villas Bôas e de Rosa de Arruda Förthmann, é mais busca que análise; mais procura e tentativa de união de fragmentos de filmes, projetos, cartas e roteiros que estudo estético e de *mise en scène*. Referentes a um importante período de documentação etnográfica dos índios do Xingu (Txukahamãe, Kamayurá, Kuikuro), os filmes desse ciclo do Xingu existiram antes dos conhecidos ciclos

paraibano, baiano e carioca – nesse último caso, o do nascimento do Cinema Novo – e fazem parte desse grande mosaico do documentário nacional que há anos persegue a identidade do homem brasileiro e o conhecimento de nossa cultura.

PRÓLOGO

1. HEINZ FORTHMANN

É noite em Brasília. No sexto andar de um bloco de apartamentos de uma super quadra de classe média – Área Octagonal nº 5 –, Rosa de Arruda Förthmann, Dona Rosita, pedagoga aposentada, cabelos brancos e óculos grossos, planeja os trabalhos de sua chácara, a uma hora da capital. Caminha com certa dificuldade, traz alguns documentos e um pequeno envelope plastificado com as fotos mais recentes da chácara. No final de semana, certamente, sua neta Tainá – filha de Henrique de Arruda Förthmann, seu filho mais novo – brincará com os gansos e correrá entre buganvílias. No apartamento em silêncio, um aquário vazio, orquídeas e um gato curioso que caminha entre os livros de uma estante.

Rosa de Arruda Förthmann (05/09/1921 - 30/07/2001), Rosita, nasceu em Cuiabá, caçula de sete irmãos, filha de João Venâncio de Arruda e Delmira Nunes da Cunha Arruda. Seu pai, de família de fazendeiros, dedicou-se ao comércio e propiciou boa educação aos filhos. No Rio de Janeiro, Rosita formou-se em Educação Física pela Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, e foi uma das diretoras esportivas do Clube Feminino de Cuiabá. Anos depois, já residente em Brasília, formou-se em pedagogia e trabalhou como Fonoaudióloga até se aposentar.

Apressadamente, uma moça de cabelos louros ondulados chega ao apartamento. Suada e com roupa de ginástica, Beatriz Förthmann, filha mais velha de Rosita, simpaticamente passa pela sala, fala com a mãe e entra pelo corredor. Dona Rosita senta-se com cuidado e continua seu diálogo, antes interrompido:

"Ah!... Henrique... [Heinz Forthmann] tudo era importante para ele. Era música... política... tudo! Ele vivia lendo! Diariamente ele lia umas duas ou três revistas. *Der Spiegel*, os jornais aqui do Brasil, o *Time*. Ele tinha um leque enorme de assuntos. E estava sempre na frente porque,

como ele lia bastante, estava sabendo tudo que podia acontecer. Todas as experiências. Principalmente em relação ao Cinema. Cinema e Fotografia.

Eu nunca deixei de trabalhar. Nessa época [1948/1949] eu trabalhava em Cuiabá, fui ao Rio de licença e retornei. Quando eu fiquei grávida, quando eu tive Beatriz, eu já estava em Cuiabá – Henrique viajou para os índios Urubu [Maranhão]. Em 1951 Beatriz nasceu. Dezesseis de Janeiro. Ele estava viajando. Eu estava sozinha com meus pais. Olha, foi tanta confusão... Foi a morte do Sr. Rudolf, logo depois que Beatriz nasceu... Aí, quando Beatriz nasceu, Henrique foi para Cuiabá. Para tentar trabalhar, lá em Cuiabá, com fotografia. Fotografia de crianças. Ele tinha muito jeito para crianças. Forthmann foi uma pessoa que nunca economizou material. Então ele batia, batia, batia, batia, batia, e montava aquelas fotografias que as pessoas sempre gostavam e botavam na cabeceira. *Portrait* de crianças[1]."

O brasileiro por opção Heinz Forthmann[2] – Henrique, como gostava de ser chamado – nasceu em Hannover, Alemanha, em 30 de agosto de 1915. Sua mãe, Hedwiges Pauline Christine Voigt Förthmann, era de Porto Alegre, brasileira, descendente de alemães que vieram para Pelotas no século XIX para a construção de uma fábrica de perfumes e sabonetes, e para São Leopoldo, onde foram professores de música. A Sra. Hedwiges, pianista, casou-se com o Sr. Rudolf Heinrich Christian Förthmann, gerente comercial, natural de Hannover.

Após o nascimento da primeira filha, Irmgard Maria, emigraram para a Europa em 1914 quando eclodiu a I Guerra Mundial. O Sr. Rudolf, fluente em vários idiomas, foi convocado pelo exército imperial alemão para

1. Depoimento de Rosita Förthmann ao autor em 08/06/1993 in MENDES, Marcos de Souza. *Heinz Forthmann*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, 1993.

2. No final de sua vida o cineasta aboliu o trema sobre a letra ***o*** da grafia alemã. A letra ***e*** após a letra ***o*** (*Foerthmann*), em português, foi muito usada, principalmente por Darcy Ribeiro, para "abrasileirar" a sonoridade estrangeira. Na vida profissional, seu sobrenome (seu "nome de guerra") substituiu o primeiro nome alemão.

o posto de sargento no serviço de espionagem em Weener, na fronteira da Alemanha com a Holanda. Heinz Förthmann nasceu neste período.

Em 1917 sua família mudou-se para Kiel, capital da Schleswig-Holstein, ao norte do país, onde seu pai foi gerente de uma fábrica de móveis e continuou a profissão de diretor comercial. Em 1920 nasceu seu irmão mais novo, Hans – Jürgen. Em Kiel, cidade parcialmente destruída na II Guerra Mundial, Heinz Forthmann passou sua infância e adolescência. De espírito reservado, estudou música, construiu rádios no pequeno sótão de sua casa e herdou do pai o gosto pela fotografia e pelas imagens da família. Aos treze anos de idade ganhou sua primeira câmera: uma pequena *Ikonette* de fole.

No ano de 1929 a situação econômica e política da Alemanha durante a República de Weimar se agravou. Os Förthmann mudaram-se para Flensburg, ao norte do país, cidade portuária do mar Báltico. Lá, Heinz Forthmann iniciou o curso secundário e continuou sua vida familiar de classe média alemã com muita disciplina e leitura. Em 1932, face à crise econômica e à ascensão nazista que se pronunciava[3], a família Förthmann, mesmo não sendo de origem judia, mudou-se para o Brasil, para a Porto Alegre de origem.

A primeira residência de Heinz Forthmann foi a casa do avô materno, o tímido e bem humorado Sr. Adolf Voigt, e sua matrícula escolar foi efetivada no antigo *Hindenburgschule*, o Ginásio Farroupilha, onde hoje se encontra o Hotel Plaza São Rafael, no centro de Porto Alegre. Em maio de 1993, sua irmã Irmgard, Irmi, já idosa, relembrou este período de sua juventude ao lado do irmão, quando, recém-chegados, ainda se adaptavam aos costumes provincianos da cidade:

3. Em 1933 Adolf Hitler foi eleito Chanceler após a vitória no *Reichstag* e o Partido Nazista tornou-se o único partido da Alemanha. Em 1934 faleceu Paul von Beneckendorff Hindenburg, presidente da Alemanha desde 1925. No mesmo ano, em Nurenberg, ocorreu o gigantesco 6º Congresso Nacional Socialista, prenúncio da mobilização alemã para a II Guerra Mundial.

"Olha, eu tenho que te mostrar Porto Alegre de noite que é uma maravilha [disse Heinz à irmã]. O que eles têm de iluminação é fabuloso! Então nós fomos lá, no Chalé, um pequeno restaurante na Praça XV, em frente ao mercado, e nós achamos meio... gozado, não é? Como os homens estavam olhando para nós e tinha mais homens e eu não vi mulher! E eu uma menina de dezoito anos e o Heinz, um ano mais moço, pode fazer idéia do choque que isto deve ter sido para o pessoal! Nesta fase, Heinz e eu fomos muito amigos.

Ele sempre foi um menino um pouco retraído. Ao contrário de mim. Agora ele tinha bons amigos! Ele tinha amigos, mas eram sempre pessoas especiais. Aquilo para ele era muito bom. O Wertheimer, eu conheci o pai dele, uma pessoa excepcional! então o filho, naturalmente, saiu de um ambiente educadíssimo e, com isso, eles se encontraram. O Heinz e o Wertheimer[4]."

Em Porto Alegre o Sr. Rudolf encontrou dificuldades econômicas. Para ajudar no orçamento doméstico, Irmgard passou a lecionar alemão; o jovem Heinz, dotado artisticamente e, para logo encontrar uma profissão, cursou dois anos de desenho gráfico e comercial com o Sr. Herbert Grim, um antigo *graphiquer* da agência de publicidade *Trein*. Em 1937, com a morte de Grim, Heinz Forthmann passou a desenhista da agência, onde trabalhou com desenho e fotografia industrial até 1940. Muitas das ilustrações e capas da *Trein* eram produzidas para a revista literária teuto-brasileira *Guahyba*[5], cujo redator-chefe era Wertheimer, de quem se tornou amigo.

---

4. Depoimento de Irmgard F. Schultz em maio de 1993. MENDES, Marcos de Souza. *Op. Cit.*, p. 29.

5. "Esta revista, dirigida por Walter Schultz, publicava uma série de contos e trechos de livros (*Brasilianishes feuilleton*) dos principais escritores gaúchos, como Dyonélio Machado, Érico Veríssimo, Mário Quintana e Viana Moog. Além de literatura, a revista publicava informações diversas sobre a cidade, esportes, cinema e comércio. Nas informações comerciais é que eram publicadas as ilustrações da *Trein* [...]: Wallig, Renner – a boa roupa (indústria de tecidos A. J. Renner & Cia., fundada em 1911) e Varig." *Ibid.*, p. 38.

Nascido em Berlim a 22 de agosto de 1915 e criado em Stuttgart, Hans Stepan Wertheimer chegou a Porto Alegre em 1934 e começou a trabalhar como jornalista. Na *Guahyba*, escreveu de 1937 a 1940 e desenvolveu com Heinz Forthmann um entrosamento texto-desenho que iria perdurar, mais tarde, em trabalhos publicitários no Rio de Janeiro.

No final de outubro de 1940, Heinz Forthmann requereu sua opção pela nacionalidade brasileira e

> *"Aos vinte e dois dias do mês de novembro de 1940, centésimo vigésimo da independência e qüinquagésimo terceiro da República, compareceu à Secretaria do Governo do Estado do Rio Grande do Sul* [...e] *confirmou sua intenção, já expressamente manifesta* [...] *de optar pela nacionalidade brasileira, na conformidade do artigo cento e quinze* [...][6]*".*

A vida pacata de Porto Alegre, com seus 300 mil habitantes, não oferecia muitas perspectivas de trabalho e ascensão profissional aos dois amigos. Decidiram então se mudar para a capital, Rio de Janeiro, e fundar uma firma de publicidade, a *Inter*, que seria mantida pelos clientes angariados por Wertheimer e pelos desenhos de Forthmann. Em janeiro de 1993, no Rio de Janeiro, Wertheimer relembrou este início de vida carioca:

"Então nós chegamos aqui [Rio de Janeiro] e ficamos numa pensão de quarta, quinta categoria [risos], muito calor, em cima num nicho que não tinha ventilação nenhuma, na Rua do Lavradio – Lavradio é centro da cidade, é Lapa. Lá tinha [sic] umas dez, vinte pensões 'metza-metza'! [risos]. E o preço era barato, né! Era de um tal Ferreira, um português, e tinha lá um movimento enorme de noite também! [risos] e nós estávamos naquele

6. Secretaria de Estado dos Negócios do Interior, Porto Alegre – repartição central, Diretoria do Interior e Justiça, 18/12/1940. Apud. MENDES, Marcos de Souza, *Op. Cit.*

quartinho e aproveitamos o máximo. Do movimento nós não tomamos parte, mas víamos muita coisa, entendeu? E gostamos!

Nós comemos o picolé de cem réis e andamos – aonde que era isso... Praça Onze, Praça Quinze? que nos davam a cem réis o cafezinho – e jantamos na Barreira do Lamego que era um restaurante que [tinha] a sopa 'a la Conde', uma sopa de feijão preto que custava mil réis! [risos]. Era miséria mas era uma época feliz. Saúde e muita expectativa de subir, né[7]!"

Neste quartinho Forthmann passava os dias e as noites fazendo os desenhos e *lay-outs* da *Inter* para a Casa Hermany, para o Laboratório Raul Leite e Brahma. Seus desenhos eram limpos, claros e rigorosos na composição. O *lay-out* do Creme Dental Eucalol, por exemplo, demonstrava equilíbrio, simplicidade e uma criativa informação gráfica ao transformar os ponteiros de um relógio estilizado – localizado no lado superior da ilustração acima do desenho do tubo do dentifrício – em escovas de dente. Estes "ponteiros", de traços lineares, eram indicadores do horário de utilização do produto, o que reforçava a frase principal da propaganda – "De manhã e à noite...". O mesmo estilo do desenhista continuou em outros trabalhos da *Inter*: "Cigarros Belmont[8]", da Souza Cruz e "Hampden" ("... agora sim... pode a senhora conservar sempre perfeita a sua maquillage").

A estética dos trabalhos da *Inter* assemelhava-se ao padrão publicitário da época: desenhos delicados de mulheres sorrindo, de traços finos e europeus; algumas fotografias do produto e frases românticas. O n° 29 da Revista Semanal Ilustrada *O Cruzeiro*[9], de 18 de maio de 1940, por

7. Depoimento de Stepan Wertheimer em 1993. *Ibid*.

8. O desenho de Forthmann para a Cia. de Cigarros Souza Cruz – o maço de *Cigarros Belmont* ao lado de um homem de chapéu, terno e gravata, ao volante de um carro conversível, e com um cigarro na boca – foi publicado no n° 5 da revista *Eu sei tudo*, de outubro de 1941, 25° ano, p. 10, no Rio de Janeiro.

9. Lançada no final de dezembro de 1928 (sem o *0* inicial) pelo jornalista Assis Chateaubriand e com o apoio do Ministro da Fazenda, Getúlio Vargas, *O Cruzeiro* foi "a revista de maior vendagem do Brasil, em todos os tempos". Cf. MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. Companhia das Letras, pp. 177, 178, 187, 417.

exemplo, apresentava publicidades semelhantes: "Leite de Colônia"; *"English Lavander Atkinsons* – este perfume é tão deliciosamente suave e refrescante!", frase acompanhada do desenho de uma mulher de perfil com o vidro do perfume; e "Narciso Azul" (loção, colônia e brilhantina) que eternizava "os momentos sublimes com as mais dôces recordações" – frase acompanhada por desenhos de várias embalagens e de uma mulher loura e bonita.

Infelizmente, a distribuição dos anúncios das grandes empresas estava na mão de escritórios norte-americanos (Thompson, por exemplo), o que atrofiou a sobrevivência da *Inter*. Heinz Forthmann, com dificuldades financeiras, permaneceu no Rio e passou a fazer os cursos de *"Portrait"* e *Iluminação* com o grande retratista alemão Stefan Rosenbauer, a quem conhecera por intermédio de Wertheimer. Este, por sua vez, também permaneceu no Rio como representante comercial.

Os retratos de Rosenbauer, quase sempre, eram de grandes personalidades da época – Getúlio Vargas, Eurico Gaspar Dutra, Rondon – e transmitiam a psicologia e a personalidade do modelo por uma iluminação suave que valorizava o volume do rosto e o brilho dos olhos. A técnica e a arte de Rosenbauer, certamente, solidificaram a formação profissional de Forthmann que já trazia o olhar educado por cinco anos de prática.

Em 1942, o diretor da Imprensa Nacional, Dr. Rubens Porto, o convidou para um cargo promissor: o de desenhista-chefe. No entanto, a amizade antiga com o botânico e professor Alarich Schultz, marido de Irmi, e com o irmão deste, Harald Schultz, chefe da Equipe Cine-Fotográfica do Serviço de Proteção aos Índios, SPI, o levou a cursar Instrução Básica em Cinema, a se aperfeiçoar em fotografia industrial e ingressar no SPI. No mesmo ano, no dia 23 de abril de 1942, o Diretor do SPI, Coronel Vicente de Paulo Teixeira Vasconcelos, ex-chefe da expedição ao rio Ronuro de 1924, admitiu

> "[...] *Heinz Forthmann para desempenhar a função de Diretor artístico de cinematografia e sonografia da equipe de*

expedição do serviço etnográfico do SPI, com o salário mensal de 2:500$000 (dois contos e quinhentos mil réis), pelo prazo de 10 meses [...][10]*".*

Heinz Forthmann – Henrique –, brasileiro por opção, deixava, assim, o urbano de sua juventude gaúcha e carioca para mergulhar no pantaneiro e amazônico mundo de Rondon.

10. *Portaria nº 10* – SE, de 23/04/1942, Serviço de Proteção aos Índios, Ministério da Agricultura, Rio de Janeiro, DF. Apud. MENDES, Marcos de Souza, *Op. Cit.*

2. Darcy Ribeiro

Brasília. Final de junho de 1996. A manhã é seca sob um céu imensamente azul. Na rua do comércio local da Super Quadra Sul 109 – a rua do famoso bar e restaurante Beirute – o movimento cotidiano é normal: crianças caminham vindas da escola; ciclistas circulam entre automóveis que estacionam próximos às lojas.

Na área verde de uma super-quadra em frente, a SQS 309, folhas secas correm com o vento pelo chão e altas spatódeas sombreiam um comprido bloco de apartamentos, reto, de seis andares, de arquitetura tão comum em Brasília. Um bloco funcional do Senado Federal, residência de Darcy Ribeiro.

Esperar por Darcy era sempre uma emoção. À entrada da ampla sala do apartamento, um grande quadro de cores fortes e de largas pinceladas, apresentava um homem de costas diante de pequena platéia, soprando ou engolindo labaredas, como um vulcão de idéias e pensamentos em profusão. Seria Darcy o retratado[1]?

Uma mulher morena, bonita, de forte personalidade, sua chefe de gabinete, nos recebe. Darcy espera no escritório. Seus cabelos voltaram a crescer após a quimioterapia. Uma das pernas, no entanto, não sustentava mais o corpo, o que o obrigava ao apoio de uma bengala. Sua simpatia e fluência verbal nos envolviam. Sentado em uma confortável poltrona de couro puído, discorreu sobre a história do Serviço de Proteção aos Índios e da Seção de Estudos. Apesar de seu fôlego curto, sua fala não parava, não cansava. Era contínua como um rio.

1. Trata-se da pintura realizada pelo médico e artista plástico Konstantin Christoff, intitulada *Auto-Retrato* (tríptico, 2m x 2,86m, de 1986). Konstantin, nascido na Bulgária, era amigo de Darcy de Montes Claros. Em outro quadro seu, *Auto-Retrato com Marilyn Monroe e Darcy Ribeiro no quintal da mestra Fininha*, de 1984, Darcy foi retratado.

Mas não houve outro encontro. O receio de incomodá-lo; o respeito pelo seu tempo de recuperação; a velocidade dos dias e a inércia da timidez o impediram. Em fevereiro do ano seguinte, 1997, Darcy faleceu.

> *"Nós viemos do estado cósmico. Essa matéria se organizou em mim. A mesma matéria cósmica está organizada aqui para eu sentir, para eu perceber as coisas, perceber o mundo. Morte é quando essa pulsão de vida que está na carne apaga, então a carne volta ao que ela é; volta à natureza cósmica. Então não tenho nenhuma ilusão de que seja bom ou de que seja ruim. É uma coisa que se sucederá a todo ser humano. A grande coisa que há na vida é o nascimento e a morte. A coisa mais bonita do mundo é a criança. Grupos de crianças sorrindo são de uma beleza incrível. A grande beleza é que criamos nossos filhotes, fazemos os filhos em amor, cuidamos, educamos para serem nossos sucessores. Esses filhotes são como os filhotes das plantas, dos bichos.São eles que garantem a continuidade da vida* [...] *No nosso caso, a vida se reproduz por saber, saber falar para poder comunicar. O meu presente não estava escrito no meu passado. Tudo foi de improviso. Eu estava fazendo uma coisa, estava indo bem trotando por um caminho e caía em outro caminho. Como é que eu podia imaginar que aquele menino que saiu do estado de Minas e que era filho de família de garimpeiro, de antigos garimpeiros, antigos boiadeiros, pudesse cair em São Paulo e querer cismar de estudar a natureza humana? Nada mais impossível. Como é que podia ocorrer de estudar a natureza humana para observação de índios*[2]*."*

2. ZAPPA, Regina. "Darcy, um brasileiro", in *Caderno B, Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1996, p. 4.

Darcy Ribeiro nasceu em Montes Claros, Moc, ao norte de Minas, na Fazenda Fábrica do Cedro, no dia 26 de outubro de 1922, filho de Josephina Augusta da Silveira Ribeiro, Dona Fininha, professora, e de Reginaldo Ribeiro, Seu Naldo, pequeno industrial, morto ainda novo, de infarto, aos 34 anos. Darcy foi o segundo filho. O mais velho, Dirceu, *"morreu de sarampo aos três anos. O terceiro, Mário, anda por aí. É o melhor irmão do mundo*[3]*"*.

Da infância livre em Montes Claros, vivenciou o interior, as árvores e quintais, as tropas de burros e as feiras populares – estas, o encantamento de Darcy, com suas frutas do mato, comidas e temperos da roça; suas oleiras, violeiros e curandeiros. Aos dezessete anos foi para Belo Horizonte estudar Medicina, mas não concluiu o curso. Na faculdade, "inventou a universidade dos seus sonhos[4]": freqüentou os cursos de Filosofia, Literatura, Direito e fez muitos amigos.

> *"Algumas janelas prodigiosas se abriram à minha frente* [de Darcy], *mostrando o mundo. A primeira delas foi a literatura. Li todos os livros que andavam de mão em mão em Montes Claros. Romances de muitos volumes ou de muitíssimas páginas* [...].
>
> *Outra janela esplendorosa foi o cinema, que me ofertou todos os prodígios que o mundo oferecia. Nele vi com meus olhos como a vida pode variar, as mil formas de ser do amor, da desgraça, do drama, do gozo e da dor. Aquela parede vagabunda com sua tela, arrombada pelas luzes e sombras ordinárias,se transmutava, recuando no tempo e no espaço, para versar e mostrar temas mais desencontrados e mais encantadores. O rapazinho ingênuo que eu era ali ficava, olhos abertos de pasmo,*

3. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 24. Mário Ribeiro (1924-1999), médico e político, teve oito filhos e foi avô de vinte e um netos, os herdeiros que Darcy não teve.

4. RIBEIRO, Darcy, *Ibid.*, p. 73.

diante de seres que se tornaram mais importantes para mim que qualquer pessoa vivente de ao redor: Carlitos, o Gordo e o Magro, os heróis de faroeste, a dramática Greta Garbo, a boazuda Mae West, peitudíssima. Como não contá-las entre meus amores mais amados?

Vivi mais horas de minha vida lendo, escrevendo, do que vivendo. [...] *Nisso gastei minha existência, tirando o corpo a toda ação* [...]. *Essa realidade irreal, reflexa, postiça, artificial, simbólica, conceitual, é minha realidade mais real. Meu mundo é o da escritura, das idéias, da representação* [...]. *Na verdade, as ações concretas a que me dei por anos e anos na convivência com os índios e no ativismo político foram comandos de minhas idéias, imperativos éticos que me impus, convicções a que me dei e que me dou apaixonado. Tudo isso é verdade, mas não é só isso. Há o amor, que sempre me tirou das idéias e dos ofícios, como minha devoção maior. Não vivi só para o amor, mas o amor encheu minha vida*[5]*."*

Nos três anos de sua formação estudantil em Belo Horizonte – 1939-1942 – Darcy militou no diretório central de Minas Gerais e na UNE. Marcado pela ocupação de Paris e pela heróica resistência soviética em Stalingrado durante a 2ª Guerra Mundial[6], herdou do comunismo juvenil a utopia e a crença de "ver a realidade brasileira como base de um projeto de criação de uma sociedade solidária[7]".

5. Id. *Ibid.*, pp. 52-55.

6. "Não só os poetas maiores, nós todos nos lavamos em glória com aquele feito [a vitória de Stalingrado] que reverteu a guerra. Muitíssimos viraram comunistas. Eu pertencia então a uma célula dirigida por Archimedes, preso na Penitenciária das Neves [...]". RIBEIRO, Darcy. *Op. Cit.*, p. 80.

7. RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*. São Paulo, Siciliano, 1990, p. 34.

"Isso aprendi com os comunistas, a ser responsável pelo destino humano. Tudo que ocorre a um povo de qualquer parte me interessa supremamente, obriga-me a apoiar ou opor-me, impávido. Essa postura ética que presidiu toda a minha vida, conduzindo-me na ação política, em todas as instâncias dela, é um de meus bens mais preciosos[8]."

No ano de 1944 recebeu uma bolsa de estudos do sociólogo Donald Pierson para a Escola de Sociologia e Política de São Paulo – um centro de excelência para onde convergiram intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Egon Schaden, Florestan Fernandes e Herbert Baldus, o mestre maior de Darcy. Etnólogo alemão – naturalizado brasileiro em 1941 e diretor do Museu Paulista de História Natural e Etnografia –, Baldus foi quem ensinou a Darcy o "ideal científico de estudar a natureza humana pela observação dos modos de ser, de viver e de pensar dos índios do Brasil[9]".

Em São Paulo, Darcy conheceu Berta Gleiser, uma jovem militante comunista de família judia, com quem se casou em 1948. Originária de Beltz, Romênia, órfã de mãe, Berta imigrou para o Brasil com o pai e a irmã mais velha, Jenny Gleiser, na década de 30. Com a deportação da irmã e o falecimento de seu pai, em 1935, foi mantida pelo Partido Comunista até a adolescência[10]. Mais tarde, formou-se em História pela Faculdade de Filosofia

8. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. p. 82.

9. Herbert Baldus (1899-1970), "[...] alemão antinazista que viveu no Brasil toda sua vida como exilado político". RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*. p. 37.
"Chegou à América do Sul em 1920, integrando uma expedição cinematográfica ao Gran Chaco. Ali entrou em contato com populações indígenas e logo se aproximou pelo estudo de suas línguas e culturas". SCHADEN, Egon. "A contribuição alemã à etnologia brasileira" in *Atualidade Indígena* (nº 20). FUNAI, março/abril, 1981. Baldus foi o autor das obras *Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira*; *Ensaios de Etnologia Brasileira*; *Tapirapé*, *Tribo Tupi no Brasil Central*. Cf. SCHADEN, Egon. *Op. Cit.*; RIBEIRO, Darcy. *Mestiço é que é bom!* Rio de Janeiro, Revan, pp. 134-135.

10. Cf: AMORIM, Maria Stella de. *Lembrando Berta Ribeiro*. Discurso proferido na fundação Darcy Ribeiro – FUNDAR – em 16/10/2000, Rio de Janeiro.
Berta Gleiser Ribeiro (1924-1997), Doutora em Antropologia pela USP, foi autora das obras: *A Civilização da Palha*; *Arte Plumária Kaapor*; *Diário do Xingu*; *Dicionário do Artesanato Indígena*; *Os Índios das águas pretas* e do livro inédito *Índios do Brasil: 500 anos de resistência*. Organizadora de exposições etnográficas, históricas e ecológicas, doou, antes de morrer, sua coleção particular de peças indígenas ao Memorial dos Povos Indígenas do Distrito Federal.

do Rio de Janeiro, ingressou como estagiária no Museu Nacional e foi assistente de Darcy, antes de iniciar sua destacada carreira de antropóloga.

Após sua formatura como etnólogo, vários caminhos se ofereceram para Darcy Ribeiro: a direção do jornal *Hoje*, do Partido Comunista; o trabalho no Patrimônio Histórico dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade; a assessoria de Roberto Simonsen na Federação das Indústrias; e a etnologia indigenista junto ao Marechal Rondon no Serviço de Proteção aos Índios, SPI. Darcy optou por este último.

Com uma carta de apresentação[11] de Baldus a Rondon, ingressou, no ano de 1947, na Seção de Estudos do SPI, como "naturalista".

11. O encontro entre Darcy e Rondon para a leitura da carta de apresentação de Baldus foi rememorado em *Confissões*: "Rondon ouviu calado a leitura da carta e depois as perguntas de Amílcar, repetidas [...] fez cara de que gostou. Comentou só que os antropólogos pareciam interessados nos índios como carcaças para analisar e escrever teses". RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. p. 149.

3. Iconografia - Prólogo



1



2



3



4



5


Ministerio da Agricultura
Serviço de Proteção aos Indios
Nome HEINZ FÖRTHMANN
Cargo Diretor artistico de cinema
ografia e sonografia do S.E.
Cap. Federal, 22 de abril de 19 42
Cel. Diretor
Chefe de Secção
Serviço
Proteção Indios

6

P E S S O A L.

Relação do pessoal a ser admitido na seção de

CINEMATOGRAFIA E FOTOGRAFIA do 00000579

Serviço Nacional de Proteção aos Indios.

---

1. HARALD SCHULTZ.....Chefe da seção de Cinematografia e Fotografia. 33 anos. Conhecimentos: Técnica foto-e cinematográfica em geral. Organisação tecnica e burocratica. Noções praticas de farmacia. Idiomas: Portugues, alemão, dinamarques, noções praticas do inglez. (Ex-funcionario do D.I.P. onde trabalhou durante 5 anos como técnico.)

2. HENRIQUE FOERTHMANN.....Chefe das caravanas e gravação de discos. 27 anos. Conhecimentos: Fotografia e desenho, trabalhos burocraticos (gerente comercial), córte e composição de filmes. Conhecimentos de todos serviços graficos, sendo litografia, clicherie etc. Idiomas: Portugues, alemão, inglez, conhecimentos praticos de francez.

3. CHARLOTTE SOPHIE ROSENBAUM..Orientação interna do serviço da seção, durante as ausencias do chefe da seção. 41 anos. Com 11 anos de serviços prestados como auxiliar da antiga Comissão Rondon. Exame em fotografia, varios trabalhos de cinematografia, projeção, datilografia e cartoteca; tem noções de geografia e etnografia. Idiomas: Portugues, alemão.

4. NILO D'OLIVEIRA.....segundo cinematografista. Trabalhos de laboratorio, copia e demais trabalhos. 33 anos. Com 14 anos de serviços na conhecida firma cinematografica A. Botelho Film desta capital. Idiomas: Portugues.

5. Olavo Monteiro Piquet Moscoso..datilógrafo e auxiliar interno da seção, auxiliar-aprendiz do laboratorio fotografico. Idiomas: Portugues. 24 anos.

6. TIZIANO BOSCAGLI REIS.....Auxiliar nas expedições. (Filho do falecido Major Luiz Thomaz Reis). 20 anos. Conhecimentos: Curso datilografico. Idiomas: portugues.

7. ALTAIR JOSÉ HENRIQUE.....Auxiliar interno da seção (Projeção cinematografica, conservação de aparelhos, arquivo etc. etc.) 31 anos. Com 3 anos de serviço no Ministerio da Guerra, Serviço de Construções. Conhecimentos: 2 exames de eletricidade. Idiomas- Portugues.

8. AMAURY CORRÊA BENTO.....Auxiliar interno da seção. 19 anos. Já se encontra na atual repartição durante 1 1/2 ano.

9/10. DOIS SERVENTES.....para serviço interno da seção, e outro para as expedições.

Harald Schultz.

7



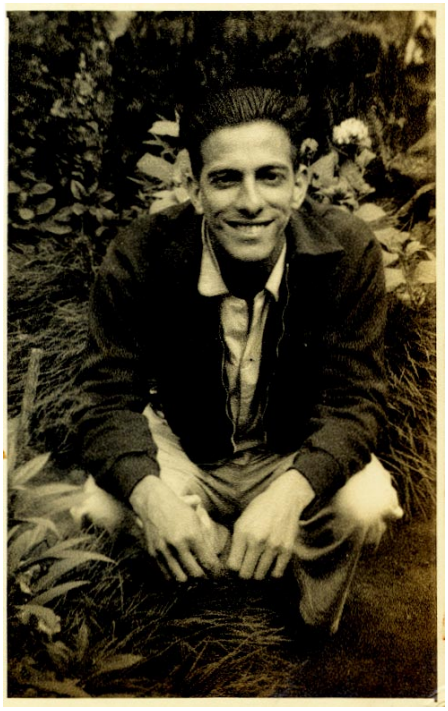
8



9



10



11



12



13



14

ÍNDICE

1. *Família Förthmann*. Da esquerda para a direita: Hedwiges Pauline, a mãe; em seu colo, recém-nascido, Heinz Förthmann; em pé, Rudolf Heinrich, o pai; e Irmgard Maria, a irmã. Autor: Arno Graeb. Alemanha, Hannover, 1915. Acervo Heinz Forthmann.

2. *Heinz Förthmann*, aos sete anos de idade, no primeiro dia de aula. Autor: Erste Kieler - in Hause Café Steffen (estúdio fotográfico). Kiel, 1922. Acervo Heinz Forthmann.

3. *Família Förthmann no Hohenzollern Park*. Autor desconhecido. Kiel, 1918. Acervo Heinz Forthmann.

4. *Família Förthmann e parentes*. Da esquerda para a direita, na parte inferior: Heinz Förthmann; Irmgard Pauline; Hans-Jürgen, recém-nascido; Rudolf Heinrich; Irmgard, em pé, abraçada pelo pai. Autor desconhecido. Kiel, Natal de 1920. Acervo Heinz Forthmann.

5. *Família Förthmann*. Da esquerda para a direita: Rudolf Heinrich; Irmgard, Hans-Jürgen, o irmão mais novo; Hedwiges Pauline; Heinz Förthmann. Autor desconhecido. Alemanha, Kiel, Natal, 1925 (aproximadamente). Acervo Heinz Forthmann.

6. *Carteira de Trabalho de Heinz Förthmann*. Ministério da Agricultura, Serviço de Proteção aos Índios, Seção de Estudos, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1942. Acervo Heinz Forthmann.

7. Relação do pessoal a ser admitido na Seção de Cinematografia e Fotografia do Serviço Nacional de Proteção aos Índios. SPI, *Pessoal*, 1942. FUNAI, Museu do Índio, Serviço de Arquivo, SARQ.

8. *Josephina Augusta da Silveira Ribeiro* - Dona Fininha, mãe de Darcy Ribeiro. Autor, local e data desconhecidos. Fundação Darcy Ribeiro, FUNDAR.

9. *Reginaldo Ribeiro dos Santos* - Seu Naldo, pai de Darcy Ribeiro. Autor, local e data desconhecidos. FUNDAR.

10. *Darcy Ribeiro*. Autor e local desconhecidos. Data: 1947 (aproximadamente). FUNDAR.

11. *Mário Ribeiro* - irmão mais novo de Darcy Ribeiro, médico e ex-prefeito de Montes Claros. Autor, local e data desconhecidos. FUNDAR.

12. *Berta Gleiser Ribeiro* - antropóloga, esposa de Darcy Ribeiro. Autor e local desconhecidos. Data: 1940 (aproximadamente). FUNDAR.

13. *Berta Gleiser Ribeiro*. Autor: Darcy Ribeiro (possivelmente). Local desconhecido, 1952 (aproximadamente). FUNDAR.

14. *Berta Gleiser Ribeiro*. Autor: Darcy Ribeiro (possivelmente). Local desconhecido, 1952 (aproximadamente). FUNDAR.

I. PARTE

A Seção de Estudos do SPI, a Antropologia e o Cinema, 1939/1948

1. O Conselho Nacional de Proteção aos Índios

O cineasta Henrique Forthmann e o antropólogo Darcy Ribeiro, profissionais do SPI, se conheceram na sede do Conselho Nacional de Proteção aos Índios, no centro da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1947. Este encontro foi relembrado por Darcy, em 1985, quando era Secretário de Estado para a Cultura (RJ) e coordenava o Programa Especial de Educação:

"Eu, como naturalista[1], começo a fazer um plano dentro de uma biblioteca que havia aqui na [Avenida] Graça Aranha, [nº 15, 4° andar] vendo Rondon numa outra ponta da sala; no corredor, o Coronel Amílcar, e eu conversando e fazendo os planos de onde eu ia trabalhar. E comecei a freqüentar o laboratório que já tinha então da Seção de Estudos, onde estavam algumas pessoas, e onde eu conheci um jovem alemão estranho: era um jovem bonito – o Foerthmann de então era um rapaz bonito –, pouco mais velho que eu... e o que era curioso é que eu descobri logo que ele não era nazista. Ora, descobrir um alemão não-nazista naquela época, era muito difícil. Então aí começa a minha amizade com esse alemão que já tinha muito mais experiência de índio do que eu – ele já tinha, já nessa época, feito uma expedição entre os índios Kadiwéu e Terena, no sul de Mato Grosso, mais como fotógrafo – e ele era um fotógrafo extraordinário. Mas ele podia me falar de índio como quem tinha conhecido índio de verdade (eu, até então, só conhecia índio de papel). Então, é esse Foerthmann jovem, do Rondon... conversando comigo, às vezes conversando com o Rondon – ele tinha uma devoção ao Rondon que era uma coisa formidável: ele compreendia a grandeza de Rondon[2]."

---

1. O termo *antropólogo* ou *etnólogo* não era utilizado no Brasil na década de 40. Segundo a influência da escola norte-americana, a palavra *antropologista* (*"anthropologist"*) foi empregada por Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, em 1943: "Numa entrevista com o presidente Vargas [...] sugeriu que fosse criada a carreira de antropologista e antropologista-auxiliar [...]". CORRÊA, Mariza. *Antropólogas & Antropologia*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 143.

2. Entrevista ao autor realizada em 1985 para o filme *Heinz Forthmann*. Cf. MENDES, Marcos de Souza. *Op. Cit.*

A sombra do grande general sobre a vida indigenista e militar brasileira se estendia desde o governo Dutra e o Estado Novo de Vargas até à Primeira República, no final do século XIX, quando foi auxiliar do major Gomes Carneiro na implantação da linha telegráfica entre Cuiabá e o Araguaia.

Cândido Mariano da Silva nasceu em Mimoso, região do centro de Mato Grosso, no dia 5 de maio de 1865, filho de Claudina de Freitas Evangelista e Cândido Mariano da Silva. Discípulo do General Doutor Benjamin Constant Botelho de Magalhães, fundador da República e seguidor fiel dos princípios de August Comte e da Igreja Positivista do Brasil, se aproximou da Ciência como a base para o conhecimento do mundo. Em 1900, engenheiro e tenente do Estado Maior – chamado *Rondon* pela Escola Militar da Praia Vermelha do Rio de Janeiro em homenagem a seu tutor, Manoel Rodrigues da Silva Rondon – foi nomeado para chefiar a construção da *Linha Telegráfica de Mato Grosso* para a ligação de Cuiabá a Corumbá.

Durante esta construção fez o reconhecimento de 1.746 km e entrou em contato com povos indígenas do antigo estado do Mato Grosso, quando iniciou a demarcação das terras dos Bororo, Terena, Ofaié e Kadiwéu.

> *"Até sua chegada, aqueles índios estiveram entregues ao seu próprio destino, defendendo-se contra uma sociedade dotada de recursos infinitamente superiores que crescera como uma tormenta sobre os territórios tribais* [...] *E quando acrescia* [...] *a valorização econômica das terras que ocupavam, ou de si próprios como mão-de-obra, era a condenação:* [...] *Assim viviam, assim morriam os índios do Brasil de 1910*[3]*."*

3. RIBEIRO, Darcy. "A Obra Indigenista de Rondon" (reproduzido dos Cadernos de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, 1958), in *Uirá sai à procura de Deus – ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 134.

Em 1907, Rondon foi convidado para dirigir uma das maiores expedições já realizadas no Brasil, a *Comissão de Construção de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas* (de São Luís de Cáceres a Santo Antônio do Rio Madeira), posteriormente conhecida como *Comissão Rondon*. Segundo Rondon, com este projeto, "o governo deveria consolidar a incorporação, ao Brasil, dos territórios do Purus, do Juruá e do Acre, região produtora de borracha, então dotada de importante significado econômico[4]."

> *"Que a tomada desse sertão fosse feita dentro de um ponto de vista que, aliás, sempre foi o meu: serem a exploração científica do território e a sua incorporação ao mundo civilizado, elementos convergentes de um só objetivo. Assim os trabalhos de reconhecimento e determinações geográficas, o estudo das riquezas minerais, da constituição do solo, do clima, das florestas, dos rios caminhavam 'pari passu' com os trabalhos de construção[5]."*

Essa expedição gigantesca, que engajou botânicos, antropólogos, zoólogos, agrimensores, geólogos, fotógrafos, biólogos, "construiu 2.268 km de linhas telegráficas, explorou por terra e por via fluvial mais de 35.000 km lineares[6]" e desvendou ao Brasil uma região de 500 mil km² com a determinação de mais de duzentas coordenadas geográficas e o mapeamento de doze rios.

Após o contato com os índios Pareci, em Mato Grosso, a *Comissão Rondon* penetrou em território dos desconhecidos Nambikwára:

---

4. BÍGIO, Elias dos Santos. *Cândido Rondon: a integração nacional*. Rio de Janeiro, Contraponto/ Petrobrás, 2000, p. 9.

5. RONDON, Cândido Mariano. *Relatório à Diretoria Geral dos Telégrafos e à Divisão de Engenharia do Departamento de Guerra*. Apud. VIVEIROS, Esther de. *Rondon conta a sua vida*. Livraria São José, 1958. Apud. BÍGIO, Elias dos Santos. *Op. Cit.*

6. MAGALHÃES, Amilcar Botelho de. "Resultado dos trabalhos de Rondon" in *Rondon, uma relíquia da pátria*. Curitiba, Ed. Guaíra, 1942, p. 26.

> *"Que nós estamos invadindo suas terras, é inegável! Preferiríamos pisá-las com o assentimento prévio dos seus legítimos donos* [...] *Sentimo-nos intimamente embaraçados por não podermos, por palavras, fazer-lhes sentir tudo isso* [...] *Talvez nos odeiem* [...] *de acordo com a sua civilização, todos nós fazemos parte dessa grande tribo guerreira que, desde tempos imemoriais, lhes vem causando tantas desgraças*[7]*."*

Ao dirigir o 3º grupo da *Comissão* em território Nambikwára, Rondon e seus expedicionários sofreram violento ataque daqueles índios. Afastando-se para não provocar reação, criou seu mais célebre lema: *Morrer se preciso for; matar, nunca*[8].

Principal indigenista de uma República que visava a incorporação dos territórios e das populações indígenas à sociedade brasileira[9], Rondon, coordenou o nascimento do *Serviço Nacional de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais*, criado pelo Decreto-Lei 8072 de 20/06/1910 do presidente Nilo Peçanha. Orientado pelos preceitos de José Bonifácio de Andrada e Silva e pela experiência do general Couto de Magalhães em meados do século XIX[10], fundou uma política indigenista imbuída do humanismo inerente ao positivismo o qual visava melhorar tudo o que concernia à vida do índio, "tudo quanto ele tem e que constitui o fundo

---

7. RONDON, Cândido Mariano. *Missão Rondon*. Rio de Janeiro, 1916, p. 131. Apud. RIBEIRO, Darcy. *Op. Cit.* p. 140.

8. *"A Comissão Rondon fora uma aplicação prática, consciente, das idéias de* [Auguste] *Comte no terreno militar: a utilização pacífica do Exército no desbravamento dos sertões interiores; na construção de obras civis, como a linha telegráfica; na realização de objetivos humanísticos, como a proteção ao índio. É pois de Comte que vem a inspiração para esta epopéia* [...] *um corpo de tropa que* [...] *se nega a fazer uso das armas, mesmo quando atacado, em nome de um princípio de justiça".* RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 155.

9. Cf. BÍGIO, Elias dos Santos. *Op. Cit.*, p. 7.

10. Cf RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*, p. 156.

mesmo de toda existência social[11]". A legislação do *Serviço de Proteção aos Índios*, SPI, datada de dezembro de 1911, estatuía pela primeira vez:

> "[...] *o respeito às tribos indígenas como povos que tinham o direito de ser eles próprios, de professar suas crenças, de viver segundo o único modo que sabiam fazê-lo: aquele que aprenderam de seus antepassados e que só lentamente podiam mudar* [;] *a proteção ao índio em seu próprio território [; a] plena garantia possessória, de caráter coletivo e inalienável, das terras que ocupam, como condição básica para sua tranqüilidade e desenvolvimento[12]"* [...] *Pelo regimento ficava também "proibido o desmembramento da família indígena", pela separação de pais e filhos, sob pretexto de educação ou de catequese[13]".*

Concomitantemente aos trabalhos da Comissão Rondon e ao desenvolvimento das Inspetorias Regionais e dos Postos de Assistência, Nacionalização e Atração, o SPI criou, em 1912, a *Seção de Cinematographia e Photografia* sob a responsabilidade do então tenente Luiz Thomaz Reis (1879-1940)[14], grande fotógrafo e cineasta do sertão. Ligada ao *Escritório Central* da Comissão, cujo chefe era o engenheiro militar Amílcar Armando Botelho de Magalhães – "oficial de moderna cultura, amante dos processos de documentação gráfica e cinematográfica e graças a quem o serviço teve maior

11. BARBOSA, L. B. Horta. *Pelo índio e pela sua protecção official*. Rio de Janeiro. Apud. RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*, p. 161.

12. Decreto n° 9214, de 15 de dezembro de 1911. Apud. RIBEIRO, Darcy. *Ibid.*, p. 158.

13. Id. *Ibid.*, p. 159.

14. Apud. TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, Papirus Editora, 2001. Cf. MAGALHÃES, Amilcar Botelho de. *Pelos Sertões do Brasil*. Porto Alegre, Liv. Globo, 1930. Cf. SOUZA LIMA, Antonio Carlos. "Governo dos índios sob a gestão do SPI", in *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Cia. das Letras / Secretaria Municipal de Cultura / Fapesp, 1992.

desenvolvimento com a criação do laboratório[15]". Esta *Seção* tinha a função de documentar e registrar as viagens pelo interior e os povos indígenas contatados. Sua atuação foi profícua até o final dos anos 20 com a produção de centenas de negativos fotográficos de vários autores (Thomaz Reis, José Louro, Benjamin Rondon, Oscar Pires), e históricos filmes documentários realizados por Reis, entre os quais: *Sertões do Matto-Grosso*, *Rituais e Festas Bororo* (1917) e *Ronuro, Selvas do Xingu* (1924)[16].

Após a Revolução de 30, o SPI se enfraqueceu consideravelmente. Mesmo com a realização do imenso trabalho geográfico na *Inspetoria de Fronteiras*, quando foram percorridas distâncias continentais na Amazônia, na região das Guianas Francesa, Inglesa e Holandesa, e da Venezuela, Peru e Bolívia,

> "[...] *os esforços de Rondon foram em vão. Sobreveio o colapso provocado pela redução drástica das dotações orçamentárias, a transferência do Serviço* [SPI] *para o Ministério do Trabalho, onde perde a autonomia administrativa e se vê transformado de um serviço nacional a simples seção subordinada a um departamento burocrático*[17] [...]*."*

15. REIS, Luiz Thomaz. "A photographia e a cinematographia no sertão – rápidas notas sobre a expedição Ronuro-Curisevu" in MAGALHÃES, Amilcar Botelho de. *Pelos Sertões do Brasil*. p. 329. Todos os processos da cinematografia da época eram empregados naquele laboratório: *"A Comissão Rondon dispunha de todas as máquinas necessárias para a organização completa dos seus films, inclusive a impressão dos positivos e dos letreiros, a secagem artificial, o enrolamento mecânico das bobinas, etc., tudo movido a electricidade* [...] *e tudo funcionava ás mil maravilhas até eu deixar o Escriptório Central, em Maio de 1922."* MAGALHÃES, Amilcar Botelho de. *Op. Cit.*, p. 342.

16. Cf. LASMAR, Denise Portugal. *Estoques de Informação: o acervo imagético da Comissão Rondon no Museu do Índio como fonte de informação*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECO/UFRJ e do Departamento de Ensino e Pesquisa do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2002.

17. RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus*, p. 152.

Ao retomar a política indigenista interrompida na década de 30, dentro da política da *Marcha para Oeste* de colonização[18], Getúlio Vargas criou, em novembro de 1939, o *Conselho Nacional de Proteção aos Índios*, CNPI, e nomeou Rondon para presidi-lo. O CNPI tinha como função analisar "[...] todas as questões que se relacionem com a assistência e a proteção aos silvícolas[19]", e

> "[...] *promover pesquisas, publicar contribuições para o estudo das tribos do Brasil e despertar carinhoso interesse por elas entre os brasileiros das cidades, mediante festividades com conferências e exposições*[20]*."*

Constituído por militares positivistas e representantes de instituições públicas – Museu Nacional, Serviço Florestal, SPI –, "dentre pessoas de ilibada reputação e comprovada dedicação à causa da integração dos silvícolas à comunhão brasileira[21]" - o que refletia "combinação entre experiência indigenista (sertanismo) e conhecimento técnico (antropológico)[22]" era a seguinte a composição do CNPI em 1939:

1. General Cândido Mariano da Silva Rondon (Presidente);

2. Dr. Edgar Roquette Pinto (1884-1954), Conselheiro e Vice-Presidente, médico, antropólogo, educador, pioneiro da Comissão Rondon, criador da *Filmoteca Científica* do Museu Nacional, fundador da *Rádio*

---

18. Cf. ROCHA FREIRE, Carlos Augusto da. *Indigenismo e Antropologia – o Conselho Nacional de Proteção aos Índios na Gestão Rondon (1939-1955).* UFRJ/Museu Nacional, Dissertação de Mestrado em Antropologia, 1990, pp. 27-30.

19. OLIVEIRA, Humberto de. *Coletânea de Leis, Atos e Memoriais sobre o Indígena Brasileiro.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947. Apud. ROCHA FREIRE, Carlos Augusto da. *Op. Cit.*, p. 28.

20. BALDUS, Herbert. "Cândido Mariano da Silva Rondon, 1865-1958" in *Revista do Museu Paulista*, (N.S., Vol. X, pp. 283-293), São Paulo, p. 291.

21. Artigo 2°, capítulo I do *Regimento do CNPI*, aprovado pelo Decreto 10.652, de 16/10/1942. Apud. ROCHA FREIRE, Carlos Augusto da. *Ibid.*, p. 29.

22. Id. *Ibid.*, p. 30.

Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923, e do *Instituto Nacional do Cinema Educativo*, INCE, em 1936. Para dirigir o INCE, Roquette Pinto chamou Humberto Mauro, o grande cineasta brasileiro, que vinha da experiência pioneira do Ciclo de Cataguases no final dos anos 20, e que participava das produções profissionais de longa-metragem da *Cinédia*, de Adhemar Gonzaga, desde 1930. Sobre as possíveis influências dos filmes educativos do INCE no cinema documentário que nasceria no CNPI, não foram obtidas informações. O texto de Carlos Augusto da Rocha Freire, "Sobre Roquete Pinto" (cap. 3 da obra *Indigenismo e Antropologia...*), referencial para o conhecimento da atuação do antropólogo e educador no CNPI e que desenha a carreira de Roquette Pinto desde a Comissão Rondon até a Divisão de Antropologia e Etnologia do Museu Nacional, não cita relações entre as duas cinematografias. Menciona, sim, a grande afinidade entre o antropólogo e Rondon, quando diretor do Museu Nacional a partir de 1926 e comungava do mesmo credo positivista do militar:

> *"Creio nas leis da Sociologia positiva e por isso creio no advento do Proletariado, conforme foi definido por Augusto Comte, que nêle via uma sementeira dos melhores tipos* [...]. *Creio, por isso, que a nobre missão dos intelectuais – mormente professores – é o ensino e a cultura aos Proletários, preparando-os para quando chegar a sua hora[23]".*

Rocha Freire analisou também o trabalho de Roquette Pinto na diretoria do Museu Nacional e na vice-presidência do CNPI, quando apoiou a criação de um acervo de artefatos e fotografias; a constituição do "vocabulário de todas as línguas faladas no Brasil"; e a defesa de uma política indigenista concreta e eficiente pelo governo Vargas:

---

23. LINS, Álvaro. *Discurso de posse na Academia Brasileira – estudo sobre Roquette Pinto*. Rio de Janeiro, MEC, 1956. Apud. ROCHA FREIRE, *Ibid.*, p. 75.

"Como cuidarmos do problema educativo, se os índios estão sendo assassinados? E para não sermos um órgão decorativo e não carregarmos água na cesta, é preciso que o governo decrete medidas policiais de proteção, rápidas e enérgicas para a salvação do problema indígena[24]."

"Procuramos servir ideais mas, nós mesmos que, há trinta anos, idealizamos a criação do Serviço de Proteção aos Índios, fomos poetas; projetamos educar os índios, levar-lhes o que de bom tivéssemos que lhes pudesse servir e esquecemos a obra de policiamento das regiões próximas a terras indígenas. Como pretender educar populações que não têm garantia de vida na terra que habitam?[25]"

"Mas que valor prático poderiam ter estes órgãos criados pelo Governo para a defesa do índio e sua proteção – o SPI e o CNPI – se continuam as agressões aos índios, se estes continuam a ser mortos e massacrados, sem que haja um paradeiro a tão grosseira desumanidade[26]?"

3. Coronel de Reserva da 1ª Classe do Exército da Arma de Engenharia, Amilcar Armando Botelho de Magalhães (1880-1959), Secretário, sobrinho de Benjamin Constant, ajudante da Comissão Rondon e Chefe da Expedição Científica Roosevelt-Rondon (1913/1914), quando fez a travessia do sertão mato-grossense até Manaus[27];

---

24. ROQUETTE PINTO, Edgar. Atas do CNPI, 1941, 19ª sessão. Apud. Id. *Ibid.*, p. 83.

25. Atas do CNPI, 1943, 7ª sessão. Apud. Id. *Ibid.*

26. Relatório anual do CNPI, 1942. Apud. Id. *Ibid.*

27. Principal biógrafo de Rondon, engenheiro civil, meteorologista, o Coronel Amilcar, filho de Julieta Guimarães e do General Marciano Augusto Botelho de Magalhães, foi pai de Marina, Diva, Marciano, Eron e Helyette (filhos de seu primeiro casamento com Ercília Nogueira da Gama), e de Amilcar, também coronel, filho de seu casamento com Valéria Romana Bezzi.

4. Dr. Humberto de Oliveira (Sub-Secretário), possivelmente o substituto do agrônomo Francisco de Assis Iglésias, representante do Serviço Florestal, subordinado ao Ministério da Agricultura, que "[...] tinha por objetivo o reflorestamento do território nacional, [a] proteção das florestas do país [e o auxílio à] defesa das fronteiras[28]".

5. Dona Heloísa Alberto Torres (1985-1977), representante do Museu Nacional, ex-auxiliar de Roquette Pinto,

> "[...] *eleita chefe interina da Seção de Antropologia e Etnografia e chefe efetiva desde 1931; foi vice-diretora do Museu de 1935 a 1937 e diretora de 1938 a 1955* [...]. *Integrou o Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil de 1934 a meados dos anos 40 e o CNPI (que presidiu de 1959 a 1967 em substituição a Rondon)* [...][29]."

6. Coronel Vicente de Paulo Teixeira de Vasconcelos (diretor do SPI), militar positivista, oriundo da Escola Preparatória e Tática do Realengo; da Escola Militar da Praia Vermelha e da Escola de Guerra de Porto Alegre, ingressou no SPI em 1911. Em 1912 participou da Comissão de Linhas Telegráficas de Mato Grosso ao Amazonas e chefiou a expedição ao rio Ronuro, afluente do Xingu. "A partir de 1943, participou com os generais Rondon, Júlio Caetano Horta Barbosa e Manoel Rabelo da instalação da Sociedade Amigos da América[30]", de caráter antifascista.

7. General de Divisão Manoel Rabello, positivista, também formado na Escola Militar da Praia Vermelha, nomeado por Getúlio Vargas para o CNPI,

---

28. ROCHA FREIRE, Carlos Augusto da. *Ibid.*, p. 31.

29. CORRÊA, Mariza. *Antropólogas & Antropologia*. Belo Horizonte, UFMG, 2003. pp. 141, 229, 231.

30. ROCHA FREIRE, *Op. Cit.*, p. 35.

> "[...] *participou da Comissão Rondon a partir de 1906, incorporando-se ao SPI em 1910. Participou da pacificação dos índios Kaingang de São Paulo* [e...] *envolveu-se no levante Tenentista de 1932, tendo ficado detido cerca de 7 anos* [...]. *Anistiado após a vitória da Revolução de 30, foi nomeado interventor em São Paulo (1931), Ministro do Supremo Tribunal Militar (STM) e tornou-se presidente-fundador da Sociedade Amigos da América*[31]*."*

8. Prof. Dr. Boaventura Ribeiro da Cunha, professor secundarista do famoso Colégio Pedro II, participou do CNPI durante toda a gestão de Rondon, de 1939 a 1954.

No ano em que Forthmann e Darcy se encontraram, 1947, o Conselho do CNPI havia sofrido algumas alterações em sua formação. As mais significativas foram a saída de Roquette Pinto para a entrada do General Júlio Caetano Horta Barbosa na Vice-Presidência, e o ingresso do advogado Modesto Donattini Dias da Cruz[32], novo diretor do SPI, em substituição ao militar Vicente de Paulo Teixeira Vasconcelos.

Horta Barbosa, ex-integrante da Campanha de Canudos, também positivista, participou da Comissão Rondon e da Expedição Roosevelt. Em 1932 lutou contra a Revolução Constitucionalista de São Paulo e foi nomeado por Getúlio para presidente do Conselho Nacional do Petróleo, onde teve destacada atuação nacionalista em defesa do monopólio estatal[33].

---

31. *Dicionário Histórico Biográfico*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, FGV, 1984. Apud. ROCHA FREIRE, *Ibid.* p. 38.

32. O Dr. Donattini, diretor do SPI de 12/01/1947 a 21/02/1951, "[...] funcionário de carreira do Ministério da Agricultura, havia sido diretor interino do SPI na gestão de José Maria de Paula". Cf. Malcher, depoimento e Atas do CNPI, 1947, 2ª sessão. Apud. FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Indigenismo e Antropologia*, p. 36.

33. Cf. Id. *Ibid.*, pp. 40-41.

Dentre os inúmeros trabalhos do CNPI na gestão Rondon – de 1940 a 1954 –, Rocha Freire destacou as seguintes atividades e iniciativas mais importantes, após análise de todas as atas do Conselho:

> "[...] *expedições científicas, desbravadoras ou jornalísticas; atividades de divulgação da cultura indígena; conflitos entre índios e* [inspetorias] *regionais; relações com o indigenismo latino-americano; reorganização do CNPI e do SPI; pacificação de tribos; missões religiosas;* [...] *divulgação da produção da Comissão Rondon através de* [...] *publicações do Conselho, além de outras atividades (palestras, filmes* [...]*); atos cívicos, comemorativos (Dia do Índio) ou homenagens póstumas* [...] *problemas relativos à terra dos índios;* [...] [34]*".*

O pensamento de Rondon também havia mudado em relação à política indigenista original do SPI. As décadas de invasão, ocupação de terras, matança e espoliação dos povos indígenas por fazendeiros, latifundiários e grileiros (o que se verá ao longo deste trabalho), fizeram o militar rever seus conceitos e priorizar, no CNPI, os estudos etnológicos como uma forma de resgatar a vida indígena:

> *"A tendência atual é afastar o índio, quanto possível, do contato pernicioso dos brancos. Já não se compreende a idéia errada de que os índios devem ser incorporados à nossa civilização* [...]*. O índio não acredita, nem pode acreditar no branco. Somos para ele uma nação grande, forte e cruel.* [...] *Infelizmente esta* [nossa] *sociedade é egoísta e corrupta, tendo uma grande falta de cultura moral e de honestidade*[35]*."*

---

34. *Ibid.*, pp. 46-47, passim.

35. RONDON, Cândido Mariano da Silva. Entrevista publicada no *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 01 de junho de 1949. Apud. BALDUS, Herbert. *Op. Cit.*, pp. 291-292.

As ações para a nova política pretendida encontraram campo adequado no recém-organizado Serviço de Proteção aos Índios, ligado novamente ao Ministério da Agricultura, e que deveria, segundo o novo regimento,

> "[...] *prestar ao índio a proteção e assistência, amparando-lhe a vida, a liberdade, a propriedade, defendendo-o do extermínio, resgardando-lhe da opressão e da espoliação, bem como abrigando-o da miséria* [...]*; utilizar os meios mais eficazes para evitar que os civilizados invadam as terras do índio* [...][36]*."*

Em sua nova organização, o SPI criou, em outubro de 1942, a *Seção de Estudos*, SE. Denominada originalmente de Seção Etnográfica[37], o principal objetivo da SE era a pesquisa e a documentação da cultura indígena em seus múltiplos aspectos.

Rondon convidou, em 1943, para este trabalho, o grande etnólogo alemão Curt Nimuendaju[38], autor da mais importante obra sobre a etnologia brasileira no século XX. Velho conhecido de Rondon desde 1911 no antigo SPI, Nimuendaju que iniciara seus estudos em 1905 com os índios Guarani do oeste de São Paulo, era partidário, como Rondon, da intransigente defesa do patrimônio cultural indígena. Fez o que se chamaria hoje, segundo Berta Ribeiro, de "antropologia de urgência" ao privilegiar em suas pesquisas "[...]

---

36. *Regimento do SPI* aprovado pelo Decreto-Lei n° 10.652, de 16/10/1942. Apud. MENDES, Marcos de Souza. *Op.* Cit., p. 66.

37. A Seção Etnográfica previa o "[...] estudo e investigação das origens, línguas, ritos, tradições, hábitos e tendências do índio brasileiro". GOMES, Jussara Vieira; PAULA, Ruth Wallace de Garcia. "O Museu do Índio: 1953-1983" in *Museu do Índio – 30 anos* (Edição Comemorativa). Rio de Janeiro, Ministério do Interior, FUNAI, 1983, p. 10.

38. Curt Unkel (1883-1945) adotou o nome com que os Apapokuva-Guarani o chamavam – *Nimuendaju* –, que significa "o ser que cria ou faz seu próprio lar". "[...] *Sua obra síntese, obra-rio, do tamanho das expedições geográficas que percorreu* [foi]: *o* Mapa etno-histórico do Brasil *e países adjacentes* [...] *medindo um metro por um metro, na escala 1:5.000.000, o mapa contém notações em cores e convenções gráficas para distinguir os 40 troncos lingüísticos* [...]. *Sua formação* [de Nimuendaju] *se deve à humildade com que procurou aprender, autodidaticamente, o saber antropológico de seu tempo.*" RIBEIRO, Berta G. "O Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendaju". *Revista de Antropologia* - separata do volume XXV, pp. 175, 177. São Paulo, 1982.

os grupos que sabia ameaçados de extinção – ou de descaracterização, como [...] os Guarani, os Ofaié-Xavante, os Xukuru e tantos outros[39]."

Os ideais dos dois grandes nomes do indigenismo e da etnologia brasileira convergiam, assim, para o mesmo objetivo: a salvaguarda de um patrimônio "[...] lingüístico, histórico, ergológico que [sabiam] único, perecível e insubstituível[40]." Infelizmente, a saúde precária de Nimuendaju impediu o projeto desejado.

A Seção de Estudos, que era integrada à Seção Administrativa e à Seção de Orientação e Assistência, procurou compatibilizar as imensas distâncias e a falta de relação entre os arquivos das inspetorias nacionais com a organização de equipes de estudo em várias áreas, como Museologia e Arquivo Etnográfico; Medicina e Sócio-Educação; Etno-História e Cooperação Cultural[41]. A principal função da SE era o desenvolvimento da Etnografia: "[...] documentar através de pesquisas etnológicas e lingüísticas, registros cinematográficos e sonográficos, todos os aspectos das culturas indígenas[42]". Coube a ela, também, recuperar e preservar o que já havia sido produzido pelo SPI em Fotografia, Cinema, Arquivologia e Museologia. Este trabalho foi dificultado pela carência de técnicos e pela "[...] dispersão e extravio de material, em virtude de ter o SPI peregrinado por diversos Ministérios [...]. Rondon, porém, salvou grande parte dêsse precioso material de estudo doando-o ao Museu Nacional[43]."

39. RIBEIRO, Berta G. *Ibid.*, p. 177.

40. *Ibid.*, p. 177.

41. As outras Equipes de Estudo da SE foram: Biblioteca e Publicidade; estudos Sócio-Econômicos; estudos práticos regionais de Etnografia; Problemas de Terras e Economia Rural Indígena; Problemas de Engenharia Rural; Problemas Regionais de Saneamento Rural e Assistência Médica; Educação Escolar e Trabalho Agro Pecuário.

42. GOMES, Jussara Vieira; PAULA, Ruth Wallace de Garcia. *Ibid.*, p. 10.

43. *Apontamentos sobre a Secção de Estudos* "(concedidos ao Sr. Adalberto Mário Ribeiro – conforme a aprovação do Sr. Doutor José Maria de Paulo – 14 de setembro de 1945)", Ministério da Agricultura. FUNAI, Museu do Índio, Rio de Janeiro, Serviço de Arquivos (SARQ), microfilme 339, fotogramas 00000850/851, pp. 1-2.

A Fotografia e o Cinema pela sua ontologia, pela sua natureza de registro do real, conhecimento do mundo e memória de espaços, pessoas e tempos –

> "[...] *testemunho visual e material de fatos aos espectadores ausentes da cena* [...] *o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte* [...] *que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos*[44]*."*

– tornaram-se os principais meios de trabalho da SE, a base da criação do antigo *Setor de Documentação*. Este Setor tinha como ponta de lança, a Equipe de Expedições, a conhecida *Equipe Cine-Fotográfica*, cujo chefe era Harald Schultz.

Natural de Porto Alegre, Harald Schultz (1909-1966) começou sua carreira como fotógrafo profissional do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP – órgão ligado diretamente à Presidência da República. A convite de Getúlio Vargas, ingressou no SPI em 1942, onde foi discípulo de Rondon e Curt Nimuendaju e se tornou etnólogo autodidata. Segundo Baldus, já era

> "[...] *o que mais tarde, devia levar até a perfeição: o estudioso da vida indígena* [...] *o artista tornando visíveis em foto e filme as sutilezas indizíveis das culturas alheias; e sempre e a cada hora o amigo incondicional dos índios, sofrendo por êles, com êles, e encontrando sua felicidade entre êles*[45]*."*

---

44. Aproveito para o Cinema os fundamentos de Boris Kossoy para a Fotografia, apesar de nela não termos presentes os sons do real, o movimento e o pulsar do tempo. KOSSOY, Boris. "Elementos para el Desarrollo de la Historia de la Fotografia en America Latina", *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografia*, México, Consejo Mexicano de Fotografia, 1978, p. 21 in *Fotografia & História* (2ª edição revista). São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, pp. 36-37.

45. BALDUS, Herbert. "Harald Schultz 1909-1966" in *Revista do Museu Paulista*, N.S., XVI, pp. 7-20, São Paulo, 1965/66, pp. 7-8.

Virtudes inatas e certamente herdadas de Nimuendaju no que concernia a causa indígena: "[...] o engajamento pela sobrevivência física e a defesa dos portadores de tradições culturais milenares ameaçadas[46]", a identificação irrestrita com o objeto de estudo.

46. RIBEIRO, Berta. *Ibid.*, pp. 177-178. Cf. SCHADEN, Egon. "A contribuição alemã à etnologia brasileira" in *Atualidade Indígena* (n° 20, março/abril). FUNAI, 1981.

2. A Seção de Estudos e o Documentário Etnográfico

Os planos estabelecidos por Harald Schultz para Fotografia e Cinema eram rigorosos. Na área do que chamava *Fotografias Etnográficas* buscou registrar desde o meio ambiente até as aldeias; desde as habitações até o detalhamento dos tipos físicos indígenas, como demonstram seus *Planos de Trabalho* para 1942:

> *"a) Vistas gerais e parciais das aldeias, das malocas internas e externas. Sistemas de construção, material empregado. Preparo do material de construção e métodos de empregá-lo.*
>
> *b) Os índios: fotografias um por um, apresentando de frente, de trás e de perfil, inteiros e somente a cabeça (tirar medidas etnográfico-antropológicas). Grupos de índios típicos caminhando, sentados, em palestra, no trabalho, pescando, caçando, dançando, lutando, etc. etc... Fotografias só das mãos, dos pés, dos rostos, modo de sentar e de andar, nadar, etc. etc...*
>
> *c) Vida social, familiar e ritos: festas de nascimento, danças, festas diversas, ritos de óbitos, casamentos, etc. etc... Higiene e moralidade indígena. Preparo das refeições e refeições.*
>
> *d) Caça e pesca: métodos de caça, sistemas de pesca. Animais de caça e pesca regionais (seus nomes indígenas e vernáculos regionais).*
>
> *e) Cultivo agrícola.*
>
> *f) Objetos de uso e arte indígena (armas de caça e confecção, canoas e balsas e seu fabrico, plumagem – fotografar em cores naturais pelo processo Kodachrome).*

g) Fauna e Flora regionais.[1]"

Em relação ao que chamava de *Trabalhos Cinematográficos*, seguiu os mesmos princípios adotados para a Fotografia, com a inclusão do específico fílmico (imagem em movimento, montagem e tempo), que segundo Schultz era a "[...] Movimentação e Ritmo da cena, lei primordial de todo filme cinematográfico, além de sua composição de seqüência lógica, e sua função artística[2]."

Schultz fazia distinção entre *Filmes Etnográficos* e os *Filmes para Exibição Pública*. Por *Filmes Etnográficos*, definia os que

> "[...] *demonstrarão restritamente aspectos positivamente típicos da vida e dos costumes indígenas; destinando-se aos estudiosos em etnografia,* [e] *carecerão de um cunho artístico, devido à necessidade de se ter que entrar em detalhes prolongados, às vezes desinteressantes ao grande público*[3]*."*

Por filmes para *Exibição Pública*, os que obedecessem a uma

> "[...] *orientação artística na própria filmagem durante a expedição, como após, nos trabalhos de confecção nos laboratórios. Estes filmes, porém, não poderão carecer de um conteúdo educativo e cultural. Cito como exemplo um tema que poderá servir de base para um dos primeiros filmes: 'o decorrer de um dia indígena'. Abrange este tema amplas possibilidades de demonstração da vida social e cultural ou primitiva tanto do índio, como pessoa única,*

1. SCHULTZ, Harald. *Planos de Trabalho para Seção de Cinematografia e Fotografia do SPI*, 17/03/1942. Museu do Índio, SARQ.

2. SCHULTZ, Harald. *Ibid.*

3. Id. *Ibid.*

como de toda aldeia indígena em sua totalidade, dando desta forma ao público uma idéia perfeita da vida daqueles seres da vida brasileira ainda não integrados na grande comunidade nacional[4]*."*

É curioso que Schultz cita como exemplo de tema dos filmes para exibição pública o decorrer de um dia indígena, tema similar ao concebido por Darcy Ribeiro, sete anos depois, para seu primeiro filme com Heinz Forthmann: *Os Índios Urubus, um dia na vida de uma tribo da floresta tropical* – que, além de possuir cunho etnológico, destinava-se ao grande público.

A documentação etnográfica e a expressão artística, apesar do cuidado de Schultz, não são incompatíveis. Enquadrar, iluminar, dirigir, montar – mesmo "detalhes prolongados" – exige arte e técnica. O descritivo não é, absolutamente, pouco artístico ou poético, assim como a ficção não é, obrigatoriamente, artística e criativa (ou um filme não narrativo e formalista). A poesia não existe somente nos jogos plásticos de luz, sombra, formas, desfoques e movimentos articulados na montagem.

Há poesia no gesto banal, nos movimentos cotidianos, nas ações humanas de vida e trabalho, mesmo em imagens naturalistas simples, como mãos a tecer ou a manusear flechas ou outros objetos em execução, sem a necessidade de virtuosismos de câmera ou montagem. Há poesia e arte – e também montagem – no plano longo, onde a ação dramática e sua progressão no tempo convergem para o todo do filme e, principalmente, para o humano, o social e o espiritual.

Um terceiro aspecto dentro dos trabalhos cinematográficos previstos por Schultz era a *gravação de discos e a cinematografia sonora* que consistiria em

"[...] *colher* [a] *lingüística, cantos e música dos indígenas, cantos dos pássaros regionais, e manifestações acústicas de outros*

4. *Ibid.*

> *animais silvestres* [...] *como fundamento para sincronização e orquestração posterior dos filmes acima citados, obedecendo nisso os filmes etnográficos estritamente às gravações originais, sem alterações*[5]*."*

Ainda dentro dos planos para a Seção de Cinematografia e Fotografia, Schultz previu os itens "Aproveitamento, Divulgação e Finalidade das Fotografias e Filmes Cinematográficos Obtidos nas Expedições" – onde os filmes etnográficos seriam "[...] reduzidos para a bitola usual 16 mm e aproveitados nos colégios e universidades, museus e institutos científicos nacionais e estrangeiros[6]" – e "dos Trabalhos Internos", onde os serviços de pós-produção seriam

> "[...] *executados no laboratório próprio, com exceção dos trabalhos de revelação e copiagem* [...], *compreendendo-se com isso a sincronização, corte, colagem, desenhos ornamentais e legendas*[7]*."*

A *Equipe de Expedições*, ou Equipe Cine-Fotográfica, era constituída, em 1942, pelos seguintes profissionais da imagem: Harald Schultz, 33 anos, com conhecimentos técnicos nas áreas de fotografia e cinema, práticas de farmácia, domínio dos idiomas português, alemão, dinamarquês e noções de inglês; Nilo d'Oliveira Vellozo, segundo cinegrafista, com anos de serviço na conhecida empresa *A. Botelho Film*; e Henrique Förthmann, jovem de 27 anos, fotógrafo, chefe das caravanas e gravação de discos, com conhecimentos nas áreas de:

---

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

> "[...] *fotografia e desenho, trabalhos burocráticos (gerente comercial), corte e composição de filmes; conhecimentos de todos os serviços gráficos, sendo litografia, clicheria, etc.; idiomas: português, alemão, inglês, conhecimentos práticos de francês*[8]*."*

Também faziam parte da Seção de Cinematografia e Fotografia os seguintes profissionais: Charlotte Sophie Rosenbaum, "fotógrafa, ex-auxiliar da Comissão Rondon, com vários trabalhos em cinematografia, projeção, datilografia e cartoteca[9]"; Olavo Monteiro Piquet Moscoso, auxiliar do laboratório fotográfico; Tiziano Boscagli Reis, "auxiliar nas expedições (filho do falecido Major Luiz Thomaz Reis)[10]"; Altair José Henrique, auxiliar em projeção cinematográfica, conservação de equipamento e de arquivo; e Amaury Corrêa Bento, auxiliar interno.

No segundo semestre de 1942, a *Equipe de Expedições*, chefiada por Schultz e constituída por Forthmann, Vellozo, Carlos Barreto de Souza, carpinteiro e capataz, e João de Souza Veríssimo Júnior, eletricista e projecionista, partiu para Mato Grosso do Sul – município de Aquidauana, próximo a Campo Grande, com a Serra de Bodoquena a oeste – para sua primeira documentação: a dos índios Terena e Kadiwéu.

Harald Schultz e Nilo Vellozo ficaram encarregados das filmagens do Posto Terena e da dança do Bate Pau, o que gerou dois filmes documentários de curta metragem em 35 mm: *Dança do Bate Pau*, desaparecido, e

8. SCHULTZ, Harald. *Relação do Pessoal a ser admitido na Seção de Cinematografia e Fotografia do Serviço Nacional de Proteção aos Índios* (Ministério da Agricultura). Museu do Índio, SARQ. Ver *Anexos*.

9. Id.*Ibid.*

10. *Ibid.*

Posto Indígena Cachoeirinha[11]. A ambientação do posto, sua vida escolar – fila, merenda, aulas de costura – e suas atividades econômicas, como a produção de rapadura por uma bolandeira e a fabricação de telhas, foram alguns aspectos abordados no segundo filme.

Nessa viagem inicial às aldeias Bananal e Cachoeirinha, Heinz Forthmann fez o *still* das filmagens e foi o responsável pelo registro fotográfico da vida Terena: tipos humanos, famílias, escola, crianças uniformizadas, atividades econômicas, cultos religiosos, tecelagem e engenho de cana. A documentação fotográfica da Dança do Bate Pau, por exemplo, ainda existente no Museu do Índio, foi bem realizada por Forthmann com a captação de vários momentos de sua coreografia, quando índios Terena, enfeitados com penas de ema, seguram, cada um, uma vara de taquara com a qual descrevem variados desenhos ao som, presume-se, de tambor e pífaro.

A documentação continuou no final de 1942, em Mato Grosso do Sul, no Posto Indígena Alves de Barros, Serra do Bodoquena, rio Nabileque, onde foram fotografados os índios *Kadiwéu* – remanescentes dos Guaicurus, os famosos índios cavaleiros, que "[...] impuseram sua soberania sobre muitas tribos de uma área vastíssima, que ia desde o Pantanal até todo o sul de Mato Grosso [do Sul][12]" – e, mais abaixo do estado, no Posto Indígena Francisco Horta, os *Kaiowá*. Guaranis primitivos, os Kaiowá eram "[...] a consciência nova da desgraça que a civilização desencadeou sobre os índios[13]", conhecidos hoje pelo alto número de suicídios em suas terras invadidas e deterioradas e pela morte de suas crianças por subnutrição.

11. As filmagens de *Posto Indígena Cachoeirinha*, iniciadas por Schultz em dezembro de 1942, foram concluídas por Vellozo em setembro de 1943, numa segunda viagem aos Terena. Cf. *Relatório das Atividades durante o ano de 1943*, de Nilo Vellozo, Chefe Substituto da Sub-Seção Cinematográfica do CNPI. FUNAI, Museu do Índio, SARQ (Fundo CNPI) microfilme 381, fotogramas 484/492.

12. RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*, p. 51.

13. Id. *Ibid.*, p. 53.

O legado desta documentação fotográfica foi um arquivo de dezenas de negativos de retratos de homens, mulheres e crianças – frontais, de meio perfil e perfil (alguns com detalhes dos famosos desenhos e pinturas Kadiwéu sobre os rostos) –, e fotografias diversas das ações e espaços de suas vidas: danças, índios a cavalo, homens tomando chimarrão, famílias, choupanas, ranchos de palha, escola, serraria e cemitério.

Já a documentação cinematográfica produziu um filme em 35 mm (registro e/ou curta-metragem), possivelmente de nome *Kadiwéu*, não encontrado, mas cuja realização é deduzida pelas fotografias de cena onde Harald Schultz é visto a filmar uma dança local. Ainda em dezembro de 1942, a oeste de São Paulo, Harald Shultz realizou o filme de curta metragem intitulado *Curt Nimuendaju e Icatu, dois postos de nacionalização*, sobre os índio Guarani e Kaingang, com a participação de Forthmann na documentação fotográfica.

Em 1943, a Equipe Cine-Fotográfica retornou a Mato Grosso do Sul dividida em duas sub-seções. Após a documentação Terena e a realização de uma exposição fotográfica no Salão da Rádio Clube de Campo Grande – montada por Heinz Forthmann e João de Souza Veríssimo sobre os trabalhos do ano anterior – as duas seções se encontraram e partiram para Cuiabá. A quase novecentos quilômetros a leste de Mato Grosso, foram ao encontro de Harald Schultz para, em outubro, viajar até o alto rio Paraguai, ao Posto Fraternidade Indígena, povoado de Barra dos Bugres, região dos índios *Umutina*. Conhecidos também por "Barbados", os Umutina,

> "[...] *de amontoados como eram ao começo dos trabalhos da Comissão Telegráfica de 1907, foram pacificados pelos nossos funcionários e hoje não se aponta nenhum ato de hostilidade da parte deles contra os civilizados.*

Reduzidos sucessivamente, desde que travaram relações amistosas conosco, pode-se considerar uma tribo em marcha acelerada para a extinção completa.

Todavia, estas provas que apresentamos constituem esforços que temos empregado para evitar seu extermínio e promover o aumento de sua população[14]*."*

Schultz permaneceu em Barra dos Bugres enquanto o restante da Equipe regressou à Cuiabá e rumou ao rio São Lourenço para a documentação dos índios *Bororo*. Por ordem de Rondon, o trabalho foi interrompido e a Equipe se dirigiu, com urgência, ao Posto Simões Lopes – rio Paranatinga, região dos índios Bakairí – para registrar o encontro do "índio louro" Dulipé[15] e dezenas de índios Mehinacu, Calapalo e Cuicuro com o Presidente Getúlio Vargas.

A documentação Bororo foi retomada em dezembro do mesmo ano e produziu várias gravações em disco de fases do ritual fúnebre *Bacororo* e centenas de fotografias. Forthmann percorria, assim, ao fotografar os Bororos, conhecidos por Rondon e Gomes Carneiro no final do século XIX, o mesmo caminho de Thomaz Reis no ano de 1916 e do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss em 1938. Suas imagens de Rondon com o líder Cadete, feitas em 1943, parecem testemunhar a comunhão desse fio histórico, desse encontro de gerações – estranho encontro que se repetiria dez anos depois, e que levaria Forthmann a trilhar novamente a experiência de Reis e Lévi-Strauss ao filmar *Funeral Bororo*, o funeral do próprio Cadete.

---

14. MAGALHÃES, Amílcar Botelho de. "Tribos do Rio Gi-Paraná" (RJ, 05/06/1944) in RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil – do centro ao noroeste e sul de Mato-Grosso*. Rio de Janeiro, Ministério da Agricultura, Conselho Nacional de Proteção aos Índios, publicação nº 97, 1946, p. 125.

15. Dulipé foi considerado provável descendente do coronel inglês Percy L. Fawcett, morto na década de 20 por índios Calapalo.

Esta documentação de 1943 gerou também os curtas metragens *Bororo* e *Calapalo*, dirigidos por Nilo Vellozo, registros superficiais das atividades das duas aldeias, da festa Brinquedo de Gavião (Bororo), e do chefe Izarari (Calapalo), do Rio Culuene. Neste filme, o famoso índio Izarari, possível responsável pela morte do coronel britânico Fawcett, é visto parado e em caminhar frontal para a câmera. O filme apresenta também cenas de um rito de iniciação, de pintura corporal e de um número musical com flautas yacuí. Distantes do espírito vigoroso dos documentários de Reis e da preocupação etnográfica de Schultz, os filmes de Vellozo se aproximam a curtas reportagens jornalísticas, de planos cinematográficos estáticos, sem progressão temporal interna e sem sentido de montagem, o que os aproxima de fotografias filmadas.

O documentário etnográfico mais significativo deste período inicial da SE foi *Os Umutina*, de Harald Schultz. No segundo semestre de 1944, Schultz retornou ao Posto Fraternidade Indígena, Alto-Paraguai, para continuar a documentação do ano anterior. A situação que encontrou no posto indígena era desoladora: uma epidemia de coqueluche grassava entre as crianças, enquanto os adultos adoeciam de bronquite, verminose intensa, subnutrição e insuficiência ventricular. As queimadas e a seca nos campos e matas eram devastadoras. Dos vinte e três índios Umutina conhecidos em 1943, sobraram apenas quinze.

Schultz dedicou-se a medicá-los e salvá-los no auge da epidemia e da fome. Só então iniciou os trabalhos de documentação etnográfica em fotografia, cinema e gravação sonora[16]. O projeto de Schultz era a realização de um longa metragem sobre a vida Umutina. Filmou em 35 mm, preto e branco e na bitola 16 mm (processo *Kodachrôme*) em que documentou cenas

16. Cf. SCHULTZ, Harald. "Trabalhos Executados e Resultados Obtidos" in *Relatório da Expedição aos índios Umutina, do Alto Rio Paraguai, norte de Mato Grosso*. Museu do Índio, SARQ, CNPI, microfilme 1, fotogramas 2480-2493, pp. 8-14.

de uma cerimônia obituária. Em janeiro de 1945, porém, seu projeto foi drasticamente interrompido. Schultz foi violentamente atacado por Cupodonepa, índio civilizado, seu antigo colaborador. Teve os músculos do ombro esquerdo cortados até a omoplata por golpes de facão, e o peito e o antebraço esquerdo atingidos por tiros de carabina[17].

Este filme, com sua produção interrompida, foi no entanto finalizado como curta-metragem[18]. Suas primeiras cenas apresentam rostos de crianças, adultos enfeitados e a construção de uma casa de folhas de palmeira detalhadamente descrita, desde a colheita da folha até o corte da madeira. As outras seqüências descrevem a confecção de uma flecha, também detalhada, a pesca com arco e flecha e uma menina morta.

As ações humanas no filme de Schultz são espontâneas e de movimentos naturais. Sua câmera, estática, evidencia o movimento de caminhada no espaço aberto e, como na seqüência da pesca, o ato de flechar e retirar um peixe da água. De seu convívio e amizade com os índios pode-se deduzir a decorrência de um cinema documentário dirigido, isto é, um cinema onde o ser humano filmado sabe que está sendo filmado, consente a presença do diretor, revela a participação da câmera ao olhar para a objetiva, e continua sua ação.

Schultz legou também, nesse período, um filme de 4 minutos e 30 segundos, colorido, sobre os cerimoniais Bakurí, Hatóri e Arischinó denominado *Dança de Culto aos Mortos*[19] (Umutina). Sua experiência no SPI encerrou-se no ano seguinte. Em 1946, foi convidado por Herbert Baldus

17. Cf. SCHULTZ, Harald. *Relato dos fatos ocorridos e que deram razão que sofri do índio* [...] *na maloca dos índios Umutina* [...]. Rio de Janeiro, maio de 1945. Museu do Índio, SARQ, CNPI, microfilme 1, fotogramas 2494-2512, Anexo 21 do *Relatório* de 1945.

18. Ficha Técnica original de *Os Umutina*: 23 minutos de duração, pb, 1945. Direção e Fotografia: Harald Schultz; Assistência Técnica: Otto Ernesto Mohn; Adaptação Sonora: Rodolfo Freudenfeld; "Fundo Musical": Imbapara - Lourenço Fernandes; Som Direto: Harald Schultz; Laboratório: Filmes Artísticos Nacionais.

19. Cf. CAMPOS, Sandra Lacerda. *O olhar antropológico: o índio brasileiro sob a visão de Harald Schultz*. São Paulo, PUC, Dissertação de Mestrado, 1996, p. 17.

para os cursos de Etnologia Brasileira na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Em 1947 ingressou como assistente de Etnologia no Museu Paulista e passou a trabalhar com Baldus em pesquisas de campo em São Paulo, Mato Grosso e Goiás. Construiu, até sua morte, uma das mais importantes carreiras em etnografia visual do país, com a produção de dezenas de filmes curtos, além de valiosos estudos e fotografias sobre os Krahôs, os Ipurinãn, os Kaxináua, os Wamã e tantos outros povos do Brasil.

3. Heinz Forthmann e os Primeiros Filmes Documentários

No governo Gaspar Dutra, no pós-guerra, foi iniciada a carreira cinematográfica de Heinz Forthmann num SPI de verbas escassas para a documentação cinematográfica. Forthmann vinha da extraordinária experiência de campo ao misterioso mundo dos rios Curivêsu e Culuene, formadores do Xingu, nas duas expedições épicas da SE de 1944 e 1945[1], feitas nas mesmas difíceis condições que a expedição de 1924 ao Rio Ronuro, chefiada pelo capitão Vicente de Paulo Vasconcelos, e a de Karl von den Steinen, no final do século XIX[2].

Na 1ª Expedição (12/08/44 – 26/10/44), chefiada por Nilo Vellozo (Schultz encontrava-se no alto Paraguai para o trabalho com os Umutina), Heinz Forthmann e a Equipe partiram de Cuiabá e viajaram 650 km de caminhão com o transporte de mais de 1.700 quilos de bagagem. Depois, em carreta de bois, percorreram os 60 km que separava o Posto do Rio Batovi do Posto de Atração Curisêvu. Com a ajuda dos índios Bakairí, iniciaram a viagem pelo rio Curisêvu, transpuseram corredeiras, pedras, troncos, e realizaram longas marchas na mata, após dias de chuva e calor.

---

1. O levantamento dessas duas expedições (Cf. MENDES, Marcos de Souza, *Op. Cit.*) foi baseado no Relatório de Nilo Vellozo. *Relatório apresentado ao Exmo. Sr. General Cândido Mariano da Silva Rondon, Presidente do C.N.P.I. pelo Chefe da Equipe Cine-Fotográfica em excursão aos rios Culisêvu e Culuene, do vale do Xingu, 1944"*. Museu do Índio, SARQ.
Essa 1ª Expedição também está descrita em VELLOZO, Nilo. *Rumo ao Desconhecido*. Rio de Janeiro (Guanabara), sem editora, 1961. Infelizmente, as duas expedições são confundidas neste livro, já que Vellozo inicia sua narrativa em 05 de julho de 1944 e a conclui em 30 de outubro de 1945, período da ocorrência da segunda expedição.

2. Karl von den Steinen (1855-1929), etnólogo alemão, realizou pesquisas referenciais no Brasil Central no âmbito da geografia – "o levantamento do sistema hidrográfico formador do Xingu [em 1884], até então inteiramente desconhecido" –, da etnologia e da lingüística:
"Ele próprio, mal publicara os resultados da expedição de 1884, revelando o quadro étnico das tribos do [rio] *Batovi, de 1887 a 1888, pela expectativa nascida de informações prestadas por um chefe Suyá ao traçar na areia, com o dedo, um mapa da parte do Alto–Xingu, com indicação de numerosas tribos ribeirinhas. De regresso escreveu a famosa obra sobre as tribos do* [rio] *Culiseo* ["Entre os aborígines do Brasil Central" – 'Unter den Naturvölkern Zentral – Brasilien'] *e o estudo sobre a língua Bakairí."* Cf. SCHADEN, Egon. "Karl von den Steinen e a Etnologia Brasileira" in *Anais do 31° Congresso Internacional de Americanistas* (org. Herbert Baldus). São Paulo, 1954, pp. 1154, 1158, 1159.

Com perfeito domínio da câmera fotográfica *Leica*, Forthmann realizou ampla documentação em fotografia da própria viagem e dos povos indígenas encontrados – os Mehinaku (Aruak), os Kamayurá (Tupi) e os Nahukuá (Karib), onde se sobressaíram os seguintes registros etnográficos: habitação, alimentação, vida social, a dança feminina *Maricumá*, dos Kamayurá, os funerais do capitão Maiuta (Mehinaku), a luta competitiva dos Nahukuá, a gravação de vocábulos Yawalapití (Aruak), cujos remanescentes, naquela época, encontravam-se espalhados entre os diversos povos do Xingu, e os cânticos femininos dos Nahukuá. Nesta 1ª Expedição também foi realizado o filme *Excursão às nascentes do Xingu*[3], dirigido por Nilo Vellozo, que contou com a participação de Forthmann como *still* e técnico de som.

A 2ª Expedição (18/08/1945 – 21/12/1945) manteve a mesma formação da anterior e contou com o reforço de índios Bakairí do Posto Simões Lopes e trabalhadores de Cuiabá. Seu principal objetivo foi a subida do largo e grande Rio Culuene para a documentação dos índios Kuikuro. Após percalços e acidentes – como o afundamento do bote de borracha que conduzia Forthmann e o equipamento de Cinema e Fotografia – a documentação etnográfica foi realizada e enfatizou os seguintes aspectos: registro fotográfico da dança feminina *Maricumá* (Kuikuro), a construção das belas casas do Alto Xingu em abóbada, a luta competitiva *Huka-Huka* e o registro sonoro do vocabulário Kuikuro, com designações referentes ao corpo humano, elementos da natureza, habitação, objetos domésticos, alimentação, medicina, religião, animais, insetos, vegetais, numeração e pronomes pessoais.

---

3. Ficha Técnica: fotografia e direção: Nilo Vellozo; som: Heinz Forthmann; assistente: Carlos Barreto; eletricista: João Veríssimo; guia e segurança: João Clímaco. Filme de média-metragem, 35 mm, pb. Resumo das imagens: caminhada dos expedicionários; carreta de bois; conserto de roda de madeira da carreta; Rio Curisêvu, bote de borracha e homens em canoa; corredeiras; cachoeira do Macuco; pedras no rio; ariranhas; Posto Indígena de Mehinaku e índios diante de aldeia.
Segundo os créditos de apresentação desse filme *"[...] a Heinz Forthmann não passa despercebida a difícil pronúncia e vocabulário indígena, com o seu gravador agarra os nomes mais estranhos e fugidios para os seus discos de ebonite"*. Cf. MENDES, Marcos de Souza. *Op. Cit.*, p. 108.

A *Equipe* teve também a oportunidade de assistir a festa em que os Kuikuro comemoram o término da construção de uma casa: a *Tolongo Mitoro*, quando se apresentam

> "[...] *ricamente ornamentados por coroas feitas de dentes de onças que guarnecem suas cabeças. Faixas de algodão pintadas de amarelo cor de ouro envolvem-lhes a cintura; peixes, aves, cobras estão pintados em seus corpos, tendo como fundo o preto, e ressaltando as figuras o vermelho intenso do urucum. As mais belas e estranhas figuras coreográficas são feitas por este conjunto magnífico* [...][4]*."*

Os trabalhos preconizados por Harald Schultz para o "aproveitamento, divulgação e finalidade das fotografias e filmes cinematográficos" chegaram a ser efetivados naqueles primeiros anos da SE, conforme constata aprovação da diretoria do SPI aos seguintes registros:

> *"É recente e valiosíssima, no entanto, a contribuição da Equipe cinefotoetnográfica* [sic], *que há dois anos vem trabalhando em Mato Grosso. Essa equipe recolhe e elabora material colhido no sertão, em um regular e bem aparelhado laboratório cinefotográfico* [...] *ocupa-se o laboratório preferencialmente com as atividades fotográficas, com a organização de arquivo, a confecção de filmes sonoros cinematográficos, já exibidos com relativo sucesso e muito interesse público, por ocasião da Semana do Índio, dêste ano de 1945*[5]*."*

---

4. VELLOZO, Nilo. *Relatório do Chefe da Equipe Cine-Fotográfica da Seção de Estudos, sobre a 2a. Expedição aos rios Culisêvu e Culuene, 1945.* Museu do Índio, SARQ.

5. *Apontamentos sobre a Secção de Estudos*, Ministério da Agricultura, 14/09/1945. Museu do Índio, SARQ.

Em 1946, com o corte da verba disponível no SPI para o serviço de expedições, a documentação cinematográfica tentou ser viabilizada por Rondon por outra alternativa: a cessão de Nilo Vellozo e de equipamentos para a recém-criada Expedição Roncador-Xingu, ligada à Fundação Brasil Central[6], parte da nova frente de colonização do oeste, cuja

> *"*[...] *função principal* [...] *era a de desbravamento: abrir estrada, construir campos de pouso* [...]*. A meta era a cidade de Manaus, onde,* [...] *seria criada uma rede de apoio para a ligação aérea com o Rio de Janeiro* [...]*. Após varar a serra do Roncador, estabelecer contato com os Xavantes* [...]*, a Expedição chega à região dos formadores da bacia do Xingu. A partir deste momento, ganha destaque a atuação dos irmãos Leonardo, Orlando e Cláudio Villas Boas, integrantes da Expedição Roncador-Xingu desde a sua criação*[7]*."*

Forthmann permaneceu no SPI, então dirigido por Donatini Dias da Cruz e se tornou, com a partida de Schultz, o principal profissional de cinematografia da antiga Equipe Cine-Fotográfica: um diretor de fotografia e operador de câmera capaz de dirigir, filmar e montar um documentário. Fiel à orientação do novo chefe da SE, Dr. Herbert Serpa, que previa o registro

---

6. *"Com o objetivo de conhecer novas riquezas naturais e fixar brasileiros em territórios não habitados das regiões Centro-Oeste e Norte, o ministro* [de 1ª Classe do Serviço Diplomático] *João Alberto organizou uma grande expedição conhecida como Roncador-Xingu, que partiu em junho de 1943, fundou as cidades de Aragarças (GO) e Xavantina (MT) e deu origem, em novembro seguinte, à Fundação Brasil Central, também presidida por ele."* FGV, Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, 1984, p. 44. Apud. MENEZES, Maria Lúcia Pires. *Parque Indígena do Xingu: a construção de um território estatal.* Campinas, Editora da UNICAMP, 2000, p. 48.

7. MENEZES, Maria Lúcia Pires. *Op. Cit.*, pp. 32-33.
"Aliada ao objetivo expresso de desenvolvimento e colonização, implantando estradas de rodagem e núcleos de povoamento, a FBC volta-se também para o aproveitamento dos recursos minerais e sua possibilidade de comércio e exportação. [...]. *O programa proposto para a região do Tocantins incluía a organização de uma empresa de transporte fluvial, a instalação de uma serraria mecânica, a edificação de um estaleiro para construção de embarcações fluviais, a inauguração de um centro de educação (Escola de Trabalho)* [...]". "Art. 2° do Capítulo I do Estatuto da FBC" in MEIRELES, S. *Brasil Central. Notas e impressões.* Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1960. Apud. MENEZES, Maria Lúcia Pires. *Op. Cit.*, p. 39.

das atividades econômicas dos postos indígenas, o cineasta ficou limitado às normas de uma documentação oficial, o que o impediu de se desenvolver como artista ligado à etnografia e à antropologia, e como autor, com sua própria interpretação do sertão brasileiro, sua geografia, sua natureza, seus habitantes e suas diversidades culturais e técnicas.

Seu primeiro filme realizado foi *Guido Marlière – um Posto Indígena de Nacionalização*[8], sobre a aldeia Krenaque do vale do Rio Doce, a leste de Minas Gerais. Após um prólogo histórico sobre a região e sobre o alferes francês Marlière, colonizador da região dos Botocudos no século XIX, o documentarista ambientou a aldeia em planos gerais e de conjunto, o que demonstrou cuidado com a paisagem e o ser humano situado com naturalidade no espaço[9], como no trabalho do corte de madeira e da coleta de cocos. As crianças, que integrarão o universo do diretor em toda sua obra futura, também foram evidenciadas na escola infantil do posto, a Escola Indígena VATU.

O texto desse filme (e possivelmente do prólogo), de autoria de Rodolfo A. Freudenfeld, foge do cinematográfico das imagens e se aproxima de uma retórica radiofônica, de cunho colonizador e capitalista, tão distante dos planos etnográficos de Schultz:

---

8. Ver *Filmografia de Heinz Forthmann / SPI. (Anexos).*

9. É interessante ressaltar o estudo sobre a ontologia do espaço e as concepções de paisagem e espaço na obra do geógrafo Milton Santos: *"Como ponto de partida,* [propõe] *que o espaço seja definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações* [...]. A partir da noção de espaço [...] *podemos reconhecer suas características analíticas internas. Entre elas a paisagem, a configuração territorial, a divisão territorial do trabalho, o espaço produzido ou produtivo* [...]. *Os fatos humanos do espaço teriam de ser examinados em função de um conjunto de técnicas* [grifo meu]. [Pierre Gourou] *divide as técnicas em dois grandes grupos: técnicas da produção* [técnicas da exploração da natureza, de subsistência, da matéria] *e técnicas de enquadramento* [técnicas das relações entre os homens e de organização do espaço]*".* SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço.* São Paulo, Edusp, 2004, pp. 21, 22, 33, 34.
Cf. GOUROU, Pierre. *Pour une géographie humaine*. Paris, Flammarion, 1973, p. 10. Apud. SANTOS, Milton. *Ibid.* p. 34.
Ainda sobre a paisagem, Milton Santos observa: *"*[...] *a paisagem não é senão um ponto de partida. Se os objetos técnicos ocupam a superfície da Terra, é para atender às necessidades materiais fundamentais dos homens: alimentar-se, alojar-se, deslocar-se, cercar-se de objetos úteis. A análise geográfica ocupa um lugar em qualquer investigação sobre as civilizações." Ibid.*, p. 36.

> *"Onde a onça campeava, pasta sossegadamente o zebu; onde o índio era um ser desprezível e bruto, hoje há uma enfermaria e uma escola, e o índio – sob a égide da lei – é um cidadão!* [...] *Cedo, o índio aprendeu a falquejar a madeira de lei que enriquece as suas terras; ele que não conhecia o machado, tornou-se exímio machadeiro* [...]. *Passaram-se os tempos, e o posto trouxe-lhes a inovação da casa de tijolo onde ele se habitua às comodidades da nova cultura que vai recebendo*[10]*."*

Em 1947, Forthmann trabalhou diretamente com Donatini na documentação fotográfica e cinematográfica dos postos indígenas dos Kaingang e dos Guarani Mbyá (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) e realizou seu segundo filme, o curta metragem *Entre os Índios do Sul*[11]. Ainda limitado à política do SPI em sua ênfase às imagens de pecuária e criação de cavalos, Forthmann parece mais seguro com a câmera Eyemo 35 mm, mais consciente de sua nova forma de expressão, mais livre artisticamente. Um carro de bois que passa lentamente sobre uma ponte – em cujo quadro, dois homens trabalham em primeiro plano, o que evidencia uma composição singela e rica pela profundidade de campo –; um pequeno menino índio que toca tambor; uma família indígena que caminha acompanhada por um cachorro e um macaco; um maravilhoso cavalo negro, laçado, que galopa em círculo, são imagens poéticas, ricas em movimento e espontaneidade, que afloram um cineasta sensível, competente e promissor.

Neste mesmo ano, rumou para a Ilha do Bananal (Goiás) e realizou seu terceiro curta: *Os Carajás*[12] - filme de documentação oficial, que se entrelaça a um registro etnográfico ainda fragmentário e à expressão poética

10. Ver: MENDES, Marcos de Souza. *Ibid*, Anexo 5, texto da locução *off*, p. 239.

11. Ver: *Filmografia de Heinz Forthmann / SPI. (Anexos).*

12. Ver: *Iconografia I* e *Filmografia de Heinz Forthmann / SPI. (Anexos).*

em início de uma interpretação mais pessoal e contemplativa do centro-oeste brasileiro.

Forthmann buscava em suas imagens clássicas, românticas, na mesma linha fotográfica do cinema de Humberto Mauro e José de Almeida Mauro – câmera fixa no tripé, a luz bem fotometrada, as nuances de branco, preto, cinza, a composição cuidadosa do quadro –, uma perenidade para a natureza e os homens; para a paisagem, a vida animal e vegetal.

Nos planos de conjunto do Rio Araguaia, no início do filme, por exemplo, a água plácida e a floresta nos remetem a um mundo puro, sem as técnicas colonizadoras de invasão e modificação do espaço sagrado do sertão. Este espaço – translúcido, iluminado – abriga o etnográfico que se desenvolve mais próximo ao poético, ao descritivo estático das suas primeiras fotografias, e a um senso temporal ainda tímido quando capta os corpos em movimento como, por exemplo, no plano de um índio na canoa em direção ao espaço aberto do fundo do quadro (apresentação de uma técnica que não degrada nem descaracteriza a paisagem ancestral); nos rostos de índios Carajás filmados com a câmera ligeiramente baixa, iluminados pela luz suave do sol e animados pelo vento em seus cabelos, o que lhes confere altivez e dignidade; na dança de Aruanã, onde índios encobertos por fatos de palha agitam maracas e, semi-nus e emparelhados, dançam em passos curtos e movimentos alongados dos braços e flexionados dos joelhos (ver *Iconografia I*).

Após esta ambientação geográfica e humana, onde predomina o masculino, o etnográfico se manifesta sintético e descritivo na apresentação dos atos de tecer e de socar pilão (onde predomina o feminino e o infantil). A sensibilidade de Forthmann, contudo, é leve e sutil, como na cena da tecelagem, quando o cineasta articula o plano do rosto da menina tecelã com suas mãos em movimento no manejo de um fio esticado (não se sabe de onde) e que o acompanha com suave movimento de câmera para a direita (panorâmica) até sua extremidade, quando, então, o fio é visto amarrado ao

dedão do pé da artesã. Ao apresentar um aspecto detalhado da confecção de um objeto da cultura material, o cineasta externa seu olhar atencioso – e com uma pitada de humor – ao revelar o local insólito (para nós!) que sustentava o fio esticado.

As características cine-jornalísticas do documentário aparecem, no entanto, após a cena acima: o mapa da serra do Roncador e dos rios das Mortes e Araguaia; as cidades de Goiânia, Goiás Velho (antiga capital do estado) e Aruanã, na rota para o posto indígena; a enfermaria e o atendimento médico do posto; o embarque de cargas e de funcionários na lancha do SPI – imagens sempre acompanhadas por voz *over* de locutor, de retórica oficial.

Mas os planos de Goiás Velho são realizados com esmero: numa cena de simples ambientação urbana, um casario colonial é filmado de cima, com a câmera fixa e enquadramento elaborado: situado no alto de uma ladeira, este casario é enquadrado na parte superior esquerda, o que permite o desenvolvimento do espaço da rua antiga de pedras e o passar cotidiano de populares; à direita do quadro, duas árvores equilibram a composição e propiciam uma maior profundidade do espaço e ritmo interno à imagem.

Outros belos planos cinematográficos – a mesma rua, com as duas árvores em diagonal no quadro; uma bonita casa colonial (a "casa velha da ponte" da poetisa Cora Coralina) sobre o rio Vermelho; lavadeiras em trabalho no mesmo rio – são ofuscados pelo texto empolado, redundante, e pouco cinematográfico da narração:

> "[Goiás] *conserva, entretanto, todo o encanto das velhas cidades brasileiras. Em seus tempos áureos, constituíram-se monumentos condignos da cultura trazida do velho mundo e que levadas pelas vicissitudes da evolução econômica, não passam hoje em dia de relicário de uma grandeza que se foi.*"

O talento de Forthmann para o Cinema começa a aflorar na segunda parte de *Os Carajás*. Quando a lancha Pimentel Barbosa – que fazia a ligação com os postos indígenas da Ilha do Bananal e do Rio das Mortes enquanto não se concluía a estrada pelo SPI – atracava na ribanceira do Posto Indígena Getúlio Vargas, Forthmann, dentro da lancha, filmou sua chegada: a câmera, na proa do barco em movimento, enquadrava índios e populares na margem; no plano seguinte, o contra-campo: outro ponto de vista, a câmera alta, do lado superior da margem, com os índios de costas a assistir a chegada frontal da lancha. E no próximo plano, novo contra-campo: câmera baixa, uma índia ao lado de crianças de frente para a câmera e que acena em direção à lancha.

O senso de montagem, a qualidade da fotografia, tal a solidez e a segurança da câmera na realização desses planos, levantam uma questão: como pôde o cineasta descer do barco em movimento com a câmera 35 mm (no tripé, se presume), entrar na água, subir o barranco da praia, filmar a chegada da mesma lancha e obter a continuidade do movimento entre dois planos diferentes do mesmo objeto (o conhecido *raccord*)?

A resposta veio por acaso. Ao se assistir o filme *Frente a frente com os Xavantes*, de Genil Vasconcelos - filmado na mesma época de *Os Carajás* e na mesma lancha Pimentel Barbosa - vemos, entre os passageiros, por alguns segundos quando a lancha atraca, um homem de estatura média, de calção, com os pés descalços e uma câmera na mão e que caminha rápido em direção à margem: Heinz Forthmann. Na verdade, os planos mencionados acima foram feitos com câmera na mão (sem tripé), após o cineasta ter descido rápido da lancha, passado pela água e subido o barranco. Sua agilidade e habilidade técnica ao bem se posicionar, enquadrar e fotometrar, permitiram a filmagem da chegada da embarcação sob diferentes pontos de vista e a conseqüente concepção de planos significativos para a montagem.

A aglutinação desses três elementos da cinematografia – fotografia, direção, montagem – simultâneos à atividade de uma única pessoa, revela a aptidão e vocação do jovem profissional para o Cinema e sua facilidade de se

envolver com as pessoas e com o meio em que filma – o que proporciona a seu trabalho unidade entre realismo, espontaneidade e qualidade técnica.

Após *Os Carajás*, o próximo projeto da SE foi a documentação da frente de atração dos índios Xavantes, da região do Rio das Mortes, ao norte de Mato Grosso. Alvos da imprensa em 1942, quando se sobressaíram com a famosa reportagem *Enfrentando os Chavantes*, da revista *O Cruzeiro*, com as fotografias aéreas de Jean Manzon e o texto de David Nasser, os Xavantes, no ano de 1946, eram contatados pelo sertanista Francisco Meirelles[13], inspetor do SPI, conhecido pelo seu desempenho na atração dos Pakaa-Nova na Amazônia.

Forthmann, tímido e reservado, narrou com sua voz baixa e rápida (cujo leve gaguejo disfarçava o sotaque alemão) a história deste seu outro filme, *Rio das Mortes*, dois anos antes de seu falecimento, quando esteve no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, em 1976, e concedeu preciosa entrevista (possivelmente a última) à antropóloga Cláudia Menezes. É desta entrevista editada – cujo material bruto, infelizmente, não foi localizado – que retiramos suas poucas e raras palavras sobre a realização de seus filmes e a produção cinematográfica do SPI:

---

13. A Tese de Doutorado *Sagas Sertanistas*, de Carlos Augusto da Rocha Freire, é referencial para se compreender a atuação dos sertanistas brasileiros junto a organismos de indigenismo e colonização como o SPI e a Fundação Brasil Central. É dela que separei os trechos seguintes sobre Meirelles: *"Francisco Furtado Soares Meirelles nasceu no Recife (PE), a 21 de fevereiro de 1908. Seu pai, Francisco Ribeiro Soares de Meirelles, foi Senador da República por Pernambuco, tendo tido 11 filhos, todos comunistas, menos Cildo Meirelles, que era um católico, "extremamente religioso", além de próximo das idéias positivistas. O mais famoso dos irmãos foi Silo Meirelles, coronel do Exército que comandou o levante comunista no Recife em 1935.* [...]. *Com o início da 2ª Guerra Mundial, havia sido intensificada a exploração de seringa nas terras desses índios* [Pakaa-Nova], *que revidavam atacando os trabalhadores da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Meirelles* [Francisco] *instruiu sua equipe de atração para seguir as determinações do SPI, não reagindo aos ataques dos índios* [...]. *A consagração entre seus pares ao chefiar seu primeiro trabalho de pacificação fez o SPI indicar Meirelles para a direção dos trabalhos de atração Xavante a partir de 1944* [...]. *No relatório das atividades de atração desenvolvidas no rio das Mortes em 1945, o inspetor Francisco Meirelles afirmou seguir as instruções e "reiteradas recomendações" do Diretor do SPI, José Maria de Paula. A mais significativa seria a construção de um rancho no local onde Pimentel Barbosa e sua turma foram mortos possibilitando a distribuição de presentes. Tal fato, dentre outros, teria levado os índios a proceder de forma 'diferente' diante da equipe de Meirelles.* [...]." FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Sagas Sertanistas*: *práticas e representações do campo indigenista no século XX*. Rio de Janeiro, UFRJ, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2005, pp. 53-58.

"Em 30, Rondon havia rompido com o Getúlio por ser legalista, por isto foi marginalizado e o SPI parou, não tinha mais verba. Getúlio convidou Rondon para ir à Letícia, onde contraiu uma doença de olhos. Depois desse encontro abriu os cofres para ele. Houve um período bastante ativo, fecundo, a partir de 1940. O Coronel Vasconcelos assumiu a diretoria do órgão, havia dinheiro para o Serviço de Documentação [...].

O filme foi feito porque se estava tentando pacificar os Xavante. O Baldus [Herbert] *era contra, dizia que se o grupo vivia bem, sem doenças, para que sujeitá-los a todo um ciclo de gripe, varíola? O problema é que havia assaltos constantes aos moradores, o cerco estava se fechando em torno deles. A Fundação Brasil Central estava diminuindo o território deles. O segundo aspecto era a frente pastoril, não eram grandes criadores mas moradores de fazendas de gado. A pacificação, na verdade, era uma repacificação* [...]. *Os chefes Xavantes tinham sido contatados,* [e] *foram convidados para visitar Goiás Velho; foi todo o grupo, então ameaçou faltar mantimentos, os índios estavam passando fome, assaltaram armazéns e os brancos passaram fogo. Sentiram-se traídos e se recusaram durante quase cem anos a estabelecer contato*[14]*."*

A proposta de documentação do novo contato a ser realizado no segundo semestre de 1946 partiu do cineasta Genil Vasconcelos. Com o consentimento do Ministro João Alberto, Vasconcelos seguiu para Aragarças em companhia dos "jornalistas Sílvio da Fonseca e Lincoln de Souza, de "A Noite"; Antônio Buono Júnior, de "A Noite Ilustrada"; Pedro Neves e Lincoln

14. MENEZES, Cláudia. "A produção de filmes etnográficos do SPI: entrevista com Heinz Forthmann" in *Museu do Índio 30 anos – 1953-1983* (edição comemorativa). Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1983, p. 26.

Macedo Costa[15].” Meirelles mostrava-se cauteloso. Segundo Vasconcelos, “deu a entender que qualquer imprudência poderia ser fatal. Disse ter sob suas ordens pessoal tarimbado e acostumado à vida rude e imprevista da selva. Não reclamavam de nada, nem dos mosquitos que eram um verdadeiro tormento[16].”

Heinz Forthmann, certamente designado por Herbert Serpa, fez parte do grupo de Genil Vasconcelos e se uniu à *2ª Turma Volante de Atração*, chefiada por Meirelles: “Eram treze horas e trinta minutos do dia 23 de outubro. Preparáramo-nos para a faina da segunda metade do dia, no acampamento de São Domingos[17]” – narrou Meirelles em seu relatório,

> “[...] *quando o tropeiro Francisco Serpa avisou-me que os Chavantes se encontravam no Posto do Pimentel, à margem esquerda do rio das Mortes e que procuravam entendimentos* [...]. *Incontinenti partimos para o local* [...]. *Ao se aproximar o barco a motor, da praia, o chefe Chavante com outros índios, inclusive meninos, acenou para que nos aproximássemos, indicando o local da praia onde deveríamos encostar.*
>
> *Determinou ele o afastamento dos outros índios, que se internaram na mata próxima* [...]. *Permanecendo o chefe na praia, juntamente com os seus imediatos, inclusive o feiticeiro que, como da outra vez, nos esconjurava atirando sobre nós e sobre os brindes, uma substância de cascas de árvores pisadas* [...]. *Procedeu-se, então, à troca de presentes, tendo partido deles a*

15. VASCONCELOS, Genil. “Meirelles, o sertanista sem medo. Depoimento” in *Revista de Atualidade Indígena* (ano III, n° 13). Brasília, novembro/dezembro de 1978, p. 38.

16. Id. *Ibid.*, p. 37.

17. MEIRELLES, Francisco. *Relatório – 8ª Inspetoria Regional* – Relatório apresentado pelo Inspetor Francisco Meirelles, chefe da 2ª Turma de Volante de Atração dos índios Xavantes, Ministério da Agricultura, 1946. Museu do Índio, SARQ, microfilme 381, fotograma da capa: 00000363 – fotogramas ilegíveis.

iniciativa desse intercâmbio [...]. *Terminado o estoque de flechas, pediu-nos que nos retirássemos* [...]. *Logo que o motor alcançou o meio do rio, vimos numerosos Chavantes saindo do mato para a praia, todos desarmados* [...]. *Indicaram-nos, outrossim, o local onde deveríamos depositar nossos presentes, ao mesmo tempo em que nos entregavam as suas flechas especialmente adornadas com fios de pele de cobra*[18]*."*

Forthmann também narrou esse episódio (ou episódio parecido) em sua entrevista:

"[...] *em uma barranca do Rio das Mortes. Foi um trabalho muito difícil. Colocamos brindes e retiramos as flechas que haviam sido deixadas. Logo que nós nos afastamos vimos que havia centenas de Chavantes, pegaram os brindes e colocaram novas flechas. Entrei n'água e filmei com a câmera sem estar firme, com objetiva de 20 mm* [grande angular][19]*."*

O depoimento de Genil Vasconcelos também assegurou que o contato com os Xavantes foi filmado, mas, ao citar a frase "desta, como da primeira vez, pudemos constatar [...]", introduz a dúvida (que colocaremos a seguir) sobre o ano de sua realização:

"Desta, como da primeira vez, pudemos constatar a extraordinária compleição atlética dos guerreiros Chavantes [...]. *Foram filmados trinta metros de película desse encontro e batidas algumas fotografias. Não insistimos no uso das câmaras*

18. Id. *Ibid.*

19. MENEZES, Cláudia. *Op. Cit.* p. 26.

fotográficas, por constatarmos que os índios ainda se constrangem diante desses aparelhos[20]*."*

Três filmes importantes nasceram assim desse encontro: *Frente a Frente com os Xavantes*, de 1947, de Genil Vasconcelos, *Rio das Mortes*, do mesmo ano, de Heinz Forthmann, e *Primeiro encontro com os Xavantes* (curta-metragem, pb, mudo). As imagens destes filmes se complementam, se intercalam, mas também mergulham o pesquisador num rio de mistérios e imponderabilidades: teria Forthmann incluído as filmagens do contato de 1946 às da visita de inspeção de Donattini ao Posto Pimentel Barbosa, ocorrida em 1947? A documentação da viagem da caravana chefiada por Meirelles – filmada em tom épico, com dezenas de cavalos e sertanistas em marcha na paisagem de matas e buritizais do Centro-Oeste – teria ocorrido em 1947, junto à viagem de Donattini, ou em 1946? Teria Forthmann filmado uma nova atração, em 1947, como bem demonstra esta nota de jornal da época?

"Em Goiás a Expedição do Serviço de Proteção aos Índios.

Cientistas, Jornalistas e Cinematografistas acompanham o Diretor do S.P.I. nessa viagem de inspeção.

Dando início a uma nova modalidade de inspeção [...], *embarcou ontem para o Estado de Goiás onde já se encontra* [sic], *o Sr. Modesto Donatini Dias da Cruz, diretor do Serviço de Proteção aos Índios, que, ali examinará o andamento dos trabalhos realizados sob a jurisdição da 8ª. Inspetoria Regional* [...]. *Para que essa inspeção tenha um caráter efetivo, levou o citado diretor em sua companhia o dr. Haroldo Cândido de Oliveira, médico da Seção de Assistência Social do mesmo Ministério* [Agricultura], *o*

20. MEIRELLES, Francisco. *Op. Cit.*

professor Herbert Baldus, da Escola de Sociologia e Política de São Paulo e Harald Schultz, do Museu Paulista; o engenheiro Humberto Nabuco dos Santos do S.P.I. [...]*; os jornalistas Sílvio da Fonseca e Antônio Buono Júnior, da Rádio Nacional; Heinz Foerthmann, cinegrafista e fotógrafo do S.P.I. e Genil de Vasconcelos, cinegrafista, que filmará os principais aspectos da expedição, sem ônus para o Ministério*[21]*."*

O seguinte trecho da locução *off* de *Rio das Mortes* e o resumo de algumas das imagens de seus planos acompanhado da narração correspondente, constatam a filmagem de 1947.

"[...] *foi por esta rota que viajou em julho de 1947 o Diretor do Serviço de Proteção aos Índios que depois de estudar a situação dos índios Carajá, no Araguaia, subiu com sua comitiva o Rio das Mortes, a fim de inspecionar os trabalhos da primeira turma volante empenhada na pacificação dos Xavantes!"*

A câmera, colocada dentro de um barco junto aos expedicionários, registra a paisagem de árvores e matas à beira do rio que, na edição, são acompanhadas por música orquestrada e narração pomposa:

"Aparecem os primeiros vestígios dos selvícolas! Duas balsas de palha que eles utilizam na travessia do rio. Flechas fincadas na praia indicam a presença do Xavante. O Diretor Donattini manda depositar grande quantidade de machados, facões, facas e utensílios."

21. Jornal e autor do artigo não identificados, documento s.l. Acervo Heinz Forthmann.Ver *Anexos.* É interessante reparar que Baldus, mestre de Darcy, e Schultz, mestre de Forthmann, estavam juntos nessa expedição ao lado do documentarista (Baldus chegou mesmo a fotografar Forthmann em roupa de campanha). Como teria sido o conhecimento e o diálogo entre os dois brasileiros naturalizados (sendo Forthmann brasileiro por opção) com a documentação etnológica brasileira em comum?

Os dois filmes assim se confundem e confundidos ficam seus momentos históricos: a atração da 2ª Volante de 1946 e a atração da 1ª Volante de 1947.

Após várias cenas de caráter jornalístico sobre a economia do Posto Pimentel Barbosa – produção de farinha de mandioca, carreta de bois, serraria, pecuária – e da visita de Donattini às sepulturas do Dr. Genésio Pimentel Barbosa e de membros de sua equipe, mortos em 1941, *Rio das Mortes* apresenta a travessia da caravana de Meirelles, seu acompanhamento e a espera pelos índios na manhã. Em sua última seqüência, finalmente, surgem os Xavantes na mata, à beira do rio. Alguns índios, com lanças na mão, se aproximam da margem e recebem presentes dos sertanistas. Um Xavante fala e gesticula ao trocar os brindes. Um sertanista recebe flechas. No último plano do filme, um índio alto e jovem carrega uma peça de tecido e desaparece na mata.

Neste período, 1947/1948, Heinz Forthmann ainda fotografou dois filmes de curta-metragem em 35 mm, pb: *Documentário sobre o Rio de Janeiro*[22], dirigido por Ruggero Jacobbi[23], realizador italiano com estudos no *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma e crítico de cinema do jornal carioca *Diário da Noite* em 1947, e *Simões Lopes*. Este filme, realizado em Mato Grosso sobre a economia do posto dos índios Bakairí, no rio Paranatinga,

22. Título segundo a *Filmografia* de Heinz Forthmann. Outros dados deste documento referente ao filme: ano de produção: "*1947*; [ficha técnica]: *35 mm, preto e branco, duração 15 minutos*; *Fotografia:* [Heinz Forthmann]" Segundo nota do autor, os "[...] *trabalhos avulsos de filmagem no período 1947-1957 e 1960/64, não são numerados* [...] *as indicações 'cobertura parcial' compreendem, no mínimo, metade da cobertura total.* [...] *Direção: Ruggero Jaccobi. Produção: italiana.*"
O rigor e a qualidade de sua fotografia, aliados ao espírito profissional e independente de procurar viver do próprio ofício, certamente, levaram o jovem cineasta ao trabalho de *freelance*, iniciado com este curta-metragem.

23. Jacobbi (1920-1981), natural de Veneza, com destacada participação no Teatro Brasileiro de Comédia, TBC, dirigiu o Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo, em 1952, e a TV Paulista, Canal 5, de 1952 a 1954. Realizou os filmes *Sinfonia Carioca*, produzido para a Gemini Filmes em 1951 – possivelmente o mesmo filme fotografado por Forthmann –; *Presença de Anita*, seu trabalho mais conhecido, produzido pela Companhia Cinematográfica Maristela, de São Paulo, em 1951; e *Esquina da Ilusão*, produção da Vera Cruz, de 1953. Cf. RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi – presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo, Ed. Perspectiva/Fapesp, 2002, pp. 215, 216, 219.

infelizmente foi perdido para sempre. Seus negativos e cópias foram totalmente destruídos no incêndio de 1982 na Cinemateca Brasileira. Algumas fotografias remanescentes dessa viagem ao posto indígena são hoje os únicos vestígios do documentário, já que Forthmann, às vezes, filmava e fotografava quase que simultaneamente. Ora fazia o próprio *still*, ora a documentação fotográfica do assunto abordado pelo filme.

Após três anos de um noivado interurbano (Rio de Janeiro – Cuiabá), casou-se, em junho de 1948, com Rosa de Arruda, jovem professora cuiabana. Emancipado aos trinta e três anos, Forthmann amarrou sua vida ao sertão mato-grossense e às imagens de seus povos, reveladas e montadas no Rio de Janeiro, na rotina do Laboratório do Instituto Benjamin Constant, na Urca, e em Copacabana, onde residia.

4. Darcy Ribeiro e os Índios Kaiowá, Ofaié e Kadiwéu

O primeiro trabalho profissional de Darcy Ribeiro pela Seção de Estudos, se deu com os índios Kadiwéu do sul de Mato Grosso, pertencentes "[...] a uma divisão chamada Mbayá, que se deslocou do Paraguai para o Brasil quando da expulsão dos jesuítas que lhes davam pouso ali [...]. Eles foram os únicos índios da América do Sul que adotaram o cavalo e o gado, que se multiplicavam no Chaco"[1].

A idéia dessa pesquisa já existia desde a Escola de Sociologia e Política, quando do convívio com Herbert Baldus e Sérgio Buarque de Holanda. Antes de iniciá-la optou, porém, em conhecer outros povos do sul do Mato Grosso – os Terena, os Kaiowá e os Ofaié – não só como referência, mas como base de comparação. Com a equipe etnográfica da SE conheceu o aparelho de gravação – o Sonógrafo, de fios de aço –, a câmera fotográfica profissional Leica, e partiu, em outubro de 1947, para o oeste de São Paulo, onde preparou sua viagem ao interior de Mato Grosso do Sul.

Lá, percorreu os mesmos postos indígenas documentados por Harald Schultz e Heinz Forthmann em 1942/1943: a aldeia Bananal (Terena), também chamada Ipegue ("água de garças", atual aldeia Taunay/Ipegue) e o Posto Indígena Francisco Horta, à margem do Ribeirão Laranja Doce, região das tribos Guarani.

Estimados em 4.000 indivíduos, assistidos pela Inspetoria Regional n° 5 (I.R.5), os Kaiowá viviam em três postos do SPI, em quatro reservas indígenas e em pequenos agrupamentos.

> *"A principal atividade econômica dos Caiuá é a exploração da erva mate nativa na região. Essa exploração é quase monopolizada pela Cia. Mate Laranjeira e os Caiuá representam o*

1. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, p. 167.

principal contingente de mão-de-obra para o trabalho da erva [...] *Uma das conseqüências desse regime econômico, que os leva a desagregarem-se, procurando trabalho nos ervais, além da miséria em que vivem* [...] *é a tendência que manifestam a se identificarem antes como paraguaios que como brasileiros*[2]*."*

Forthmann, em suas primeiras fotografias realizadas junto a Shultz, ainda simples retratos de tipos humanos, já havia expressado a miséria Kaiowá com sensibilidade e simplicidade. Cinco anos mais tarde, suas imagens de uma menina pobre, mal vestida e abatida, e do índio Vilas, demente, de sorriso desvairado e patético, com mãos de unhas escuras, como garras, (ver *Iconografia II*) encontrariam afinidade com o olhar crítico do jovem Darcy:

"Os Kaiowá eram meus velhos conhecidos pela bibliografia. São os mesmos Apapocuva Guarani que Curt Nimuendaju[3] *estudou e que lhe deram esse belo nome* [...] *o aspecto daqueles índios me teria horrorizado, maltrapilhos de molambos sujos, cheirando fortemente à fumaça, porque se afundam em suas choças sempre cheias de fumaça. Mas enquadrados em sua destinação mítica para uma espiritualidade que nenhum outro povo do mundo tem.*

Os Kaiowá são gente que vive em contato direto e permanente com a própria divindade. A ordem terrena lhes importa apenas para reproduzir seus corpos [...]. *Periodicamente, há mais*

2. RIBEIRO, Darcy. Cf: *Relatório apresentado pelo Sr. Darcy Ribeiro com respeito ao sistema familiar dos índios Kadiwéu – 31 de dezembro de 1947.* SE/SPI. Museu do Índio, SARQ, microfilme 2 A, fotograma 1811.

3. Nimuendaju estudou os Apapokuva em 1905, "[...] cujo idioma falava fluentemente e cuja religião, mitologia e migração à procura da 'terra sem males', documentou em *Lenda da Criação e do Juízo Final como Fundamento da Religião dos Apapokuva-Guarani*, uma das mais importantes obras da etnologia brasileira no entender de Herbert Baldus". *Revista de Antropologia* - separata do volume XXV - São Paulo, 1982, pp. 175-176.

de um século, os Kaiowá saem, em grupos, liderados por seus pajés, na busca da 'Terra sem Males', o Ivy-Marãen, morada de Maíra, seu Senhor Deus Criador[4]*."*

Ainda em seu conhecimento preliminar, Darcy deteve-se mais sobre os Ofaié. Passou com eles quatro semanas no final de 1947 e escreveu o artigo etnológico *Notícia dos Ofaié-Xavante*[5], publicado pela primeira vez na Revista do Museu Paulista de 1951.

"O que restava dos Ofaié [...] *era um grupo mínimo, representado por duas famílias de dois irmãos. O mais velho, Otávio, tinha pouco mais de cinqüenta anos, vivia com a mulher, o filho e uma filha casada com um jovem Kaiowá, com quem tinha um menino. O mais novo, José, também casado, tinha duas filhas e um filho*[6]*."*

De seus costumes e cultura original, foi muito pouco o que permaneceu. Nos dois irmãos

"[...] *apenas se podiam notar os lábios e as orelhas furadas* [...] *o gosto de dormir no chão em covas cobertas de capim e o uso ocasional de arcos e flechas de primorosa execução, que constituem seu orgulho e sua riqueza*[7]*."*

---

4. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. pp. 168-169.

5. Cf. RIBEIRO, Darcy. "Notícia dos Ofaié-Xavante", in *Uirá sai à procura de Deus - ensaios de Etnologia e Indigenismo*, pp. 85-130.
Ver publicação original: RIBEIRO, Darcy. *Notícia dos Ofaié-Chavante*. São Paulo, Revista do Museu Paulista – Separata, Nova Série, volume V –, 1951, pp. 106-135. Esta publicação possui oito pranchas fotográficas, não paginadas, e credenciadas a Darcy Ribeiro conforme o nome do autor situado na parte superior esquerda dessas páginas.

6. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. p. 170.
Segundo Nimuendaju, "[...] todos os grupos Ofaié perfaziam [em 1913], então, 210 pessoas." RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus*, p. 90.

7. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. p. 170.

Este aspecto da cultura material e imaterial – arcos e flechas e sua construção – foi, aliás, especificamente ilustrado neste curto ensaio com desenhos primorosos[8] e uma fotografia[9] de Darcy Ribeiro. Os desenhos, acompanhados por texto descritivo – "[...] arco de secção semicircular, em cerne de brejaúve [...] mede 154 cms. Flecha de taquari com emplumação tangencial de penas de arara [...]" – e a fotografia na qual Otávio e José, sentados e vestidos, entalham pontas de flechas, prenunciam o futuro trabalho cinematográfico de Darcy – *Os Índios Urubus* – que apresentará uma cena com a fabricação completa de uma flecha.

Foi desse pequeno grupo de informantes que Darcy pôde registrar a língua e as lembranças da cultura dos antepassados Ofaié – "2 mil na entrada do século [...] vitimados tanto pelas pestes dos brancos como por chacinas [...][10]", documentadas nos cinco capítulos de *Notícia dos Ofaié-Xavante*:

1. *Etnohistória Ofaié* – baseado nos "Relatórios Gerais dos Trabalhadores de Construção das Linhas Telegráficas do Estado de Mato Grosso, de 1900 a 1906", de Rondon, e em ensaios de Curt Nimuendaju e Herbert Baldus, onde Darcy relatou, por exemplo, o trabalho desenvolvido por Nimuendaju em 1913, para a criação de uma reserva para os Ofaié destinada a salvá-los dos criadores de gado[11], e a recordação de Otávio sobre uma das chacinas sofridas por sua tribo, ocorrida em 1900, quando ainda um menino, estava com sua família e

8. Arco e Flecha Ofaié: seis desenhos de J. Coelho, Seção de Estudos, "Notícia dos Ofaié-Xavante" in RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus*, p. 86.

9. Prancha III. Legenda: "Otávio e José entalhando ponta de flechas". Id. *Ibid.*

10. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. p. 170.

11. Esta reserva nunca se concretizou. Segundo Darcy Ribeiro, a dificuldade "[...] de registro daquelas terras, encravadas no latifúndio do maior grileiro da região, e a tentativa de localizar na mesma reserva índios e trabalhadores nacionais levaram a uma situação insustentável e ao abandono do posto pelos índios. Os Ofaié que ali permaneceram [...] morreram todos por ocasião da epidemia de 1918." RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus*, pp. 90-91.

> "[...] *viviam numa aldeia à margem do ribeirão Combate (assim chamado desde então) onde foram atacados uma madrugada por grande número de cavaleiros* [fazendeiros]. *Seus pais conseguiram fugir, escondendo-se num pindaibal próximo, onde ficaram todo o dia; saíram à tarde, para ver se os atacantes tinham ido embora, a fim de procurar um irmãozinho que, na precipitação da fuga, havia ficado para trás. Mas não tinham esperanças, sabiam que nestes ataques matavam todos os adultos e roubavam as crianças*[12]*."*

2. *Usos e Costumes* – sobre a aldeia; o chefe; o padre; gravidez; iniciação para vida adulta masculina; primeira menstruação; casamento; couvade[13]; funerais;

3. *Mitologia* – texto baseado em estudo de Curt Nimuendaju[14];

4. *Música* – transcrição e análise de quatro cantos[15];

5. *Textos Míticos Ofaié*[16].

No final de novembro de 1947, Darcy Ribeiro deixou os Terena dos postos de Taunay e Ipegue e partiu, a cavalo, para o Posto Indígena Presidente

---

12. Id. *Ibid.* p. 91.

13. "Recolhimento [...] Costume difundido entre os índios sul-americanos, e segundo o qual o pai, depois do parto de sua mulher, é obrigado a deitar-se dias inteiros, e não fazer trabalho pesado e abster-se de muitos alimentos importantes". FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 492.

14. *"Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocúva-Guarani"*. Cf. Id. "Notícia dos Ofaiés-Chavante".

15. "[...] cantos dos animais da época em que tinham forma humana e que, depois de sua transformação, foram adotados pelas mulheres para cantar durante as festas quando se bebe a chicha." RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus*, p. 100.

16. "Quando os Ofaié se transformaram em animais"; "A Rivalidade entre o Sol e a Lua"; "Como surgiu a morte"; "A origem do fogo"; "A origem do mal"; "A mulher que casou com a saúva"; "O homem que casou com a anta"; "A mulher que casou com a onça"; "A cabeça rolante"; "O dono das caças"; "A amante da anta"; "A onça que caçava para seu dono" Id. *Ibid.*, pp. 104-130.

Alves de Barros com o objetivo de estudar a aculturação dos Kadiwéu. No mês seguinte visitou, no interior da reserva, os agrupamentos de Jatobá, Curicaca, Morrinho, Limoeiro e Tomásia, o grupo Kadiwéu mais afastado e de menos contato com a civilização.[17]"

> *"Com os Kadiwéu foi que, de fato, aprendi a ser etnólogo, porque tanto eu os estudava a eles, como eles estudavam a mim e, por meu intermédio, à minha gente[18]."*
>
> "[...] *Com eles aprendi que só uma identificação emocional profunda pode romper as barreiras à comunicação, permitindo a um estranho penetrar a intimidade que atingia praticamente o máximo a que pode aspirar um antropólogo no seu esforço por ver o mundo com os olhos do povo que estuda[19]."*

Essa identificação emocional e "interação fecunda"[20] aconteceu por acaso. Ao manusear, na aldeia, o livro *Os Caduveo*, do grande fotógrafo e etnólogo italiano Guido Boggiani[21] – escrito no final do século XIX e ilustrado

---

17. Cf: RIBEIRO, Darcy. *Relatório* [...] *com respeito ao sistema familiar dos índios Kadiwéu. Op. Cit.*

18. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. p. 162.

19. *Ibid.*, p. 173.

20. *Ibid.*, p. 162.

21. Guido Boggiani (1861-1902), pintor, desenhista, fotógrafo e naturalista italiano, natural de Omegna, Itália setentrional, amigo do escritor Gabriele D'Annunzio, foi autor da obra clássica de etnografia sul-americana: *I Caduvei* [Os Kadiwéu] *("Viaggi d'un artista nell'America Meridionale. I Caduvei (Mbayá o Guaicuru), com prefazione ed uno studio ed etnográfico dell Dott. G. A. Collini"),* Roma, 1895.
D'Annunzio escreveu sobre Boggiani nas suas *Laudas do céu, do mar* [...] – *"Laudi del ciello, del mare, della terra e degli e roi"*, volume I, Milão, 1903 – onde o representou "como louro com rosto *quase exangue* e *olhos clarríssimos*, [...]" dirigindo-lhe as seguintes palavras:
Eras o mais sóbrio e o mais casto; se o companheiro sentia sêde, tu contente não bebias para que aquele bebesse. E nos caminhos poeirentos, pelos declives difíceis,tu carregavas do estorvo dos pesos sem alterar o passo expedito, porque teu formoso corpo era imune à mísera imundície, como as áridas espigas de tua cabeça dourada que jamais se inclinou. [...] *- lirismo duma época já bem distante de nós."* Cf. BALDUS, Herbert. "Introdução" in BOGGIANI, Guido. *Os Caduveo*. São Paulo, Livraria Martins Editora, Biblioteca Brasileira, p. 13. Cf. GUIMARÃES, Renato. "Notas" in *Mestiço é que é bom*! Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1997, p. 134.

com os magníficos desenhos com que aquele povo decora seus rostos, Darcy foi identificado como descendente de Boggiani, chamado *Bet'rra* pelos índios. Darcy, então, lhes esclareceu que o artista havia sido morto pelos índios Xamacoco, logo que deixara as aldeias.

> *"Então, uma das mulheres, minha melhor informante, Anoã, imediatamente pôs uma canção para ele, encostou o braço no corpo, assim, e rodava sobre si mesma[22]."* "[...] *um canto solene, sempre composto de improviso.* [...] *como um poema cantado, no momento em que experimenta fortes emoções[23]."* "[...] *Pôs o canto de Boggiani: que viveu conosco, que era bonito e que morreu herói* [...] *Temos que ir lá matar Xamacoco para vingar Boggiani[24]".* [...] *Nesse momento, eu mudei de papel. Eu era quem tinha os papéis de* Bet'rra, *então eu era o* Bet'rra-iegui, Bet'rrazinho[25]." *Para os Kadiwéu, era como se eu fosse um Kadiwéu bem sucedido no mundo dos brancos, mas completamente ignorante das coisas de seu povo[26]."*

Esta primeira expedição de Darcy aos Kadiwéu gerou o artigo *Sistema Familial Kadiwéu*, constituído por um recenseamento e tábuas - por família ou grupo residencial (sexo, idade, estado civil, parentesco e origem

---

"Boggiani, entre 1896 e 1901 "[...] *percorreu a região fronteiriça entre o Brasil, Paraguai e Argentina, chamada de Gran Chaco* [e produziu] *neste período 415 fotografias em placas de vidro que registram importantíssimos dados antropológicos e etnográficos das tribos Caduveo e Chamacoco* [...]. *O etnólogo tcheco Alberto Vojtech Fric (1882-1944) coletou entre 1904 e 1908 as fotografias feitas por Boggiani na América do Sul* [...]". Cf. FRIC, Pavel; FRICOVÁ, Yvonna. *Guido Boggiani, fotógrafo*. Praga, Nakladatelství, Titanic, 1997.

22. RIBEIRO, Darcy. *Mestiço é que é bom!*, p. 39.

23. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, p. 172-173.

24. RIBEIRO, Darcy. *Mestiço é que é bom!*, p. 39.

25. Id. *Ibid.*, p. 39.

26. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, p. 172-173.

étnica)[27] . Segundo Darcy, "o grupo residencial funciona como uma unidade cooperativa com alto grau de solidariedade interna. É o centro das atividades econômicas; as mulheres trabalham juntas auxiliando-se umas às outras nas atividades domésticas[28]".

Na segunda expedição, de 1948, Darcy levou Berta, sua mulher.

> *"Lembro-me bem de Berta menina, chegando dos Estados Unidos, onde vivera uma temporada para casar-se comigo. Dias depois de deixar Nova York, montou pela primeira vez num cavalo para andar dez léguas.* [...] *Ali ela deu dois passos remarcáveis. Colaborou de forma assinalável comigo como auxiliar de pesquisa e teve sua primeira formação como etnóloga capacitada para observação direta[29]."*

Possivelmente Darcy tentou seguir o mesmo procedimento de Boggiani: primeiro, a documentação das aldeias (a vida de "cidade", "como escreveu o artista italiano"); depois, a da vida nômade:

> *"Desejo vê-los e estudá-los nas grandes expedições anuais de caça ao cervo, nas quais tomam parte não só os homens, mas também suas famílias, salvo os poucos que ficam de guarda à tolderia e às plantações[30]".*

---

27. Cf: RIBEIRO, Darcy. *Relatório* [...]. *Op. Cit.*, fotograma 1813.
Cf. RIBEIRO, Darcy. "Sistema Familial Kadiwéu" in *Uirá sai à procura de Deus - ensaios de etnologia e indigenismo.*

28. "Casamento e separação"; "Sistema de parentesco – consangüíneo, por afinidade, a morte e as designações de parentescos, relações de servidão, filhos adotivos e afilhados"; "Inter-Relações na Família" foram os outros aspectos descritos por Darcy. RIBEIRO, Darcy. "Sistema Familial Kadwéu", *Ibid*, pp. 63, 65, 69, 70, 73, 74, 75, 78.

29. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, p. 174-175.

30. BOGGIANI, Guido. *Os Caduveo*, p. 243.

As viagens ao Pantanal e longas temporadas de caça foram então as características dessa segunda expedição. Berta regressou ao posto e Darcy prosseguiu com um grupo de uns vinte índios por um mês inteiro:

> *"Essas caçadas seguem o fluxo do rio Paraguai, que no Pantanal enche tanto que transborda", inundando áreas inteiras* [...]. *As caças, como os índios, afastam-se quando a água cresce e avançam quando elas baixam. Onças e índios, lado a lado, acompanhando os bandos de cervos, que são enormes veados, cuja pele constitui sua principal mercadoria*[31]*".*

Durante as caçadas, Darcy foi acompanhado pela índia Yuiyuikui, que o seguia sempre e arrumava sua cama com os melhores couros. Yuiyuikui foi seu "amor índio". "Arredio quase sempre. Às vezes nem tanto[32]."

A afinidade do diretor da SE, Dr. Herbert Serpa, com os princípios e ideais de Darcy era grande. Do Rio de Janeiro, seu apoio às pesquisas era constante, tanto no envio de filmes fotográficos para a Leica, operada pelo 'principiante e improvisado fotógrafo", como Darcy se referia a si próprio, quanto na remessa do equipamento de gravação, o *Sonógrafo*:

> *"É lastimável que a penúria dos nossos índios seja uma fatalidade tão grande que só impressione aos que como você e eu, se interessem candidamente pelos nossos compromissos morais para com eles; ha* [sic.] *aqueles que vivem e se nutrem de outras faces do problema, e, se céguem* [sic.] *apropositadamente, ou, o que será mais doloroso, vivam na escura lassidão intelectiva e que esta seja a sua perpétua normalidade, antes que a irresponsabilidade justifique o resto.*

31. RIBEIRO, Darcy. *Op. Cit.*, p. 175.

32. Id. *Ibid.*, p. 175.

A longa caminhada a cavalo, as perspectivas de meio mês num convívio íntimo com a geografia bizarra do pantanal e em companhia de homens de outra cultura, mais interessantes de humanidade que os apostiçados e deformados pelo hábito educacional que nos amolda, é um dos mais compensados prêmios que uma inteligência promissora pode e deve aceitar, meus parabéns! [...].

Que possamos registrar as manifestações dos feiticeiros são os meus votos, e, para tanto, já temos motor e gravador comprados e aptos, faltando o técnico, pois o Veríssimo não poderá ir em virtude das normas orçamentárias [...].

Estou muito curioso pelos desenhos já recolhidos e faça tudo que puder para que a sua coleção seja digna do nome que ela terá no nosso futuro Museu Etnográfico – 'Coleção Etnográfica Darcy Ribeiro'. Meus parabéns [...]. *Com um abraço amigo, de admirador certo, Dr. Herbert Serpa*[33]*."*

No entusiasmo de sua pesquisa, Darcy tentou abarcar as várias formas de documentação de campo: a observação direta, a escrita (certamente organizada pelo cuidado e talento datilográfico de Berta), a coleta de desenhos, a fotografia e a gravação sonora (e, quase, o cinema, que logo se somaria à ânsia intelectual e juvenil do antropólogo). Mas, a destreza com máquinas e equipamentos, que não faltava a Forthmann, era rara em Darcy, apesar de seu arrebatamento que o levava sempre adiante:

33. SERPA, Herbert. *Ofício 3435/36-1948.* Rio de Janeiro, Ministério da Agricultura, 31/07/1948. Museu do Índio, SARQ, microfilme 375, [fotograma ilegível].

"P.I. Pres. Alves, 27 de setembro de 1948.

[...] *Meu caro Chefe:*

O Sr. pode avaliar a satisfação com que lhe comunico a chegada, há três dias, dos aparelhos sonográficos. Muito obrigado pelos esforços que lhe custou esse trabalho [...]. *Tudo chegou em ordem, a princípio tive dificuldades no manejo do sonógrafo* [...]. *O motor é que nos tem custado maior trabalho porque falha às vezes* [...], *conto, porém, com a ajuda de um antigo chofer que entende disso* [...]. *O sonógrafo apanha com grande perfeição as conversas, conservando com certa facilidade até o timbre de voz das pessoas. Lamentavelmente, tenho conseguido muito pouco na gravação de músicas e do documentário religioso – ambos muito estridentes. É o que temos de mais precioso e não perco a esperança de descobrir uma combinação adequada de distância do microfone, <u>volume</u> e <u>tom</u> que me permita levá-los com alguma fidelidade aos seus ouvidos*[34]*".*

Na medida em que se aprofundava em suas pesquisas, a necessidade de uma documentação cinematográfica era evidente e a falta de verba, uma constatação. Em carta ao Dr. Herbert Serpa, datada de 25 de agosto de 1948, Darcy mencionou esta demanda:

"Marquei para o dia 7 minha festa de despedida, estarão aqui neste dia todos os Kadiwéu para as danças típicas, será uma bela oportunidade para as gravações e também para filmar um precioso conjunto de danças e jogos esportivos, [ilegível] *o Sr. puder mandar um cinematografista.*

34. RIBEIRO, Darcy. *Relatório (carta) Kadiwéu*. Ministério da Agricultura, SE, 1948. Museu do Índio, SARQ, microfilme 379, fotograma 00000939.

> [...] *Agora vamos ficar cerimoniosos, Sr. Chefe, porque quero falar deste assunto solene que é dinheiro: preciso de mais verba, esgotou-se a que trouxe e já começo a reduzir minhas atividades em virtude disto* [...]. *As necessidades mais urgentes são salários, brindes e alimentação* [...][35]*".*

Em outra carta a Serpa, escrita de Miranda, a 15 de outubro de 1948, Darcy, ainda às voltas com o registro sonoro, sentiu falta de uma documentação cinematográfica e, pela primeira vez, faz alusão ao trabalho de Heinz Forthmann:

> *"Não levarei boas gravações do ponto de vista técnico, mas um material precioso e inédito* [...]. *Mas, meu caro chefe, não tenho mais fio* [para o sonógrafo]*, os dois rolos mal deram para gravar o documentário Kadiwéu* [...]. *Ainda: que se decidiu sobre a vinda do Foerthmann? Fala-se aqui de uma Cia. Cinematográfica que pretende filmar danças indígenas aqui no I.R. 5, informei que é necessária uma autorização especial da Diretoria*[36]*."*

Os principais frutos da expedição, além do artigo *Sistema Familial Kadiwéu*, foram os ensaios *Arte Kadiwéu* e *Religião e Mitologia Kadiwéu*, que obteve o Prêmio Fábio Prado de Ensaios e colocou Darcy no rol dos cientistas, não mais "um boêmio, um filósofo, um poeta"[37], como pensavam amigos e familiares de Montes Claros.

---

35. RIBEIRO, Darcy. *Carta ao "DD. Chefe da Secção de Estudos"*, Dr. Herbert Serpa, P. I. Presidente Alves de Barros, 25 de Agosto de 1948. *Op. Cit.*

36. RIBEIRO, Darcy. *Carta a Herbert Serpa*, 15 de outubro de 1948, *Op. Cit.*

37. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, p. 179.

Em *Religião e Mitologia Kadiwéu*, Darcy tratou "[...] os mitos como documentos vivos, mostrando que o mito necessariamente muda Ele só pode permanecer vivo quando muda para ter a capacidade de explicar as novas experiências do grupo[38]" – uma visão dialética que já esboçava o conceito de *Transfiguração Étnica*: "[...] a compreensão de que as culturas são imperativamente transformadas no confronto de umas com as outras. Especificamente no caso dos povos indígenas com a civilização"[39] – cuja teoria desenvolveu na década de 50.

38. Id. *Ibid.*, p. 178.

39. *Ibid.*, p. 192.

5. Iconografia I



1



2



3



4


AGFA ISOPAN F
1567
AGFA ISOPAN F
1568

5


AGFA ISOCHROM F
1748
AGFA ISOCHROM F
1749
AGFA ISOCHROM F
1750
AGFA ISOCHROM F
1751

6



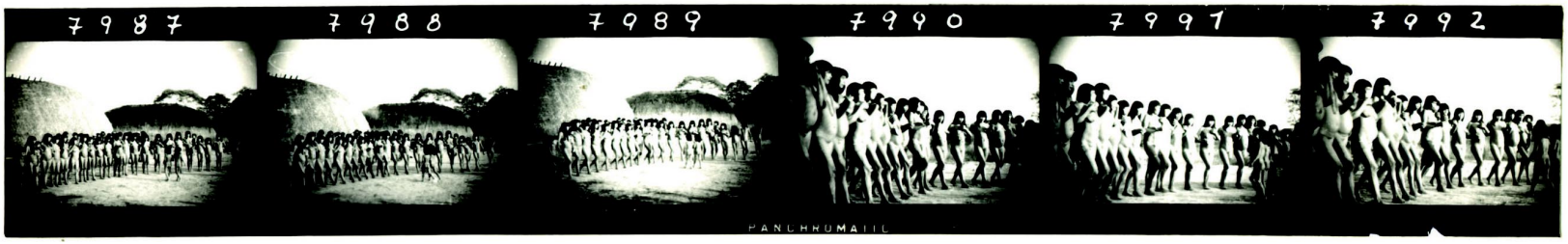
7



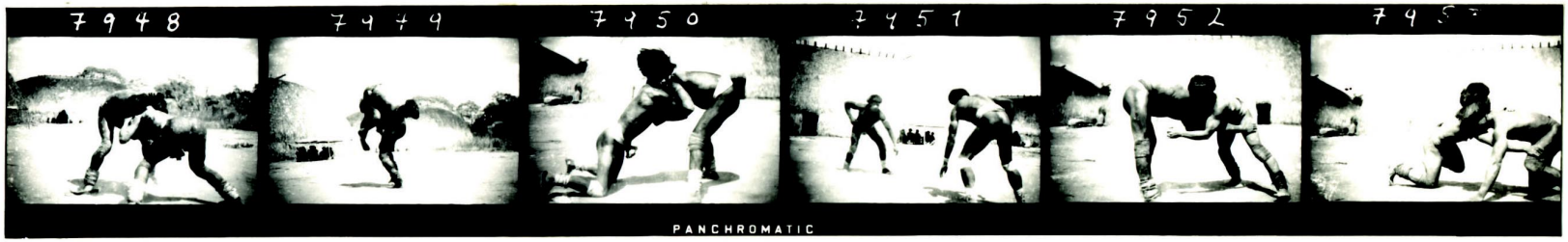
8



9


7987
7988
7989
7990
7991
7992

10


7948
7949
7950
7951
7952
PANCHROMATIC

11


7997
7998
7999
8000
8001
8002

12



13



14



15



16



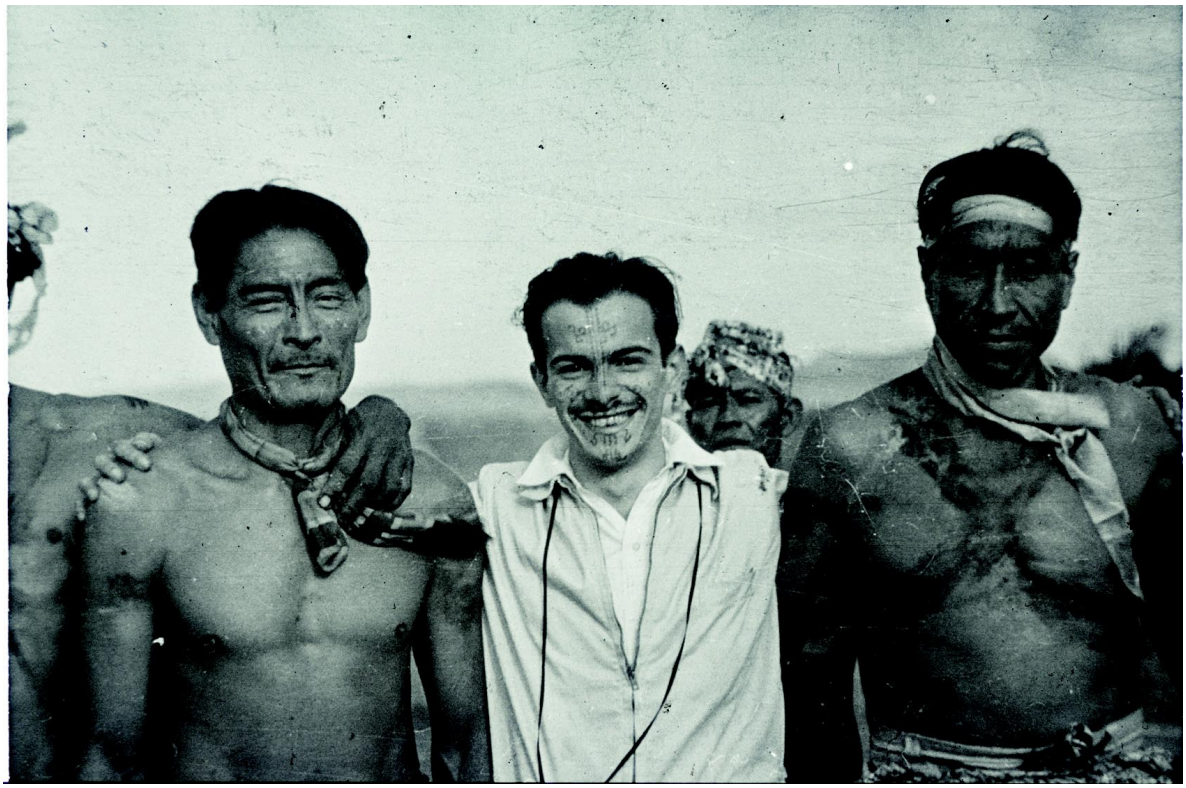
17



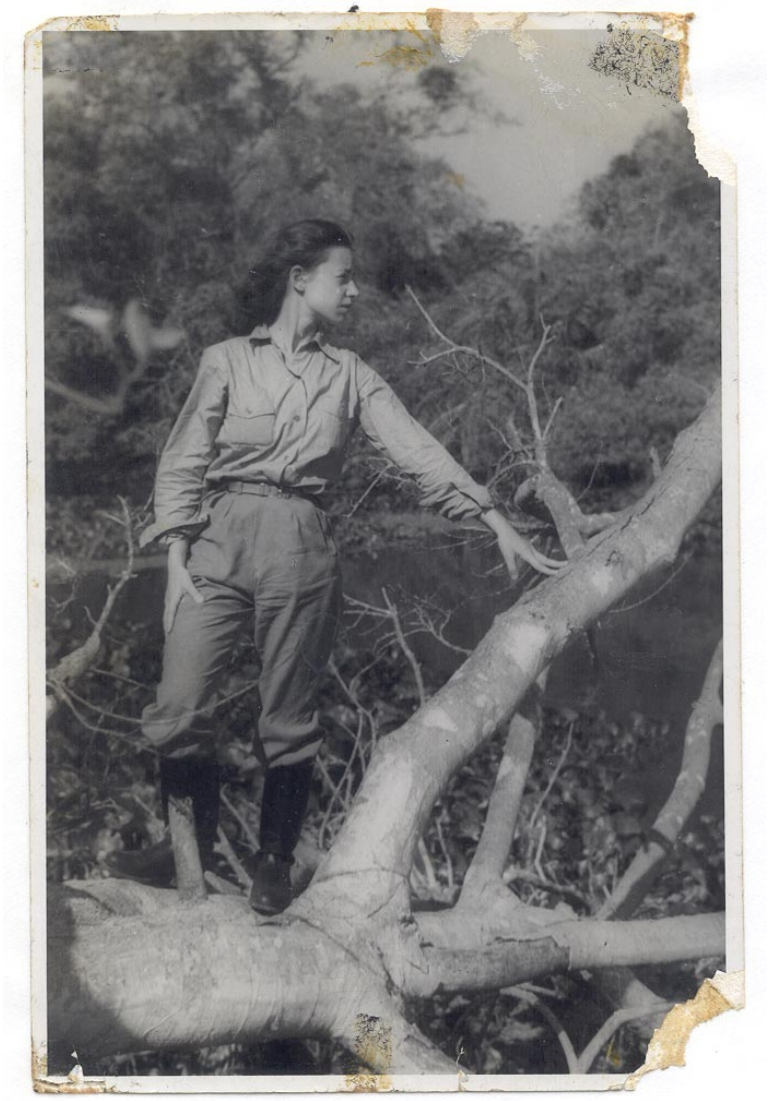
18



19



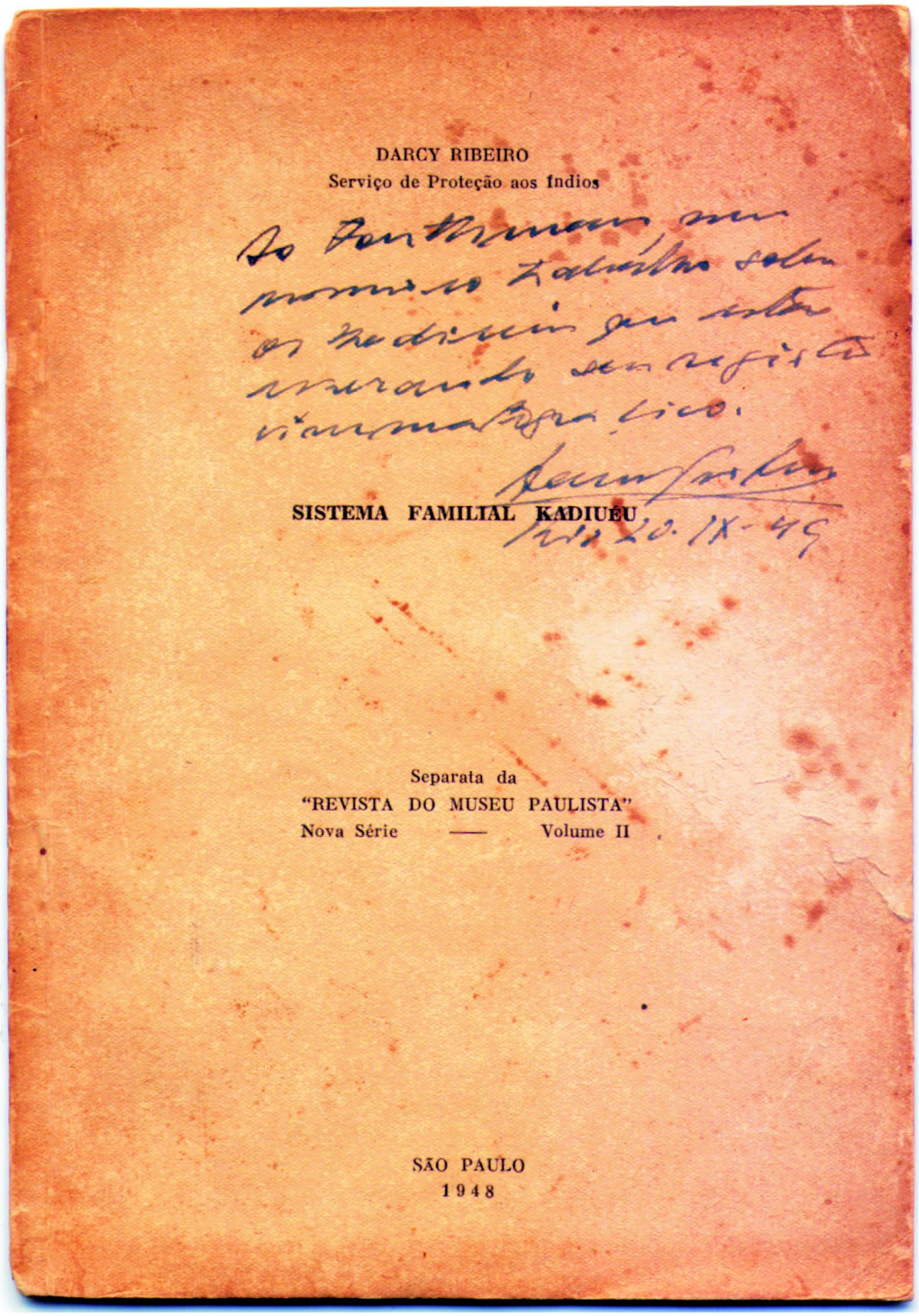
20



21



22



DARCY RIBEIRO
Serviço de Proteção aos Índios

Ao Dr. Herbert Baldus com os meus cordiais votos de prosperidade para a nova fase da Revista do Museu Paulista.
Darcy Ribeiro
São Paulo 20.IX.49

SISTEMA FAMILIAL KADIUÉU

Separata da
"REVISTA DO MUSEU PAULISTA"
Nova Série — Volume II

SÃO PAULO
1948

23

ÍNDICE

1. *Rosa de Arruda Förthmann, Rosita, e Heinz Forthmann*. Autor: Stepan Rosenbauer. Rio de Janeiro, 1948 (aproximadamente). Acervo Heinz Forthmann.

2. *Heinz Förthmann e Apiacá, cacique Umotina*. Autor (provável): Harald Schultz. Mato Grosso, 1945. Acervo Heinz Forthmann.

3. *Harald Schultz* - com pinturas no rosto e colar Kadiwéu. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso do Sul, Posto Indígena Presidente Alves de Barros, rio Nabileque, 1942. Museu do Índio, SRAV.

4. *Harald Schultz e moça Kadiwéu*. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso do Sul, Posto Indígena Presidente Alves de Barros, 1942. Museu do Índio, SRAV.

5., 6. *Documentação fotográfica Kaiowá*. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso do Sul, Posto Indígena Francisco Horta, 1942/43. Museu do Índio, SRAV.

7. *O índio Villas, Kaiowá.* Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso do Sul, 1942/43. Museu do Índio, 1943.

8. *Documentação Kaiowá*. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso do Sul, Posto Indígena Francisco Horta, 1942/43. Museu do Índio, SRAV.

9. *Menina Kaiowá*. Autor: Heinz Forthmann, Mato Grosso do Sul, 1942/43. Museu do Índio, SRAV.

10. *Documentação fotográfica Kuikuro - a dança feminina Maricumá.* Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, 1945. Museu do índio, SRAV.

11. *Documentação Kuikuro - a luta do Huka-Huka.* Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, 1945. Museu do Índio, SRAV.

12. *Documentação Kuikuro - detalhe de propulsor*. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, 1945. Museu do Índio, SRAV.

13. *Heinz Forthmann e o chefe Izarari, Calapalo*. Autor: desconhecido. Mato Grosso, 1943. Acervo Heinz Forthmann.

14. *Heinz Forthmann no Rio Kuluene* - 1a. Expedição ao Xingu. Autor (provável): Nilo Vellozo. Mato Grosso, 1944/1945. Museu do Índio, SRAV.

15. *Heinz Forthmann entre índios Calapalo* - fotograma do filme *Calapalo*, de Nilo Vellozo. Mato Grosso, 1943. Museu do Índio, SRAV.

16., 17. *Índios Carajás* - fotogramas do filme *Os Carajás*, de Heinz Forthmann. Goiás, 1947. Museu do Índio, SRAV.

18. *Dança de Aruanã* - fotograma do filme *Os Carajás*, de Heinz Forthmann. Goiás, 1947. Museu do Índio, SRAV.

19. *Heinz Forthmann e equipe do SPI* - Heinz Forthmann é o terceiro da esquerda para direita. Autor: desconhecido. Goiás, Rio Araguaia, 1947. Museu do Índio, SRAV.

20. *Darcy Ribeiro entre índios Kadiwéu*. Autor (provável): Berta Ribeiro. Mato Grosso do Sul, Posto Indígena Presidente Alves de Barros, 1948. Museu do Índio, SRAV.

21. *Berta Ribeiro, auxiliar de pesquisa etnológica, entre os Kadiwéu.* Autor (provável): Darcy Ribeiro. Mato Grosso do Sul, 1948. FUNDAR.

22. *Berta Ribeiro de rosto pintado com motivos Kadiwéu.* Autor (provável): Darcy Ribeiro. Mato Grosso do Sul, 1948. Museu do Índio, SRAV.

23. *Capa do ensaio etnológico 'Sistema Familial Kadiuéu', de Darcy Ribeiro.* Em sua parte superior a dedicatória: "Ao Foerthmann, meu primeiro trabalho sobre os Kadiuéu que está esperando seu registro cinematográfico, 20 de novembro de 1949. Darcy Ribeiro, Rio, 20.IX.49". Rio de Janeiro, 1949 - 23 cm x 16,8 cm -. Acervo Heinz Forthmann.

II. PARTE

O Filme: *Os Índios Urubus*, 1950

Tudo era claridade, não existia nada.

No princípio não existia nada, era só Maíra e aquele clarão.

Maíra fez as terras e os rios grandes, depois mandou um guariba gigante plantar as matas.

Quando a mata estava pronta, Maíra fez as gentes.
[...]

Depois de fazer as coisas, Maíra perguntava o nome, elas diziam: eu sou a mandioca; cada um dizia seu nome e Maíra os ensinou aos Kaapor.

Maíra só fez os grandes rios e a mata, os igarapés e as caças e os peixes foram feitos pelo filho de Maíra, para que a gente pudesse viver.

Cosmogonia Kaapor

"A photographer of sensitivity cannot record poor social conditions objectively; the deeper his compassion goes, the greater will be the impact of his pictures."

Robert Capa

1. A Expedição aos Urubus-Kaapor – 1949/1950

As normas estabelecidas pelo Ministério da Agricultura, segundo as quais as repartições deveriam "fornecer informações minuciosas sobre cada setor de suas atividades[1]", sempre foram cumpridas, fielmente, pelo Conselho Nacional de Proteção aos Índios sob a presidência de Rondon.

A falta de funcionários (pessoal permanente) para os serviços administrativos e burocráticos, no entanto, foi uma constante no CNPI, o que provocou atraso na elaboração e na entrega do Relatório correspondente ao exercício de 1949[2]:

> *"Deste modo o Conselho Nacional de Proteção aos Índios entrou no arrevezado ano de 1949, quando dois acontecimentos de excepcional importância haveriam de transformar a boa marcha dos trabalhos administrativos desta repartição. O primeiro deles, foi a inesperada doença de que foi acometido o Sr. Cel. Amilcar Armando Botelho de Magalhães, velho, leal e estimado companheiro, que como diretor que fora – por oito anos – dos escritórios da antiga 'Comissão Rondon', era o candidato ideal para o desempenho da chefia da Secretaria deste Conselho* [...].
>
> *O segundo acontecimento foi* [...] *o doloroso passamento de minha virtuosa Esposa* [sic., Dona Francisca Xavier da Silva

1. Circular nº 15/44 da Secretaria da República.

2. Exceção feita ao Sr. Humberto de Oliveira, antigo colaborador dos primórdios do SPI, oficial administrativo do Ministério da Guerra, que foi colocado à disposição do CNPI pelo Presidente da República. A partir de 1944, em virtude de diversas viagens a Mato Grosso e aos padecimentos de saúde, o Sr. Oliveira teve suas responsabilidades transferidas para um servidor do Serviço de Conclusão da Carta de Mato Grosso. *"Este servidor, o então Encarregado de Material, Antonio dos Santos Oliveira Junior, após o muito lamentável e sentido passamento daquele prezado e eficiente companheiro, ocorrido em fins de 1946, teve suas tarefas extraordinariamente aumentadas, a despeito do que conseguiu entretanto desempenhar-se a pleno contento"*. RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Informações Sintéticas sobre os Meios de Ação e Recursos Humanos*. CNPI, Rio de Janeiro, 1949.

Rondon, Chiquita, em 02/11/1949]. *Nem outra cousa seria de esperar, como conseqüência deste lamentável acontecimento, senão o prostramento a que ele me conduziu, obrigando-me a retirar-me por algum tempo da presidência deste órgão*[3]".

Apesar de todas as dificuldades, a Seção de Estudos (SE) havia se constituído, num centro de pesquisas. O intercâmbio e a cooperação mantidos com instituições de ensino e cultura, nacionais e internacionais, fizeram da SE, já no ano de 1946, uma referência na área da antropologia e do indigenismo brasileiros. Entre os cientistas e intelectuais que contaram com sua participação e apoio, destacaram-se

> "[...] *figuras de renome universal, professores e historiadores de alto conceito cultural no Brasil, e figuras do magistério universitário e secundário do Rio de Janeiro, além de artistas, jornalistas, representantes oficiais de vários países da Europa* [...]*: Basílio de Magalhães, que tomou parte nas comemorações do Dia do Índio, cujo trabalho foi publicado pelo Conselho Nacional de Proteção aos Índios, e do qual resultou a promessa ministerial da criação da cátedra das Línguas Brasílicas na Universidade do Rio de Janeiro; Angyone Costa – do Museu Histórico; Arthur Cezar Reis, historiador amazonense* [...]*; Padre Antonio Lemos Barbosa, cultor da língua Tupi, professor e publicista; Herbert Baldus* [...] *Robert Delachaume, decorador intermediário do Museu Trocadero, de Paris; Ministro João Alberto,*

3. RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Op. Cit.* [microfilme semi-ilegível].

presidente da Fundação Brasil Central [...]*; Pedro Lima, antropologista do Museu Nacional* [...][4]*.*"

Renovada científica e artisticamente a partir de 1947, com a contratação do etnólogo Darcy Ribeiro, do lingüista francês Max Henri Boudin[5], e com a permanência do fotógrafo e cineasta Henrique Forthmann em seu quadro, a SE pôde elaborar com mais amadurecimento seu plano de trabalho para 1949/50.

Segundo Darcy, este plano "consistiu um dos mais ambiciosos programas de estudos etnológicos já tentados no Brasil"[6]: a documentação dos índios *Urubus-Kaapor*[7], no interior do Maranhão.

---

4. *Atividades de intercâmbio da S.E. em 1946*. Ministério da Agricultura, SPI, Seção de Estudos. Museu do Índio, SARQ, microfilme SPI, 2A, fotogramas 1780/81, pp. 4-6. Outros nomes freqüentaram a SE no período 1946/47: Egon Schaden, da Universidade de São Paulo; Nelson de Sena; J. Filipson; Oliveira Netto; Fernando Camara; Gilda Fontenele; Artur Neiva; Valdemar Valente; Curt Lange; Pedro Luiz Correia; Aarão Reis; Herry Bromberger; Charles Lynch; Charlotte S. Baumwald; René Deslander; Genil de Vasconcelos; Rivadávia de Souza; Lincoln de Souza; Coronel Joaquim Rondon. Cf. RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios*. Separata da Revista Sociologia (vol. XIII, nº 4) – São Paulo, 1951, pp. 363-385, aqui p. 367. Cf. *Atividades de intercâmbio da S.E. em 1946*.

5. Diplomado em Ciências Antropológicas e licenciado pela Escola Nacional de Línguas Orientais da Universidade de Paris, Boudin foi contratado pela SE em 1947. No mesmo ano realizou sua primeira pesquisa com os índios Fulniô, de Águas Belas, Pernambuco (idioma Ia-Tê) e em 1948, estudou os Maxakali, do norte de Minas Gerais. Foi o autor das obras *Aspectos da vida tribal dos índios Fulniô*; *Dicionário comparativo de Tupi Moderno – dialeto Tembé-Tenetehara do alto Rio Gurupi* (de 300 páginas); *Singularidades da Língua Iá-Té*. – Separata da Revista *Verbum*, Tomo VII, fasc. 1, Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1950; *Apontamentos para um estudo da língua Krê-Yé (dialeto Timbira do alto rio Gurupi, Grupo Gê)* – Separata da Revista *Verbum*, tomo VII, fasc. 4, Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1950. Cf. RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios. Separata da Revista Sociologia* (vol. XIII, nº 4 – São Paulo, 1951).
O trabalho pretendido por Boudin na expedição aos Urubus era "[...] um estudo etno-lingüístico exaustivo da dialetologia Tupi dos idiomas falados na região do Gurupi, sendo de grande utilidade científica, devido ao fato de não termos nenhuma obra completa, seja gramatical, seja lexicológica, a respeito das línguas Tupi atualmente faladas no Brasil". BOUDIN, Max. Relatório da Seção de Estudos, SPI, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1950. Museu do Índio, SARQ.

6. *Op. Cit.* p. 367.

7. A auto-designação *Kaapor* significa "moradores da mata", "silvícolas". Segundo Darcy Ribeiro, ela denuncia mais uma "íntima identificação [Kaapor] com a floresta que o sentido de uma oposição à gente que vive à margem dos rios ou nos cerrados. O certo é que a mata se inscreve em sua mitologia como um dos temas mais constantes e elaborados. Um dos feitos mais relevantes atribuído ao seu herói-civilizador [Maíra] foi a criação da floresta [...]. Para sobreviver na mata os índios Urubus tiveram de recriá-la mentalmente, dar nome às coisas, atribuir-lhes sentido, encontrar-lhes utilidade". RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus – Ensaios de Etnologia e Indigenismo*. p. 35.

> *"Essa é a grande ambição da pesquisa que empreendemos* [...]. *Isso porque queremos fazê-la no plano etnográfico, de que me incubo e para o qual me preparei* [...]. *Pretendemos também realizar obra relevante no plano lingüístico, que é o encargo de um homem competente na matéria, como Max Boudin. E, inclusive, o registro sonográfico e cinematográfico, que nas mãos de Foerthmann certamente nos dará um filme excelente*[8]*."*

No plano etnográfico, Darcy pretendia se aprofundar na cultura ancestral daquele grupo Tupi, a mesma da época da invasão portuguesa, e descobrir sua genealogia, seus processos "adaptativos e integrativos[9]" e seu ciclo anual de subsistência:

> *"Esse estudo é de importância essencial para nós, brasileiros, por duas razões capitais. Primeiro, porque somos, de certa forma, os sucessores deles* [Urubus] *no plano biológico, já que a maioria dos brasileiros descende daqueles mamelucos gerados em ventre de mulheres Tupinambás* [...]. *Em segundo lugar, porque foram os Tupinambá que deram à nossa civilização a fórmula de sobrevivência nos trópicos*[10]*."*

Segundo Etienne Samain, *"*[...] *os Kaapor (Pegada-do-Mato) eram melhor conhecidos pelos seus antigos rivais tribais como os 'comedores de bosta de cachorro'. Nos casos de doenças incuráveis, tinham o costume de colocar na brasa excrementos de cachorro. Do produto assim tratado, se fazia um pó que o doente ingeria sob a forma de um chá. Os brancos, por sua vez, passaram a chamá-los de 'Urubu', suspeitando-os de comer 'carne podre'"*. SAMAIN, Etienne. *A vontade de ser: notas sobre os índios Urubu-Kaapor e sua mitologia. Separata dos volumes* XXVII / XXVIII, *Revista de Antropologia*, XVII-XVIII, pp. 245-262, aqui, pp. 257-258. São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1984/1985.

8. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 19.

9. RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas* [...], p. 368.

10. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, pp. 18-19.

As primeiras menções dos índios do vale do Gurupi remontam à época da colonização quando os jesuítas lá "mantiveram duas missões", segundo referências ligeiras na correspondência do Pe. Antônio Vieira[11]."

Os próximos dados já são de 1872 quando o engenheiro alemão Gustavo Dodt subiu o rio para fazer seu levantamento topográfico. Segundo Dodt, a população indígena das matas do Gurupi era constituída pelos Tembé, "9000 pessôas, 6000 das quais vivendo em águas do Gurupi; os Timbira perfaziam umas oitenta famílias, ou 400 a 500 almas; os Amanayé, de 300 a 400 [...], dos Guajá ele apenas adianta que o seu número era limitado[12]". São ainda de Dodt "as primeiras informações relativas aos índios Urubus-Kaapor de língua Tupi[13]":

> *"Os Urubu moram abaixo da barra do Uraim, porém não na beira do Gurupi. Suas aldeias acham-se entre as cabeceiras do Coraci-Paraná (rio do Sol) e do Piria, na Província do Pará, sendo o primeiro um confluente do Gurupi, e correndo o outro entre o Gurupi e o Capim. Esta tribo vive isolada e sem relações com a população civilizada; só nas suas correrias, que estendem até as margens do Gurupi que eles também transpõem, é que entram em contato* [...][14]."

---

11. RIBEIRO, Darcy. *Quarenta anos de atividades do Serviço de Proteção aos Índios no Vale do Rio Gurupí* – relatório encaminhado ao Dr. Herbert Serpa, Seção de Estudos, Rio de Janeiro, Maio de 1950, folha 10. Museu do Índio, SARQ, Filme 2A, fotograma, 1990.

12. Id. *Ibid.*, folha 11. Outros dados do século XIX são devidos a Miguel Arrojado Lisboa "que ali esteve em 1895, comissionado por particulares para fazer estudos das jazidas de ouro." Cf. Id. ibid., folha 10. Cf. LISBOA, Miguel Arrojado. *A Bacia do Gurupy e suas Minas de Ouro*. Rio de Janeiro, Boletim do Departamento Nacional de Produção Mineral, n. 7, 1935. Apud. RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas* [...], p. 373.

13. SAMAIN, Etienne. *A vontade de ser: notas sobre os índios Urubu-Kaapor e sua mitologia*, p. 245.

14. DODT, Gustavo. *Descripção dos Rios Parahyba e Gurupy*, São Paulo, Col. Brasiliana, V, 1939, recentemente republicado: *Descrição Rios Paraíba e Gurupi*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/USP, 1981. Apud. SAMAIN, Etienne. *Op. Cit.*, p. 257.
Max Boudin acrescentou alguns outros pontos sobre a história dos Urubus: *"Na revolta dos cabanos* [a Cabanagem, grande insurreição nativista ocorrida no Pará e no Amazonas em 1834-40], *os Urubus foram metidos do lado deles e sofreram por isso muitas represálias. Desalojados*

O primeiro contato para a pacificação dos Urubus-Kaapor, pelo SPI, ocorreu em 1911 sob comando do Tenente Pedro Ribeiro Dantas. "Fracassada a tentativa por falta de continuidade, recrudesceram as lutas entre os Kaapor e [...] garimpeiros, madeireiros e trabalhadores da linha telegráfica[15]." Após anos de lutas e mortes, a pacificação ocorreu em 1928

> "[...] *com a instalação do Posto Pedro Dantas na ilha de Canindéua-açu, próximo ao local onde os índios faziam a travessia do Gurupi, da margem maranhense à paraense. O local fora escolhido por Miguel Silva, encarregado do Posto Indígena Felipe Camarão, que desde 1911 trabalhava para o SPI, na assistência aos índios Tembé e Timbira* [...], *e na pacificação dos Kaapor*[16]*."*

Mas as doenças, tensões e tragédias continuaram: a gripe que foi contraída junto aos brancos e que vitimou muitos índios; o assassinato do sertanista Benedito Jesus de Araújo pelo índio Oropó; a epidemia de impaludismo que atacou os trabalhadores do SPI e provocou nova mortandade indígena.

---

diversas vezes, sendo o rio Piria um dos pontos onde foram rechaçados, atravessaram o rio Gurupi para o lado do Estado do Maranhão, em 1890 e tantos. Em 1888 há provas que ainda estavam no Pará. Os Urubus criaram fama de terríveis e sempre procuravam voltar para o Estado do Pará [...]." BOUDIN, Max. *Dicionário Comparativo de Tupi Moderno* – dialeto Tembé – Tenetehara [Ténêtéhar]. Igarapé do Jararaca, julho 1951/ sept. 1951. (Rio Gurupy), pp. 8-9. FUNDAR, Série Indigenismo, Sub-Série SPI.

15. RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização – a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. p. 196.

16. Id. *Ibid.*, p. 199.

2. Viagem, Pré-Produção e Camiranga

As condições de produção do filme de Forthmann e Darcy Ribeiro não eram das melhores. Primeiro, pelo difícil momento do CNPI com a doença do Cel. Amilcar, o grande responsável pela base de administração e produção das documentações cinematográficas do Major Thomaz Reis na segunda década do século XX; segundo, pela falta de cobertura total das despesas do filme pela SE.

O Relatório do lingüista Boudin constata essa deficiência orçamentária de produção e faz pensar que o projeto do filme foi apresentado à SE num nível de pesquisa inferior aos estudos etnográficos de Darcy e lingüísticos de Boudin:

> "[...] *a verba posta à nossa disposição, para a Expedição Científica, podia nos deixar prever uma documentação mais ampliada e ilustrada, foi então convidado o cinematografista da Seção de Estudos, Sr. Henrique Foerthmann, o qual seria encarregado do documentário fotográfico e cinematográfico da viagem, sob a orientação do Sr. Darcy Ribeiro, sendo resolvido antes de partirmos, que o custeio desta despesa suplementar correria sob a nossa conta, até a concorrência de um terço da verba global prevista*[1]*."*

Darcy Ribeiro e Max Boudin deixaram o Rio de Janeiro de avião no dia 5 de novembro de 1949, rumo à Belém do Pará, aonde chegaram no dia seguinte – após uma possível parada em Barreiras, na Bahia, para reabastecimento. Forthmann permaneceu no Rio.

1. BOUDIN, Max H. *Relatório da Seção de Estudos*. SPI, Rio de Janeiro, 26 de Junho de 1950.

"Foi obrigado a adiar sua partida, devido ao fato da Casa Mesbla, fornecedora dos filmes, não ter entregado em tempo oportuno as encomendas feitas antecipadamente[2] *."*

Em Belém, Darcy e Boudin permaneceram por doze dias à espera de Forthmann e dos filmes. No dia seguinte à chegada do cinematografista, como se dizia na época (possivelmente uma adaptação do inglês *cinematographer*), 17 de novembro, os três viajaram para Bragança, a nordeste do Estado, onde esperaram por quase dois dias pela lancha da Prefeitura que fazia o transporte para a cidade de Vizeu, no Maranhão, "completamente cortada de comunicações terrestres normais[3]".

Nesta lancha, um grande barco a motor repleto de pessoas, seguiram, no dia 18, pelos rios e cursos d'água amazônicos (furos) até a pequena Vizeu, à foz do Rio Gurupi, limite natural com o Pará. É de Vizeu, no dia 20 de novembro de 1949, que Darcy iniciou seu maravilhoso diário escrito para a esposa Berta:

"Berta, abro este diário com seu nome. Dia a dia escreverei o que me suceder, sentindo que falo com você. Ponha sua mão na minha e venha comigo. Vamos percorrer mil quilômetros de picadas pela floresta, visitando as aldeias índias que nos esperam, para conviver com eles, vê-los viver, aprender com eles. D.R.[4] *".*

A viagem à Bragança e a permanência em Vizeu mergulharam Darcy e Forthmann num país amazônico então desconhecido: o da miséria, o da pobreza, o das memórias orais fantásticas sobre a pacificação dos Urubus, o

2. BOUDIN, Max H. *Op. Cit.*

3. Id. *Ibid.*

4. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 17.

das genuínas expressões populares de religião e cultura, o de personagens inesquecíveis – humanos, humildes e patéticos – "[...] gente jogada no fundo da Amazônia, perdida de seu povo, isolada de seu tempo, ali à espera de algum milagre...[5]".

...O "turco" Rachid de Vizeu, enriquecido com pequenos negócios derivados da exploração do ouro em Gurupi, cheio de filhos e descendentes, que enviava seu dinheiro para o Líbano para uma vida futura, que se aclimatou aos trópicos e ao calor e amasiou-se com Dona Luíza que se ocupava do bar e cuidava da comida – mas "a vida que ele se preparou em trinta e tantos anos de suor e gemidos nesse fim de mundo já não lhe apetece [...] Não podendo satisfazer-se no convívio dos vizeuenses e não se tendo embrutecido [...] fez-se o grão-senhor, hospitaleiro e sociável, conhecido em todo o estado por essas qualidades[6]". Foi na casa de Rachid que Darcy e Forthmann se hospedaram em Vizeu; foi lá que esperaram o novo transporte para a subida do Gurupi...

...João Mendes Ferreira, antigo "encarregado do Posto Tembé do SPI, do rio Guamá[7]", que narrou a trágica história de Ana, a jovem cabocla mulher do índio Sabino, da ilha de Marajupema em 1934. Ana foi desejada por um madeireiro de nome Luis Carvalho que, junto com seus capangas, a perseguiu pela mata, a aprisionou e torturou Sabino. De madrugada chegaram até a casinha de João Mendes que, desconfiado da situação, chamou quatro trabalhadores armados de carabinas e salvaram o índio "já todo cheio de bicheiras" e com "as manilhas [que] já tinham entrado nos braços[8]...".

---

5. Id. *Ibid.*, p. 10.

6. *Ibid.*, pp. 43-44.

7. *Ibid.*, p. 22.

8. *Ibid.*, p. 25.

...A festa do Círio de Vizeu, em que muitos romeiros, vindos de vários lugares da região, levavam durante a noite suas velas em procissão e acompanhavam a imagem de Nossa Senhora de Nazaré até uma capela.

> *"No dia seguinte cedo volta a procissão* [...]*, porém mais rica de acompanhantes carregando pedras, potes, maços de tabaco, miniaturas de embarcações, conduzidas na cabeça por gente descalça ou com o dorso nu* [...]
>
> *A procissão da manhã foi precedida por um corpo de 'marujos', que dançavam abrindo caminho para uma embarcação pequena, mas de uso, enfeitada de bandeirolas, onde vão, bem sentados, dois garotos* [...]. *Antes do andor vinha uma charanga desafinada que trouxeram de outro município para dar função no Círio e nos bailes que se seguem.* [...] *Filmou-se hoje a procissão. Foerthmann tirou algumas fotografias e depois montou a máquina na praça para filmar a entrada da santa, com seus acompanhantes, na igreja. Eu também tirei fotografias interessantes ontem, se saírem prestando, serão boas lembranças de viagem*[9]*."*

Seriam mais que isso – seriam preciosos registros de parte da cultura popular brasileira em seu tempo. Somados, o filme e as fotografias de Forthmann e Darcy poderiam ter resultado num ensaio de estimado valor etnográfico, mesmo feito sem planejamento, quase por acaso. Forthmann, como que a intuir a força dramática da romaria, se postou no lugar e no momento certo – quando a imagem da santa entrava na igreja –, o que exigia não só integração com o meio, rapidez e força física – já que a câmera cinematográfica utilizada – Eyemo 35 mm, da *Bell & Howell* – não era tão

9. *Ibid.*, pp. 19-20.

leve –, mas, sobretudo, habilidade técnica e sensibilidade para perceber os gestos mais expressivos e as ações mais importantes da cronologia do rito.

Onde estarão esse filme e essas fotografias? Teria Forthmann filmado o encerramento da festa, onde "o povo dança, bebe – principalmente bebe –, briga e se deixa explorar pelos negociantes[10]"? Teria gravado o foguetório de encerramento do Círio, que um padre italiano lançava para o Maranhão, perto da praça que dava para o rio? Teria filmado o que o olhar cinematográfico de Darcy viu – "moças e meninos [a] rodar no carrossel que é movido a mão por dois homens dentro de um cercado de tábuas, ao redor do mastro. Eles vão girando aquilo como bois movem uma engenhoca de cana[11]."

O que sentimos é que a juventude dos dois companheiros – que se tornariam bons amigos, depois – parecia liberar as documentações das amarras burocráticas de concepção e do excessivo planejamento antropológico. Parecia estar imbuída do mesmo interesse pela vida brasileira e orientada pela mesma sensibilidade para o que fosse relativo aos costumes e crenças das pessoas, comunidades e aldeias.

Vizeu era uma vila pobre, de casas pequenas, velhas, e de ranchos de palha,

> "[...] *sem mais móveis que uns dois caixões feitos bancos e o maior servindo de mesa sobre quatro pés cambaleantes. O ouro que desceu o rio não deixou marcas na vila, mesmo nas igrejas ele não derramou.*
>
> *A capela antiga, dos 'tempos áureos', é de uma pobreza vizeuense, paredes rachadas por fora e por dentro, um altar simples*

10. *Ibid.*, p. 20.

11. *Ibid.*, p. 34.

com três imagens de palmo e meio bem centenárias, todas com coroas de metal dourado[12]*."*

Em Vizeu, Darcy, Forthmann e Boudin ficaram por duas semanas à espera dos negativos deixados por Forthmann em Bragança:

"***30/nov/49*** *– E continuamos aqui. Ainda hoje chegou uma embarcação e não trouxe os filmes* [...]. *Já telefonamos, telegrafamos e pedimos, mas parece que nos querem mesmo prender aqui*[13]*."*

A estadia prolongada envolveu os três companheiros com o subdesenvolvimento crônico e com as doenças endêmicas do lugar,

"[...] *transformados em serviço médico da terra e o tempo não chega a atender aos chamados. Tenho estado com o filho de Miguel Silva* [Miguel Filho], *que está de cama há meses, morrendo aos poucos com o bucho roído de impaludismo.* [...] *Chegou um filho do Rachid com a notícia de que uma moça aparentada deles estava à morte num lugarejo a duas horas daqui. Saíram, imediatamente, numa canoa a motor, o velho Rachid e duas filhas* [...]. *Levaram consigo o Boudin devidamente municiado de penicilina e sulfas, porque, pelo jeito, deve ser pneumonia*[14]*.* [...]

12. Nestas descrições mais banais, evidencia-se o inteligentíssimo olhar antropológico de Darcy, atento e que a tudo observa: os trançados dos telhados; os santos do altar – "[...] no centro fica São Sebastião [...] tem braços e mãos desproporcionais, uma cara de caboclo paraense pintada de rosa [...]" –; a aparelhagem para o uso da maconha [vício e costume dos cablocos negros e população do rio], o *bei* "[...] uma cabaça comprida de pescoço afunilado. Sobre a parte mais larga, eles colocam um cachimbo grande". Id. *Ibid.*, pp. 34, 46. Possivelmente, as quatro fotos de casas das páginas 26-27 e o desenho do bei, da p. 45, são de sua autoria.

13. *Op. Cit.* p. 38.

14. O resgate dessa moça doente e as tentativas de sua cura se transformaram numa novela, uma história dentro da história, o que transforma *Diários* num romance. O escritor Eric Nepomuceno, ao se referir ao livro, mencionou: "O Darcy me deu os originais, eu comecei a ler, quando cheguei na página 30 ou 40, eu disse: 'Darcy, já li até agora três romances'. Porque as histórias que ele

Tudo isso, dito assim, pode até parecer que estamos entendendo muito de doença e remédios. Nada disso, é uma complicação. Quando a coisa parece mais preta, nos juntamos os três perto da mala de remédios – que o Foerthmann espalha pelo chão para facilitar o trabalho – e tomamos um por um, para ver, pela bula, qual deles resolverá o problema. Quando não chegamos a um acordo sobre o melhor, misturamos dois ou três. Foerthmann comentou que se nos pusessem no meio de uma farmácia bem sortida seria divertido, em poucos dias curaríamos ou mataríamos a população. Parecemos três meninos soltos numa casa de mágico, experimentando fórmulas[15]*."*

*"**5/dez/49** – Há um mês, precisamente, saí de casa, despedi-me de você* [Berta Ribeiro] *para tão longa viagem.* [...]. *Ainda estamos enterrados em Vizeu. Somente hoje chegou o pacote de filmes que Foerthmann deixou para trás e ainda tivemos de esperar o preparo do batelão para seguirmos.*

A doente não morreu, parece até melhor, apesar de nosso tratamento[16]*."*

No dia 6 de Dezembro de 1949 iniciaram a subida do rio Gurupi no pequeno barco a motor do Nhozinho, antigo líder, dono e explorador dos negros da região. As águas do mar, ao entrarem no rio, formavam uma contra-

contava, a sinopse do romance estava ali." RIBEIRO, Darcy. *Mestiço é que é bom!* p. 109. As histórias de Vizeu revelam o futuro escritor no antropólogo. Darcy flui seu talento de "contador de causos" ao de antropólogo marxista e *documentarista do homem* ao bem narrar, com humor, episódios de curas, velórios, enterros e rocambolescas chantagens familiares.

15. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 41.

16. Id. *Ibid.*, p. 44.

corrente por vários quilômetros que obrigava o rio "a correr invertido para as cabeceiras[17]", o que facilitava a navegação "no dorso da maré[18]".

> *"O Gurupi corre entre o Maranhão e o Pará, servindo-lhes de fronteira, numa extensão de uns 500 quilômetros através dos quais é interceptado por umas 30 corredeiras. Sua largura varia de 200 a 400 metros[19]".*

Este pobre *Vale do Ouro* é conhecido por suas lavras que "intermitentemente, atraem garimpeiros em verdadeiros *rushs*[20]".

> *"O que melhor caracteriza a paisagem humana desse rio do ouro é sua pobreza, a indigência física e cultural dessa pobre gente derramada nas clareiras que conseguiram rasgar na mata[21]".*

Na mesma noite do dia 6 chegaram ao povoado de São José do Gurupi. No dia seguinte, ao percorrerem a vila, se depararam com a mesma pobreza de Vizeu: populares subnutridos, decadentes, sem perspectivas.

---

17. *Ibid.*, p. 49.

18. *Ibid.*, p. 49.

19. RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas da Secção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios.* Separata da Revista *Sociologia*, vol. XIII, n° 4, São Paulo, 1951, p. 371. Conferência lida no auditório do Ministério da Agricultura, a 23 de abril de 1951, por ocasião das comemorações da Semana do Índio.

20. *Op. Cit.*, p. 371.

21. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 49. Ao cruzarmos os dois textos de Darcy – o analítico *Diários Índios* e o sintético *Atividades Científicas...* – podemos extrair informações que esclarecem o quadro antropológico encontrado pelo cineasta e pelo etnólogo. Por exemplo: *"Esta é a gente* [a 'paisagem humana'] *que está em contato com os índios e que eles são chamados a imitar, embora tenha de civilização tanto ou menos que os mesmos índios, se se compreende por essa palavra o conjunto de técnicas das sociedades industriais modernas. Através de todo o vale se vê que o equipamento cultural da população é o mesmo dos índios; através de técnicas indígenas é que eles conseguem o alimento, o abrigo, o lenitivo para as moléstias que padecem e até a satisfação de necessidades de outra ordem como as religiosas".* RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas da Secção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios*, p. 371.

Assistiram também a uma apresentação noturna de uma artista mambembe, já encontrada em Vizeu, que cantava e dançava ao lado de um comediante do lugar.

A sensibilidade de Darcy e Forthmann registrou aquela estranha *performance* – Darcy com seu texto; Forthmann com suas fotografias. Ausente em *Diários Índios*, uma fotografia da apresentação dessa artista, surge aqui (ver *Iconografia II*) como recuperação de elementos visuais e narrativos dos seres encontrados, perdidos na memória[22], e como exemplificação do trabalho simultâneo (texto/imagem) feito por dois profissionais distintos e afins: a atriz, de pés no chão, semi despida em seu vestido longo como um véu e seu pobre decote; o jovem ao fundo, sentado a tocar violão, ladeado por um senhor que segura um chapéu de palha, são ações e imagens fugidias no tempo, numa noite amazônica banal, de pré-filmagem, mas que foram retidas para a história pela privilegiada memória e o bem humorado texto do antropólogo e pela fotografia do cineasta. Esta página foi também composta como esboço para uma possível nova edição texto-imagem para *Diários Índios*, com obediência a aspectos cronológicos, antropológicos e cinematográficos.

Na manhã seguinte (8 de dezembro) viajaram para a comunidade de Camiranga, remanescente dos quilombos maranhenses dos rios Jararaca e Maracaçumé.

> *"Quando a terra dava ouro, isso tinha movimento e um comércio rico. Hoje é a mesma miséria de todo o rio* [...]. *Há quase tantos caboclos quanto negros, que vão se misturando com entusiasmo. Caboclo aqui é a gente local reconhecidamente não*

22. "Uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida". Cf. KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. (2ª edição revista). São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, p. 101.

indígena, nem negra[23]*."* "[...] *Camiranga é a pobre boca dessas pobres minas de ouro, que tanta pobreza tem trazido ao Gurupi*[24]*."*

A documentação etnográfica de Darcy e Forthmann, aquecida em Vizeu e Gurupi, iniciou-se com toda energia em Camiranga, atraída pela riqueza do sincretismo religioso e cultural do lugar e facilitada pelo aval de Nhozinho, guia e informante, homem de ligação entre a comunidade e a equipe.

Mesmo com pouco tempo de convivência (três dias) o etnólogo e o fotógrafo conseguiram a empatia necessária para o desenvolvimento de suas documentações – empatia, aliás, que acompanharia Forthmann por toda sua vida de cineasta –, qualidade essencial a todo documentarista interessado num maior envolvimento com o meio em que trabalha.

> *"A comunidade nos marcava como amigos do Nhozinho, o que era um papel positivo, mas também como autoridades.* [...]. *A própria companhia do Nhozinho, embora providencial para a primeira apresentação, criaria dificuldades depois. Eu vinha ver a macumba, ver que elementos culturais africanos conservavam os negros de Camiranga. Ora, tudo que é tipicamente negro é proibido e o próprio Nhozinho representa aqui a autoridade repressiva, que manda prender pajés* [...]. *Devíamos contornar esse papel negativo de modo a podermos conquistar a confiança e a simpatia dos negros velhos* [...]. *Felizmente, nos saímos muito bem. Conseguimos cair no gosto dos principais e tivemos grande facilidade em organizar os conjuntos de que necessitávamos* [...]. *Conseguindo, por exemplo, uma sessão de pajelança realmente extraordinária, tão*

23. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*. p. 51.

24. Id. *Ibid.*, p. 69.

autêntica que o próprio Nhozinho, meio desgostoso, afastou-se e pôs fora da casa onde fizemos as gravações todos os brancos contrários à macumba[25] [...]."

A pajé foi convencida por Darcy a cantar. Primeiro cantou "cantos compassados e roucos [...], por fim, dançava e gingava como uma louca, em cantos terríveis de desespero[26]". Forthmann relatou essa experiência em uma carta enviada para sua mulher, Rosita, antes de deixar Camiranga:

"Minha querida Velhinha.

Aqui vai outro bilhete, o último antes de minha volta [...]. *Vamos ficar ainda amanhã em Camiranga, despedindo-nos da civilização* [...]. *Tivemos oportunidade de gravar uma legítima macumba, com cachaça, maconha e tudo. Persegui com o microfone durante duas horas uma velha preta que fazia a pajelancia dançando e cantando alucinadamente e extasiada pela fumaça de maconha e de bebida. Conseguimos uma esplêndida gravação, provavelmente única no Brasil, pois as canções antigas, em outras regiões já foram deturpadas e esquecidas.* [...]

Velha, eu tenho que terminar. Farei o possível de voltar o quanto antes pois as saudades são muitas. Desejo a todos um Feliz Natal e Ano Novo. Muitos beijos e abraços saudosos do velho[27]*."*

---

25. Id. *Ibid.*, p. 53.

26. Id. *Ibid.*, p. 55.

27. Cf. *Iconografia II*. Este bilhete original, não datado, foi possivelmente escrito em 10 de dezembro de 1949. (Cf. *Diários Índios*, p. 51). Acervo Heinz Forthmann.
Darcy, entusiasmado pela quantidade de cantos gravados – "cheios de referências a praias, povoados, barrancos, sumidouros, matas, árvores e coisas concretas dessa região" - pensou em fazer um levantamento "das lendas e encantamentos dessa gente", "uma geografia mítica da Guiana maranhense". Cf. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 55.

Ainda em Camiranga, Forthmann e Darcy gravaram e fotografaram *apresentações especiais* (grifo meu) de Tambor Grande, Tamborim, cantos do Divino Espírito Santo e Bumba-meu-Boi, previstas desde Vizeu, quando Darcy delas se informou a partir das relações amistosas que estabeleceu[28], e feitas exclusivamente para a documentação da equipe etnográfica. Essas *apresentações* constataram uma interferência no real a ser documentado e, mesmo ao não obedecerem à sazonalidade e à cronologia dos ritos e manifestações musicais, não os deturpou nem os descaracterizou; ao contrário: funcionaram como uma espécie de levedo de valorização psicológica e cultural que fermentou e desencadeou ações humanas – danças, cantos, trabalhos de urdiduras (tecelagens, confecções de indumentárias) – às vezes latentes, às vezes pouco expressivas pelas dificuldades do cotidiano[29].

Em relação às fotografias da Caixa do Divino e ao culto da Coroação do Imperador, foi composta a página 249, em *Iconografia II*, com fotografia inédita de Forthmann não incluída em *Diários Índios*. É interessante verificar como texto e fotografia se completam (texto que, inclusive, ajudou à identificação da própria imagem nos arquivos): *"A figura principal representando a imperatriz, era uma menina de doze ou treze anos, branca* [...]. *Uma negra velha, enorme, vestida de vermelho (a pajé) toma a coroa[30]".*

A Fotodocumentação de Camiranga, confluência da raiz pictórica de Forthmann – de retratos tão luminosos, plásticos, humanos – e do liame descritivo dos registros de Schultz, formou sua ponte para o Cinema. Contemporâneas da ebulição do fotojornalismo brasileiro nos anos 50, onde sobressaíram nomes como os de José Medeiros, Jean Manzon, Thomaz

---

28. *"Obtive informações de que necessitava e facilidades para meu trabalho. Assim, já combinei passar uns dois ou três dias em Camiranga"*. Cf. Id. *Ibid.*, p. 44.
Em 10/12/1949 Darcy relatou: *"Anteontem, organizamos um conjunto de Tambor Grande, outro de Tamborim e os gravamos* [...]. *Depois da Caixa* [do Divino], *tivemos o Bumba-meu-Boi. Custou-nos muito dinheiro, mas saiu um boi como Camiranga nunca tinha visto, de tão rico e bem ornado, embora não interferíssemos senão com o dinheiro"*. Cf. *Diários Índios*, pp. 51-62, passim.

29. Cf. *Diários Índios*, pp. 54-63, passim.

30. Cf. *Diários Índios*, p. 59.

Farkas, Luis Carlos Barreto, Indalécio Wanderley, as fotografias de Forthmann, geradas no ermo universo das pesquisas antropológicas, distantes do grande público, se configuraram como obras de arte e patamar para seu trabalho maduro com a imagem em movimento. As fotografias da *Macumba* (ver *Iconografia* II), além de refletirem a "[...] operação conjunta de olhos, coração e inteligência[31]", essencial a todo fotojornalista, perpetuam em belas composições de mãos, gestos, olhares, a imagem de um momento único de transe e celebração, e se anunciam extremamente *cinematográficas*. Pela plasticidade dos movimentos retidos, pela dinâmica e ritmo interno dos gestos, pela vida que delas se exala.

Em 12 de dezembro deixaram Camiranga. Mudaram de embarcação e iniciaram, finalmente, a longa e perigosa viagem pelo rio Gurupi com destino ao Canindé, local do Posto Indígena Pedro Dantas[32], ponto de partida para o trabalho com os índios Urubus.

> *"A embarcação em que viemos (se aquilo merece esse nome pomposo) é um casco velho de quase dez metros de comprimento por quase dois de largura maior* [...], *já meio podre* [...] *que faz água por mil rachaduras* [...]. *Preocupa-me levar uma carga tão*

31. Termo utilizado pelo fotógrafo José Medeiros (1921-1990) para elucidar o trabalho do fotojornalista. Mesmo ao respeitar as tênues diferenças entre Fotodocumentação e Fotojornalismo, cito seu pensamento que tanto se adequa ao trabalho documental de Heinz Forthmann: *"Repórter fotográfico quer dizer um homem que tem mais do que imaginação visual. Mais do que isto. É ser tudo para todo mundo. Um cientista numa reportagem científica, um fazendeiro numa fazenda. Ser educado com as pessoas que não o são e simpático com as pessoas decentes. É ser editor, artista, cenarista, fotógrafo, repórter, conferencista, turista, relações públicas permanente, viajante, e antes de tudo corajoso. Sempre pronto, deve ter uma saúde de ferro, fotografar fatigado ou não, deve fotografar bem o que não lhe interessa bem como o que não lhe é simpático. Deve encontrar gente nova todos os dias e ganhar sua confiança e cooperação ou suas fotos serão posadas e sem graça. Deve ser rápido e viajar quando necessário, perder sono, comer quando for possível e ter, mesmo assim, sua imaginação alerta, o seu senso crítico ativo para cada trabalho."* MEDEIROS, José. *José Medeiros, 50 anos de Fotografia*. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia, 1986, pp. 39, 52, passim.

32. Nome dado em homenagem ao capitão do exército que comandou a primeira tentativa de pacificação dos Urubus pelo SPI no início do século XX.

cara e delicada – sobretudo a cinematográfica – numa embarcação tão precária[33]. [...]"

"A tripulação é de seis remeiros, que nos lugares mais rasos trabalham com varas, zingando aquele monstrengo. Há ainda um piloto, que fica na popa, segurando um remo enorme, de pá redonda, preso à embarcação por um anel de arame: é o leme. Além desses sete, vínhamos nós três, Miranda, Mota, Ariuá e mais de mil quilos de carga[34]*."*

Durante seis dias de calor viajaram pelo rio raso. Lenta viagem cuja monotonia era quebrada, apenas, pelas perigosas corredeiras:

"A travessia aventurosa dessas corredeiras, movidas por canais velocíssimos, que correm entre enormes pedras, é a principal causa da morte dos índios remeiros. Quase todos Tembé, que aliás só enfrentam esse trabalho com um salário de maconha, que consomem navegando[35]*."*

Às vezes Darcy, Forthmann, Boudin e os funcionários eram obrigados a deixar o velho batelão e caminhar pela mata, onde, da barranca, observavam os remadores, "aquele grupo de negros nus praguejando e suando para arrastar a carcaça e a carga através de tantos escolhos[36]". À noite, após

33. *Op. cit.*, pp. 69, 52.

34. Ariuá, jovem índio de origem Urubu, criado entre os Tembé, que falava português e serviu como intérprete de Darcy na expedição; João Mota, o encarregado do Posto Pedro Dantas; Miranda, antigo funcionário do SPI, problemático, hostilizado pelos índios, que acompanhou a equipe apenas até o posto. Cezário era o piloto, "velho negro que nasceu e morrerá naquelas barrancas [que] conhece cada corredeira e cada pedra submersa de todo o rio". RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas da Secção de Estudos*, p. 371. Cf. *Diários Índios*, p. 69.

35. Id. *Ibid.*, p. 69.

36. *Ibid.*, p. 70.

as mesmas refeições de arroz, feijão e peixe seco, iam para as redes dormir (ou "esperar os mosquitos", segundo o bom humor de Darcy):

> *"Até houve quem comentasse, no segundo e terceiro pouso, que os mosquitos diminuíam. Diminuiu foi nossa resistência a tanta vigília* [...]. *O Foerthmann assegura que no Xingu tem muito mais mosquitos, de espadas mais agudas e cornetas mais estridentes*[37]*."*

> "***19/dez. 49*** *– Andei pescando essa manhã num casco* [pequena canoa]. *Fui com o Foerthmann, levamos todo aquele riquíssimo apetrecho de pesca que você me deu, Berta* [...]. *Tomamos um banho delicioso no areal meio submerso e descemos de bubuia, deixando o casco voltar sozinho, como fosse do gosto de Deus e da correnteza, enquanto dormíamos no fundo*[38]*."*

Apesar do cotidiano de rio, floresta e sol, o humano nunca deixou de interessar a Darcy. Nas paradas e pousos do caminho – Itamoary, Chatão e ranchos entre Marajupema e Coracy (ver mapa em *Iconografia II*), entrevistou "emigrantes europeus desnacionalizados[39]", caboclos, antigos funcionários do SPI, perdidos, estiolados, doentes, distantes do mundo em taperas e minas arruinadas[40].

---

37. *Ibid.*, p. 71.

38. *Ibid.*, p. 77.

39. *Atividades Científicas* [...], p. 371.

40. O social, o antropológico e o ecológico continuavam a interessar Darcy: *"Quero fazer uma planta da casa e dos pertences dessa gente, a roça, as fruteiras e tudo o mais, como exemplo de um tipo de ocupação humana da mata gurupiense. Isso com algumas fotografias de coisas, gentes e bichos, e uma história de família pode ser interessante para a pintura da paisagem humana* [grifo meu] *do rio."* Cf. *Diários Índios*, pp. 79, 80.

No dia 18 de dezembro, numa curva do rio, diante de uma pequena ilha chamada Pacificação, chegaram ao Canindé. Lá, avistaram as primeiras casas do Posto Indígena Pedro Dantas, dominadas por uma maior, "de tábuas serradas e coberta de telhas, que é a escola e será nossa morada[41]".

41. *Ibid.*, p. 40.

3. Pesquisa de Campo, Metodologia de Realização e Roteiro

A liderança de Darcy na expedição se fez naturalmente. A princípio, a equipe não possuía um chefe. Cada membro era "responsável por sua tarefa específica[1]" – a de Forthmann, mais ligada à orientação de Darcy pela natureza etnológica da pesquisa. No início, essa falta de definição gerou ressentimentos em Boudin. Mas a empatia dos habitantes com Darcy era maior, o que fazia que ele sempre fosse o procurado para providências ou ofertas de algum brinde.

Consciente da manutenção do espírito da equipe para o sucesso do trabalho de campo, Darcy chegou a externar à Berta sua preocupação:

> "[...] *creio que o mais importante é assegurar nossa unidade de vistas e o bom humor para que possamos trabalhar juntos. A equipe tem importância maior que o trabalho particular de cada um de nós; no conjunto é que sobressairão nossas contribuições. Esses são problemas que sempre ocorrem quando se trabalha coletivamente, antes de acertar o funcionamento do grupo. Espero e farei tudo para que isso se resolva prontamente[2].*"

Quantos episódios e estórias não foram contadas pelos três, nas noites do posto indígena, sobre o rigor e a pontualidade de Rondon[3], sobre a

1. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 81.

2. *Ibid.*, pp. 81-82.

3. Em entrevista concedida ao autor, em setembro de 1985, Darcy narrou algumas lembranças que Forthmann tinha de Rondon: "Em uma viagem, em Campo Grande, às sete horas da manhã, o Rondon marcou para sair o carro e ficou com o relógio na mão esperando que aparecesse o comandante das tropas do exército, lá, que deveria se apresentar a ele. Ele, como general – como o comandante não apareceu –, disse: 'São sete horas'; entrou no carro, olhou e viu, em cima, na carroceria, uma professora primária, uma moça, e disse: 'Mas, essa moça vai lá em cima? Não, a senhora não pode ir lá em cima' (e já havia uma outra senhora na boléia: era o chofer, a senhora e o lugar dele). E ele disse: 'A senhora desce' – e isso era uma coisa incrível! Só o Rondon fazia uma coisa dessas numa viagem de dias até Cuiabá, que era a viagem que se fazia então."

primeira guerra mundial vivida pelo pai de Forthmann sobre as viagens e expedições já realizadas?

Na solidão do Canindé, provavelmente, Forthmann fez as fotografias em que aparecem os três, multiplicados, em poses diferentes. Graças à técnica do uso do disparador automático, do *flash* unifocal sobre fundo negro e da sobreimpressão do negativo (ver *Iconografia II*), os três companheiros observam a eles mesmos a conversar, a fotografar (Forthmann), a escrever (Darcy), e a jogar cartas. Esta fotografia, que Darcy intitulou *Artes do Forthmann*[4], exprime o fino humor do fotógrafo, uma marca de sua personalidade por toda sua vida, além do amplo domínio técnico por parte do artista de seu meio de expressão.

Mas, aqueles três dias de paz relativa após a chegada ao Posto foram quebrados por um mal indício: o funcionário Mota, que saíra para atender ao chefe Kaapor, capitão[5] Piahú, voltara com a constatação de uma grave doença sofrida pelo chefe: o sarampo.

> *"Mota acredita que ele morra dentro de alguns dias. Tem os olhos tomados pela doença, a boca toda aberta em feridas e já está com a garganta atacada.* [...].
>
> *Na aldeia de Piahú estão apenas duas ou três pessoas, mal demais para andar; os demais fugiram para a mata, julgando poderem assim fugir do flagelo que caiu sobre eles* [...]. *As outras aldeias estão também atacadas pela epidemia. Talvez seja o fim dos Urubus ou, ao menos, um golpe tão sério que a resistência que acaso oponham à submissão e degenerescência será destruída*[6]*".*

4. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, pp. 9 e 48.

5. O chefe de uma aldeia Urubu – o "capitão" - utiliza um barrete vermelho preso à cabeça. Em tupi, a palavra *kamitãng*, ou *akãng – mitãng* (akãng quer dizer cabeça), significa: *"*[...] *que tem a cabeça da cor vermelha escura, de onde origina-se a palavra compreendida pelos índios Urubu como* [...] *sinal de supremacia tribal."* BOUDIN, Max. *Dicionário comparativo do Tupi moderno*, p. 151. FUNDAR, Série Indigenismo, sub-série SPI.

6. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 80.

A aldeia de Piahú era justamente o destino previsto por Darcy para o início das filmagens. Sua primeira providência foi, contudo, comunicar à diretoria do SPI a epidemia de sarampo e pedir socorro.

> *"A grande distância que* [os] *separava dos centros civilizados mais próximos de onde podiam partir os recursos para assisti-los* [as aldeias] *e, ainda, a dispersão dos índios numa enorme área, medindo 60 a 100 quilômetros entre uma aldeia e outra, tornavam quase impossível organizar uma assistência capaz de deter a epidemia que se alastrava rapidamente.*
>
> *Restava-nos, portanto, usar de nossa farmácia de emergência e fazer o que estivesse ao nosso alcance para minorar-lhes o sofrimento*[7]*."*

Os remédios solicitados por Darcy chegaram dois meses depois: "[...] e não eram mais que uma caixa de cem ampolas de penicilina [...], como o posto não tinha aparelho de injeção, somente contávamos com um único que levamos[8] [...]".

Pouco antes do Natal, no dia 23 de dezembro, Darcy recebeu novas notícias das aldeias:

> "[...] *a epidemia continua grassando. Num dos grupos já morreram quatro mulheres. No outro, dois homens. A nova foi trazida por um casal da aldeia do Serapião, que chegou hoje à procura de brindes. São os pedaços de ferro que trouxemos de Belém para pontas de flechas* [...][9]*."*

---

7. RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas*, p. 374.

8. RIBEIRO, Darcy. *Relatórios sobre a realização das pesquisas de que o Sr. Darcy Ribeiro foi incumbido em 1949/1950 sobre condições de vida da população indígena do Rio Gurupi*. 6ª Delegacia Regional, 22/05/1950. Museu do Índio, SARQ, Filme 2A, fotogramas 1979, 1984, capa e folha 14.

9. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 83.

Ficou decidido que Darcy e Forthmann iriam ver as outras aldeias e que Boudin permaneceria no posto para estudar os Tembé e os Timbira – estes, apenas vinte e três indivíduos remanescentes da antiga tribo.

Às vésperas do Ano Novo, Darcy seguiu com Mota, Cezário, o cozinheiro, Emiliano, o intérprete Tembé e dois remeiros para o posto Felipe Camarão a três dias de viagem rio acima. Forthmann seguiu para a aldeia do capitão Piahú, a uns setenta quilômetros ao sudeste pelo rio Gurupiúna. Caso encontrasse condições para filmar, avisaria Darcy, que faria o mesmo das aldeias do Jararaca. Para ele, só naquele momento começava, "na verdade, a viagem do etnólogo[10]".

E a do cineasta? Forthmann chegou a pensar em filmar os índios acometidos pelo sarampo? Haveria película suficiente para fazer esta triste reportagem e o documentário pretendido? A estação das chuvas na Amazônia permitiria a luz ideal para o filme?

Darcy chegou a ressaltar os percalços da viagem e a premência do tempo:

> *"Estamos entre a epidemia e a chuva. Se demorarmos, o inverno não permitirá qualquer filmagem e devemos chegar ao menos alguns dias antes da peste[11]."*

Por quase três dias, Darcy viajou no batelão pelo Gurupi. Passou pela aldeia dos Timbira, denominada Sordado, e pela pequena comunidade de Jibóia. Após Jibóia, pernoitou na embocadura do rio Urucum onde visitou um velho Tembé, Manoel Mucura, e, mais adiante, conheceu o rancho dos Guajás, oriundos do rio Pindaré, lá chamados Guajajara ou Tenetehara.

---

10. RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas*, p. 374.

11. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 82.

Na noite do dia 31 de dezembro, chegou ao igarapé Jararaca, no Município de Caratupera, Posto Indígena Felipe Camarão. Ali permaneceu por dois dias. Depois, horas a pé, rumou na direção da primeira aldeia indígena: a do capitão Koaxipuru. A aldeia estava deserta. O capitão e os outros índios tinham ido para um aldeamento do Tury

> *"*[...] *fugindo do sarampo, ou talvez, levando-o para lá. Estava na aldeia um seu irmão, capitão Xapó-mirá* [...]. *Embora ardendo em febre, com a cabeça estalando de um 'catarro' que trouxe de Belém, conversou conosco toda a tarde* [...]. *Está consciente de que foi a pacificação que os destruiu*[12]*."*

Na mata molhada pelo orvalho noturno e por chuvas finas e esparsas da tarde, Darcy seguiu o caminho para a aldeia do Major, segundo as indicações de Xapó-mirá. Ao se aproximar, junto com seus acompanhantes, gritou e tocou buzinas de advertência. Ninguém. Silenciosos, entraram na aldeia vazia.

> *"Todos os índios tinham se refugiado na mata, abandonando alguns, na precipitação da fuga, a farinha que torravam no fogo ou a panela em que cozinhavam.*
>
> *O sarampo chegara antes de nós.* [...] *Pouco depois estávamos com eles. Era nosso primeiro contato com um grupo Urubu e se realizava nas piores condições que se possa imaginar.*
>
> *Ali estavam escondidos na mata, fugidos da peste e já atacados por ela, vivendo ou, mais precisamente, morrendo sob tapirís de folhas armados entre as árvores, todos atacados pelo*

12. *Ibid.*, p. 101.

sarampo e pelas doenças que ele arrasta consigo: o terçol, a pneumonia, as infecções intestinais e outras[13]*."*

"Há sete pocilgas dessas, vinte e poucas pessoas morrendo dentro do meio daquela umidade da mata, ouvindo tossidos, gemidos, peidos, escarros de todos os lados. Já morreram três, só um homem e uma mulher restam fortes, mas mesmo estes, já atacados, começam a tossir [...][14]*.*

O mais deplorável é que já não morriam da doença, mas de fome e sede [...] *e, sem forças para armar os tapirís, muitos deles ardiam em febre, ao relento, sob a chuva.*

Crianças abandonadas ao chão comiam terra e queimavam-se no esforço de manter os fogos acesos[15]*.* [...]. *Jovens e crianças esqueléticas, todos famintos, rodam por ali desesperados, cegos pelo terçol, repelidos pelos adultos. Tive que preparar para eles as sopas que levava para mim. Comeram, também, forçados por nós, umas bananas verdosas, que só as há muito verdes* [...]. *A crença de que possam fugir do fantasma da doença que assaltou a aldeia metendo-se no mato* [...] *joga esses índios numa condição humana incomparável de miséria*[16]*."*

Mas Darcy não pôde permanecer mais tempo entre eles. Deveria prosseguir em seu trabalho. No dia 5 de janeiro alcançou *Domingos*, antiga aldeia do *Maíra*. Encontrou os índios fugidos, numa roça situada após um igarapé, também atingidos pela doença.

---

13. RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas*, p. 375.

14. Id. *Diários Índios*, p. 108.

15. Id. *Atividades Científicas*, p. 375.

16. Id. *Diários Índios*, p. 109.

Nesta sua curta permanência pôde observar elementos da cultura material, como um grande forno de barro para farinha, potes de cerâmica, panelas de fundo afunilado, adornos plumários, arco e flechas, e as próprias casas, "[...] de quatro águas, sem paredes externas e divisões internas[17]", que se aglutinavam em seu pensamento para a concepção do Roteiro de *Os Índios Urubus*.

Sem perder a ternura, observou e se encantou com a meninazinha Itsin, "a garota vivaz[18]", que tanto trabalhava ao apanhar água, colher mandioca e batatas, fazer chibé, acender fogo e ajudar o irmão pequeno a lavar os olhos para que ele, Darcy, colocasse o remédio para terçol.

Dois dias depois, o antropólogo deixou a roça condenada e seguiu para a aldeia do cacique Ianawakú. Forthmann, por sua vez, viajara para a aldeia do capitão Piahú e encontrou – como Darcy no *Major* e em *Domingos* – uma paisagem parecida de desolação, com os índios em convalescença do sarampo. Em seu caminho, que infelizmente não podemos acompanhar pela ausência de escritos e relatórios, o acontecimento de dois acidentes: o primeiro, o ataque que sofreu de uma cobra, que "[...] saltou-lhe na perna, mordeu a bota e quis enrolar-se nas canelas [...]. Mas o moço é ágil[19]" – relembrou Darcy, posteriormente: "[...] saltou valentemente, embora o romântico alemão não acreditasse que a cobra pudesse atacar assim, sem qualquer motivo de queixa, só pelo gosto de morder[20]"; o segundo, a queda no rio, da proa do batelão, quando

> *"Foi ao fundo com botas, sacola, muita roupa e ele dentro. Conseguiu vir à tona graças ao Alfredo* [ajudante de sertão]*, que*

17. *Ibid.*, p. 115.

18. *Ibid.*, p. 116.

19. *Ibid.*, p. 162.

20. *Ibid.*, p. 162.

teve sua chance de fazer um heroísmo, oferecendo-lhe o braço para sustentar-se e pescando o rifle do Boudin, que tinha ficado no fundo[21]".

Ao chegar à aldeia de Piahú, Forthmann foi proibido de entrar. O capitão "[...] Não só negou homens para acompanhá-lo, mas ainda não deixou ensinarem o caminho. Dizia que os outros ainda estavam sãos e caso adoecessem o culpariam por tê-lo deixado ir[22]".

A primeira mulher do capitão Piahú acabara de morrer. Deixara uma criança de cinco meses que o cineasta encontrou jogada no chão sem o atendimento da segunda mulher, também adoecida.

"Foerthmann tratou a meninazinha que chorava desesperadamente, deu leite condensado e entregou-a ao Piahú, recomendando que a tratasse, senão morreria. Foi para o Pedro Dantas, deixando a criança com a mulher, que prometia cuidar dela. Mas, quando voltou, soube que, mal havia sumido no caminho, todos voltaram à mata, deixando a criança abandonada sobre um jirau. Só muitos dias depois, quando Foerthmann voltou para cá, eles vieram e enterraram a meninazinha[23] [...]*".*

A aldeia de Ianawakú encontrada por Darcy estava preservada da epidemia. Mas seus habitantes estavam atemorizados: tinham medo do contágio. Darcy, então, liberou Mota para o Canindé junto com os dois índios doentes que trazia, e permaneceu com Cezário e o intérprete. Escreveu a Forthmann e disse-lhe que viesse, caso não houvesse encontrado "[...] coisa

21. *Ibid.*, p. 179.

22. *Ibid.*, p. 180.

23. *Ibid.*, p. 126.

melhor, o que é muito de duvidar[24]". [...]. "Era uma felicidade encontrar, afinal, gente sadia, com toda alegria de viver, embora cheios de terror e desconfiança[25]."

Na aldeia de Ianawakú foi iniciada a gênese do Roteiro de *Os Índios Urubus*, mesmo de forma não deliberada. Ao observar o cotidiano da aldeia com seu olhar minucioso de antropólogo e ao sentir a vida Kaapor que pulsava, Darcy, simultaneamente, começou a definir ações humanas e expressões plásticas, visuais, concretas no tempo e no espaço e que plasmariam o filme pretendido.

O conhecimento do *ethos*[26] Kaapor, inicialmente, se deu de maneira dialética e invertida, com os índios a pesquisar tátil e epidermicamente o *karaíwa* Darcy –

> *"Estes meninos pegam meu cabelo, puxam os pêlos de braços e pernas* [e um dente de ouro]*, como a ver o que é aquilo que sua gente não tem, só faltam me cheirar. Os homens apalpam o pano das calças, experimentam o sapato e o chapéu e provam de tudo que eu como e bebo[27]".*

24. RIBEIRO, Darcy. *Atividades Científicas*, p. 376.

25. Id. *Diários Índios*, p. 180.

26. Tomo, por princípio, o conceito de *ethos* concebido por Gregory Bateson, citado por Etienne Samain em seu estudo *Balinese Character (Re)visitado:* "[...] o espírito característico, a tonalidade geral de um povo ou de uma comunidade: o 'gênio' de uma instituição ou de um sistema". BATESON, Gregory. *Naven. A survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea tribe drawn from three points of view.* Stanford, Stanford University Press, 1965, p. 2. Apud. SAMAIN, Etienne. *Balinese Character (Re)visitado*. Campinas, Editora da UNICAMP, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, p. 48.
Segundo Samain, *"*[...] *o* ethos *de que fala Bateson remete* [...] *a modos diferenciados e esteriotipados, a maneiras social e culturalmente definidas de se comportar. Representa um sistema codificado dos instintos e das emoções presentes nas condutas e nos comportamentos de pessoas que vivem numa determinada sociedade." Ibid.*, p. 48.

27. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 126.

– se desenvolveu com o exame dos hábitos e do trabalho de subsistência da aldeia. Ao escrever em seu diário os elementos observados da cultura Kaapor (sem pensar numa ordenação temática preliminar e numa estrutura narrativa), o antropólogo já selecionava as cenas que, mais tarde, iriam compor o futuro Roteiro – como as observações enumeradas a seguir, que se refletem em trechos dos capítulos *Montagem: Estrutura e Decupagem* e *Análise de Seqüências*, nesta mesma *II Parte*.

> *"O centro da vida na aldeia é a casa da família, o rancho tosco que abriga o forno – uma peça redonda, que chega a dois metros de diâmetro, feita de cerâmica pousada em pedaços de cupim que deixam espaços para atiçar o fogo. Cada dia uma família toma conta do forno para fazer sua provisão de farinha, o pão-nosso dos Urubus do Gurupi.*
>
> *É o milagre da mandioca que, uma vez madura (oito meses), pode ficar um ano mais na terra, esperando que a colham.* [...]
>
> *Além dessas manifestações estéticas* [cerâmicas, cuias pintadas, desenhos em troncos de árvores]*, a única realmente alta e bem elaborada é a plumária, como técnica de compor as peças, atando e embricando as plumas, e como gosto de combinação das cores de penas, é extraordinária* [...].
>
> *Todas as pessoas aqui usam adornos: colares de miçangas, pulseiras, trançadeiras, tornozeleiras de penas* [...] *pentes também ornados de plumas e brincos de colibri* [...]. *As redes de dormir e as tipóias que todas as mulheres carregam a tiracolo para enganchar os filhinhos até três anos* [...].
>
> *Desde os mais simples aos mais complexos* [objetos]*, todos são feitos com perfeição muito superior à sua função de utilidade. Quero dizer que não havendo mercantilismo e a tendência*

decorrente de fazer tudo de qualquer modo para fazer depressa ou para vender bem, a perfeição ganha lugar de importância.

Creio mesmo, que a função real de tudo que os índios fazem é criar beleza[28]*."*

Somente nos últimos dias de sua permanência é que Darcy esboçou o primeiro tratamento do *Roteiro*, ainda vago, imbuído da ânsia e do entusiasmo de um antropólogo que tudo quer mostrar e registrar em seu primeiro filme, sem a calma de uma seleção mais precisa e de uma ordenação mais profunda:

"Aliás, tenho pensado, nos últimos dias, num roteiro de filmagem que permita mostrar, com unidade de vistas e interesse estético, documentadamente, um aspecto de sua cerimoniália com todas as técnicas a ela associadas. Seria o caso de se focalizar a festa de nominação, mostrando, porém, a construção da casa grande, a feitura dos potes, a preparação dos adornos e armas a serem exibidos e trocados, a colheita da mandioca, a preparação dos beijus e dos alimentos a servir aos convidados. Por fim, a festa em si, com suas danças, bebedeiras e rituais.

Para isso, o cinematografista poderá ir colhendo o material em várias aldeias. Assim, onde estiverem construindo uma casa, ou fabricando potes ou preparando adornos, ele registrará. O roteiro serviria depois para juntar isso numa unidade. E teria a vantagem de mostrar os índios, não como sempre os mostram, nos seus dias alegres e divertidos, mas apresentando o que sempre escondem: esse árduo trabalho diário e toda a canseira de meses que custa um dia de festa. O diabo é fazer Foerthmann me acompanhar nessa

28. *Ibid.*, pp. 128-132, passim.

andança a pé pela mata e sobretudo carregar todo o peso da maquinaria de 35 mm[29]*."*

O tema principal do filme pensado por Darcy era a *festa de nominação* (grifo meu). Para ela é que convergiriam os outros aspectos culturais como a construção da casa, a feitura dos potes e a preparação dos adornos. Talvez já pensando nas dificuldades de produção, o antropólogo não pensou em limitar seu registro a uma só aldeia, o que quebraria a fidedignidade do conjunto da festa de nominação daquela aldeia precisa ("para isso, o cinegrafista poderá ir colhendo o material em várias aldeias [...]. O Roteiro serviria depois para juntar isso numa unidade[30]"). Mas, uma casa construída numa aldeia, não seria, por exemplo, obrigatoriamente, a casa onde se passaria a nominação a ser filmada. A *unidade* a que se refere Darcy viria, posteriormente, na Montagem, sendo o Roteiro mais um guia de filmagem, amplo, aberto, sem detalhamentos e precisões.

Uma pequena contradição neste primeiro tratamento é encontrada na definição do tema. Darcy queria mostrar a vida diária do trabalho de subsistência, mas também queria enfatizar a festa, "com suas danças, bebedeiras e rituais". Esta divisão poderia significar, no fundo, uma dúvida do antropólogo em, ao priorizar a festa, expressar uma visão folclórica – ou mesmo colonialista, o que não seria de seu feitio – pelo aspecto exótico que poderia ter aquele ritual de uma cultura pouco conhecida. A valorização do tema da nutrição – independente dos preparativos da festa –, que acompanhou Darcy desde o início de suas observações em Ianawakú – "o milagre da mandioca"- também contribuiu para a indefinição do roteiro original.

Na segunda quinzena de janeiro, Darcy recebeu cartas de Boudin e Forthmann: em dez dias, o cineasta viria para começar o filme, enquanto o

29. *Ibid.*, pp. 140-141.

30. *Ibid.*, p. 147.

lingüista permaneceria no posto para cuidar do trabalho com as gramáticas Tembé e Timbira.

> "[Boudin] *desistiu mesmo de estudar o dialeto dos Urubus, que era seu encargo. O nosso sonógrafo já está funcionando. Ótimo.*
>
> *Agora é esperar aqui e aproveitar esses dias, enquanto ele* [o fotógrafo] *chega. Gostaria de ir ao Xapy* [outra aldeia], *mas temo que Forthmann chegue ou mande alguém na frente com as coisas*[31]*."*

Em relação ao registro etnográfico em fotografia e som, Darcy acabou por não obedecer ao mesmo sistema utilizado na expedição aos Kadiwéu. Apesar de ter levado sua câmera e valorizar a imagem fotográfica como testemunho e memória – "Alguns retratos dariam uma idéia mais viva de cada tipo do que eu poderia fazer com mais um caderno cheio de palavras[32]" –, não chegou a sistematizar uma documentação. Quando tentou alguns registros (o que seria ótimo para análise de locação e levantamento técnico, caso dispusesse de revelação e copiagem no local), não conseguiu:

> ***14/jan./50*** *– Infelizmente, não teremos fotografias. A máquina emperrou com o filme e não deu nada. Uma lástima.* [...]. *Vejo, logo aí, diante de mim, cenas boas para fotografar. É uma pena não poder registrá-las. O velho tecendo, com o filhinho de cinco anos ao lado, limpando talas para ajudá-lo* [...][33]*."*

E a pesquisa do antropólogo se desenvolveu entre seu apuro e cuidadoso exame da cultura Kaapor e o fantasma do sarampo e das chuvas.

---

31. *Ibid.*, p. 156.

32. *Ibid.*, p. 156.

33. *Ibid.*, pp. 156, 157.

A doença ainda assolava a região do Canindé e ameaçava a aldeia: *"Manon iakarussú Piahú, Canindere saran"*, gritavam desesperados os índios – "[...] alguém tinha morrido no Canindé e lá o sarampo estava atacando[34]" –, de repente, num dia comum.

Mas os planos novamente mudaram. Em outra carta, Forthmann ponderou: como a aldeia de Piahú estava "em vias de restabelecimento e o próprio capitão já bem de saúde", seria melhor que a equipe se dirigisse para lá:

> "[...] *esse meu pessoal daqui* [da aldeia Ianawakú] *bem pode, de uma hora para outra, ser atacado pela epidemia, fazendo perder todo o trabalho de trazer a maquinaria até cá* [...]. *Mesmo o pessoal que viesse trazendo a enorme tralha cinematográfica poderia transmitir a peste e eu* [Darcy] *não gosto nada da idéia de ser a causa de qualquer mal para essa boa gente*[35]*."*

Com o aumento das chuvas, Darcy se preocupou também com a película e o equipamento: "[...] era preciso utilizar o material cinematográfico antes que a humidade o estragasse[36]". E foi tomada a decisão: deixar Ianawakú, retornar a Pedro Dantas, e filmar em *Piahú*.

No momento do retorno ao Posto, os índios não queriam que Darcy partisse, apegados que estavam, "[...] cheios de fé na caixa de medicamentos[37]" e com medo do sarampo e da morte. Darcy deixou a aldeia de Ianawakú na manhã do dia 15 de janeiro de 1950, enriquecido pelas idéias, valores e pensamentos da vida Kaapor. Cheio de saudades:

---

34. *Ibid.*, p. 146.

35. *Ibid.*, p. 156, passim.

36. RIBEIRO, Darcy. Relatórios sobre a realização das pesquisas de que o Sr. Darcy Ribeiro [...], folha 05. Museu do Índio, SARQ, microfilme 2A, fotograma 1985.

37. Id., *Ibid.*

"Guardarei no peito esse povo de Ianawakú, com minha imagem do índio silvícola ainda posto em seus pés, mas com o coração já afetado pelo desejo de conviver com os brasileiros. Sabe da civilização que vem e é inevitável, mas nem suspeita de seu horror, que virá destruir a adaptação ecológica e a convivência solidária que têm, raríssima. Nossa civilização é incapaz de criá-las ou preservá-las. No mundo inteiro, seu papel foi destruí-las, empobrecendo, apropriando, dizimando os povos que encontrou[38]."

38. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, pp. 158-159.

4. Filmagem e Direção

O trabalho de Forthmann como diretor de *Os Índios Urubus* começou antes da filmagem, ainda em sua primeira permanência na aldeia de Piahú. Ao observar, compreender, sentir a triste realidade da aldeia, e se envolver com seus habitantes, criava em sua mente e em seu coração o que Paul Rotha chamava de *"the material for the theme*[1]". Não que suas observações preliminares sobre o assunto fossem sistematizadas em um diário de campo, mesmo num pré-roteiro (ver *Iconografia II*).

O tema, envolto em aspectos trágicos, dramáticos – o que acabou por exigir do cineasta um engajamento ético e moral – e em indefinições de ordem geográfica e humana, se mostrava difuso, impreciso, mas que começava a fazer parte de seu pensamento e de sua vida.

O mergulho no mundo Kaapor e a decorrente impregnação empírica e afetiva da vida daquelas famílias, mulheres, crianças, foi essencial para o nascente trabalho do fotógrafo e a concepção do documentário. Mesmo mais tarde, balizado pelas observações etnológicas de Darcy Ribeiro trazidas da aldeia de Ianawakú, quando teve que definir locações, decupar cenas e ações, foi seu amor ao próximo que fundou o espírito da realização cinematográfica.

Antes de iniciar as filmagens com Darcy; de ter preparado o ambiente e limpado a aldeia do mato crescido, Forthmann viajara ao local e se deparara com o sarampo que ainda causava mortes e deixava seqüelas. O capitão Piahú, de retorno à aldeia, encontrara os índios fugidos e que haviam abandonado sua filha doente:

---

1. Termo empregado no estudo "The Naturalist (Romantic) Tradition" – capítulo: "The Evolution of Documentary" – sobre os filmes *Nanook of the North* e *Moana*, de Robert Flaherty. ROTHA, Paul. *Documentary Film*. Londres, Faber and Faber, 1952, p. 83.
O cineasta, produtor, crítico e historiador inglês Paul Rotha (1907-1984) participou do início do Empire Marketing Board – Film Unit (EMB-FU) com John Grierson, fundou a Strand Film Company em 1936, e dirigiu o elogiado documentário *World of Plenty* em 1943.

"Gritava que já havia perdido uma filha e, agora, a outra ia morrer. Abandonou-a ali e foi para a mata.

Assim, nesse estado de desespero, encontrou-os o Foerthmann, que logo pôs em ação suas recônditas e envergonhadas qualidades de pastor alemão. O preto Chico Ourives retomou seu ofício de curandeiro, tirando folhas de mastruço e tantas outras folhas e cascas que conhece para preparar beberagens, com que foi curando os doentes [...]. *Ainda agora, sob a chuva, saiu o nosso missionário, vestido em minha capa, para tratar os enfermos recalcitrantes que não querem sair da mata. Sem ele, muitos outros teriam morrido. Ninguém teria voltado a essa aldeia condenada, onde já enterraram umas quatro pessoas, e não haveria filmagens[2]."*

Sua generosidade pela aldeia que abraçou e seu sentimento profundo pela natureza e pelo homem – sua poesia –, independente da experiência de campo e competência técnica desenvolvidas, se refletiu naturalmente no contato e no diálogo com as pessoas a serem filmadas, na escolha da luz, da lente, do posicionamento da câmera em relação aos seres em suas ações: *"the instinctive caressing of the camera over the natural movements* [...][3]".

---

2. RIBEIRO, Darcy, *Diários Índios*, pp. 170-180, passim.
Sobre os preparativos da filmagem, Darcy relatou: *"Estivemos dois meses naquela aldeia, as primeiras semanas foram de preparativos, Inicialmente deveríamos atrair os índios para a aldeia abandonada que êles não queriam rever, onde estavam enterrados muitos de seus parentes e tudo lhes parecia macabro. Aos poucos foram retomando o antigo ritmo de vida, chegavam em grupos, por família, alojando-se todos na casa grande do capitão. As outras casas foram ocupadas para depósito de material, morada de trabalhadores e cozinha; eu fiquei com os índios no barracão. Era preciso curá-los das rameleiras, das desinterias e da pneumonia antes de iniciar as filmagens e nos afundarmos nêste trabalho."*RIBEIRO, Darcy. *Relatórios SE/SPI*. Museu do Índio, SARQ. Filme 2A, fotograma 1986.
"[...] *Tem sido um trabalhão limpar isso, pôr abaixo a mataria para que a máquina de cinema tenha alguns ângulos azuis ao fundo e os fantasmas de meus pobres índios fiquem sem uma só touceira onde se esconder para suas traquimanhas noturnas."* RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*. p. 181.

3. ROTHA, Paul. *Documentary Film*. p. 84.

No dia 3 de fevereiro de 1950 Darcy chegou à aldeia de Piahú onde Forthmann já se encontrava havia uma semana. O sofrimento trazido pelas mortes e pelo sarampo não impediu que o capitão – "[...] um homem alto (1,70) forte e sério [que] ri poucas vezes, embora não se possa dizer que seja mal humorado[4]" – acolhesse a equipe. A região onde vivia era constituída por várias clareiras onde habitavam três grupos: o de Piahú; o de Koatá, "[...] que antigamente morava com Piahú e era seu principal ajudante, mas separou-se dele com toda a parentela há uns vinte anos [...][5]"; e o de Anakampukú, o principal informante do antropólogo – sábio, conhecedor maior da genealogia Kaapor, de "[...] muito bom humor, loquaz e sério. Todos parecem estimá-lo e respeitá-lo por suas qualidades de caçador, de bom companheiro, de líder e de intelectual.[6]"

Alguns índios ainda convalescentes se encontravam abatidos, com feridas na pele, o que impedia a definição do *elenco* do filme, como se referiu Darcy[7]. As condições climáticas também se mostravam adversas: "[...] A chuva não pára mais, é todo o dia e quase o dia inteiro. Donde virá tanta água?[8]", se indagava o antropólogo; e o Roteiro continuava amplo, com vários temas a se debaterem numa espinha dorsal ainda pouco amarrada:

> *"É o seguinte plano de filmagem que fiz para o Foerthmann executar. As condições em que trabalhamos não permitem grandes*

4. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*. p. 177.

5. *Ibid.*, p. 185.

6. *Ibid.*, p. 237.

7. "[...] *um pobre elenco, remelento e magro que procuramos às pressas curar da coruba, do sarampo e evitar uma epidemia que estragaria a filmagem. O* set *está quase pronto. E essa aldeia está ficando até bonita." Ibid.*, p. 185.
"Coruba 5/fev/50 *– Tudo bem, assumi as funções de missionário para dar descanso ao Foerthmann e para que ele possa cuidar da filmagem. Hoje, já fiz os curativos da manhã, à tardinha haverá mais. Nunca vi tanta coruba e como é horrível essa coceira que os faz abrir a carne em chagas de tanto coçar.* [...]*". Ibid.*, p. 182.

8. *Ibid.*, p. 174.

coisas, mas se realizarmos o que idealizei será o melhor filme da Seção de Estudos do SPI. Também se o sol não continuar tão sovina.

Planejei alguns conjuntos que possam ser filmados aqui, numa aldeia vizinha que tem gente mais bonita e, talvez, também no Ianawakú, [...]. *Serão painéis ligeiros que mostrem aspectos essenciais da cultura, ligados uns aos outros pela narração.* [...].

"O filme deverá apresentar uma festa urubu, a maior deles. Talvez a única pagodeira dessa gente. É realizada como parte das cerimônias de nominação, para batizar uma criança que começa a sentar na tipóia. A apresentaremos de um ângulo diferente do usual, ao invés de mostrar apenas índios bem adornados, pulando e cantando numa alegria mentirosa, como se costuma fazer. Filmaremos a dura labuta que antecede a festa, os meses de trabalho e sacrifícios para que se produza o suficiente para fartar todos os convidados durante alguns dias.[9]"

Darcy imaginava convergir os quadros cotidianos para esta festa, que seria situada no final do filme como um clímax:

"Procuraremos filmar a preparação da bebida, a feitura dos enormes beijus de mandioca e sua fermentação nos camucins ou o amassamento dos cajus, se for o caso [...].

Finalmente, se filmará a cerimônia da nominação e a troca e distribuição de flechas. Todas essas cenas finais serão feitas com índios enfeitados com todos os seus adornos e bem pintados. Assim mostraremos a parafernália urubu, bem como suas danças e cantos.

9. *Ibid.*, p. 181.

A oratória será também filmada com o índio que programamos para padrinho: Anakampukú. Ele contará a um grupo a grande aventura de sua vida: a guerra que enfrentou com os Guajá [...].[10]"

O tema da *nutrição* – que acabou por amarrar todo o filme posteriormente, seria desenvolvido em função da *nominação* e colocado no início. Uma seqüência de ambientação, como um prólogo, também estava prevista, o que daria ao documentário a possibilidade redundante de dois começos e também de uma estrutura indefinida:

"Começaremos mostrando o complexo da mandioca, um casal e dois filhos na roça colhendo mandiocas, a mulher desenterrando as raízes, enquanto o homem trança um apero para a filha carregar. A arrumação da mandioca e das batatas no jamaxim e a viagem de volta até o rio. Percurso que o homem e o filho fazem, seguindo-as com as flechas na mão, atirando em pássaros. No rio se verá a descarga e o preparo da mandioca para pubar. Depois, seu transporte até o forno, a secagem, "tipitagem" e torração pela mulher, ajudada pelas filhas, enquanto pai e filho assam batatas no forno. Aí se filmará, também, o preparo dos beijus para a cauinagem e uma cena da menina ralando mandiocaba e espremendo para tirar o líquido doce, que tomam depois de cozido. Este será um painel.[11]

Outro, referente à coleta, mostrará um casal a caminho da mata, a mulher subindo numa palmeira para tirar bacaba, enquanto

10. *Ibid.*, p. 183, passim.

11. Ver capítulo 5 da II Parte: *Montagem, Estrutura e Decupagem* - Seqüência 2, Cena 1, pp. 205-207; Seqüência 4, Cena 2, pp. 214-215 -; e *Iconografia II*, pp. 233-234.

o homem, sempre de flecha em punho, aprecia de longe. Depois, eles, debaixo de outra árvore, comendo frutos caídos no chão e carregando muitos mais no jamaxim da mulher. O homem, de passagem, raspará a casca de uma árvore para fazer um desenho qualquer. [...][12]*."*

Outro quadro mostrará um homem caçando, flechando qualquer animal de porte, transportando-o para casa e o moqueando aqui, depois de despelar. A pesca será mais movimentada, um grupo de índios andando na mata até um igarapé [...].

Filmaremos, ainda, a fabricação de arcos e flechas, a trançagem de redes e tipóias e, se houver algodão aqui, a tecelagem de uma saia ou de uma rede. Registraremos, também, a trançagem de um paneiro ou jamaxim e a fabricação de um patuá de tábuas. Alguma coisa de cerâmica (camucim, panelas e potes), que será o mais difícil, teremos também que filmar. Fica faltando muita coisa, como toda a plumária, os trabalhos em cabaças e tantas técnicas mais, porém o tempo é pouco e se fizermos o programado já será bom. Precisamos filmar, também, os cigarros de tauari que são servidos aos convidados.[13]"

"O princípio do filme mostrará a mata, algumas paisagens calmas, índios num ambiente idílico, junto de igarapés sem mosquitos e miasmas, até sua chegada à clareira, onde está a aldeia, que será apresentada, então, em vários ângulos[14]"

---

12. Esta seqüência - um *painel*, como designava Darcy - não aparece no filme. Possivelmente, nem chegou a ser rodada. Tal fato só poderia ter sido comprovado se dispuséssemos das sobras de montagem (o material não utilizado).

13. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, pp. 181-182, passim.

14. Id. *Ibid.*, p. 183.

As filmagens se iniciaram aos poucos, junto com a documentação fotográfica de Forthmann e a pesquisa de Darcy sobre mitologia – aproximadamente, entre os dias oito e nove de fevereiro de 1950. Das raras anotações deixadas pelo cineasta, apenas a definição de algumas seqüências, sem a precisão de datas (ver *Iconografia II*).

> *"**08/fev./50** – Tivemos um dia cheio. Embora chovesse bastante desde cedo, levei o Foerthmann ao Koatá para fotografar um casal de resguardo e combinamos a filmagem de alguns motivos* [...][15]*."*
>
> ***9/fev./50** – Outra noite divertida* [...] *aproveitamos uma horinha de sol para filmarmos à tarde, mas não deu quase nada, o sovina sumiu logo. Apenas pudemos começar o registro de uma técnica de cestaria, um tipiti que encomendara ao Anakampukú e já tinha me custado muito trabalho para fazê-lo esperar pela máquina e pelo sol* [...].
>
> **10/fev./50** – [...] *Acordei animadíssimo, eram sete horas e o sol vinha saindo com um brilho que é uma beleza. Fui chamar logo o Foerthmann para aproveitarmos aquela preciosidade. Aqui amanhece tão tarde porque a clareira da aldeia tem apenas uns cem metros e o sol precisa subir muito para passar sobre toda essa muralha de árvores e chegar até nós, aqui no chão. Combinei logo filmarmos o conjunto da mandioca, que é mais demorado e exige um dia bem claro.*
>
> *Preparamos bem o trabalho, porém mal chegamos ao meio e as nuvens foram juntando; logo tivemos de trazer de volta a máquina, correndo*[16]*."*

15. *Ibid*, p. 186. Cf. p. 190.

16. *Ibid.*, pp. 193, 200-201, passim..

O Roteiro estava determinado. A concepção dos planos, a Direção e a Fotografia ficariam a cargo de Forthmann, como bem lembrou o cineasta:

> "[...] *antes de começarmos a filmar Darcy escreveu um roteiro não técnico, mas que estabelecia as seqüências da história. Todos os planos foram tomados em conjunto, embora Darcy não interferisse na decupagem ou nos detalhes, apenas estabelecia a ordem das seqüências e acompanhava as filmagens, que foram prejudicadas pelas chuvas*[17]*."*
>
> *"Mudei* [Darcy] *novamente o plano de filmagem. Vimos que era impraticável documentar pormenorizadamente todas as técnicas, a cerimoniália, tudo que se pudesse ver de sua cultura. Esse é o objetivo da documentação cinematográfica da Seção de Estudos. Depois, fiz o plano mais modesto delineado atrás, contando que teríamos, no mês que vamos viver aqui, suficiente luz para fazer aquele conjunto. Desistimos, agora, disso também. Ontem sugeri ao Foerthmann um novo plano e combinamos focalizar um só casal e filmar tudo que pudermos com ele apenas*[18]*."*
>
> *"O filme não saiu como a gente bolou* [relembrou Forthmann]*. Íamos fazer um filme mais extenso, pegando atividades coletivas, como a pesca ou um ritual importante. Nos quatro meses em que estivemos na área em dois meses só tivemos 12 dias de sol. Eu meti na cabeça de filmar com sol, o filme ficou*

17. FORTHMANN, Heinz (depoimento) in MENEZES, Cláudia. "A produção de filmes etnográficos do SPI: entrevista com Heinz Forthmann" in *Museu do Índio 30 anos - 1953-1983*, p. 26.

18. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 205. Em seus relatórios, Darcy reforçou sua opinião sobre focalizar o filme num casal (o que o aproxima coincidentemente, de *Nanook of the North*): *"O plano de registro cinematográfico, embora muito modesto, teve de ser simplificado várias vezes pela premência do tempo e das condições. Afinal nos contentamos em focalizar um casal e seu filho, mostrando-os nas atividades cotidianas, a luta pela sobrevivência e a fabricação de seus principais artefatos"*. RIBEIRO, Darcy. *Relatórios* [...] *1949/1950 SE / SPI*, 22/05/1950. Museu do Índio, SARQ, Filme 2A, fotograma 1986, folha 16.

reduzido ao cotidiano, o que deu ao trabalho uma certa simplicidade [...]. *Tivemos também certos problemas técnicos, fizemos alguns planos de carrinho. Quando chegamos no Posto falei: se a gente tivesse mais preparo teria trazido um carro de criança para fazer um 'travelling'. Darcy começou a pensar – havia uma máquina de arroz – e estas rodas, não servem? Pesavam vinte quilos e ficavam a dois dias do local de filmagem. Requisitamos um carpinteiro, depois dois índios carregaram as rodas. O carpinteiro cortou a madeira, fez uma plataforma e trilhou com tábuas, não aplainadas. Pensei que não fosse dar para aplainar porque a madeira estava verde. Chamei o carpinteiro*[19]*: não dá para aplainar? dá. A coisa funcionou. Fizemos também uma 'grua' - cortamos umas toras e suspendemos uma plataforma que descia. Dois homens trabalharam nisso um mês, mas não deu certo. O 'Urubu'* [o filme] *foi realmente bolado, a única coisa modificada foi a limitação às atividades cotidianas*[20]*."*

O grau de convívio possibilita o entrosamento do cineasta com o meio, seu entrosamento e a possível criação de uma *mise en scène* documentária. Emprego este conceito atribuído a Robert J. Flaherty que o desenvolveu como método de trabalho na maioria de seus filmes. Não se deve confundir *mise en scène* com *ficção*. Alguns cineastas contemporâneos

19. O trabalho deste carpinteiro, Rosemiro, e da equipe de apoio foi relatado por Darcy: *"Estão aqui conosco dois auxiliares do posto: o João Carvalho, que é o encarregado, e o Rosemiro. Um faz trabalho de ferreiro e caçador, outro de carpinteiro para armar as engenhocas do Foerthmann. Além deles, temos três trabalhadores negros. O Zico e o Itá, que serram madeira. O Chico Ourives, que é nosso curandeiro oficial* [...]. *E ainda temos outro preto, meu cozinheiro Cezário, que não tem elementos aqui com que mostrar suas artes, mas ajeita bem os jabutis, mesmo sem gordura. E o André, intérprete que não aproveitei ainda* [...]. *Quase me esqueço do Ariuá, sempre bom menino que se diverte a valer nesse reencontro de sua vida de aldeia* [...]." *Ibid.*, p. 191. Cf. capítulos *Montagem, Estrutura e Decupagem*, pp. 200 e 205 e *Análise das Seqüências*, p. 222.

20. MENEZES, Cláudia. *Op.Cit.*, p. 27.

empregam esse método com algumas variações semânticas e comportamentais, como é o caso de *mise en situation* e *mise en place*[21].

Frances H. Flaherty, mulher e colaboradora de Flaherty, exemplificou esse método ao se referir às filmagens do clássico *Nanook of the North*: *"The secret of Nanook is, I believe in those two words: being themselves, not acting, but being*[22]*"* – documentário que tinha por tema uma família esquimó em sua luta pela sobrevivência no Ártico.

Quando se atinge equilíbrio e entrosamento entre *câmera / pessoa filmada / ambiente* (luz natural, floresta, terreno, outros índios próximos, por exemplo), cria-se um clima positivo e de confiança entre o documentarista e seu personagem, o que permite a fluência de ações e a naturalidade de gestos e expressões, como o sorriso de Kosó que parece dialogar com Forthmann (ver *Análise das Seqüências, Cena 4*, plano 2). Um sorriso revelador da presença da câmera, mas que enriquece de espontaneidade e vida uma cena comum de intimidade familiar.

A consciência do desabrochar desses comportamentos é sentida pelo cineasta que os intui, os respeita, e os filma – o momento da fecundação do plano cinematográfico –, quando então acontece o encontro, a comunhão entre a alma da ação, dos personagens e do diretor.

> *"Le tournage est donc un moment décisif pour le documentaire. En fait, le moment décisif. Il ne garantit pas la qualité d'un film, mais au moins l'authenticité de son rapport au réel. Il ne garantit pas l'accès au réel, mais rend compte d'une volonté d'y accéder. Il n'est pas fuite de l'imaginaire qui s'ensinue à tout*

21. Cf. GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire, un autre Cinéma*, p. 127.

22. FLAHERTY, Frances Hubbard. Depoimento para a reportagem "Flaherty on Film", *National Educational Television*, apresentação de Robert Gardner, 08 minutos, USA, 1958. *Nanook of the North* (1920-1922) foi produzido pela Revillon Frères; com Roteiro, Fotografia, Direção e Montagem de Robert Flaherty; assistência do capitão Thierry Mallet e a participação de Nanook, Nyla (a esposa) e seus filhos.

moment, dans le choix d'une prise ou le cadrage d'un plan, il est contrôle d'un imaginaire que le cinéma romanesque a fini pour imposer comme un substitut de la réalité. Il n'est pas fuite de la fiction - qui est la marque de l'homme dans le monde - mais fuite des mystifications en tous genres. Il est une manière de vivre en filmant, ce qui n'empêche pas de rêver[23]".



24

Forthmann chegou a exemplificar a *mise en scène* empregada no filme, talvez mais rígida que a de Flaherty, num maior grau de direção e controle das ações:

"Os índios foram se acostumando com a gente. Os índios Urubu são relativamente arredios, mas muitas situações foram

23. GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire, un autre Cinéma*, p. 127.

24. Da esquerda para a direita, o "elenco" do filme: Xiyra, 18 anos de idade, a protagonista, irmã de Koatá; o filho Beren (na época ainda não nominado); a câmera *Eyemo* 35mm, modelo Q, da *Bell & Howell*, com as três objetivas, a torre com três braços (deslocada, de maneira que cada lente ficasse centrada sem intervir no campo de visão das outras) e o chassis de 400 pés (4 minutos); Heinz Forthmann aos 35 anos de idade; Kosó, Tuxaua Urubu, 22 anos, marido de Xiyra, o protagonista. Fotografia de Darcy Ribeiro, Maranhão, Aldeia do capitão Piahú, fevereiro/março de 1950. Acervo Heinz Forthmann.

encenadas. Não atendiam às repetições e às vezes ficavam aborrecidos. Um dia quiseram quebrar a máquina, não sabiam o que era, achavam uma chateação, sabiam porém que no final havia distribuição de brindes. No relacionamento com o grupo, fomos mais ou menos aceitos, como um hóspede que fica mais tempo sem criar problemas. As crianças e as mulheres são muito importantes, se eles não gostarem, não vai, não adianta forçar. É muito importante o relacionamento satisfatório com as mulheres. Pôde-se filmar depois de alguns dias, para as pessoas se acostumarem com a máquina, para os índios estarem condicionados. Não havia muita curiosidade, a máquina de um modo geral era objeto de contrariedade. Toda esta experiência foi feita de maneira empírica, feita na base da improvisação[25]."

Darcy também exemplificou o trabalho de direção ao relembrar alguns episódios: "Com o Kosó ele fez uma coisa formidável: o Foerthmann, com uma paciência inenarrável, é que ele fez, por exemplo, a filmagem de como um índio faz uma flecha. Nós levamos dias porque o índio... o índio não sabia que estava sendo filmado – ele nunca havia visto um filme –, então, simplesmente, o índio ia fazer uma flecha... e terminava a flecha. E o Foerthmann filmava o que podia. Então o índio fez umas dez flechas, enquanto o Foerthmann filmava pondo a máquina em lugares diferentes, porque ele não poderia dizer ao índio: 'Pare essa flecha aí! Para eu filmar depois [risos]. Ele continuava fazendo e eram flechas diferentes[26]."

25. MENEZES, Cláudia. "A Produção de Filmes Etnográficos do SPI: entrevista com Heinz Forthmann" in *Museu do Índio 30 anos – 1953-1983*, p. 27.

26. RIBEIRO, Darcy. Entrevista ao autor em 1985, incluída no filme *Heinz Forthmann*, *Op. Cit.* Em *Diários Índios* Darcy escreveu: **"15/fev/50** – Tivemos outra manhã clara que deu para completar a filmagem da fabricação de flechas. A tarde choveu muito, como sempre [...]. Tudo corre igual. De manhã filmamos – quando há luz; à tarde, saio um pouco, faço os curativos e dou remédios, à noite converso com a ajuda de João Carvalho que se revelou um excelente intérprete [...]." RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 208. Ver *Decupagem* (*Seqüência 3, Cena 1*).

"Nós tínhamos que alcançar uma intimidade tão grande que os índios não vissem que nós estávamos presentes. E a única instrução que dava para esse filme, a única instrução era: não pode olhar para a câmera. Então sempre que olhavam para a câmera paravam todos para saberem que não podiam olhar para a câmera. E pedia para fazer o que faziam todo o dia: tomar banho, como eles tomavam banho, tudo que eles faziam todo dia[27]."

As filmagens se estenderam por quase um mês, até o dia cinco de março. Apesar da amizade desenvolvida com os Kaapor, havia um quê de enfado e saturação dos índios em relação à equipe. Anakanpukú estava sobrecarregado pela curiosidade etnográfica de Darcy; Piahú impacientava-se com a deficiência de brindes e de alimentação; Kosó enfastiava-se com as esperas ao sol e de ficar à disposição da câmera:

"O nosso astro principal, Kosó, futuro tuxaua, é uma das pessoas mais pacientes que jamais conheci. Repete cada cena, quantas vezes queiramos, sempre alegre e não insiste em ganhar presentes, aceitando sempre de bom humor as minhas dádivas. Mas ele também já está cansado de nós. Quando chegamos à sua casa ontem, o João [Carvalho] *já estava lá e ele perguntou por nós e se iríamos com a máquina, propondo:*

– Vamos quebrar logo aquele troço[28]?

"Quando quizemos regressar, outra dificuldade apresentou-se: o caminho pelo qual atingimos a aldeia com toda a carga que a documentação cinematográfica exigia, estava fechado pelas águas.

27. RIBEIRO, Darcy. (entrevista) *Os índios Urubus* (vídeo). Cópia: FUNDAR, sem data.

28. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 254.

Enormes trechos foram inundados pelos igarapés e um trabalhador que mandamos ir adiante, para ver como estava a estrada, teve de andar centenas de metros com água pelos ombros, às vezes até nadando. Era impossível, nestas condições, voltar a pé com uma carga tão susceptível de alterar-se com a umidade.

Fizemos, então, sair um grupo de homens em pequenas embarcações com machados e serrotes para tentarem a subida de um igarapé que passava a cinco quilômetros e nunca tinha sido navegado. Através de cinco dias, derrubando tronqueiras e experimentando cada um de dezenas de furos em que o riachinho se multiplicou com as chuvas, encontraram a clareira que tínhamos aberto na margem[29]*"*

Após o regresso ao Canindé, a equipe se separou. Forthmann ainda permaneceu um dia no posto para fazer novas fotografias das pessoas do lugar. No dia 12 de março de 1950 partiu para Vizeu com a carga dos filmes, o equipamento cinematográfico e o sonógrafo, que também seguiu para manutenção. Foi acompanhado por João Carvalho, esposa e o cozinheiro Cezário. Darcy e Boudin permaneceram no posto para finalizar o trabalho sobre o material Tembé e Timbira e esperar por Anakanpukú. Só iniciaram a longa viagem de volta no dia 04 de abril de 1950. A última carta de Darcy à Berta foi datada de 11 de abril:

"[...] *Combinei detalhadamente com João Carvalho minha segunda expedição. Voltarei às aldeias dentro de um ano, mas entrarei no território kaapor pelo lado maranhense.* [...] *Uma bela*

29. RIBEIRO, Darcy. *Quarenta anos de atividades do Serviço de Proteção aos Índios no Vale do Rio Gurupi, p. 17.*

aventura porque, ao fim das canseiras de cada longa andança, terei mais índios para ver, conhecer e continuar meu estudo[30]*."*

No segundo semestre de 1951, Darcy, sem a participação de Heinz Forthmann, realizou a segunda expedição que durou até novembro de 1951. Meses após seu retorno, soube por João Carvalho de uma tragédia: a morte de Beren, o filhinho de Kosó e Xiyra. Kosó ficou prostrado e "caiu numa tristeza índia":

"Certo dia, disse à mulher que havia sonhado com o pai morto havia muito tempo, e que o velho o chamava para junto dele[31]*." "Encontrei meu pai na mata. Ele me disse que aonde ele está é muito melhor do que aqui. E eu vou morrer*[32]*."*

"Eu vou – disse ele a Xiyra. Deitou-se na rede e, em vez de dormir, se fez morrer [...]. *Xiyra, sem o marido e o filho, algum tempo depois, morreu também, de uma doença que os índios não sabem qual foi*[33]*."*

30. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 295.

31. Id. *Ibid.*, p. 11.

32. RIBEIRO, Darcy (entrevista). *Os índios Urubus* (vídeo). FUNDAR.

33. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 11.

5. Montagem, Estrutura e Decupagem

Forthmann tinha, nos filmes que dirigia, o sentido do tempo e do movimento em suas durações internas de ações, ritmos e progressões no espaço, além, como já vimos, o sentido da generosidade, compaixão e amor pelo ser humano. Possuía, também, como montador, a clara noção da narrativa cinematográfica.

Mesmo sendo o diretor e o fotógrafo, o criador das imagens, autor da concepção e realização artística e técnica dos planos (composição, iluminação, fotometria, foco, captação), possuía o importante recuo afetivo sobre o material filmado. Sabia que todo o vivido, o pensado e o realizado (possível) tinham ficado para trás e que se concretizaram naquelas latas de filme revelado, naqueles metros de película diante de si. Não era piedoso nem vaidoso em relação aos muitos planos que desfilavam nas engrenagens da antiga moviola *Union* de quatro pratos, do SPI. Não tinha medo de cortar.

O sentido da Montagem, a criação da estrutura de um filme como integração de suas partes para o bem do próprio filme, era o objetivo principal: primeiro, a definição de uma espinha dorsal. A organização de todo o material *em* seqüências; depois, a organização *das* seqüências – início, meio e fim. Ou seja: cenas do início, da apresentação e do desenvolvimento, e a ordenação preliminar natural dos planos.

A estrutura narrativa de um filme ao ser organizada por tempos, espaços e ações dramáticas tem em sua constituição – sua arquitetura – o *Plano*, a *Cena* e a *Seqüência* como elementos essenciais. As definições de montagem de dois grandes mestres do Cinema Silencioso que apresento a seguir, se adequam ao estudo dos filmes de Heinz Forthmann por terem eles – assim como os filmes silenciosos –, a característica principal de serem cinematográficos, isto é: de trazerem em si, após o período de observação e seleção do universo temático, os seguintes aspectos artísticos:

1. dramaturgias visuais (expressividade de gestos, comportamentos culturais específicos, relações originais do homem com a natureza e objetos de trabalho);

2. poesias da luz que permitem transcendência aos seres e às coisas além das aparências banais;

3. múltiplas manifestações e plasticidades do movimento humano – ações de mãos, modos de caminhar, ritmos corporais de trabalhar, de se lavar, de se alimentar, etc. – em suas variadas combinações com o espaço abordado pela câmera em seus diferentes ângulos e dinâmicas – e, claro, ao saberem convergir para este mundo das imagens a interpretação profunda da realidade e do sentido do tema abordado.

> *"[...] o filme não é apenas uma coleção de cenas diferentes. Tal como os 'planos' são reunidos em cenas possuindo, como tais, uma ação contínua, assim também as cenas isoladas são reunidas em grupos, formando seqüências. A seqüência é constituída (montada) de cenas[1]."*
>
> *"A Montagem é o inventário de todos os dados documentais que tenham alguma relação, direta ou não, com o tema tratado* [...]. *Em seguida a esta montagem – inventário por meio da seleção e reunião dos dados mais importantes – o plano temático se cristaliza, se revela, 'se monta'[2]".*
>
> *"Eu <u>monto</u> quando estabeleço a ordem da sucessão do material filmado sobre o tema (fixar-se, entre as mil associações*

1. PUDOVKIN, Vsevolod I. *Argumento e Montagem no Cinema*. São Paulo, Agência Editora Ísis, sem data, p. 131. Ainda, segundo Pudovkin, o objetivo da Montagem *"[...] é mostrar, plasticamente, o desenvolvimento da cena, guiando a atenção do espectador, ora para um, ora para outro elemento isolado. A objetiva da câmera substitui o olho do observador, e as mudanças de ângulo da câmera – dirigida ora para uma pessoa, ora para outra, ora para um pormenor, ora para outro – devem sujeitar-se às mesmas condições dos olhos do observador."* Id. *Ibid.*, pp. 129-130.

2. VERTOV, Dziga. "Extrato do ABC dos Kinoks 1929". Apud. XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema – antologia*. Rio de Janeiro, Edições Graal / Embrafilme, 1983, p. 263.

de imagens possíveis, sobre a mais racional, levando em conta tanto as propriedades dos documentos filmados, quanto os imperativos do tema a tratar. [...] *a fórmula visual que melhor expressa o tema essencial do filme* [grifo meu].

A progressão entre as imagens ('intervalo' visual, correlação visual das imagens) é (para o 'Cine-Olho') uma unidade complexa. Ela é formada pela soma de diferentes correlações [...]*: 1. correlação dos planos* [...]*, 2. correlação dos enquadramentos, 3. correlação dos movimentos no interior das imagens, 4. correlação das luzes, sombras, 5. correlação das velocidades de filmagem* [...][3]."

Quando cito, no Capítulo 4 da III Parte, o testemunho de Helen Van Dongen sobre a montagem de *Louisiana Story*, é porque ele encontra eco nas concepções cinematográficas descritas (principalmente às de Vertov) e dá continuidade à concepção visual e poética para o documentário no período sonoro, tanto pela formação profissional de Van Dongen nos anos 30, como montadora dos documentários *Zuyderzee*, *Sinfonia Industrial*, *Nova Terra* (*Nieuwe Gronden)* e *Terra de Espanha*, de Joris Ivens, quanto pela natureza do trabalho de Flaherty como fotógrafo e montador, que também atravessou o período silencioso e se desenvolveu nas décadas de 30 e 40. (São estes os aspectos citados por Van Dongen: o assunto da cena, o movimento espacial de cada imagem, o valor tonal e o conteúdo emocional).

Há mais de quinze anos realizei para a Fundação Nacional Pró-Memória um primeiro referenciamento de *Os Índios Urubus* na Cinemateca Brasileira de São Paulo, Parque da Conceição. Na moviola, pude assistir a uma cópia muda, 16 mm, pb, possivelmente originária do Museu do Índio. Eram as imagens que sobraram após o incêndio ocorrido na Cinemateca,

3. Id. *Ibid.* pp. 263, 265, passim.

em novembro de 1982, e que destruiu totalmente os negativos originais do filme[4].

Fiz uma enumeração elementar dos planos – uma decupagem primitiva – que serviu de base para a seleção das cenas que deveria contratipar para inclusão no filme *Heinz Forthmann* (de cujos fotogramas, aliás, foram feitas as reproduções do capítulo 6 da II Parte (*Análise das Seqüências*).

Em 2004, em pesquisa realizada na Fundação Darcy Ribeiro – FUNDAR –, no Rio de Janeiro, pude constatar a existência de uma cópia 16 mm de *Os ÍndiosUrubus* (a qual não cheguei a manusear, assim como seu estojo em lata) e recebi, da mesma instituição, uma cópia *vhs* (não sei se oriunda da mesma cópia 16 mm), sonorizada com depoimento de Darcy Ribeiro gravado pouco antes de sua morte[5].

Esta cópia *vhs* passou então a ser a principal referência para o estudo do filme, pois no Museu do Índio (MI) – Serviço de Registro Audiovisual, SRAV, –, que havia recebido, em 2001, o material depositado na Cinemateca, não havia dele cópia ou matriz. Ressalto que esta ausência havia sido constatada pelo SRAV após análise histórica e levantamento detalhado no Serviço de Arquivos do Museu. As conclusões deste estudo comprovaram que novas matrizes foram feitas de alguns títulos e que algumas não retornaram ao Museu. No que concerne os *Índios Urubus* os dados obtidos foram os seguintes:

---

4. O material foi assim referenciado: 01 cópia 16 mm, pb, muda, 394,7 metros, 36 minutos; 01 contratipo 35 mm, pb, 987 metros, 36 minutos; 01 fragmento de cópia sonora do 2º rolo não identificada (nº de inventário: 00193). Segundo o ofício 146/82, da Fundação Cinemateca Brasileira (dezembro de 1982), encaminhado à Diretoria do Museu do Índio, separei os seguintes dados relativos à perda do filme: *"De acordo com nosso telegrama, enviado logo após o lamentável incidente que destruiu completamente o depósito de número 4 para filmes nitrato, da Cinemateca Brasileira no Parque Ibirapuera, vimos por meio deste esclarecer, do acervo do Museu do Índio a nós entregue perderam-se 59 rolos de filme* [...] *CÓPIAS E NEGATIVOS DE IMAGEM PERDIDOS* [...] *FI 00034* [número da Ficha de Inventário] – *Índios Urubus – negativo de imagem* [...] *FI 00033 Índios Urubus – negativo de imagem* [...] *FI 00035 Índios Urubus – negativo de imagem* [...] *filmes que foram perdidos irremediavelmente, não existindo mais na FCB* [...] *00034 Índios Urubu negativo image* [sic.] [...] *00033 Índios Urubu negativo image* [...] *00035 os índios Urubu* [...] *negativo image* [...]."

5. *Sine Nomine* ("Os Índios Urubus", vídeo, entrevista com Darcy Ribeiro, 18 minutos e 8 segundos). FUNDAR, s.l., sem data.

"SP00643X – cópia – 16 mm – não foi devolvido ao MI; SP00637X – contratipo – 16 mm – não foi devolvido ao MI [6]."

Neste mesmo ofício, há outra menção referente à procura de cópia de *Os Índios Urubus*:

> *"O objetivo desse histórico é fornecer subsídios para que possamos identificar ou reaver os títulos perdidos, reconstituindo assim a integridade do nosso acervo. Nesse sentido, solicitamos à V.Sa. a gentileza de nos informar sobre a localização dos itens levantados acima. No caso do filme 'Um dia na aldeia de uma tribo da floresta tropical'* [sic.]*, de Forthmann e Darcy Ribeiro, não for localizado, gostaríamos de solicitar uma cópia, já que o referido título consta da base de dados da Cinemateca[7]."*

No segundo semestre de 2005 uma cópia *vhs* de *Os Índios Urubus* foi depositada no Museu do Índio pela pesquisadora Stella Oswaldo Cruz Penido, que havia feito sua tese de Mestrado sobre Noel Nutels. Deduzi que esta cópia poderia ter se originado do acervo da Sra. Elisa Nutels, viúva do Dr. Noel Nutels, depositado na Cinemateca Brasileira. Após contato com sua filha, Berta Nutels, e com o setor de matrizes da FCB, tive a grata notícia da existência – e do bom estado de conservação – de uma cópia 16 mm pb; de um contratipo de imagem e de duas fitas de vídeo U-Matic de 36 minutos de duração do filme pesquisado (ver *Conclusão*).

Esta cópia *vhs*, mais completa que a da Fundação Darcy Ribeiro e compatível com o levantamento preliminar de quinze anos atrás, passou,

---

6. *Ofício 0/2004 MI*, de 23 de agosto de 2004. "[...] Assunto: acervo fílmico do Museu do Índio" – encaminhado pelo Sr. José Carlos Levinho, Diretor do Museu do Índio, ao Sr. Carlos Wendel Magalhães, Diretor da Fundação Cinemateca Brasileira. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 2004, folha 2.

7. Id. *Ibid.*, folha 4.

então, a ser a referência maior para esta nova decupagem. O ideal seria proceder a uma análise comparativa, em moviola, das duas matrizes positivas existentes (presume-se que o contratipo da FCB seja originável do reversível mencionado) e checar planos que existem numa cópia e não existem na outra, e vice-versa. Na cópia da FCB, por exemplo, onde se encontram planos preservados sem cortes ou alterações posteriores (o que difere da cópia da FUNDAR, que traz planos seccionados), não existem os dois planos iniciais. Com esta análise nos aproximaríamos da maneira mais fiel possível da versão original deste filme. É o que pretendo fazer com as duas cópias *vhs* disponíveis.

Em relação ao *Som*, tomo como referência para o estudo da Montagem o texto escrito por Darcy Ribeiro concebido para a narração *off*, encontrado, quase na íntegra, no Acervo Heinz Forthmann. Apesar do caloroso comentário oral do antropólogo no vídeo disponível na FUNDAR, optei pelo texto escrito, por este se encontrar mais próximo à montagem original e pelo fato do comentário oral, por vezes excessivo, saturar a imagem e não a deixar respirar pelo fluxo de informações. De raízes visuais, *Os Índios Urubus*, ficaria assim empobrecido com a transcrição do depoimento de Darcy e sua utilização na coluna de *Som* da Decupagem.

Quanto ao responsável pela voz *off* da locução, dele não se tem conhecimento, assim como da orquestra que executou a música *La Mer* (*O Mar*), de Claude Debussy, utilizada como tema. Com a perda de todos os rolos do negativo de som e a ausência de créditos nos rolos de imagem remanescentes, a *Filmografia Original de Heinz Forthmann* e o testemunho de alguns contemporâneos passaram a ser a única referência para o conhecimento do universo sonoro para o filme.

Encontramos, neste ponto, uma grande contradição que talvez só o cineasta, Darcy ou Berta Ribeiro poderiam esclarecer: a utilização de música orquestral em detrimento de vozes e cantos Kaapor gravados diretos do real. A ausência, em 1950, da tecnologia para a sincronização imagem-som (da

câmera *Eyemo* 35 mm com o gravador de fios de aço inoxidável *Pierce Wire - Recorder*, modelo 55B, nº 290-B) não impediu que a gravação sonora fosse realizada por Forthmann, mesmo que não empregada no filme.

Talvez a necessidade de apresentação do filme no XXXI Congresso de Americanistas possa ter apressado a montagem que se realizava desde meados de 1950 e impossibilitado a inclusão do som direto no documentário, o que exigiria um lento e cuidadoso trabalho de sua audição, seleção, edição, e possível pós-sincronização com as imagens. Talvez a escolha dos *esboços sinfônicos*[8] de Debussy seguisse a tradição dos documentários da Seção de Estudos e do documentário brasileiro da época, a de incluir música não diegética, de preferência instrumental, ao corpo sonoro do filme, com a finalidade de tornar a narração *off* e a narrativa visual mais amena, mais "artística". Como se uma estrutura sonora, exterior ao mundo daquelas imagens da vida Kaapor, as tornasse mais fluídas ao espectador comum, sem ser reconhecido aos próprios planos e seqüências seu inerente ritmo visual. Como se as imagens não tivessem sua musicalidade interna de tempos e ações e não se estruturassem seqüencialmente como *tempos* visuais (um *largo*, um *andante*, por exemplo).

A opção de Forthmann por Debussy pode ter ocorrido pela riqueza visual e sensorial sugerida pela sinfonia – com possíveis imagens das águas do mar durante a manhã; do movimento de suas ondas; de seu diálogo com o vento –, o que proporcionaria às imagens da natureza indígena de matas, árvores, igarapés, homens e animais, uma unidade neutra, uma base sonora que não tirasse a força das imagens nem as diminuísse em relação à narração. Não que o impressionismo musical de Debussy tivesse o intento de "pintar quadros em som[9]". O próprio compositor escreveu que desejava para a música

8. Subtítulo da obra composta entre 1903 e 1905 e que antecede a denominação de seus três movimentos: *"I. De l'aube à midi sur la mer – Très lent (8:52); II. Jeux de vagues – Allegro (6:46); III. Dialogue du vent et de la mer – Animé et tumultueux (8:05)"*. Deutsche Grammophon. "Debussy – La Mer", Berliner Philarmoniker – Herbert von Karajan. Poly Gram Discos, 1987.

9. GRIFFITHS, Paul. "Debussy – La Mer", *Op. Cit.*

> *"[...] uma liberdade que ela pode atingir, talvez mais que qualquer outra arte, por não ser limitada a uma reprodução mais ou menos exata da natureza, mas às misteriosas correspondências entre a Natureza e a Imaginação[10]."*

Segundo Paul Griffiths, *La Mer* "[...] não é portanto uma música sobre o mar; é muito mais uma recordação de pensamentos e sensações despertados pelo mar; *its buoyant confidence, its playfulness and its elemental conflict are traces of the mind*[11]*."*

Vinte e cinco anos depois de realizar *Os Índios Urubus*, Heinz Forthmann procurou refazer sua trilha sonora. Elogiado no final dos anos 50 por professores cariocas, que chamavam o filme de *O Manto Sagrado* – por ser sua exibição obrigatória aos estudantes de antropologia –, também recebeu críticas pela música empregada, segundo este documento da UNESCO:

> *"Após ser visto pelos nossos especialistas de Ciências Sociais, que ficaram impressionados pelo vigor cinematográfico e a excelente fotografia, o filme foi submetido ao Comitê de filmes etnográficos do Congresso Internacional de Ciências Etnográficas e Antropológicas que está preparando a segunda filmoteca para o Departamento de Informações da nossa organização.*
>
> *O Comitê, constituído somente de especialistas, fez um julgamento muito favorável.*
>
> *Sr. Jean Rouch, um dos secretários gerais do Comitê, escreveu-nos: – Este filme é sem dúvida o melhor documentário da*

10. DEBUSSY, Claude. (sem título). Apud. GRIFFITHS, Paul. *Ibid.*

11. GRIFFITHS, Paul. *Ibid.*

América do Sul, – acrescentando que o Sr. Leroi-Gourhain considerou a seqüência mostrando a confecção de uma flecha um modelo de filme tecnológico.

Lamentamos, no entanto, o fundo musical inadequado que impede que um filme desta qualidade consiga a distribuição que merece. Achamos necessário fazer todo esforço para dar ao produtor os meios de fazer uma nova trilha sonora com as narrações gravadas em separado em várias línguas a fim de que o filme não só possa ser distribuído em instituições educacionais, mas também em circuitos comerciais[12]*."*

Em meados dos anos 70, Forthmann esteve na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e reviu o filme na moviola da instituição, com a idéia de substituir a música por sons originais. A dificuldade técnica encontrada foi a transcrição do som gravado nos fios de aço para fita magnética. Com o apoio do montador da Cinemateca, Manfredo Caldas, e do grande profissional Carlos De La Riva, que tinha, na época, seu estúdio em funcionamento na própria Cinemateca – a *Tecnison* –, conseguiu resolver o problema: por sorte, De La Riva possuía um raro equipamento que permitia a transcrição sonora.

As intenções estéticas do realizador e os novos problemas de pós-produção surgidos foram registrados pela antropóloga Berta Ribeiro (que muito o ajudou, pois Forthmann já residia em Brasília) nesta carta de 27 de maio de 1975. A citação de seu texto é longa, não só pelo conhecimento de detalhes do trabalho que ele proporciona, mas pelo calor humano e solidariedade que dele se emana:

12. *UNESCO* – nO. mmj/600 200 (Ofício do Sr. Jean Klein – Diretor da Divisão de Meios e Técnicas da UNESCO ao Sr. Prof. Paulo E. de Berredo Carneiro – Delegado Permanente do Brasil na Unesco – Maison de l'Unesco, Paris, s.l. Acervo Heinz Forthmann.

"Meu caro Henrique:

Só hoje, depois de quase duas semanas de tentativas consegui falar com o 'nosso' Manfredo. O Cosme Alves[13] *me havia dito, a semana passada, que o fio estava transcrito em fita, mas que só o Manfredo é que poderia dar conta dela* [...]. *Hoje, quando o 'pesquei' me disse que tinha pedido ao Ney Land (diretor do Museu) que lhe mandasse uma antropóloga para identificar a língua que falavam os índios gravada na fita... Aí é que fiquei sem entender nada. Expliquei que, segundo você me havia dito, tratava-se de música de flauta. E isso é que iria compor a trilha sonora do filme URUBU que você precisava com urgência para gravar ou sonorizar em Brasília. Certamente, aventei, deve haver outras gravações, de interesse lingüístico, que convinha também passar do fio a fita, mas que para isso não precisaria de antropólogo para ouvir* [...]. *Pedi então que ele transcrevesse as fitas assim mesmo (são 5, parece), dando maior atenção às de música que são as que lhe interessam de imediato porque você vai trabalhar com elas. Prometeu fazer isso e me avisar (até meados da próxima semana) para eu ir lá no MAM apanhar as fitas e mandar a você. Arranjarei um jeito de mandar pessoalmente ou por malote.*

13. Cosme Alves Ferreira Netto (1937-1996), amazonense radicado no Rio de Janeiro desde os dezessete anos, Diretor da Cinemateca do MAM a partir de 1969, foi um dos principais nomes brasileiros na área da difusão, prospecção, conservação e curadoria de acervos da cinematografia nacional. Cineclubista no início dos anos 60, participou da Juventude Universitária Católica, JUC, e da *Ação Popular*, movimento apoiado pela igreja com objetivo de intervenção política na sociedade. Desenvolveu intensa atividade na área da cultura cinematográfica carioca e dinamizou novas salas de exibição como as da Cinemateca, do Lido e do Paissandu, o que favoreceu o nascimento de uma geração de críticos e cineastas – *a geração Paissandu*. Integrou o conselho diretor do Ofício Católico Internacional de Cinema, OCIC; o Comitê diretor da União das Cinematecas da América Latina, UCAL; o comitê executivo da Fundação do Novo Cinema Latino Americano (em Cuba). Conselheiro de inúmeros festivais internacionais de cinema, foi membro do comitê diretor da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes, FIAF, Bruxelas, e Cavaleiro da Ordem das Letras e das Artes da França.

Carlos[14] *se queixou (ou quase) de que você não deixou cópia do filme Urubu (o da Elisa) para o Museu do Índio. Dá para tirar uma aí e trazer já sonorizada depois de eu mandar 'a trilha sonora'?* [...]

Creio que é só. Exceto um recado para Beatriz: Darcy deixou um material aqui para ela [...]. *Agora que estou sozinha (e solitária) a casa está às ordens para quando queiram.*

Um abraço à Rosita, ao nosso afilhado [Kiko], *à Bia e a você, muito afetuoso, de*

Berta.

P.S. A única etno-musicóloga que eu me lembro ter existido alguma vez entre nós foi Elza Cameu. Onde estará? Disse isso ao Manfredo. Cláudia, segundo ele, não tem aparecido lá.

A partir desta última frase, Berta fez um segundo P.S. em datilografia improvisada sobre a segunda página da carta escrita à máquina elétrica em papel timbrado da editora *Paz e Terra*, onde trabalhava, o que mostra seu cuidado e atenção com Forthmann e o filme:

"Acabo de falar com o Carlos. Ele disse que vai levar a Elsa Cameu para ouvir as gravações e dizer ao Manfredo se estão boas. Tomara que isso não atrase a transmissão. Carlos pede para você providenciar v, v [virar a página] *a cópia do filme Urubu para o Museu do Índio, conforme lhe havia prometido porque ele vai*

14. Carlos de Araújo Moreira Neto, nascido na cidade mineira de Viçosa, em 1929, bacharel em Direito e Ciências Sociais pela Universidade do Paraná, foi aluno do antropólogo Fernando Altenfelder Silva, colega de turma de Darcy Ribeiro na Escola de Sociologia e Política. Em 1956, no Rio de Janeiro, cursou Pós-Graduação em Antropologia Cultural no Museu do Índio e doutorou-se em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista de Rio Claro, SP. Etnólogo, pesquisador de campo, trabalhou no Museu Goeldi, na OEA, e foi diretor do Museu do Índio. Autor do livro *Índios da Amazônia - de maioria a minoria (1750-1850)*.

precisar levá-la a Belo Horizonte onde vai haver uma sessão de 'filme etnográfico' na reunião da Soc. pelo Progresso da Ciência, em Julho. Aliás pede para você telefonar a ele. O telefone é: 235-5495. o seu telefone qual é? O meu, aqui de casa é 287-1758[15]*."*

15. RIBEIRO, Berta. *Carta a Heinz Forthmann*. Rio de Janeiro, 27/05/1975, 02 folhas. Acervo Heinz Forthmann.

Os Índios Urubus
Um dia na vida de uma tribo da Floresta Tropical[16].

Estrutura

Resumo das cenas e seqüências constituintes da narrativa (pós-montagem) com seus respectivos conteúdos.

Seqüência I

Cena 1. Kosó e Xiyra: caminhada na mata (casal e caça).

Cena 2. Preparo do fogo / corça morta.

Cena 3. Vida doméstica: Xiyra tece.

Cena 4. A Família: Xiyra e Kosó enfeitam-se / alisamento do corpo com urucum.

Seqüência II

Cena 1. Caminhada na mata (casal) / plantação de mandioca / colheita.

Cena 2a. Caminhada / rio / banho do bebê e água.

Cena 2b. Mandioca / água.

Seqüência III

Cena 1. Preparo detalhado das flechas.

Cena 2. Crianças brincam de arco e flecha.

Seqüência IV

Cena 1. Caminhada final / mandioca.

Cena 2a. Preparo da mandioca (socagem).

16. Os créditos originais não existem mais. Segundo a *Filmografia de Heinz Forthmann*, a ficha técnica do filme é a seguinte: *"Roteiro, Orientação Etnográfica e Texto: DARCY RIBEIRO. Fotografia e Direção: HEINZ FORTHMANN. Selecionado para a filmoteca do Museu do Homem, Paris; Selecionado para o Festival do Filme Científico, São Paulo, 1954; Filme Oficial do Congresso Internacional de Americanistas, São Paulo, 1954."*
A cópia analisada (vhs) é referente ao Acervo Elisa Nutels, depositada na Cinemateca Brasileira. Para a decupagem, foram incluídos alguns planos existentes na cópia vhs da FUNDAR e que não constam na primeira cópia.

Cena 2b. Preparo da mandioca (tipiti).

Cena 2c. Preparo da mandioca (forno).

Seqüência V

Cena 1a. Alimentação maternal (filho e filhote de arara).

Cena 1b. Xiyra, preparo de alimentos e menino com papagaio.

Cena 2. Final cotidiano. Fumo e descanso na rede. Entardecer.

Decupagem

Os planos cinematográficos estão descritos ao lado esquerdo da página – *Imagem* – com as respectivas *Escalas de Plano*, *Ângulo* e *Movimentos de Câmera* e *Movimento no Quadro*. Ao lado direito, o *Som* correspondente à narração com os trechos recuperados do texto original de Darcy, incluídos como uma aproximação à montagem original, e o *Tempo*[17] (em segundos).

As *Escalas do Plano* e os *Movimentos de Câmera* são uma convenção, referência visual e espacial para a leitura do filme, já que os espaços variam de acordo com as lentes, com o ângulo e o movimento da câmera e com o movimento do corpo humano em relação à câmera. Assim, várias escalas poderão existir no mesmo plano ou tomada.

---

17. Tempo / Metragem. Correspondência resumida filme / pés / metros. (*Seg*: segundo; *min*: minuto; *h*: hora; *m*: metro; *f*: pé; *fotog*: fotograma):

35 mm	16 mm
1 seg = 1 1/2 pé = 0,46 m	1 seg = 3/5 pé = 0,18 m
5 seg = 7 1/2 pés = 2,30 m	5 seg = 3 pés = 0,92 m
10 seg = 15 pés = 4,57 m	10 seg = 6 pés = 1,80 m
30 seg = 45 pés = 13,70 m	30 seg = 18 pés = 5,50 m
01 min = 90 pés = 27,45 m	01 min = 36 pés = 11 m
10 min = 900 pés = 274 m	10 min = 360 pés = 110 m
20 min = 1.800 pés = 549 m	20 min = 720 pés = 220 m
01 hora = 5.400 pés = 1.045 m	01 hora = 2.160 pés = 714 m

Laboratórios ALEX - "Tabla de pietajes y metrajes 35 y 16 mm a 24 imagenes por segundo", s.l., sem data, passim.

1. Escalas do Plano

Plano Geral – PG: A grande paisagem, o espaço amplo, vales e montanhas.

Plano de Conjunto – PC: O ambiente e o espaço aberto – florestas, aldeias, rios, campos, estradas, ruas.

Plano de Meio Conjunto – PMC: Definição maior da natureza e percepção maior da figura humana no espaço – árvores, aldeias, casas, sobrados, ruas, jardins (ou interiores de salões e estádios).

Plano Médio – PM: O ser humano de corpo inteiro é a referência. Seu movimento e sua inserção no espaço aberto – caminhos, clareiras, praias –, e fechado – casas, salas, quartos, corredores – são destacados.

Plano Americano – PA: O ser humano é evidenciado (da canela/joelho para cima) Seu movimento e sua expressão oral e corporal são valorizados, principalmente seu caminhar e seus gestos.

Meio Primeiro Plano – MPP: O corpo humano – do peito para cima –. As expressões do rosto e o movimento de mãos ganham o espaço. Articulações e expressões da fala ficam em evidência.

Primeiro Plano – PP: O rosto, as rugas, a expressão do olhar e da boca. O PP é um plano de grande força dramática e psicológica, uma "paisagem expressiva[18]".

Plano de Detalhe – PD: Mãos, pés, objetos (peças, utensílios, cestos, trançados, desenhos, penas, flores, etc.).

Primeiríssimo Primeiro Plano – PPP: Uma parte do corpo é o espaço: um olho, uma boca, uma orelha, cabelos, dedos e seus mínimos movimentos, o aspecto de um objeto, a textura de mãos, cabelos, penas, tecidos.

2. Movimentos de Câmera

Pan: panorâmica; *Trav*: "travelling" ou carrinho; *Cam mão*: câmera na mão.

18. Cf. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, Papirus Editora, 2003.

Obs.: a estes termos serão adicionados o sentido e/ou a velocidade do movimento e/ou movimento de câmera. Por exemplo: "(...) *pan* até PM do índio Kosó que caminha para frente da câmera. *Trav* lento para trás..."

OS ÍNDIOS URUBUS

Seqüência 1 - *Cena 1.*

Imagem	**Som**
1. PMC[1]: Plano de Meio Conjunto: Mata Tropical. Folhas de palmeira iluminadas pelo sol.	Narração off: *Estas são as matas da margem esquerda do rio Gurupi, em território maranhense. Aqui vive uma tribo indígena conhecida dos civilizados como índios Urubus e que designa a si própria como Kaapor, nome que significa "os moradores da mata".*
2. PD[2]: Plano de Detalhe: Arbusto com folhas em feitio de coração à beira de caminho. Pernas e pés descalços de índio Urubu – Kosó –, a caminhar, entram em quadro da esquerda para a direita. Câmera acompanha – em *pan* – o movimento.	
3. PMC: Arbustos e folhagens encobrem casal que caminha. Câmera acompanha (*pan*, da esquerda para direita) o casal Urubu que surge dos arbustos: Xiyra, com saia típica de algodão, seios nus, com bebê sob o braço esquerdo e um jamaxim[3] carregado às costas, e Kosó, nu, que carrega enorme arco na horizontal, em sua mão esquerda, e um veado morto às costas. Atrás do casal segue um cachorro preto.	*Os índios Urubus –, ou Kaapor, se preferem – constituem, em nossos dias, um dos últimos representantes dos povos de língua Tupi que ocupavam a costa brasileira por ocasião da descoberta.* *Estes índios constituíram durante meio século uma das tribos mais temidas pela combatividade com que defendiam seu território. Só em 1928 foram pacificados pelo Serviço de Proteção aos Índios. Têm, portanto, apenas 25 anos de convívio pacífico com nossa sociedade e os membros mais velhos da tribo se lembram bem de um tempo em que os instrumentos de metal, hoje tão comuns, eram preciosos troféus de guerra, conquistados à custa de golpes de audácia.*
4. PA: Xiyra caminha de frente para a câmera – com o filho na tipóia, as mãos em cruz que o protegem – e porta uma haste singela de pequenas plumas[4] na cabeça e um colar no peito. Kosó, que a	

1. Plano existente na cópia vhs da FUNDAR e inexistente na cópia do Acervo Elisa Nutels.

2. Idem.

3. Jamaxim: cesto retangular, trançado, de aproximadamente 1 metro de altura por 0,50 m de largura, aberto em uma das superfícies maiores, destinado ao transporte de víveres.

4. "Haste singela" é uma definição atribuída à antropóloga Berta Ribeiro. Em um de seus primeiros trabalhos com Darcy, fez uma descrição exemplar deste objeto: *"O pente emplumado,* Kiwaw-putir*, é dos grandes adornos, o mais freqüentemente usado por homens e mulheres, seja na franja, emoldurando o rosto com os fios emplumados que caem de suas extremidades, ou preso atrás à cabeleira, caindo sôbre os ombros, os seus pingentes de plumas.* São constituídos de um par de

acompanha, traz um colar de osso e uma medalha similar a dois losangos superpostos, pendurados sobre o coração. Os dois saem de quadro pela diagonal inferior esquerda.

Entretanto, ainda hoje, nenhum índio Urubu é capaz de se exprimir em Português. Vivem como sempre viveram, tirando da mata toda a sua subsistência, através das técnicas tradicionais dos povos de língua Tupi.

5. MPP (aberto): o casal entra em quadro pela esquerda. A câmera o acompanha (em *pan* para direita) até *PA*. O casal se distancia e se dirige à casa indígena ao fundo de uma trilha. A casa, de telhado triangular, é sustentada por duas longas traves em forma de cruz e está envolvida em uma leve fumaça; ao fundo, uma criança em pé e alguns índios na sombra parecem aguardar o casal.

6. MPP[5]: o casal, de costas para a câmera, caminha em direção à cabana. A caça sobre as costas de Kosó com o pescoço pendido para a esquerda, domina o quadro.

7. PM: *Travelling* lateral acompanha o casal Urubu que caminha da esquerda para direita e se aproxima da casa.
Em primeiro plano, à sombra da cabana revelados pelo *travelling*, em ordem sucessiva: uma mulher com bebê, cestas de palha, um tipití[6] pendurado, um índio sentado e outro deitado em rede próxima a uma coluna vertical.
O casal pára – câmera também. Kosó, ao descarregar a caça, é ajudado por índio adulto que tira o peso de suas costas e o coloca no chão.

É manhã na aldeia do Capitão Piarrú. Um casal chegou do acampamento de caça trazendo uma corça abatida ao amanhecer e um jamaxim de frutos colhidos na mata. Toda a aldeia se movimenta para receber o caçador bem sucedido.

---

varetas plano-côncavas de madeira rija ligadas com cerol em que se inserem palitos num só lado para pentear. O 'hastil' das 'flores' e pingentes de plumas é *introduzido na camada de cerol que une as varetas ou num entalhe feito para este fim nas extremidades do suporte.*

Na [coleção] *do Museu do Índio, além das flores assim dispostas, mas de colorido mais uniforme, há pingentes com emplumação em roseta das mesmas plumas que compõem aquelas, às vezes intercaladas de miçangas e acrescidas de pedaços de osso ou cartilagem, delicadamente trabalhados.* [...] *os adornos dos índios* Urubus *são sempre pequenos e delicados, mas de inexcedível beleza plástica e pictórica* [...]. *Pelo gosto do detalhe, a sensibilidade da composição cromática e pelo virtuosismo da execução, seu estilo pode ser comparado à obra de joalheria."* RIBEIRO, Berta G.; RIBEIRO, Darcy. *Arte Plumária dos Índios Kaapor*. Rio de Janeiro, s.l., 1957, pp. 58, 34.

5. Plano existente na cópia *vhs* da FUNDAR.

6. "Cesto tubular com um anel em cada extremidade para ser montado e estendido, e uma abertura na parte superior onde é introduzida a polpa da mandioca brava, a fim de extrair o veneno (ácido cianídrico)." RIBEIRO, Berta G. *Diário do Xingu*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p. 263.

Kosó se aproxima de Xiyra que descarrega seu jamaxim. Do lado esquerdo do quadro, uma cabaça repousa sobre o chão; do lado direito, um cachorro branco deitado e uma cerâmica emborcada.

Cena 2

1. PM: menina índia, na puberdade, caminha em direção à câmera e traz uma criança pela mão esquerda; na mão direita, uma cabaça. A menina se encontra diante da mesma casa do Plano 5 – que, com suas traves em cruz, divide o quadro em quatro partes –. No lado inferior esquerdo, a menina, ao caminhar de frente para a câmera, deixa a criança quase cair e sorri no final do plano.

Cada aldeia tem sua casa grande, onde ocorre a maior parte da vida dos índios Urubus. São construídas por ocasião das grandes festas tribais para abrigar os convidados. Não têm paredes; o teto é de duas águas, coberto com palha de ubim, trançada com o mesmo cuidado que uma esteira ou um cesto.

2. PM (aberto): entrada da mesma casa do plano anterior. Sob a ampla cobertura de seu teto, alguns índios sentados em redes no centro do quadro; Kosó, agachado à esquerda, bate pedaço de madeira no chão. Ao fundo, ao exterior, uma índia caminha da esquerda para a direita.

3. PD: trançado do teto. *Pan* vertical de baixo para cima, dos cestos pendurados até cobertura.

4. PM (aberto): Kosó diante da casa prepara madeira para fazer fogo. Ao fundo, cestos e jamaxins pendurados nas colunas da casa. Um cachorro claro senta e se coça sob a coluna central.

As tarefas domésticas, como a conservação do fogo e o suprimento de água, são atribuídas às mulheres. Nos casais jovens, porém, é muito comum o marido ajudar a esposa nestes trabalhos.

5. PM: Kosó – agachado, de perfil para a direita – avança sua cabeça para soprar a fumaça de pedaço de madeira no chão para se fazer fogo.

6. PD: Mãos de Kosó sobre a madeira e preparo do fogo.

7. PM: Kosó agachado (mesma posição do Plano 9) com abano de palha na mão direita, abana a fumaça e uma pequena chama.

8. PA (câmera baixa): Xiyra, na clareira da aldeia, carrega vaso de cerâmica lisa e esférica (usada para água) sobre o ombro esquerdo. Caminha do fundo do quadro em direção à câmera, se dirige para a direita meio em diagonal, e começa a sair do quadro pela direita em MPP (aberto).

9. PA: (câmera baixa): *Raccord* com o plano anterior – Xiyra caminha da esquerda para a direita com a cerâmica e, de costas para a câmera, caminha em direção à casa.

10. PM: Xiyra surge com a cerâmica por trás das colunas e cestos da entrada da casa. Ao chegar à extremidade direita do quadro, torna-se para a entrada da casa, à esquerda, e deposita o vaso no chão ao pé de um jamaxim vazio.

11. PD: pedaços de madeira no fogo. Mãos de Kosó entram em quadro para reavivá-lo, *pan* vertical para cima cabeça cortada do veado e postas colocadas pelas mãos de outro índio sobre trempe para assar – Kosó, ao fundo, prepara o fogo.

A corça, retalhada em postas, umas para cozinhar, outras para moquear é colocada num girau *onde assará a fogo lento. É o* moquem *dos índios Urubus, através do qual não somente assam, mas conservam vários dias a carne de caça e os peixes.*

12. Ave negra de bico claro e adunco em pé sobre o chão da aldeia, com o perfil para a direita.

O mutum é um dos cherimbabos preferidos dos índios Urubus por que fornece as penas com que emplumam as flechas. Além desta ave criam diversas outras, algumas com um fim utilitário; a maioria, porém, apenas pela aparência graciosa que alegra a aldeia.

13. Arara caminha, passa por trás do jamaxim deixado por Xiyra, passa pela cerâmica (*pan* a acompanha da direita para esquerda), acelera o passo, passa por flechas estiradas no chão, volta-se, se assusta e bate as asas.

14. Arara pousa sobre o jamaxim ao lado da cerâmica.

15. PP (aberto): índio Urubu – de perfil para esquerda, com cabelo cortado em franja e longo na nuca, com piabetá sob lábio inferior – olha para baixo. Levanta com as mãos a ponta da flecha que ocupa o lado esquerdo do quadro. O índio raspa e afia sua ponta com uma faca. Levanta os olhos ao levantá-la e a raspa muitas vezes em movimentos rápidos e constantes com a mão direita.

Os homens aproveitam as primeiras horas da manhã na conservação de suas armas. É uma atividade diária de que não podem descuidar-se porque, da perfeição de seus arcos e flechas, depende o sucesso nas caçadas.

16. PP: mesmo índio de perfil na mesma ação de raspar a flecha.

Cena 3

1. MPP: índio adulto, sentado sobre tronco para a direita do quadro ao lado de criança, trabalha no corte de caniços para futuras flechas. A criança o imita.

2. PM (câmera ligeiramente alta): índio idoso – capitão Mirá[7] sentado em rede, trança folhas de palmeira para fazer cesto, talvez um jamaxim.

3. MPP (aberto): capitão Mirá, frontal à câmera, faz o trançado de palha com as duas mãos, cuidadosamente. Olha para a direita, estica uma palha e olha para a direita (mulher passa ao fundo). Mirá balbucia e abaixa ligeiramente a cabeça.

4. PM (aberto): Xiyra, ajoelhada (da esquerda para a direita no quadro), tece diante de tear rústico montado sobre duas traves e amamenta o filho que, de pé, se abraça sobre seu colo. O braço direito de Xiyra faz movimentos de subida e descida – do fio de algodão para o novelo –, enquanto o filho procura o seio direito para mamar.

5. 17. MPP: Xiyra tece rede[8] (perfil para direita). Atrás do tear um menino observa a câmera. Xiyra trabalha com o fuso na mão esquerda e o fio na mão direita.

Desde muito cedo os meninos índios começam a acompanhar os pais, primeiro observando suas atividades, depois, imitando-os. Esta é a escola da aldeia. Assim é que as crianças aprendem não só a fazer trançados, arcos e flechas, mas a exercer todas as atividades que serão chamadas a desempenhar quando adultos.

As redes de dormir constituem um dos principais legados indígenas à nossa própria sociedade. São os utensílios de [ilegível] *na tralha doméstica de uma aldeia de índios Urubus.* [ilegível] *nas de algodão, cultivado*

7. "Qual será a idade do capitão Mirá? Todos o chamam Tamoy – avô, numa demonstração de sua idade avançada. É o mais velho índio que conheci, velhice que se manifesta mais no corpo todo murcho que no rosto, mas mesmo neste se evidencia pela calvície [...]." RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 597.
Darcy apresenta, nesta mesma página, já no final do livro, uma fotografia do índio deitado na rede, parecida com os dois planos acima, acompanhada da seguinte legenda: "Meu velho amigo capitão Mirá, o mais antigo dos Kaapor, teria, em cálculo, uns 85 anos". *Ibid.*, p. 597.

8. *"As redes de dormir e as tipóias, que todas as mulheres carregam a tiracolo para enganchar os filhinhos até três anos, são feitas com a mesma técnica. Ao invés dos teares, fabricam-nas em série de linhas estendidas entre dois paus fincados perpendicularmente no chão* [...]. *Usam, também, de outras fibras na fabricação de redes, o carauá* [...]. *Em todas as casas o temos visto em meadas, de que tiram fibras para as cordas de seus arcos, as linhas com que costuram os artefatos plumários e para outros fins."* RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 129.

6. MPP (aberto): Xiyra tece: faz quatro movimentos descendentes rápidos com a mão direita que alterna a manipulação de dois fusos na parte inferior do tear.

7. PD (aberto): braços e mãos de Xiyra (que tece de costas para câmera). Sua cabeça está na sombra. Em evidência suas mãos (que passam o fio duas vezes) e os fios da rede.

8. MPP: Xiyra tece três fios claros de algodão – meio de costas para a câmera, com perfil para esquerda.

9. MPP (fechado): Xiyra, de costas para câmera, tece. Seu braço direito passa sobre sua mão esquerda que sustenta fios escuros e faz cinco movimentos descendentes. *Raccord*.

10. PD: mão esquerda sustenta fios escuros. Passagem uma vez da mão direita.

11. PA: uma índia adulta, em pé ao lado de criança (com perfil para direita) amarra fios de algodão na parte superior da esteira estendida na vertical. *Raccord*.

13. MPP (fechado): a mesma mulher ao lado de criança (mesmo eixo de câmera). As quatro mãos trabalham. O movimento das mãos da criança é delicado ao fazer os nós.

Cena 4 – A Família[9]

1. PA: Xiyra, diante da casa, passa urucum no peito de Kosó.

2. MPP: Xiyra, meio de costas para câmera, continua a passar o urucum.

em suas roças para este fim e para o preparo das saias usadas pelas mulheres, das tipóias em que carregam as crianças, dos cintos e cocares. Cada mulher ocupa boa parte de sua vida, tecendo e retecendo redes para os maridos, os irmãos e os filhos.

9. Ver: *6. Análise das Seqüências*.

3.MPP (aberto): Xiyra entrega o adorno plumário a Kosó, retira a tipóia de seu peito e junta suas mãos para passar as sementes de urucum sobre seu corpo.

4. MPP: Xiyra passa suavemente o urucum sobre seu ventre e seus seios.

5. PM: A família diante da casa. Xiyra sai de trás da rede onde se encontra Kosó, pega jamaxim vazio e o coloca dentro de outro. O menino caminha hesitante no centro do quadro.

6. PA: Xiyra coloca a tipóia em seu peito e com ela segura o filho. *Travelling* lento para trás. Xiyra passa a tipóia sobre o dorso do filho e caminha em direção à câmera. Kosó se levanta. Xiyra pega o jamaxim com a mão esquerda, o coloca às costas e deixa a casa. Kosó a segue com o facão na mão esquerda. Os dois se afastam para a esquerda do quadro. *Pan* acompanha para esquerda até MPP. Xyira sai de quadro.

7. PM: Frontais à câmera, Xiyra e Kosó caminham, deixam a cabana e se dirigem para a mata.

Seqüência 2

Cena 1

1. PMC (fechado): interior da mata. A família caminha, vinda do fundo do quadro e frontal à câmera, passa por tronco derrubado no meio de folhagens e atravessa o quadro para a diagonal inferior direita.

2. PMC: Beira de igarapé. Arbustos e planta de folha larga em primeiro plano. O casal atravessa o igarapé, se equilibra sobre tronco derrubado sobre a água e passa por arbusto iluminado pelo sol (começa a sair de quadro pela esquerda).

3. PA (fechado): o casal caminha na sombra da mata, frontal à câmera, e começa a sair de quadro em MPP aberto pela diagonal inferior esquerda.

4. PMC: copa de árvore balança ao vento sob céu claro.

5. PMC: mandiocal na orla da mata. As folhas dos pés de mandioca balançam ao vento.

6. PD: folhas de mandioca balançam ao vento.

7. PMC: fechado (câmera ligeiramente alta): o casal surge por trás de pés de mandioca em clareira iluminada pelo sol e caminha para o centro do quadro até PA.

Nenhuma outra atividade exige tanto esforço coletivo como a abertura destas clareiras. Para realizá-lo se reúnem todos os homens da aldeia. Por isto mesmo, cada palmo de terra conquistado à mata, é intensamente cultivado.

8. PMC: mandiocal iluminado pelo sol. O casal atravessa o quadro da esquerda para a direita. *Pan* acompanha: Xiyra sempre a frente com o bebê e Kosó atrás, com o facão em punho. *Pan* termina e casal continua caminhada até sair do quadro pela direita.

Este trabalho foi enormemente facilitado com a introdução dos instrumentos de ferro que constituem, aliás, a única vantagem real que a civilização assegurou aos índios Urubus.

9. PA: Kosó, de costas para câmera, caminha para orla da mata ao fundo do quadro. Xiyra segue à sua frente.

A roça é o depósito da aldeia; ali são conservados os produtos até o momento de sua utilização. Cada família se supre de mandioca uma ou duas vezes por semana, colhendo preferivelmente do lote que ela própria plantou na roça comum.

10. PA: Família Kosó caminha da esquerda para direita, dentro da mata. Xiyra leva um facão na mão direita, coloca o jamaxim no chão e corta folhas de mandioca.

Homens e mulheres cooperam nas atividades agrícolas, dentro de uma divisão de trabalho, segundo a qual são atribuições masculinas a derrubada e queima da mata; e, femininas, o plantio, a limpeza da roça, a colheita e o preparo dos alimentos, Esta não é, porém, uma regra rígida. Quando o marido se encontra na aldeia e a mulher tem filhos novos, ainda muito dependentes de seus cuidados, ele a acompanha à roça, ajudando na colheita e no transporte.

11. PA: Família Kosó corta pés de mandioca.

12. PA: Xiyra, com filho ao colo, corta pés de mandioca caminhando da esquerda para direita.

13. PA: Xiyra, frontal à câmera, corta mandioca. Corta e caminha até MPP.

14. PM: Kosó corta mandioca.

Depois de desbastar as ramas do mandiocal, as raízes são arrancadas pelo tronco. Assim

15. PM: Kosó, meio curvo, tira raiz de mandioca do chão. *Pan* corrige para esquerda e Kosó tira novos tubérculos.

16. PM: Kosó, meio curvo, corta e planta mudas de mandioca. *Pan* corrige para direita.

17. PM: Kosó e Xiyra cortam raízes de mandioca.

18. MPP: Kosó corta tubérculos de mandioca.

19. PM (aberto): Xiyra coloca mandioca cortada em jamaxim.

20. PM: Xiyra coloca mandioca em jamaxim.

21. PM: Índio se aproxima e entrega a Kosó mais mandioca cortada e um grande tubérculo. Kosó coloca mandioca em jamaxim.

22. PM: Kosó coloca folhagens sobre jamaxim e amarra.

23. PM: Kosó coloca jamaxim cheio às costas de Xiyra, apanha o outro e o coloca às suas costas.

que acaba de colher, o índio planta uma nova muda na mesma cova; assegurando, deste modo, duas safras de mandioca em cada roçado. Não somente nos trabalhos agrícolas, mas também nas caçadas, na coleta de frutos silvestres, nas pescarias e nas atividades domésticas, homens e mulheres cooperam estreitamente.

Mesmo o transporte de cargas dentro da clareira é feito por homens e mulheres indistintamente. Só nas viagens dentro da mata a condução da carga é atribuída à mulher com certo rigor, porque [ilegível] *o homem necessita ter as mãos livres para usar as armas em caso de necessidade.*

Cena 2 – O Banho no riacho[10]

1. PMC: Família Kosó surge no quadro à direita (*pan* acompanha), caminha na mata com jamaxim às costas, pára diante de riacho e descarrega os jamaxins. Xiyra levanta o bebê e se abaixa para banhá-lo.

2. PM: Xiyra de lado para câmera passa água no filho em pé.

3. PA (fechado): Kosó entra em quadro pela esquerda, pega folha no mato de costas para câmera e sai.

4. MPP: Kosó faz copo da folha que colheu. *Pan* o acompanha para esquerda.

10. Ver: *6. Análise das Seqüências*.

5. PA: Kosó entra no riacho e se agacha para colher a água.

6. MP: Kosó bebe água no copo de folha.

7. PM: Xiyra dá banho no filho. Kosó se aproxima e se abaixa para apanhar mais água (jamaxim ao fundo e Kosó no canto esquerdo).

8. MPP: Kosó bebe água: levanta a folha (a água escorre); pende a cabeça para trás, bebe, entorna água e sorri.

9. PA: Xiyra lava filho, balança-o para enxugá-lo, vira-se de costas, amarra-o na tipóia e caminha até jamaxim encostado na mata à beira do riacho.

10. PM: Kosó coloca jamaxim às costas de Xiyra e, com dificuldade, pega o seu. Xiyra o aguarda. *Pan* para esquerda acompanha andar de Xiyra. Kosó segue atrás.

Cena 3

1. PM: Família Kosó caminha na mata à beira do riacho.

2. PA: Kosó e Xiyra descarregam jamaxins à beira do riacho.

3. PM: Kosó e Xiyra colocam as raízes de mandioca na água rasa do riacho.

4. Detalhe dos braços de Kosó que colocam mandioca de molho no riacho. *Pan* para a esquerda e *pan* para direita acompanha movimento.

5. Detalhe dos braços de Kosó colocando mandioca no riacho.

A mandioca colhida na roça deve ficar mergulhada em água corrente durante três dias. Graças a este processo de fermentação, denominado pubagem os tubérculos amolecem, facilitando o descascamento e prensagem e, assim, livrando a massa do suco venenoso que não permite seu uso em estado natural.

Seqüência 3

Cena 1

1. PM (aberto): Cabana dentro da mata. Kosó e outro índio cortam flechas.

Durante as horas mais quentes do dia, os homens trabalham à sombra das casas, no

2. PM: Kosó, à direita do quadro, dirige-se à esquerda frontal e se senta para cortar flecha. Outro índio, na sombra à esquerda, dirige-se à direita e também se senta para trabalhar.

3. PM: O outro índio, agachado, faz flecha. Curta *pan* vertical para baixo.

4. PM (fechado): o mesmo índio aquece caniço para flecha, abana fogo, e examina retidão da flecha.

5. PM: O índio, agachado, examina envergadura da flecha dobrando-a contra o solo.

6. MPP: O mesmo índio examina envergadura e retidão da flecha.

7. MPP: Índio examina flecha.

8. MPP: Índio examina formato e perspectiva da flecha.

9. MPP: Índio (joelhos e braços) afina ponta da flecha.

10. PD: Mão de índio raspa corpo da flecha.

11. MPP: Índio corta ponta da flecha.

12. PD: Mão de índio corta ponta da flecha.

13. MPP: Índio serrilha ponta de flecha.

14. PD: Uma mão de Kosó serrilha ponta da flecha; a outra a sustenta.

15. MPP: Kosó raspa e examina ponta da flecha.

16. MPP: Kosó (perfil para direita) examina a ponta da flecha.

17. PD: Mãos de índio entram em quadro diante de caniças no chão. *Pan* rápida para direita até MPP do índio que monta flecha.

preparo de trançados, adornos, arcos e flechas [parte grande ilegível] *caracteriza estas indústrias indígenas e* [ilegível] *cuidado com que são executadas e que fazem de um simples cesto para carregar frutas, de um arco ou uma flecha, quase um objeto de arte pelo virtuosismo da execução. Em geral, os objetos que se encontram numa aldeia indígena, mesmo os mais triviais, apresentam uma perfeição muito maior do que o simplesmente necessário para que se prestem ao fim a que se destinam.*

Esta vontade de perfeição que preside cada trabalho manifesta-se ainda mais, intensamente na execução das armas pois elas constituem um motivo de orgulho dos seus possuidores.
Qualquer índio pode reconhecer, pelo mais simples exame de uma flecha, o seu dono; quer dizer, o seu executor, já que cada pessoa fabrica todos os objetos de uso pessoal.

Em sua aparente simplicidade, a flecha de tipo mais singelo encerra uma série de elementos cujo preparo e montagem exigem a mais rigorosa execução. Deve ser absolutamente reta, porque a menor [ilegível]*, a tornará imprestável. E este efeito, bem como os requisitos de dureza e equilíbrio de pesos, precisam ser conseguidos não só no caniço, mas, igualmente, na ponta serrilhada que atingirá o alvo, no engaste terminal que se insere à corda para a propulsão e na emplumação da flecha. Cada uma destas partes e o conjunto devem apresentar, ainda, um acabamento primoroso que satisfaça ao orgulho do seu fabricante.*

18. MPP (fechado): Índio corta flecha montada (perfil para esquerda).

19. PM: Índio sentado enrola flecha com fio de algodão.

20. PD: Mão de índio encera flecha montada.

21. MPP (fechado): Mãos de índio amarram flecha montada.

22. PD: Mãos de índio enrolam flecha. A mão esquerda faz vários movimentos circulares com o caniço; a direita corta o fio e o amarra.

23. MPP: Índio (perfil para esquerda) polindo peça de flecha.

24. PD: Índio examina e gira encaixe de peça.

25. PP: Índio sopra e aquece cera para a flecha.

26. MPP: Índio coloca peça de flecha na cera preparada. Aquece e sopra a peça, enfiando-a no resto da flecha. (curta *pan* para a esquerda corrige o quadro). Com a ponta do dedo molhada na boca sedimenta o encaixe.

27. MPP: Índio amarra peça colocada pela cera.

28. MPP: Índio gira e corta ponta de flecha.

29. MPP (fechado): Índio raspa ponta de flecha com resina.

30. MPP: Índio coloca e enrola fio na ponta colocada.

31. MPP (fechado): Índio amarra a ponta e corta o fio.

32. MPP (fechado): Mão de índio coloca cera na ponta amarrada.

33. MPP (fechado): Mão de índio enrola e alisa fio enrolado.

34. PM: Índio agachado abre caixa de cedro onde penas de pássaros estão guardadas e escolhe algumas.

35. PD: Mão do índio retira penas da caixa.

36. MPP (frontal): Índio desfia pena e raspa-a com faca.

37. MPP: Índio (perfil para esquerda) amarra pena cortada na flecha, corta o fio e gira a peça com a mão esquerda.

38. MPP (fechado): Índio examina as duas penas na flecha. Curta *pan* para direita corrige o quadro.

39. PD: Mão de índio fura flecha e costura pena.

40. MPP: Índio costura pena na flecha.

41. PD: Mão de índio enfia linha na flecha.

42. MPP (perfil para esquerda): Índio pega faca e começa a cortar pena montada.

43. MPP (perfil para direita): Índio corta e alisa pena.

44. MPP (fechado, perfil para direita): Índio corta extremidade de flecha com as penas cortadas e a gira.

Cena 2

1. PA: Kosó examina flecha pronta, coloca-a no arco e estica a corda.

2. MPP: Kosó, de perfil, mira com arco esticado.

3. MPP: Kosó, frontal, mira, dispara a flecha e sorri.

4. PM: Dois meninos índios, em pé, seguram, cada um, flechas nas mãos e o arco entre as pernas[11].

As penas usadas para a emplumação das flechas são colecionadas cuidadosamente e conservadas, juntamente com os adornos plumários, num patuá de cedro, hermeticamente fechado que as defende do ataque de insetos.
São preferidas para a emplumação as penas-guias das asas do mutum. Só na falta destas, utilizam outras penas ou quando desejam emprestar maior colorido ao armamento.

A emplumação representa um papel de maior importância na flecha. Ela é que assegura o movimento rotativo indispensável a uma boa pontaria. Daí o [ilegível] *que os índios empregam na emplumação.*

11. ***"3/mar./50*** *- Nosso trabalho de ontem rendeu bastante. Anakampukú, antes de cansar-se, levou bem adiante a parentela de Uruãtã. Tivemos um magnífico sol à tarde, com que filmamos uns*

5. PA: Os dois meninos de perfil para direita atiram com arcos e flechas apontadas.

6. MPP: Os dois meninos, de perfil para direita, atiram as flechas.

7. MPP: Os meninos – de costas para a câmera – miram e atiram flechas em uma pequena árvore de folhas largas.

8. Copa da árvore sendo atingida pelas flechas.

9. PMC (fechado): Os dois meninos correm em direção à árvore, a envergam e retiram as flechas lançadas.

10. MPP: Menino índio, sorrindo, conversa. Com seu braço esquerdo carrega o arco e caminha para esquerda (câmera acompanha).

Seqüência 4

Cena 1[12]

1. PMC: Xiyra, com o filho Beren e jamaxim às costas caminha na floresta junto com Kosó (tmabém com jamaxim) e se dirige à câmera.

2. PM: Xiyra e Kosó se aproximam de cabana – *travelling* para trás até interior da cabana. O casal se agacha e descarrega os jamaxins.

3. PM (aberto): Kosó, no interior da cabana, coloca lenha num forno sob grande tacho. Xiyra descarrega a mandioca dos jamaxins.

4. PM: Xiyra (agachada) soca mandioca sobre esteira com pau de pilão.

À tarde, nosso casal traz a mandioca puba, para a casa do forno, a fim de transformá-la em farinha. Os três dias de imersão em água corrente amoleceram os tubérculos e fermentaram o amido, facilitando a retirada da casca e da parte lenhosa, bem como a prensagem.
Aqui, mais uma vez, cooperam, o homem e a mulher, embora o preparo da farinha seja, por definição, tarefa feminina.

---

meninos atirando flechas, o que será talvez a melhor cena da filmagem." RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 251.
Nesta mesma página está incluída uma fotografia dos meninos Xaé e Arixihú com seus arcos e flechas armados. Não se pode confirmar com certeza se são os mesmos meninos do filme. Ver *Análise das Seqüências* (Seqüência 3, Cena 2).

12. Algumas fases da preparação da mandioca incluídas nas *Cenas 1* e *2* desta Seqüência foram fotografadas por Forthmann e estão incluídas em *Iconografia II*.

5. PD: Pau do pilão que soca mandioca.

6. MPP: Xiyra soca mandioca com o filho Beren que mama em seu seio direito (o *Kiwaw-putir* continua preso sobre seus cabelos).

7. PM: Família Kosó, sentada, amassa mandioca e faz bolos.

8. PM: Xiyra em pé coloca bolo de mandioca no tipiti.

9. PM (aberto): Xiyra coloca mandioca no tipiti, enrola a peça, prende-a a um mastro e a estica com uma alavanca.

10. PM (*Raccord*): Xiyra estica o tipiti e senta-se sobre a alavanca. Beren brinca a seus pés (falso *Raccord* ou ausência de fotogramas).

11. PM: (continuação do final do plano anterior).

12. PD: Ponta de alavanca tensionada.

13. PM: Xiyra levanta-se da alavanca, tira o tipiti do mastro e leva-o à cabana. *Pan* para esquerda a acompanha até calha onde se encontra a mandioca prensada sobre a qual ela bate o tipiti para a saída dos novos bolos.

14. PD: Bolos prensados de mandioca saem do tipiti.

15. PM: Xiyra se abaixa levemente sobre a calha e coloca mais mandioca no tipiti. *Pan* corrige para baixo.

16. PA: Xiyra se abaixa e coloca mandioca no tipiti.

17. PM: Xiyra coloca tipiti no mastro.

18. PD: Alavanca tracionada para baixo. O líquido escorre.

19. PM: Xiyra abaixa a alavanca e o veneno escorre.

Enquanto a mãe soca a mandioca, preparando-a para a prensagem, Koçó atiça o fogo e assa batatas doces para o pequeno Beren.
Uma vez livre da casca e das fibras, a massa da mandioca é colocada dentro de um tubo trançado, extensível, que funciona como prensa; extrairá o ácido hidro-cianídrico que a torna altamente tóxica. É o tipití, invenção indígena que permitiu a utilização do alimentar da mandioca venenosa.
O tipití dos índios Urubus é trançado em talas de guarimã e, como os demais, funciona por dissensão e compressão com ajuda de um sistema de alavanca.

Cena 2

1. PD: Mão direita de Kosó coloca batata no forno. Sua mão esquerda também leva pequeno rodo ao forno.

2. PD: Mão de Kosó retira batata de casco de jabuti. *Pan* para direita acompanha seu braço até a entrada do forno.

3. PM: Xiyra, sentada, desmancha com as mãos os bolos de mandioca na sombra diante da cabana.

4. PD: Bolos de mandioca sobre peneira. *Pan* para direita até seu interior vazio onde Xiyra desmancha os bolos e, com sua mão direita, os espalha sobre a peneira.

5. PM: Xiyra, sentada, espalha a mandioca sobre a peneira.

6. PM (fechado): Xiyra, sentada à sombra com o perfil para a direita, penera a mandioca.

7. PD: Grande tacho sobre o forno. Kosó o varre com folha de palmeira.

8. PM: Xiyra, agachada, coloca a mandioca peneirada sobre uma peneira vazia. *Pan* para esquerda acompanha Xiyra que deposita o farelo sobre o tacho varrido.

9. PD: Pequeno rodo passado por Xiyra sobre o farelo espalhado sobre o tacho.

10. PM: Xiyra e Kosó assam a massa da mandioca no interior da cabana. Xiyra, à esquerda do quadro, passa o rodo; Kosó, agachado à direita, coloca lenha sob o forno.

11. PD: Rodo sobre superfície branca da mandioca no tacho.

12. PM: (fechado): Kosó, agachado, dá de comer na boca de seu filho Beren.

13. PD: rodo, na lateral, espalha mandioca.

Estes grandes torradores fabricados pelas mulheres constituem o ponto mais alto da cerâmica dos índios Urubus. Seu preparo envolve uma série de procedimentos técnicos e mágicos que asseguram um produto perfeito, o que é realmente difícil em virtude dos problemas que apresentam a moldagem e o cozimento de uma peça destas dimensões com as técnicas rudimentares da cerâmica destes índios.

14. PM (fechado): Kosó sentado, com o filho no colo, o nutre e come pedaço de alimento com as mãos.

15. PD: Cerâmica e mãos de Xiyra que despejam o farelo cozido sobre recipiente de folha.

16. PD: Farelo da mandioca cozida cai sobre recipiente (mãos de Xiyra na lateral).

Cena 3

1. PMC: Kosó e Xiyra caminham numa clareira em direção a outra cabana e se aproximam da câmera até PA.

2. MPP: Índio diante de cabana amarra cachos de bananas em trave horizontal à esquerda do quadro.

3. PM (fechado): Xiyra, ajoelhada diante da cabana, prepara alimento dentro de potes. Um cachorro escuro dorme em primeiro plano e um cachorro claro passa ao fundo.

4. PM (fechado e frontal): Xiyra, ajoelhada, prepara alimento em pote de barro. Um cachorro entra em quadro.

5. PM (fechado e frontal, continuação do plano anterior interrompido): Xiyra prepara alimento líquido no pote. Mistura-o e o despeja em outro pote cheio, a seu lado.

6. PM (aberto): Xiyra despeja o conteúdo do pote - *raccord* com o plano anterior- sacode levemente a mão direita e a lava em pequeno vaso diante de si.

De tardezinha a família Koçó regressa à casa grande levando uma reserva de farinha para alguns dias. Aos poucos vão chegando os outros índios que andavam [ilegível] *caçadas, pescarias ou trabalhando nos roçados*[13].

13. Este parágrafo é o último texto encontrado do original do filme. O depoimento de Darcy da cópia *vhs* da FUNDAR poderia ser acrescentado em alguns de seus trechos à coluna de som e relacionado às imagens, como este, por exemplo: *"*[...] *Ao fim do dia, meu amigo Kosó fuma seu cigarro, seu charuto de Tauarí. Tauarí é a entre-casca de uma árvore, recheada de fumo* [...]. *E ele fuma tranquilamente. Curioso é que eles não viciam, não querem fumar o dia inteiro. Fumam um cigarro, dois por dia"* - narração que poderia vir ao lado dos planos 22 e 23 da *Cena 4* (a seguir, antes do *Epílogo*).

7. PM: Índia com tipóia larga sobre o dorso prepara alimento com pedaço de pau em panela de barro sobre fogueira – ao fundo, cabana e índios em redes.

8. MPP (meio perfil para direita): A mesma índia, envolta em fumaça, mexe o fogo (ao fundo, um índio se balança em rede).

9. PM (fechado): Outra índia, ajoelhada, alimenta com fruto em forma de vagem o filho sentado em sua coxa.

10. MPP (aberto, perfil para esquerda): Xiyra alimenta pequeno papagaio em seu colo, com a boca no bico.

11. MPP (fechado): Xiyra alimenta o papagaio e segura levemente a cabeça da ave como em um beijo. A ave abana as asas que fustigam os cabelos lisos da índia.

12. PP: Xiyra nutre o papagaio ao introduzir o alimento de sua boca no bico aberto da ave.

Cena 4

1. MPP (aberto, *cam* baixa): Xiyra passa o fardo de mandioca de um cesto pendurado no telhado; o despeja dentro de cuia e sorri.

2. PA: Xiyra despeja farelo dentro de cuia – a seu lado, uma índia em pé, encostada em viga ao lado direito do quadro. Xiyra sorri e sai de quadro pela direita.

3. PM: Xiyra, frontal à câmera, se ajoelha e coloca a água de uma grande moringa sobre a cuia com farelo (cachorro claro ao fundo).

4. PD: Mãos de Xiyra colocam água em cuia e a mistura com farelo para fazer o chibé. Beren, o filho, se aproxima com uma cuia na mão.

5. PM (fechado): Kosó, de cócoras para a esquerda, recebe cuia da mão de Xiyra e bebe.

6. PD: Mãos de Xiyra despejam água da moringa na cuia e misturam-na ao farelo de mandioca.

7. PM (fechado): Kosó agachado, perfil para esquerda, segura o filho pelo braço e lhe dá a cuia para beber o chibé. Após beber, a criança tenta, sozinha, imitar o pai com uma cuia do chão. Kosó sorri.

8. MPP (fechado): Kosó, de perfil para esquerda, com o filho a seu lado, sobre o chibé em grandes goles. Beren coloca a cuia na cabeça.

9. PD: Vários frutos redondos (bacuris) são despejados de jamaxim sobre o chão.

10. MPP (aberto): Um menino índio come bacuri com a mão ao lado de pote com várias flechas claras.

11. Pequeno papagaio belisca pedaço de bacuri no chão. Beren, entra em PM, quadro pela esquerda, se abaixa e tenta pegar um grande pedaço de bacuri ao lado do papagaio. O papagaio recua e Beren se afasta.

12. O papagaio belisca o pedaço de bacuri desejado por Beren.

13. O papagaio come o bacuri. Beren, novamente, se aproxima pela esquerda em PM. O papagaio pára de comer. Beren pega um pedaço de pau do chão; o papagaio deixa o bacuri e se afasta.

14. PM: Beren pega o bacuri do chão.

15. O papagaio pousado sobre um cesto observa.

16. MPP (perfil para a esquerda): Xiyra, com a mão, dá o bacuri a comer para Beren; depois, abraça o filho, continua a alimentá-lo com a mão e também se alimenta numa terna interação de fruto, seio e boca.

17. PA (fechado): jovem índio sai da cabana e carrega brasa que entrega a Kosó.

18. MPP: Kosó, sentado, acende cigarro na brasa e dá uma baforada.

19. PP: Kosó acende cigarro e sopra a fumaça que inunda o quadro.

Epílogo

1. Copa de árvores ao por do sol na contra-luz.

2. PM: Figura humana na sombra, deitada em rede diante de pequena fogueira e cachorros.

3. Cachorros deitados e adormecidos em volta de fogueira.

4. Cachorros deitados em volta da fogueira.

5. PMC: Aldeia ao por do sol com arara pousada na contra-luz.

6. Xiyra deitada na rede, com aparência cansada, balança-se levemente com o filho adormecido ao colo. Um dos braços da criança está estendido sob um de seus seios.

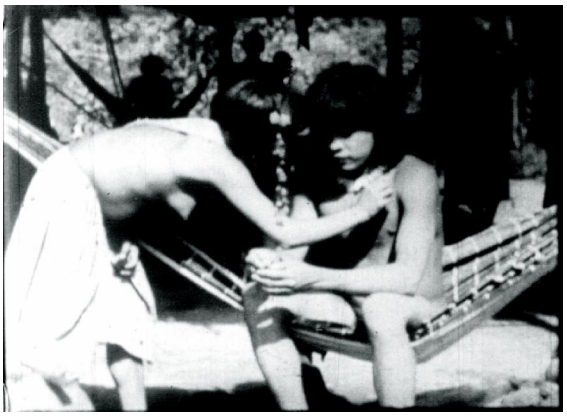
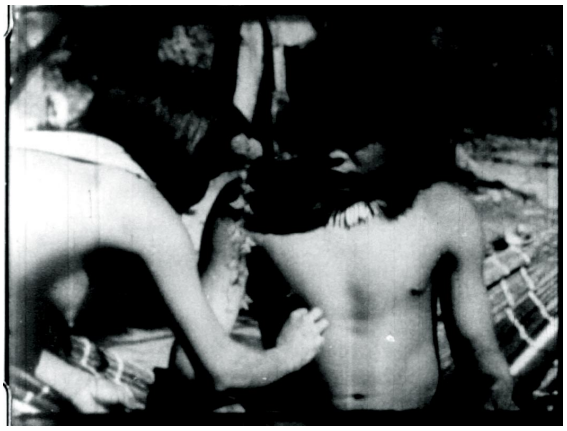
7. PD: O pé de Xiyra balança sob a rede.

[Fim].

6. Análise das Seqüências

SEQÜÊNCIA 1 - A FAMÍLIA

Cena 4. Entrada da casa-grande

Imagem	Movimento	Tempo
Plano 1 	PA. Xiyra, meio agachada, passa urucum no peito de Kosó, sentado na rede. Três índios ao fundo, na contra-luz, observam. A mão direita de Xiyra em movimento vertical lento e descendente vai até o baixo ventre esquerdo de Kosó.	05 seg.
Plano 2  	MPP. Xiyra, meio de costas para a câmera, continua a esfregar o urucum em Kosó. *Faux Raccord* entre o Plano 1 e Plano 2. Após nove pequenos toques (carícias) de Xiyra sobre o lado direito superior do peito de Kosó, ele sorri e olha para a câmera. O pente emplumado - *kiwaw-putir* - e o colar ganham evidência.	10 seg.

Plano 3



10 seg.

MPP. (aberto) Xiyra entrega o *kiwaw-putir* a Kosó, sentado, em MPP.



Xiyra retira tipóia de seu peito enquanto Kosó coloca o pente sobre sua própria cabeça.



Xiyra une suas mãos para preparar e passar o urucum. (Outro *faux-raccord* entre os planos 3 e 4).

Plano 4



12 seg.

MPP. Xiyra abaixa suavemente a cabeça olhando para seu corpo e passa o urucum sobre seio direito. Após passar quatro vezes o urucum ela une as mãos e o passa mais seis vezes, desta vez do ventre para o seio esquerdo.

Plano 5



12 seg.

PM. Xiyra caminha da esquerda para direita vinda do fundo do quadro. Atrás dela, o filho Beren próximo ao pai que bate um facão no chão. Xiyra pega jamaxim encostado à coluna de madeira (lado direito do quadro) e o coloca dentro de outro.

Plano 6



25 seg.

PA. Xiyra pega a tipóia pendurada,



12 seg.

coloca-a em diagonal sobre o peito, dirige-se até Kosó sentado na rede,



pega o filho,



levanta-o e passa a tipóia sobre o dorso da criança. *Travelling* lento para trás. Kosó se levanta e segue a mulher. *Traveling* continua.



Xiyra pega o jamaxim e Kosó se dirige ao facão à esquerda do quadro.



Xiyra e Kosó caminham da direita para a esquerda do quadro, *pan* acompanha. O bebê olha para a câmera.



Xiyra sai do quadro à esquerda.

Esta *Cena* 4 não tem só o papel de fechar a *Seqüência 1* (A Família) e ser transição entre as atividades domésticas da casa grande – cozimento de caça, conservação de armas, confecção de redes e de tipóia – e o início da *Seqüência 2* (A Roça de Mandioca). Ela é tão natural, tão leve ("Carícias de Urucum", um possível título), tão espontânea no gesto de Xiyra ao cobrir seu peito e seu ventre nus com a pasta das sementes (uma possível proteção contra os mosquitos da mata) que nos remete a uma pureza erótica indígena atemporal – que mesmo sendo cotidiana e doméstica, é autônoma. Nela é que o casal nasce para o filme como protagonista. É ela, que aparentemente descritiva, acentua o humanismo e a inocência de Xiyra, sua intimidade e delicadeza, e que defronta a frágil célula familiar com a sobrevivência diante da floresta tropical: o casal de peito aberto, o bebê nu no colo da mãe e o facão na mão do pai como síntese da vida de uma tribo e da pura tradição índia brasileira que Darcy sempre procurou: a sobrevivência do homem e

sua família – herdeiros da cultura ancestral – pela subsistência da plantação, colheita e preparo da mandioca.

O enquadramento simples, onde a câmera, fixa, deixa o movimento de abaixar e levantar das mãos de Xiyra acontecer suavemente, evidencia os corpos e suas ações autênticas. O belo e despojado adorno plumário – o *Kiwaw*-putir (também usado nas cerimônias Urubus de *nominação*) – que Xiyra traz à cabeça, parece coroar com suas flores de plumas, o idílio e a união homem-mulher, união esta já batizada pela luz suave sobre seus rostos e sorrisos. Talvez esta cena possa ter sido uma sublimação da filmagem não ocorrida do ritual de batismo indígena, a *nominação*, tão pretendido por Darcy.

A saída do casal da cabana, quando Xiyra leva o filho na tipóia, não é tão natural – é neste momento que aparece o *travelling* de Forthmann, o que pressupõe a instalação prévia de uma plataforma, trilhos ou suportes e uma determinação espacial anterior. Pode-se observar também objetos, cestos e o facão que Koçó pegará ao se levantar, muito bem organizados na composição do quadro, o que acentua ensaio e organização prévia do espaço cênico.

No plano 6 da *Cena 4*, quando Kosó e Xiyra deixam a cabana com o filhinho Beren, o bebê acompanha a câmera com o olhar, o que denuncia, novamente, a presença do realizador que dirige o plano, que encena, mas não ficcionaliza. A direção documentária lida com fatores de ordem técnica, artística, psicológica e moral, que são inerentes ao contato e/ou ao convívio estabelecido. A ética, o respeito, a honestidade e o amor pelas pessoas filmadas são fundamentais para o cinema documentário de relação humana. Qualidades que não faltaram a Forthmann e a Darcy.

SEQÜÊNCIA 2 - BANHO DO FILHO NO RIACHO

Cena 2.

Imagem

Plano 1 20 seg.







Plano 2 10 seg.



Plano 3 5 seg.



Plano 4* 6 seg.



Plano 7 6 seg.



Plano 8 6 seg.







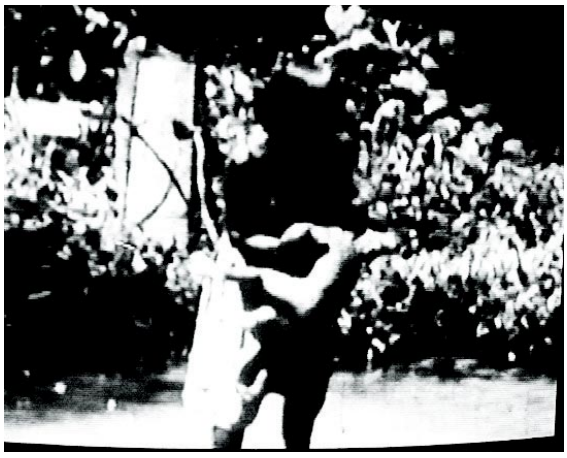
* Os fotogramas dos planos 5 (de 3 segundos) e 6 (de 5 segundos) não foram reproduzidos. No plano 5, Kosó, em Plano Americano, entra no riacho e se agacha para colher a água com o copo de folha. O plano 6 mostra Kosó em Meio Primeiro Plano, em *raccord* com o plano anterior, a beber a água limpa no copo de folha.











Plano 9 19 seg.





Esta *Cena 2*, ocorrida no seio da mata, parece abstrair as agruras do ambiente físico e da produção cinematográfica pela suavidade com que a natureza é mostrada; pela espontaneidade dos gestos do casal em sua *mise en scène* original; e pela integração do casal com a vegetação e a água, prenhe de poesia e lirismo. Remeto-me ao conceito de *auto-mise en scène* que

> "[...] *designa as diversas maneiras como o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta, no espaço e no tempo. Trata-se de uma mise em scène própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram* [...] *seus atos e as*

coisas que os envolvem, durante a execução de atividades corporais, materiais ou rituais[14]*."*

O humano (mulher – homem – filho) e o meio líquido e vegetal fazem parte de um todo. Ao serem envolvidos por uma luz fina, matinal, e por áreas de sombra – e pelo misterioso silêncio que brota da projeção das imagens animadas – nos remetem ao idílio em um mundo primevo.

A conjugação do homem com as essências da vida humana na Terra – água limpa e fluída, plantas e árvores intocadas – é realizada tanto pela *mise em scène* de Forthmann, ao conceber planos em que as imagens sempre *respiram* (corpos no espaço em profundidade), quanto pelos gestos comuns do casal, característicos de sua identidade: a água bebida na planta (gesto parecido com a água bebida nas mãos, que o poeta Mário Quintana dizia ser uma das ações mais puras do homem) e o banho do menino.

O *plano 3*, quando Kosó colhe uma folha larga às margens do igarapé, não quebra seu caule e a dobra com cuidado, para dela fazer um copo vegetal e sorver a água limpa, no *plano 6*, é a síntese apresentada pelo filme entre a cultura Kaapor (sua integração ao meio ambiente, segundo as observações do antropólogo) e o olhar do documentarista: o amor pela natureza e pelo humano. A luz do sol, tão esperada, justifica-se plenamente: ao iluminar o verso da folha colhida, "luz pura solidificada num estágio próximo da ternura[15]", ela une este plano à cena e a toda a seqüência – da estrutura "vida familiar – trabalho – descanso" à estrutura "natureza – vida líquida – vegetal – solar". Ao serem iluminadas, a folha e a água conferem à sede indígena um tom mágico, quase divino – como se elas também estivessem animadas (de alma), como lembrou Darcy:

---

14. FRANCE, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*, pp. 405-406. Apud. COMOLLI, Annie. "A pesquisa fílmica das aprendizagens" in *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica* (org. Claudine de France). Campinas, Editora da UNICAMP, 2000, p. 93.

15. EPSTEIN, Jean. "Sobre os primeiros planos de Marcel L'Herbier". Apud. XAVIER, Ismael (org.). *A Experiência do Cinema-antologia.* Rio de Janeiro, Edições Graal / Embrafilme, 1983, p. 281.

> *"É mesmo uma beleza essa mataria em que vivo, tudo que se possa imaginar de cipós e liamas, nas tessituras mais delicadas, está aqui em realidade. Quando uma réstia de luz toca uma folha, depois de atravessar aquela cobertura densa de folhagem, é como se ela tomasse vida. O foco movente reflete sua luz em torno, iluminando flores, folhas secas de mil cores, pequenos insetos transluzentes e a água cristalina, que corre docemente nos riachos.*[16]*"*

O banho do filho, também iluminado pelo sol, ao ser caracterizado em seu encerramento por um insólito movimento pendular feito pela mãe para enxugar o bebê (*plano 7*), quando o balança várias vezes para um lado e para outro, revela carinho, humor e a originalidade de uma cultura, novamente pela ênfase à *auto-mise en scène* propiciada pelo trabalho discreto de um realizador quase mimético, que se apaga diante de seu objetivo e "se faz esquecer" – comportamento tão aconselhado por Jean Rouch para a documentação etnográfica:

> *"Se faire oublier, apparttenir ou paysage, se confondre avec la foule, est une attitude fondamentale pour le cinéaste qui cherche à approcher le reél. Il doit abandonner toute personalité apparente, tout detail qui le ferait remarquer* [...][17]."

Esta seqüência e muitas outras de *Os Índios Urubus* nos remetem, outra vez, a Robert Flaherty e seus filmes, principalmente a *Nanook of the*

16. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 241.

17. ROUCH, Jean. "La caméra et les hommes". Apud. GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire, un autre Cinéma*. Paris, Nathan, 2003, p. 117.

North e a *Moana: a romance of the Golden Age* (1923-1926)[18]. A alusão a *Nanook* pode parecer óbvia: um pai de família, caçador, em busca por alimento e em luta pela sobrevivência. Se substituirmos a paisagem gelada do Ártico pela natureza tropical (também com suas adversidades), veremos que o tema central de *Nanook* subsiste e gravita em *Os Índios Urubus*: a sobrevivência na natureza.

Forthmann abre seu filme, por exemplo, com a chegada do casal à aldeia com a caça abatida. Após uma ambientação humana e a referência aos trabalhos cotidianos, o cineasta retoma o tema da sobrevivência ao mostrar a volta do casal à mata para a colheita da mandioca. Todo o filme é constituído sobre esse fio principal: o trabalho e a mandioca, alimento essencial à tribo. Mesmo a detalhada seqüência da confecção das flechas converge para o tema da nutrição, pois é com o arco e a flecha construídos que os Kaapor poderão garantir caça para toda a aldeia. Após a colheita e a pubagem, o preparo da mandioca é detalhado e estrutura o resto do filme: socagem; extração do ácido cianídrico, venenoso, pelo tipiti; queima dos bolos para o preparo de farinha.

Este longo itinerário da preparação do alimento une o tema da nutrição e amarra os principais personagens anteriormente apresentados: Xiyra, naturalmente entronizada pela sua capacidade de gerar e amamentar uma nova vida, e que após nutrir o filho, alimenta um filhote de papagaio com a própria boca – esta última imagem, a mais emblemática do filme, ao sintetizar a vida humana e a natureza em comunhão ecológica –; Kosó, que trouxe a caça à aldeia, colheu e cortou a mandioca e ensinou o filho a beber chibé; Beren, nutrido ao longo do filme sempre junto ao trabalho dos pais.

18. *Moana* foi produzido pela Famous Players Lasky Corporation (Paramount), com Roteiro, Direção e Fotografia de Robert J. Flaherty e Frances H. Flaherty; assistência de David Flaherty; montagem de Robert J. Flaherty, e a interpretação de Reni e Matchi (casal Maori). Cf. AGEL, Henri. *Robert Flaherty*. Paris, Seghers, 1965, p. 182.



A continuidade do senso da sobrevivência se dá pelo aprendizado quase instintivo do filho (o que é apenas sugerido pelo cineasta de forma leve e contemplativa), quando se arma de um pedaço de pau e, cambaleante em seu andar infantil, defende um pedaço da fruta bacuri do apetite de um papagaio curioso.

Em relação à *Moana*, a afinidade se dá mais ao nível fenomenológico e sensorial: os rituais cotidianos em *Os Índios Urubus*, como a passagem do urucum e o banho do filho no igarapé; a relação direta com a natureza, como no prólogo de *Moana*, em que o menino Pe'a, irmão mais novo do protagonista, se esconde entre imensas folhas de tinhorão em meio a um bosque paradisíaco; os trabalhos artesanais da confecção de redes e flechas por Xiyra e Kosó, respectivamente, e da tedecura de um vestido típico de Samoa (um *pareô*) pela mãe de Moana; mesmo a alimentação, quando a colheita e a preparação de alimentos assemelha-se (nos dois filmes) a um ritual onde técnica e arte culinária estão presentes em cada ação, em cada gesto.

Mais do que a semelhança temática, é da visão de mundo de seus realizadores que os filmes se aproximam: Flaherty (como Forthmann), segundo o historiador Richard Barsam,

> "[...] *was in love with man and natural world, fascinated with the crafts of primitive man and appalled by the humanizing technology of modern man* [...].
>
> *While Flaherty did not leave a formal philosophy of life or art, his vision of physical and human nature, a vision wich tends to transform reality rather than affirm it, can be found in major themes that recur in his films: natural beauty, older traditions, conflicts between man and nature, families enduring together, knowledge through suffering, a longing for the past* [...]. *All of Flaherty's films are variations of one ideal: happiness exists when man is free and lives simply and harmoniously with nature*[19]*."*

Os dois filmes se aproximam também pelo sentimento comum aos dois diretores. O que o crítico francês Henri Agel atribuiu a Flaherty como "[...] *la vision néo realiste de l'Univers et du prochain,* [...] *à travers son don de sympathie universelle*[20]*."*

A expressão poética do universo documentado por Forthmann alcança sua unidade pela montagem empregada. À exceção do segundo e último plano do filme – os detalhes dos pés de Kosó na caminhada na floresta e de Xiyra que balançam na rede ao entardecer, planos mais metonímicos (a caminhada, o descanso) que se aproximam do caráter de uma montagem

19. BARSAM, Richard. *Non Fiction Film: a critical history* [capítulo: "The American Romantic Tradition"]. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1992, pp. 46-47.

20. AGEL, Henri. *Robert Flaherty*, p. 32.

expressiva (que reforça a presença do diretor em sua *mise en scène*) –, o documentário segue o estilo clássico de *montagem narrativa*[21].

A unidade do estilo do diretor de deixar a vida se revelar – sua técnica e sua arte como *meio* para a expressão e não *fim* –, de ele próprio se apagar também na montagem, predomina em todo o filme. Mesmo na quebra de algumas continuidades de movimento entre um plano e outro (já que usava com consciência o *Raccord*); no uso de algumas elipses temporais e na repetição do mesmo eixo de câmera em planos de escalas aproximadas – as cenas em que Xiyra alimenta o papagaio (ver *Decupagem*, *Seqüência 4*, *Cena 4*, planos 2, 3 e 4) e em que os meninos usam arco e flecha em continuação à mesma atividade de Kosó (ver *Seqüência 3*, *Cena 2*, a seguir) – a montagem de Forthmann é narrativa e sempre fiel ao tema geral do filme e particular da seqüência.

A descontinuidade de ação entre os planos 4 e 5 e o corte no mesmo eixo dos planos 5 e 6 quebram a longa cena descritiva da fabricação de uma flecha e, numa epifania que congrega juventude, alegria, força, vigor e habilidade, deixam no ar a possibilidade de uma futura e utópica revolução indígena e a continuação do legado Kaapor às novas gerações. Os quatro últimos planos que encerram esta seqüência (cujos fotogramas não foram reproduzidos) demonstram o talento do cineasta ao saber guardar em cada plano o que nele há de mais significativo: o plano 7 (de 05 segundos), que segue com *raccord* o plano 6 – este, rico pelos gestos simples das crianças que expressam a distensão recebida pelas flechas lançadas – é extremamente sutil e realista. Ao ter no quadro os atiradores de costas para a câmera; o alvo (uma árvore pequena de folhas largas) e as flechas disparadas que percorrem a profundidade do espaço e atingem o estreito tronco do arbusto, ele constata a habilidade infantil Kaapor e comprova sua veracidade – já que vemos as flechas sendo lançadas e atingindo o alvo no mesmo plano, sem corte algum.

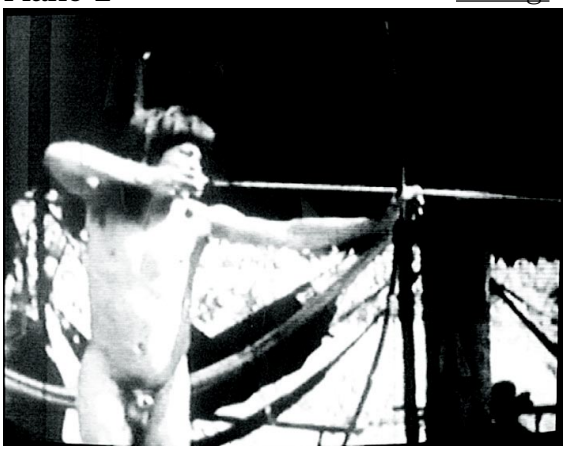
---

21. Cf. MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*.

O plano 8 – também em *raccord* com o plano 7, um detalhe das flechas certeiras que atingem a árvore – coroa a demonstração da habilidade atingida, apesar da quebra do realismo da ação anterior por se valer de um corte e por sabermos que só um cinegrafista e uma câmera documentavam a ação. O plano 9 (Plano de Meio Conjunto fechado), onde os dois meninos correm em direção à árvore, a envergam e retiram as flechas, encerra o ciclo da brincadeira infantil. As crianças de Forthmann, como sempre espontâneas, leves em sua corrida para a árvore, tornam fluídas esta cena coberta de naturalidade. O plano 10, que fecha a seqüência, não é tão informativo nem demonstrativo quanto os anteriores. Mas, ao apresentar, em Meio Primeiro Plano, o menino urubu sem premeditação diante da câmera, e que sorri e parece conversar com o cineasta, ele nos aproxima com autenticidade da infância urubu em sua plenitude, graça e ternura.

SEQÜÊNCIA 3 - *Cena 2.*

Plano 2* 02 seg.



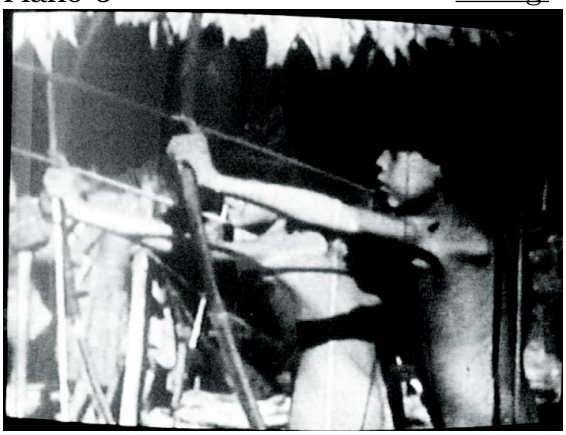
Plano 5 08 seg.



Plano 3 02 seg.



Plano 6 10 seg.



Plano 4 07 seg.



* O fotograma significativo do plano 1 não foi reproduzido. Este plano, vindo logo após a *Cena 2* da *Seqüência 3* – a longa cena da preparação de flechas, composta por quarenta e quatro planos – apresenta Kosó em Plano Americano, de perfil para a direita, que examina a ponta da flecha, arma o arco e tensiona a corda (duração de 6 segundos).

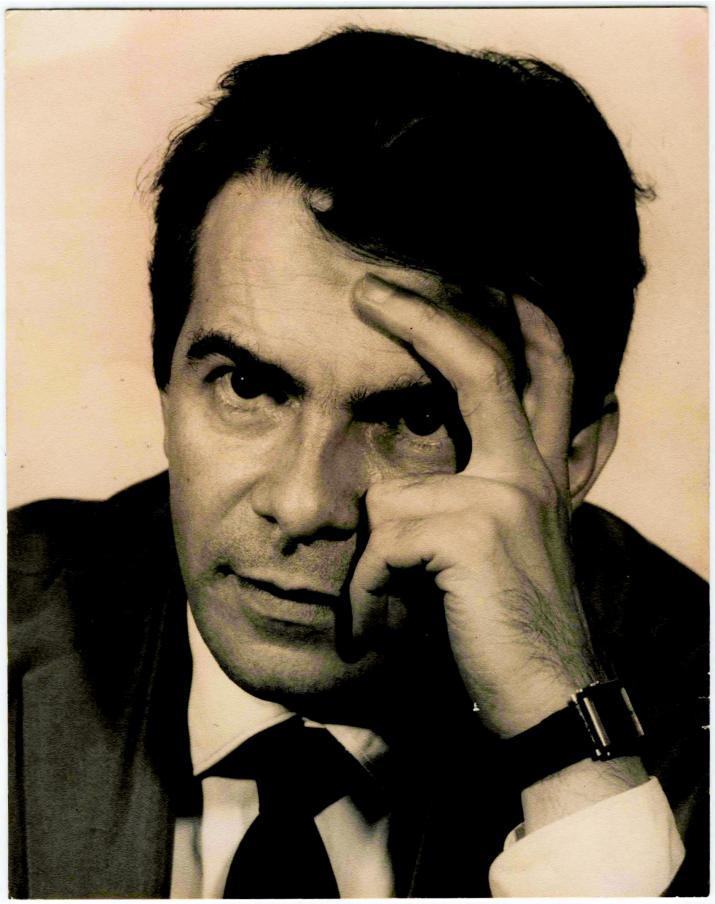
7. Iconografia II



1

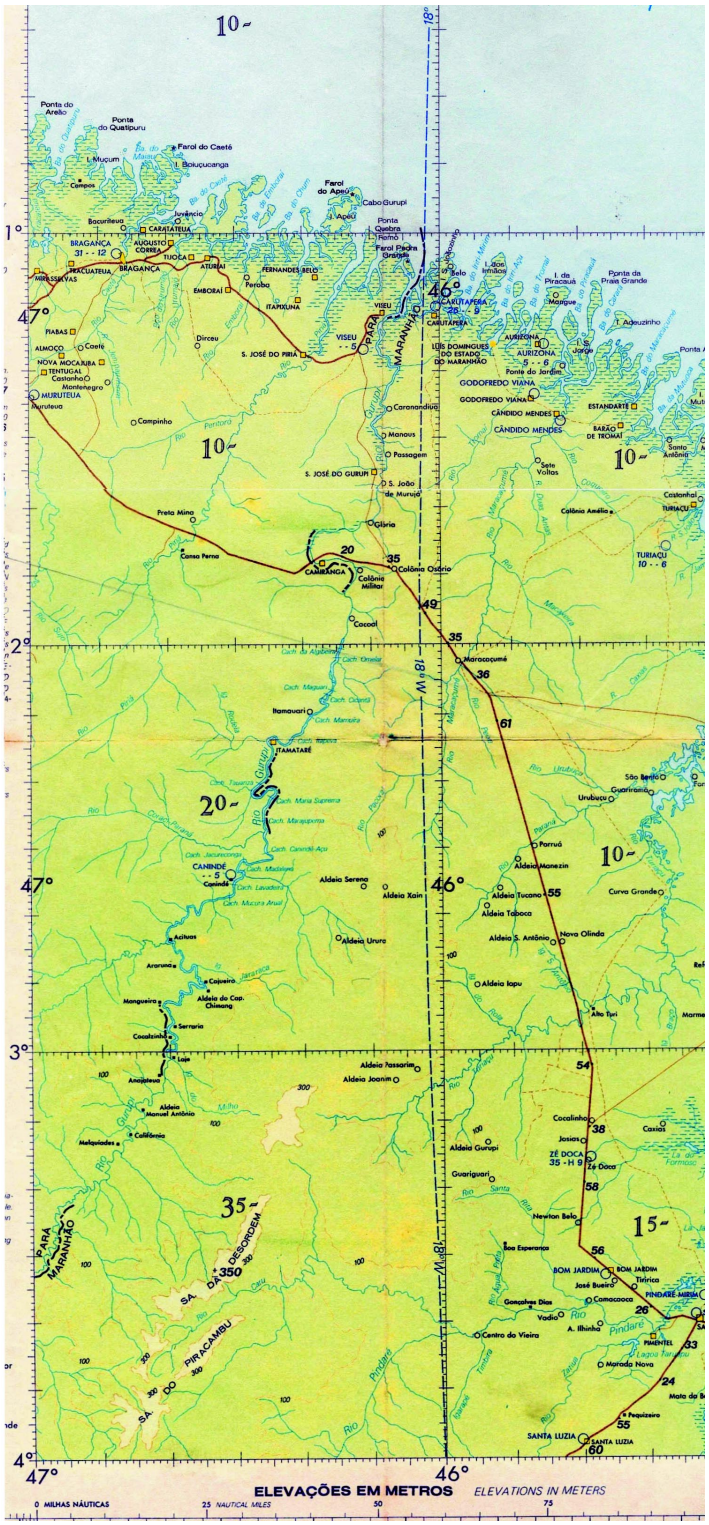


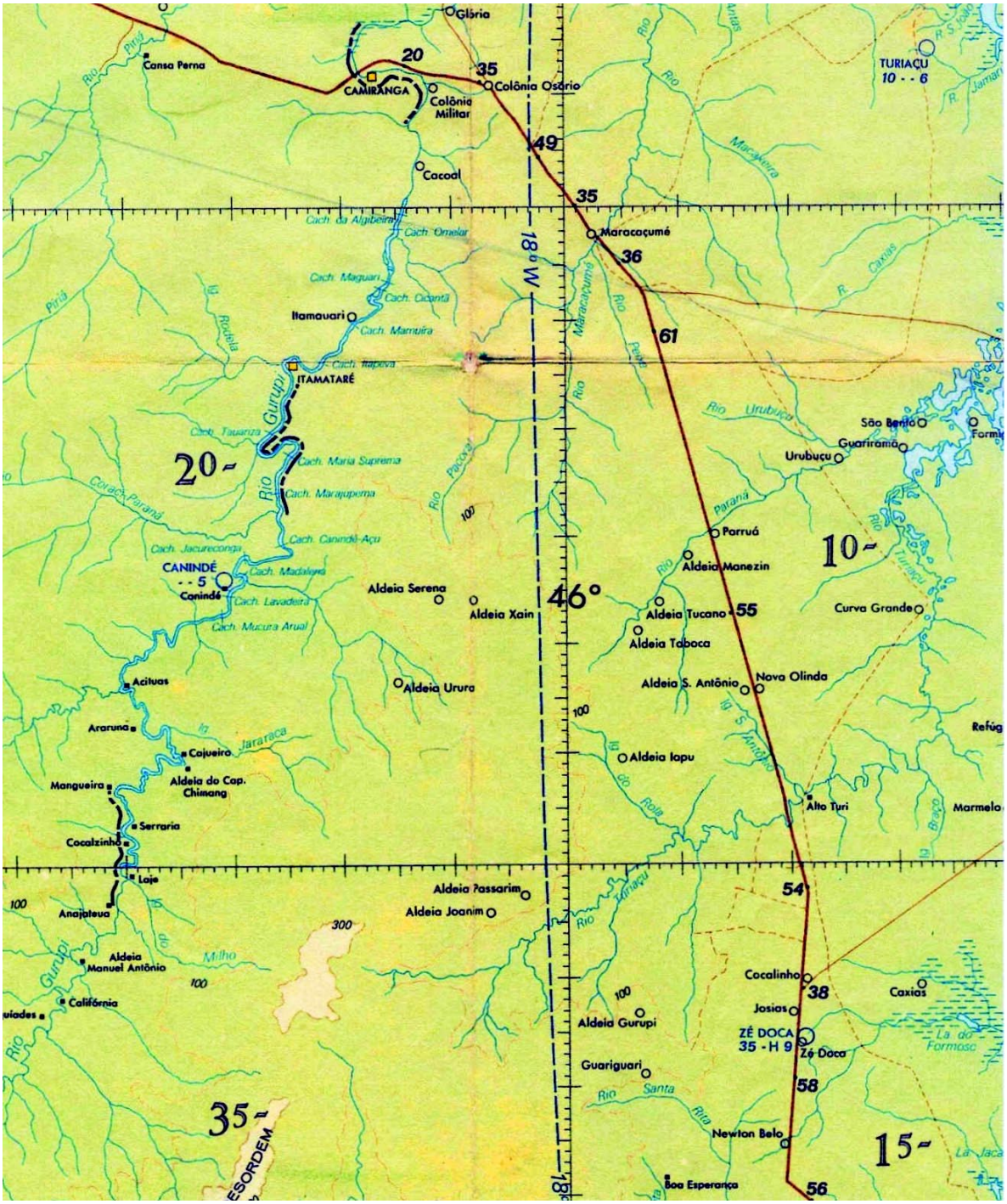
2



3

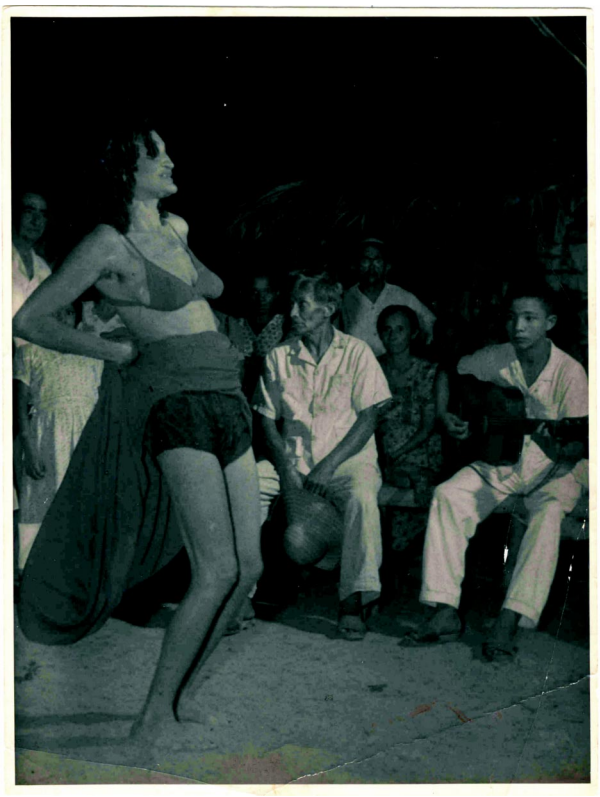
Rio Gurupi


ELEVAÇÕES EM METROS
ELEVATIONS IN METERS
0 MILHAS NÁUTICAS
25 NAUTICAL MILES
50
75
47°
46°
1°
2°
3°
4°
PARÁ
MARANHÃO
Gurupi
Pindaré
Turiaçu
Maracaçumé
Carutapera
Cândido Mendes
Godofredo Viana
Aurizona
Viseu
Canindé
Caramanga
Colônia Osório
Colônia Militar
Aldeia Tucano
Aldeia Tabocca
Aldeia Monezin
Aldeia Serena
Aldeia Xain
Aldeia Urura
Aldeia Iapu
Aldeia Gurupi
Aldeia Joanim
Aldeia Tassaria
Nova Olinda
Curva Grande
Porruá
Cocalinho
Josias
Zé Doca
Newton Belo
Bom Jardim
Pindaré-Mirim
Santa Luzia
Centro do Vieira
Morada Nova
Pimentel
Lagoa Turiaçu
Serra da Desordem
Serra da Piracambu
Serra
Ponta do Areão
Ponta do Quatipuru
Farol do Caeté
Farol do Apeú
Cabo Gurupi
Ponta Quatro Ilhas
Farol Ponta Grossa
Bragança
Augusto Corrêa
Tijoca
Ataurai
Fernandes Belo
Emboraí
Feroba
Itapixuna
Viseu
Carutapera
Luís Domingues
Ponte do Jordão
Estandarte
Barão de Tromaí
Santo Antônio
Sete Voltas
Colônia Amélia
Turiaçu
Manoaca
Passagem
S. José do Gurupi
S. João do Murucu
Cajueiro
Aldeia do Cap. Chinang
Serraria
Cocalzinho
Loje
Amapeuna
Aldeia Manuel Antônio
Melquiades
Califórnia
Josias
Zé Doca
Cocalinho
Caxias
Guarigüari
Rio Santa Rita
Boa Esperança
Bom Jardim
Tiririca
José Bueno
Gonçalves Dias
Vadio
A. Ilhinha
Pindaré-Mirim
Pimentel
Lagoa Turiaçu
Morada Nova
Pequizeiro
Santa Luzia
Rio Pindaré
Rio Turiaçu
Rio Maracaçumé
Rio Gurupi
Rio Caeté
Rio Piriá
Rio Capim
Rio Pericumã
Rio Itamauari
Rio Canindé
Rio Mariuna
Rio Jararaca
Rio Milho
Rio Santa Rita


Glória
Cansa Perna
CAMIRANGA
Colônia Militar
Colônia Osório
TURIAÇU
10 - - 6
Cacoal
Maracaçumé
Itamauari
ITAMATARÉ
São Benito
Guariramã
Urubuçu
Parruá
Aldeia Manezin
Aldeia Serena
Aldeia Xain
Aldeia Tucano
Aldeia Taboca
Curva Grande
Aldeia S. Antônio
Nova Olinda
Aldeia Urura
Acitvas
Araruna
Cajueiro
Aldeia do Cap. Chimang
Mangueira
Serraria
Cocalzinho
Laje
Aldeia Iapu
Alto Turi
Aldeia Passarim
Aldeia Joanim
Anajateua
Aldeia Manuel Antônio
Califórnia
Cocalinho
Josias
Caxias
Aldeia Gurupi
ZÉ DOCA
35 - H 9
Zé Doca
Guariguari
Newton Belo
Boa Esperança
20
35
49
36
61
46°
55
38
58
54
56
100
300
Milho
Rio Gurupi
Rio Caxias
Rio Urubuéia
Rio Paranã
Rio Turiaçu
Rio Pacoval
Rio Maracaçumé
Rio Santa Rita
Rio Jararaca
Rio Rosila
Rio Pirá
Rio Maracaçumé
Rio Formoso
Rio Barra do Corda
Cach. da Algibeira
Cach. Omelar
Cach. Maguari
Cach. Cicantã
Cach. Mamuira
Cach. Itapeva
Cach. Tauariza
Cach. Maria Suprema
Cach. Marajupema
Cach. Canindé-Açu
Cach. Jacureconga
Cach. Madalena
Cach. Lavadeira
Cach. Mucura Arual
Covaich Paranã
18° W
20 -
35 -
10 -
15 -
ESORDEM

5

São José do Gurupi



6

"[...] *À noite, tivemos um espetáculo como convidados especiais. Era a mesma "artista" que tínhamos encontrado em Vizeu* [...] *Aqui secundada por um engraçado local* [...] *A artista é um acontecimento, deve ter seus sessenta anos. Aquela ossaria desdentada, enrugada como um jenipapo bem maduro, é trapezista, equilibrista, sapateadora, dançarina, can-tora e declamadora. Ela é o espetáculo, sua figura surrealista, cantando e dançando, com uma obscenidade tonta, é medonhamente ridícula e dramática. A pobre não tem nenhuma consciência de que já viveu demais, para que ainda possa interessar a qualquer público. Os primeiros números, os de trapézio* [...] *só impressionam porque os faz quase nua, sorrindo seu sorriso desdentado e exibindo as pernas mais finas e ossudas que já vi* [...]. *No fim do espetáculo, completamente embriagada, se postava diante de nós dizendo que aquele público não a interessava* [...].

O Foerthmann, encantado pelo gosto picassiano daquela figura, resolveu fotografá-la. Enquanto preparava a máquina e batia chapas, a festa se foi prolongando e a artista, cada vez mais bêbada, pedindo fotografias para as poses mais extravagantes que podia imaginar. [...] *Feio mundo gurupiense, uma pobre velha decrépita, mostrando as pernas e procurando atrair os homens que já não atrai; um palhaço risível e trágico em sua humanidade pungente."*

RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 50.

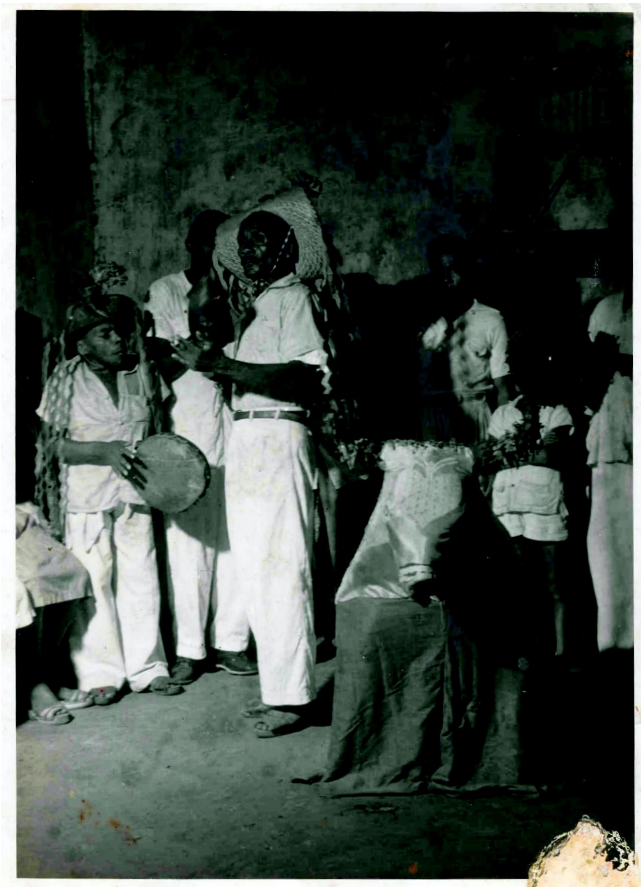
CAMIRANGA



7



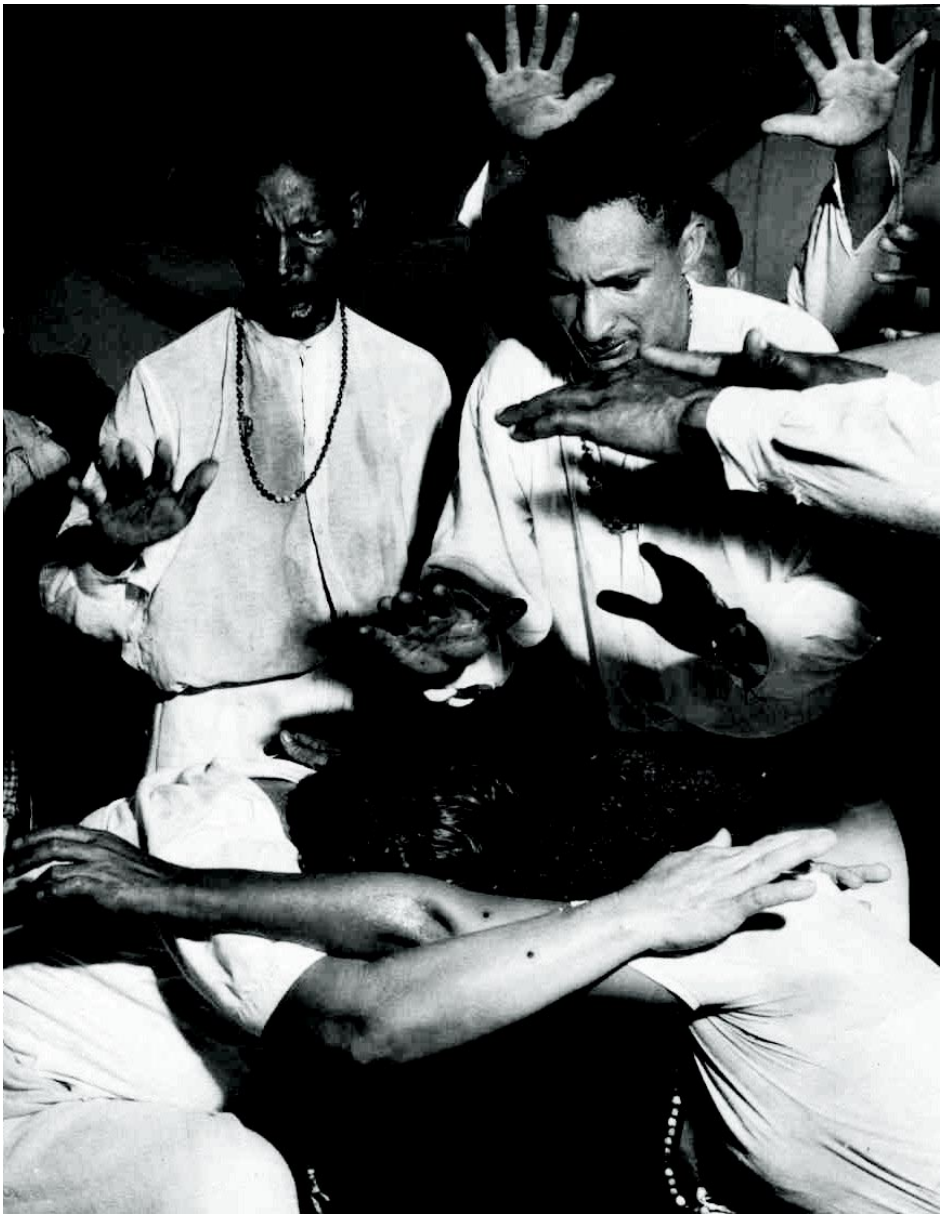
8



9



10



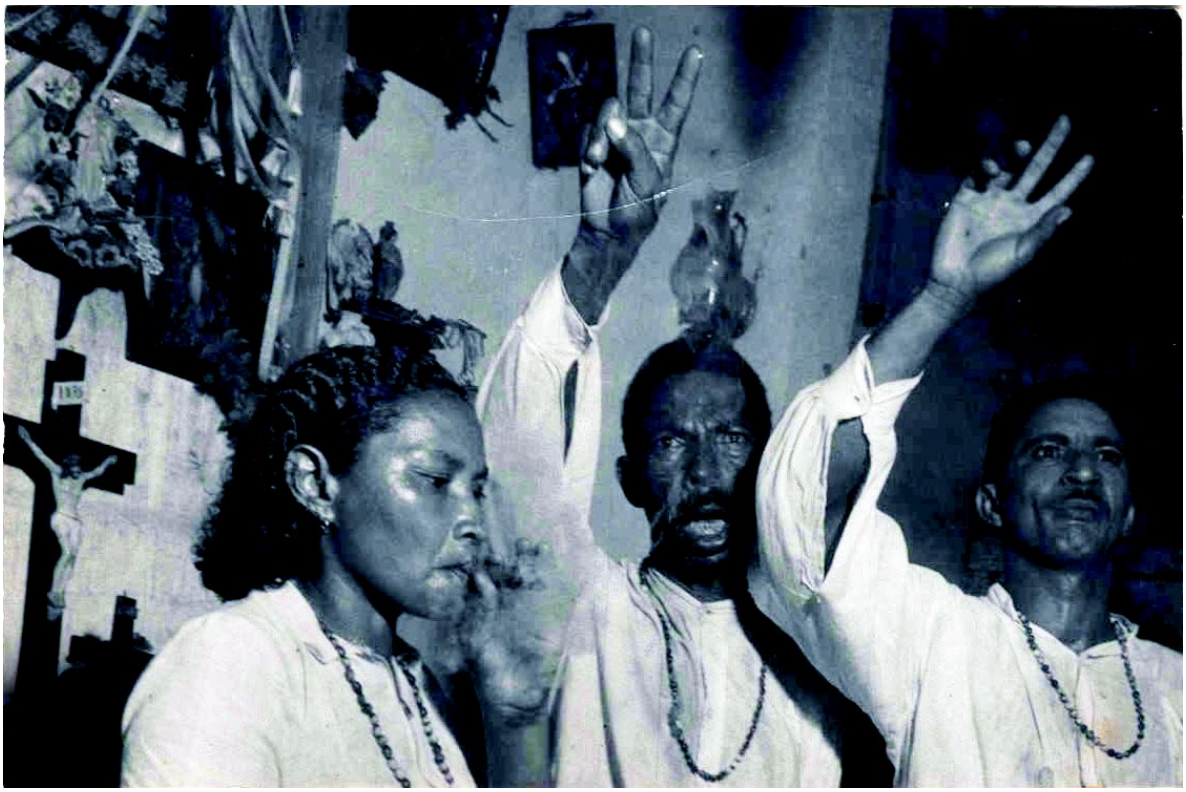
11



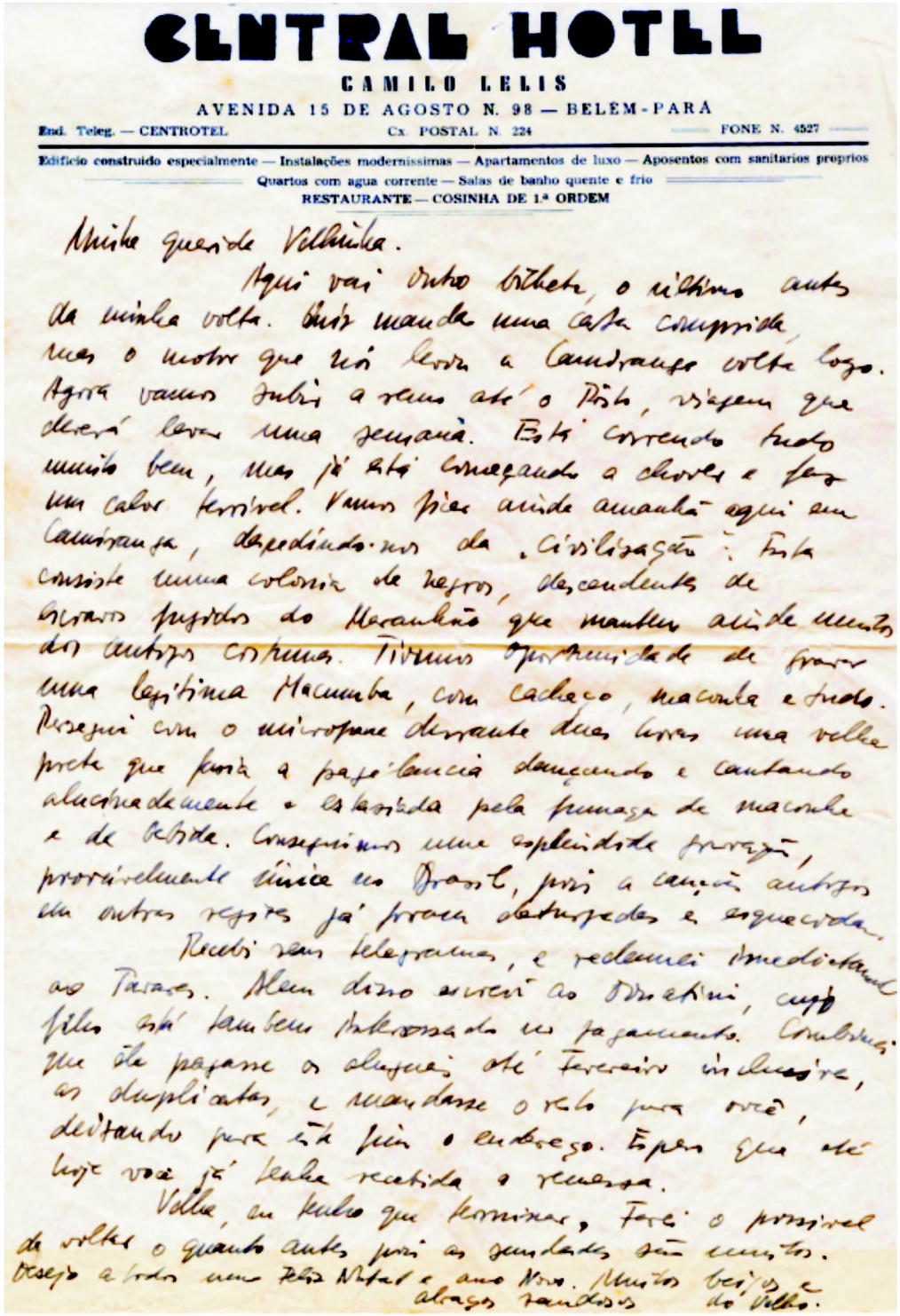
12



13



14



CENTRAL HOTEL

CAMILO LELIS

AVENIDA 15 DE AGOSTO N. 98 — BELÉM-PARÁ

End. Teleg. — CENTROTEL Cx. POSTAL N. 224 FONE N. 4527

Edificio construido especialmente — Instalações modernissimas — Apartamentos de luxo — Aposentos com sanitarios proprios
Quartos com agua corrente — Salas de banho quente e frio
RESTAURANTE — COSINHA DE 1.ª ORDEM

Minha querida Velhinha.

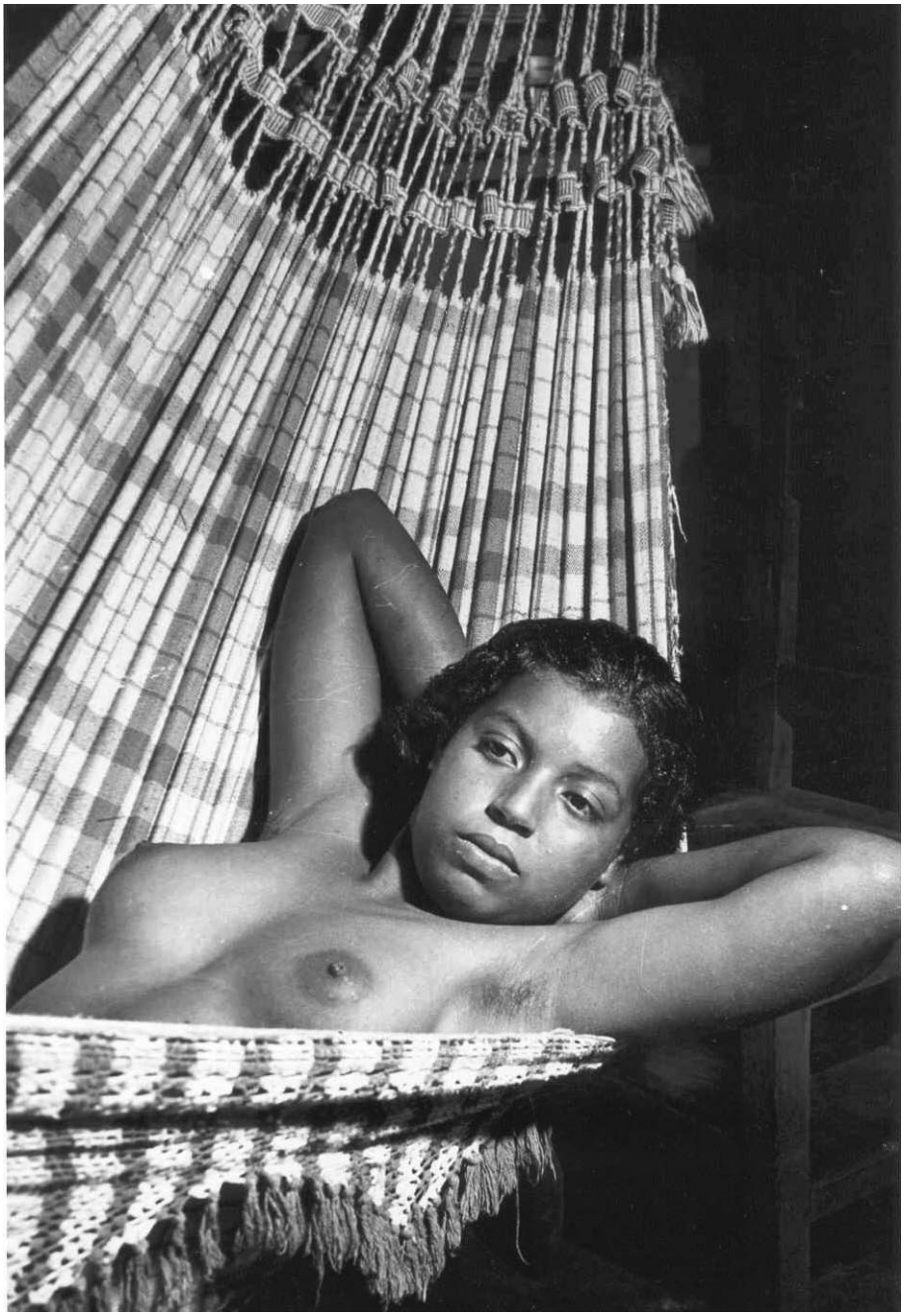
Aqui vai outro bilhete, o último antes da minha volta. Luiz manda uma carta comprida, mas o motor que irá levar a Caxiranga volta logo. Agora vamos subir a rumo até o Pôsto, viagem que deverá levar uma semana. Está correndo tudo muito bem, mas já está começando a chover e faz um calor terrivel. Vamos pois ainda amanhã aqui em Caxiranga, despedindo-nos da „Civilização". Esta consiste numa colonia de negros, descendentes de escravos fugidos do Maranhão que mantem ainda muitos dos antigos costumes. Tivemos oportunidade de fazer uma legitima Macumba, com cachaça, macumba e tudo. Presenciei com o microfone durante duas horas uma velha preta que fumava a paz'liança dançando e cantando alucinadamente e estimulada pela fumaça de macumba e de bebida. Conseguimos uma esplendida gravação, provavelmente única no Brasil, pois a canção africana em outras regiões já prova destruida e esquecida.

Recebi seus telegramas, e respondi imediatamente aos Pacaas. Além disso escrevi ao Dr. Ehrlich, cujo filho está também interessado no fazendo. Combinei que êle pagasse os alugueis até Fevereiro inclusive, as duplicatas, e mandasse o resto para você, deixando para êle meu endereço. Espero que até hoje você já tenha recebido o remessa.

Velha, ao findar que terminar, farei o possivel de voltar o quanto antes pois as saudades são enormes. Desejo a todos um Feliz Natal e Ano Novo. Muitos beijos e abraços saudosos do Velho.



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



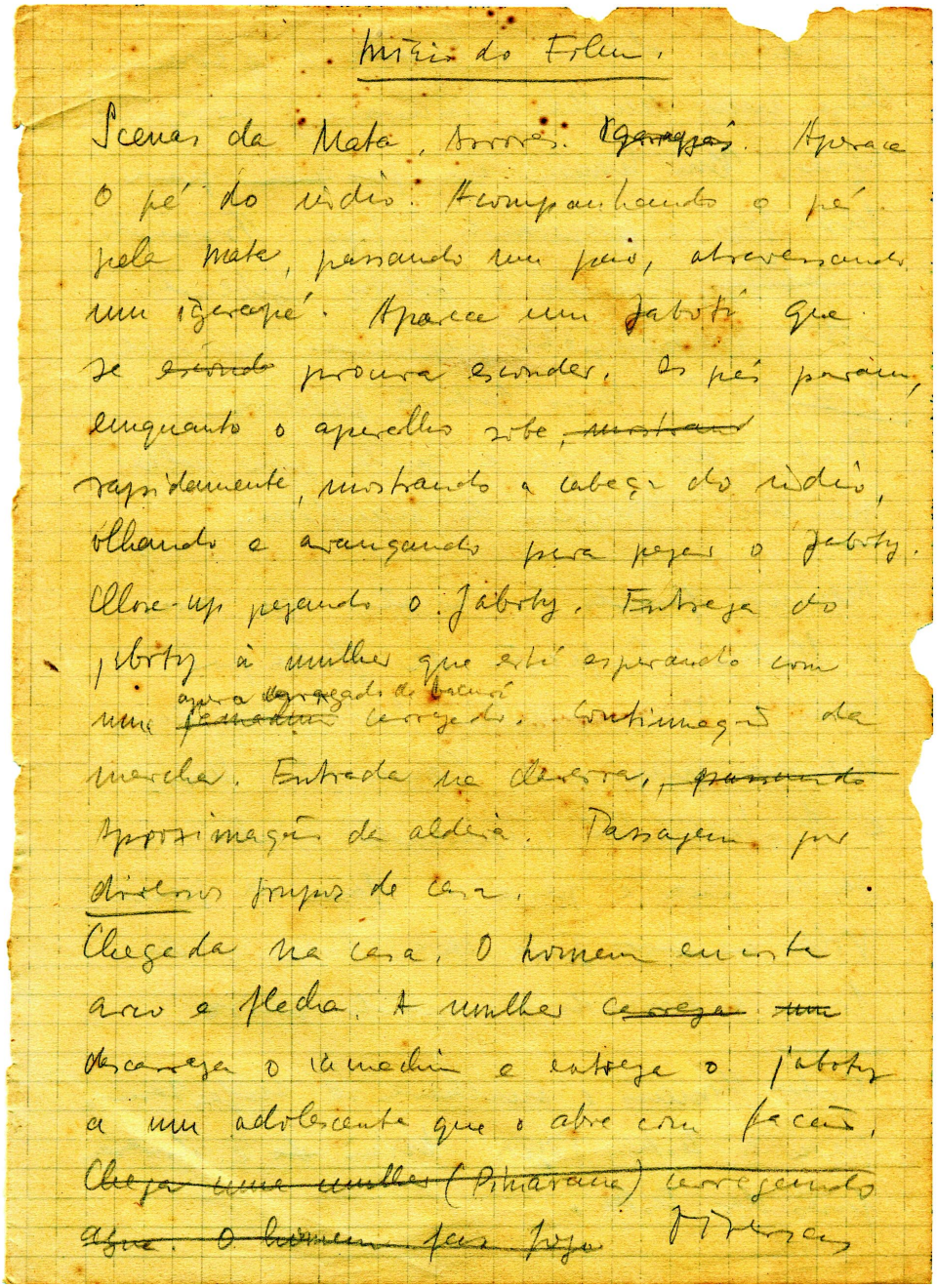
28



29



30



Mitia do Filme.

Scenas da Mata, barro. Aparece o pé do índio. Acompanhando o pé pela mata, passando um rio, atravessando um igarapé. Aparece um jabuti que se esconde procura esconder. Os pés param, enquanto o aperelho sobe, mostrando rapidamente, mostrando a cabeça do índio, olhando e avançando para pegar o jabuty. Close-up pegando o jabuty. Entrega do jabuty à mulher que está esperando com uma panella cheia de agua fervendo de barro. Continuação da marcha. Entrada na floresta, aproximação da aldeia. Passagem por diversos grupos de casa.

Chegada na casa. O homem entra com o flecha. A mulher carrega o machado e entrega o jabuty a um adolescente que o abre com faca. Chega uma mulher (Pinarauna) carregando agua. O homem faz fogo [illegible]

ÍNDICE

1. *Xiyra ornada com o pente emplumado Kiwaw-putir*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, 1950. A ampliação original (feita pelo autor) desta fotografia, vista no filme *Heinz Forthmann*, não foi encontrada. No acervo fotográfico *Urubu-Kaapor*, do Museu do Índio, também não foram localizados o negativo e a cópia contato. A fotografia citada foi reproduzida do livro *Arte Plumária dos Índios Kaapor*, de Berta G. Ribeiro e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro, s.l., 1957.

2. *Heinz Forthmann* - retrato do artista quando jovem. Autor: Stepan Rosenbauer. Rio de Janeiro, 1948 (aproximadamente). Acervo Heinz Forthmann.

3. *Darcy Ribeiro* - retrato do intelectual quando jovem. Autor: Stepan Rosenbauer. Rio de Janeiro, 1954 (aproximadamente). Acervo Heinz Forthmann.

4. *Rio Gurupi (Pará/Maranhão)*. Carta do Brasil ao milionésimo, IBGE, 1976.

5. *Aldeias Urubus-Kaapor*, Maranhão. *Ibid*, 1976.

6. *A Artista Mambembe*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, São José do Gurupi, 1949. Acervo Heinz Forthmann.

7. *Dançarino de Bumba-meu-boi*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Camiranga, 1949. Museu do Índio, SRAV. Cf. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 60.

8. *Bumba-meu-boi*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Camiranga, 1949. Museu do Índio, SRAV.

9. *Bumba-meu-boi.* Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Camiranga, 1949. Acervo Heinz Forthmann.

10. *Esquentando os tambores* (Bumba-meu-boi). Autor: Heinz Forthmann, Maranhão, Camiranga, 1949. Acervo Heinz Forthmann.

11, 12, 13, 14. *Macumba.* Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Camiranga, 1949. Acervo Heinz Forthmann.

15. *Carta de Heinz Forthmann à Rosita.* Maranhão, Camiranga, 1949. Acervo Heinz Forthmann.

16. *Festa do Divino Espírito Santo* - a "preta velha" que entra em transe. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Camiranga, 1949. Acervo Heinz Forthmann. Cf. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 57 (a mesma senhora, a pajé de Camiranga, em outra fotografia).

17. *Mulata do Canindé*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Canindé, 1949. Acervo Heinz Forthmann.

18. *Anciã de Camiranga*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Camiranga, 1949. Acervo Heinz Forthmann.

19. *Darcy Ribeiro, Heinz Forthmann e Max Boudin* (da esquerda para a direita). Os três, em sobre impressão, aparecem multiplicados em quatro grupos. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Posto Indígena Pedro Dantas, 1949/1950. Acervo Heinz Forthmann.

20. *Darcy Ribeiro, Heinz Forthmann e Max Boudin* - detalhe da fotografia anterior.

21. *Darcy Ribeiro e Kosó*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Museu do Índio, SRAV. Cf. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 205.

22. *Kosó e Darcy Ribeiro*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Museu do Índio, SRAV.

23. *Heinz Forthmann, Xiyra, Beren e Kosó - still* do filme *Os Índios Urubus*. Autor: Darcy Ribeiro. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Acervo Heinz Forthmann.

24. *Família Kaapor* - Kosó, Xiyra e Beren no mandiocal (*still* do filme *Os Índios Urubus*). Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Museu do Índio, SRAV. As próximas quatro fotografias são referentes aos fotogramas dos planos 10 e 13 da *Cena 1* da *Seqüência 4*; e dos planos 5, 6, 7 e 8 da *Cena 2* da *Seqüência 4*.

25. *Xiyra sobre a alavanca do tipití*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Museu do Índio, SRAV.

26. *Xiyra, o tipití e os bolos de mandioca*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Museu do Índio, SRAV.

27. *Índia Urubu rala a mandioca*. Autor:Heinz Forthmann. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Museu do Índio, SRAV.

28. *Índia Urubu torra a mandioca*. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Museu do Índio, SRAV. Cf. RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*, p. 255, fotografia similar, com o título "O forno de farinha em função".

29. *Casa Kaapor* - noturno. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Museu do Índio, SRAV.

30. *Kosó, Xiyra e Beren dormem na rede* - noturno. Autor: Heinz Forthmann. Maranhão, Aldeia Kaapor - capitão Piahú, 1950. Museu do Índio, SRAV.

31. *Decupagem preliminar de* Os Índios Urubus*: "Início do filme. Scenas da Mata. Árvores, igarapés. Aparece o pé do índio. Acompanhando o pé pela mata* [...]*"*. Caderneta de campo de Heinz Forthmann, 1949/1950.

III. PARTE

O FILME: *FUNERAL BORORO*

"[...] *Deixa-me ser o que sou, o que sempre fui, um rio que vai fluindo.*

Em vão, em minhas margens cantarão as horas, me recamarei de estrelas como um manto real,

me bordarei de nuvens e de asas,
às vezes virão em mim as crianças banhar-se...

[...] *E o meu destino é seguir... é seguir para o Mar, as imagens perdendo no caminho* [...]*".*

Mário Quintana

"O lugar de nós exerae é o bakororo, é o rio grande, é a água cristalina, é a água espumosa, é o caetisal, é o pirisal, é a cabeceira, é a cabeceira menor [...] *Ei-la! bakororo, rio grande, água cristalina..."*

'Roia Guigudo', Canto Bororo

1. A última Viagem de Rondon

> *"No centro de Mato Grosso abre-se uma extensa região de campos cortados por palmais e matas em galeria que margeiam os rios e lagoas. São os campos do Mimoso, ocupados por descendentes de bandeirantes paulistas mesclados com índios e negros. Depois de esgotadas as reservas de ouro de Cuiabá que os haviam atraído àqueles ermos, ali se instalaram como criadores de gado. Esta era, aliás, a única economia praticável em região tão isolada, porque só o gado poderia conduzir-se a si mesmo, através de milhares de quilômetros de simples picadas até os mercados da costa atlântica.*
>
> *Na sesmaria de Morro Redondo, propriedade de seus avós, naquela região, nasceu* [...] *Cândido Mariano da Silva Rondon*[1]*."*

Em 1944, aos setenta e nove anos, quase octogenário, Rondon viajou pela última vez a sua terra natal. Acompanhado por Forthmann a Mimoso, percorreu planícies, observou cavalos a galopar na poeira dos campos e foi até a velha pitombeira – marco do lugar em que nascera – onde, em pé, de uniforme militar, botas e boné de campanha, posou para várias fotografias. Possivelmente, nesta viagem foi realizado o filme *Mimoso*. De acordo com a Filmografia original de Heinz Forthmann, este filme foi por ele dirigido, datado de 1952, e possui a seguinte especificação: "[...] *35 mm, preto e branco, duração 10 minutos. Assunto: Cobertura da última viagem do Marechal Rondon a Mato Grosso. Direção e Fotografia* [Heinz Forthmann]. *Produção: SPI."*

1. RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus*, p. 133.

Aqui, novamente, as dúvidas sobre o referenciamento filmográfico aparecem: Forthmann deve ter datado – 1952 – o ano da montagem e finalização do documentário, não o de produção. Teria Rondon viajado para Mimoso em 1951 ou 1952? Em relatório apresentado ao CNPI, Rondon atesta sua viagem no ano de 1944. Em levantamento atual realizado no Museu do Índio – SRA, Fundo / Coleção: CNPI – existe um filme atribuído a Nilo Vellozo e Willy Aureli, de nome *Mimoso*, com assunto diferente do anterior.

> *"Documentário sobre a cidade de Mimoso, onde nasceu o Marechal Rondon. Campos imensos de capim mimoso, circundado por volumosas baías que escoam para o rio Cuiabá, Pantanal do Mimoso, bucólica localidade* [...]*, é o rincão pastoril mais belo da Terra do Brasil, quiçá do mundo. Casas cobertas de palha, construídas ao pé da morraria, acolhe o caboclo do Pantanal. Rebanhos pastam, sem que seja necessário trabalhar a terra* [...][2]*".*

Desde a segunda metade dos anos 40, Forthmann havia se tornado o principal fotógrafo de Rondon. Viajara muito à Cuiabá em companhia do grande indigenista em viagens ao interior do estado e visitas aos índios Bororo. Fotografara momentos pungentes da vida do militar, como a visita ao túmulo de sua mãe e o velório de Dona Francisca Xavier, sua esposa.

---

2. Em pesquisa preliminar para a Fundação Nacional Pró-Memória, realizada em 1985 na Cinemateca Brasileira, foi referenciado um filme chamado *Mimoso*, atribuído a Nilo Vellozo. São deste filme os dados abaixo, tirados de ficha catalográfica da Cinemateca, cujo texto é confuso e ambíguo. *"General Rondon entre os índios no percurso Campo Grande / Cuiabá. Entre os embaixadores está Olinda, filha do agente do posto Barebá. Afeição no grande amigo vem de longe. Da Amazônia, entre os índios Ariqueme, PINDURA – o chefe – sente que vai morrer. Chama imediato e faz testamento. Não sabe quando voltará. Seu grande amigo Marechal Rondon. Manda então dizer-lhe que lhe entrega seu filho Borobó, para que o leve consigo e eduque. Dois anos depois passa em Ariqueme o General* [...] *o General recebe o legado, leva-o consigo – matricula Borobó no Colégio Batista, depois no Colégio Militar, por fim manda ensinar-lhe telegrafia e aproveita-o na Comissão* [Rondon]*, numa de suas estações. Borobó alcança a estação de São Lourenço e aí, como agente do posto, casa-se com uma Borora* [...]".

Apesar de lúcido, e em plena atividade na presidência do CNPI, o corpo de Rondon não era mais jovem. Dois anos depois, em 1946, quando visitado por Herbert Baldus, foi descrito como

> "[...] *um homem com lindos cabelos brancos e levemente ondulados que contrastavam pitorescamente com o rosto moreno de barba bem escanhoada. Havia, neste rosto, muito de índio* [...]. *Rondon dirigiu-se para mim com grande vivacidade. Inclinou ligeiramente o busto, por hábito ereto, chegou-se bem perto e fitou-me com atenção, fechando quase os olhos e conservando-se calado* [...]. *Além disso, a inspeção silenciosa me trazia à lembrança, novamente, o mundo índio, desta vez representado por um velho desconfiado.*
>
> *Enganei-me, porém, redondamente. Não havia falta de cordialidade. O que havia era o fato de o glaucoma ter destruído uma das vistas do general e prejudicado a outra*[3]*."*

Na viagem de 1944, quando, presumivelmente, ocorreu o encontro de Rondon com o índio Cadete, o último dos grandes chefes Bororo, Forthmann testemunhou[4] o diálogo entre os dois, quando Cadete disse a Rondon: "Você está velho! Você vai morrer! Branco não sabe te enterrar não! Branco não sabe enterrar você. Você fica aqui, agora. Vai morrer aqui. Aí a gente faz aquela festa no seu enterro! Todos os índios virão para cá. Vem morrer aqui! Vem para cá![5]".

---

3. BALDUS, Herbert. "Cândido Mariano da Silva Rondon, 1865 – 1958". *Revista do Museu Paulista* (N. S. Vol. X, pp. 283-293), São Paulo, p. 283.

4. Darcy Ribeiro, em entrevista ao autor, em setembro de 1985, não fez referência à data, mas deu a entender que o encontro entre Rondon e Cadete não ocorreu em 1952: "[...] foi o Forthmann que esteve presente na última conversa do Rondon com o Cadete, cujo funeral *muitos anos depois* [grifo meu] nós gravamos [...]".

5. RIBEIRO, Darcy. Depoimento ao autor. Cf. filme *Heinz Forthmann*.

Mas o desejo de Cadete não se cumpriu. Em 1953, a notícia de seu falecimento chegou ao CNPI, e com ela, o convite a Rondon para participar do funeral. Rondon chamou então Darcy e pediu-lhe que o substituísse. É da lembrança do antropólogo, que guardamos as palavras de Rondon naquele momento, quando tomou um gravador – o Sonógrafo – e disse em Bororo:

"Olhem para esse aí: Darcy. Olhem para a cara dele, vocês estão vendo? Olha: a boca dele é a minha boca; o que ele fala é a minha palavra. O ouvido dele é o meu ouvido; ele ouve para mim. Ele vai olhar, ele vai falar, ele vai ouvir. E ele vai ver tudo do cerimonial para me contar. Ele sou eu que vai aí. Então foi isso que ele disse em Bororo – uma coisa bela, estranha – e eu cheguei lá, toquei para os Bororo, ligamos a máquina, toquei. E eles ficaram todos muito comovidos de ouvir a voz, que era o Rondon, que era neto de Bororo, falava Bororo... eles muito emocionados... começamos então a documentação do cerimonial[6]".

> *"O cerimonial fúnebre dos Bororo se explica pelo seguinte: para eles quando morre um grande líder, quando morre um grande homem, o mundo todo se desequilibra, é perigoso que o céu caia, despenque. Então quando ocorre uma coisa dessas, a perda de um homem muito amado, muito querido, é preciso refazer o mundo, ou seja: é preciso refazer o que as divindades fizeram originalmente, é preciso refazer todas as danças* [...] *nessas ocasiões eles chamam os Bororos de todas as aldeias, que se reúnem para comemorar aquele acontecimento de reconstrução do mundo* [...].
>
> *Durante dias saem os embaixadores para chamar as pessoas de toda aldeia, de cada aldeia – os Parawá –, saem*

6. Id. *Ibid.*

para trazer, se acomodam ali e vão montando todo o cerimonial que as divindades fizeram, montando os grandes círculos que eles dançam[7] *".*

7. Depoimento de Darcy Ribeiro para *Funeral Bororo – o vídeo*, de Maureen Bissiliat. Pós-produção: Vídeo Comunicações do Brasil. São Paulo, 1990.
Ainda sobre os Bororo, Darcy escreveu: *"*[...] *com os Bororo, um povo solar, aprendi a ver outra forma de espiritualidade* [...], *trata-se da religiosidade intensíssima de uma comunidade liderada por sacerdotes, a cujos olhos os vivos e os mortos estão todos presentes. Os mortos formando uma espiral, que da casa central da aldeia se abre pelo céu acima, com a multidão de todos os Bororo que viveram, indo e vindo, para dar e pedir notícias. Para eles, o que os vivos vêm como caça ou pesca é aquilo que, para os mortos, é planta ou matéria inerte. A morte não tem, nessas circunstâncias, nenhuma importância. Quando uma pessoa sofre, sobretudo se é um homem ou mulher madura, eles simplesmente a ajudam a morrer dizendo: "Você já dançou muitas vezes. Você já cantou muito. Vá agora, vá. Passe para o outro lado."* RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, p. 64.

2. *Funeral Bororo*: Metodologia de Realização

As relações da Seção de Estudos do SPI com a UNESCO – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* – iniciadas após a 2ª Guerra Mundial com a participação dos intelectuais Alfred Métraux e Paulo Berredo Carneiro, ligados àquela instituição, foram continuadas por Darcy Ribeiro em 1952 quando assumiu a diretoria da SE.

O principal interesse da UNESCO era o conhecimento da democracia racial brasileira, "[...] e a não menos assinalável assimilação dos povos indígenas que, depois dos primeiros contatos com a civilização, nela se fundiram, indiferenciáveis.[1]"

> *"A pesquisa da UNESCO sobre a assimilação dos índios do Brasil me levou a visitar, pela primeira vez, vários grupos indígenas, nos quais esperava surpreender outras faces da transfiguração étnica. Voltei a conviver, por exemplo, com os Bororo que depois de um século de catequese feroz mantêm seus cultos e ritos[2]."*

O filme *Funeral Bororo* nasceu dessa relação. Sua proposta era a documentação de um povo original, "[...] um grupo ilhado, envolvido por uma civilização compacta. Os mais jovens nas fazendas e os mais velhos nos Postos, mantendo valores intactos [...][3]." Os Bororo ocupavam

> "[...] *todo o leste e sueste de Cuiabá, o vale do rio São Lourenço e afluentes, águas da Bacia Platina; todas as terras*

1. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, p. 190.

2. RIBEIRO, Darcy. *Ibid.*, p. 192.

3. FORTHMANN, Heinz, depoimento in MENEZES, Cláudia. "Entrevista com Heinz Forthmann". *Museu do Índio 30 anos, 1953-1983*. Rio de Janeiro, Museu do Índio, p. 27.

banhadas pelo alto curso do rio Araguaia, rio das Mortes e seus tributários da vertente amazônica. [...] *Os índios concebem um país imaginário de além mundo, habitado pelas almas; semelhante às imensas planícies mato-grossenses onde corre o majestoso rio Oroaribo, em cujas margens surgem aldeias, moradas das almas. Os índios chamam* Oroaribo Kurireu *o rio Araguaia. Note-se que o vocábulo* oroaribo = oroari-bo, *em que* bo = po *'água, rio' e* oroari *'pintado' (peixe) é que dá o nome aos Boróros Orientais [Orarimogodogue][4]."*

Forthmann, neste período, encontrava-se em Mato Grosso e prestava serviços para o SPI. Sua condição profissional era instável, já que se desligara da SE para residir em Cuiabá e ficar ao lado de Rosita e da filha Beatriz, nascida em janeiro de 1951. Sua mudança para Cuiabá ocorreu em virtude das dificuldades da vida cotidiana do casal no Rio de Janeiro, já que a residência era dividida com o filho de Donattini e esposa. Esta, de gênio difícil, intervinha e se imiscuía em aspectos domésticos e privados de Rosita. Forthmann, possivelmente, também lidava com dificuldades financeiras. Já na expedição aos Urubus, em carta escrita à Rosita (ver: *Iconografia I*), havia escrito:

"Recebi seus telegramas e reclamei imediatamente ao Tavares. Além disso, escrevi ao Donattini, cujo filho está também interessado no pagamento. Combinei que ele pagasse os aluguéis até fevereiro, inclusive as duplicatas, e mandasse o resto para você, deixando para este fim o endereço. Espero que até hoje, você tenha recebido a remessa. [...][5]"

4. COBALCCHINI, Antonio; ALBISETTI, Cesar. *Os Boróros Orientais - Orarimogodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1942, pp. 19, 396, 397, passim.

5. FORTHMANN, Heinz. *Carta à Rosita*, Maranhão, Camiranga, 1949.
Possivelmente, após a morte de seu pai em 1950; o nascimento de sua filha; a mudança para Cuiabá; o baixo salário recebido no SPI – que pagava os profissionais técnicos num nível inferior aos de titulação acadêmica –; e a segunda gravidez de Rosita, sua situação tenha piorado.

No Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro criara o Museu do Índio no dia 19 de abril de 1953, em homenagem ao Dia do Índio Americano[6]. Era atribuição da Seção de Estudos, além das funções já descritas anteriormente, criar um museu em sua sede. Após as expedições aos Urubus e o aprimoramento da SE na área de pesquisa etnológica, "as coleções de artefatos, fotografias, filmes e gravações obtidas [...] foram devidamente classificadas [...]", assim como foi realizado um detalhado levantamento na área de musicologia[7].

Os objetivos maiores do Museu do Índio eram "a divulgação dos trabalhos da SE, atingir o grande público e despertar seu interesse pelas questões indígenas[8]." Segundo Darcy, foi criado também "[...] para romper com a hipocrisia racial das elites brasileiras [...] um museu contra o preconceito[9]."

A morte de Cadete, narrada no capítulo anterior, e a documentação de seu funeral aconteceram, no entanto, depois das filmagens do projeto da UNESCO. A longa carta a seguir é um dos poucos documentos que registram a produção e a concepção do *Filme dos Bororo*, como chamava Forthmann, antes do imprevisto funeral:

---

6. "No I Congresso Indigenista Americano [...], em Patzecuaro, Michoacán, México, em 19 de abril de 1940, escolheu-se esta data para o 'Dia do Índio Americano'. O Decreto-Lei n° 5.540, de 20 de janeiro de 1943, no Brasil, fez cumprir essa resolução". GOMES, Jussara Vieira; PAULA, Ruth Wallace de Garcia. "O Museu do Índio: 1953-1983", in *O Museu do Índio 1953-1983* (edição comemorativa). Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1983, p. 10.

7. *Decreto-Lei nº 10.652*, de 16/10/1942. Id. *Ibid.*, p. 10.
Heinz Forthmann participou dos trabalhos de Museologia da SE ao montar exposições e organizar espacialmente as peças, vitrines e ampliações fotográficas.

8. Id. *Ibid.*, p. 10.

9. RIBEIRO, Darcy. "Entrevista" in *Museu Vivo* - jornal do Museu do Índio (nº. 3). Rio de Janeiro, FUNAI, 1991, p.2. Cf. RIBEIRO, Darcy. "The Museum of the Indian, Rio de Janeiro" in *Museum* (Revista, volume III / nº. 1), UNESCO, 1955, pp. 5-10.

"Caro Darcy.

Mandei a você no dia 22 uma encomenda pela Nacional (conhecimento n. 758654), contendo algumas ampliações feitas de dois filmes que revelei a título de experiência, e mais alguns belos exemplos do "portrait" contemporâneo, todos com assinatura absolutamente autêntica.

Não escrevi logo conforme telegrafei porque já no dia seguinte (25) fui a Poconé, aproveitando uma condução que apareceu. Esta viagem se tornou necessária para poder enfrentar as letras [ordens de pagamento] *a se vencerem em Janeiro num total de 9 mil cruzeiros (agora só devo 5 mil). Sem a liquidação de pelo menos as letras que paguei agora dificilmente estaria livre para poder regressar ao Rio.*

Conforme combinado, a passagem de regresso está por minha conta. Há, entretanto, a questão do material que na ida foi de carona. Pelo menos parte deste material devia ir de avião, o filme exposto principalmente. Não achei conveniente mandar em fins de dezembro o negativo já filmado, primeiro porque é melhor revelar tudo junto e segundo porque quero assistir a revelação.

A filmagem nos Borôro correu satisfatoriamente. O tempo – em Novembro normalmente já chuvoso – estava muito bom e permitiu filmar uma média de 6 horas por dia durante aproximadamente 15 dias seguidos. Assim em princípios de Dezembro já estavam cerca de 2.000 metros feitos, restando somente cenas de introdução e ligação. Julgando pela revelação de experiência também obtive uma satisfatória documentação fotográfica que será, espero, uma reabilitação do fracasso nos Urubú.

Era meu plano subir de canoa até Pobore (3 dias de viagem), visitando no caminho Quejare, única aldeia ainda existente no percurso. Mas depois dos dias excepcionalmente bons começou a chover diariamente e, estando sem lonas ou barracas, resolvi regressar a Cuiabá para seguir a Pobore por terra (meio dia de viagem). Também não quiz perder a festa em Poconé para a qual já ia chegar com atrazo.

Contra todos os meus receios os Borôro se mostraram muito compreensíveis e camaradas. Desta forma mesmo as cenas em que se tornava necessária movimentar 50-60 pessoas foram filmadas sem demasiadas dificuldades. Entre a meia dúzia de festas realisadas destacou-se uma que foi organisada pelos dois homens mais velhos da aldeia e da qual as pessoas de menos de 50 anos já não se lembravam. Consiste numa luta simbólica entre os Exerae e Tugareguê em que cada mulher de um grupo vai girando um homem do outro ao redor duma enorme fogueira, pretendendo tonteá-lo e empurrá-lo para dentro do fogo. Fizeram a fogueira tão grande que ao mudar do vento o baíto quasi pegou fogo e começou a ser evacuado.

Especialmente difícil foi a filmagem dos vários tipos de pescaria: a do "búke" na boca dum córrego, a da baía (com cercas de palha e timbó) e a do "kago"(represa) num córrego. As últimas duas [ilegível] *feitas longe da aldeia e requerem muitas horas de trabalho árduo em que todos os homens da aldeia tomam parte. Especialmente o kago é pesado e de construção complicada. Justamente a filmagem desta pesca falhou na primeira vez porque o tempo mudou repentinamente. Dias depois os índios a repetiram, levando a pesada represa uma légua córrego acima. Com isto demonstraram muito boa vontade porque nesta época quasi não há peixes nos córregos.*

Muitos assuntos interessantes foram feitos sob regime de racionamento de filme porque no início, espantado com a aparente falta de assunto, não economizei. De qualquer forma um filme como aquele planejado no Xingu não pode ser feito com menos de 5.000 metros, se se quizer fazer uma cousa especial.

Em novembro mandei pela Rosita os negativos do Rondon. [...]. *Na espectativa de suas notícias peço dar as minhas recomendações a sua esposa e aceitar um abraço de*

Henrique Forthmann[10]*"*

Quando Forthmann e Darcy chegaram à aldeia do Córrego Grande para a documentação do funeral, a encontraram atingida por uma epidemia de varíola:

"[...] *os índios estavam doentes, cobertos de chagas, irreconhecíveis. Cadete morreu antes da epidemia e Darcy pediu para que adiassem o cerimonial, pois ninguém sabia o que ia acontecer. Voltou ao Rio de Janeiro e mandou vacinas* [...][11]*."*

Darcy Ribeiro, em relatório de 1953, confirmou a trágica situação:

"Cerca de metade da aldeia de 120 pessoas estavam atacadas pela moléstia, alguns já em convalescença, outros

10. FORTHMANN, Heinz. *Carta a Darcy Ribeiro*, sem data, s.l. Rio de Janeiro, FUNDAR.

11. FORTHMANN, Heinz (depoimento) in MENEZES, Cláudia. *Op. Cit.*, p. 28.
Em agosto de 1953, o Sr. Benjamin Duarte Monteiro, chefe de inspetoria do SPI, constatou a luta contra essa doença no interior do Mato Grosso: *"Mando-vos cem tubos de vacina contra varíola. Cada tubo contém duas doses mas é necessário saber aproveitá-lo, porque, em geral, na aplicação de uma dose a outra se derrama e se perde. Os arranhões para a vacina devem ser feitos da seguinte forma e tamanho, isto é, são duas paralelas cruzadas, do tamanho de um centímetro, assim* [...]*"*. MONTEIRO, Benjamin Duarte. *Ofício nº 235* – ao Sr. Antonio Leite da Silva, auxiliar do Posto Indígena Couto Magalhães – Posto Ichú, MT. Museu do Índio, SARQ, microfilme 203, fotograma 000429.

recém-contaminados. Nestas circunstâncias seria de todo desaconselhável a realização do cerimonial. E assim nos vimos na contingência de convencer os índios de que deveriam desistir dele ou adiá-lo para evitar o contágio da moléstia para as outras aldeias. Ao mesmo tempo, foram tomadas providências para a vacinação e tratamento dos índios enfermos. Assim, só um mês depois, com os índios já convalescentes e outros vacinados, foi realizado o cerimonial que pôde ser filmado em tôdas as suas fazes.

Aqui cabe uma observação sôbre o valor dêste trabalho realizado por Heinz Foerthmann. Em condições que justificariam perfeitamente sua retirada, êle permaneceu, ajudando na vacinação e tratamento dos índios e conseguindo, por fim, não só assistir mas documentar alguns ritos que jamais tinham sido presenciados por civilizados como o da lavagem dos ossos. Ao lado da documentação cinematográfica, Heinz Foerthmann fez ainda registros fotográficos e cerca de oito horas de gravação de cantos cerimoniais que constituem, agora, nossos mais preciosos documentos musicais[12]*."*

12. RIBEIRO, Darcy. *Relatório de 1953*, SE/SPI. Museu do Índio, SARQ, microfilme 339, fotograma 00001270, p. 11.
Darcy, nas *Observações Finais* deste mesmo *Relatório*, enfatiza as ações da SE, demonstra gratidão a seus funcionários e, mais uma vez, enaltece o trabalho de Hainz Forthmann:
"[...] *Desejamos consignar aqui nossos agradecimentos aos servidores da Seção de Estudos cujo espírito de cooperação e cujo entusiasmo pelo próprio trabalho foram as principais matérias primas das nossas realizações. Não me refiro ao mero cumprimento dos deveres funcionais, pois isto todos devemos ao Serviço Público, mas aquela pronta disposição para esceder deles e para colocar em cada tarefa todo o zêlo e tôda a capacidade em um esforço permanente de engrandecer a Instituição a que servem e com a qual se identificam. Dentre todos, porém, quero destacar alguns nomes, numa homenagem especial. São provavelmente aqueles que tiveram mais oportunidade de demonstrar sua dedicação, mais de qualquer forma sobresairam-se em seus setores, fazendo jús a um registro especial.*
Este é o caso de Enrique [sic] *Foerthmann que, enfrentando tôda a ordem de dificuldades nos trouxe a melhor documentação cinematográfica e sonográfica com que contamos o filme sobre os cerimoniais fúnebres dos índios Borôro e as gravações musicais realizadas na mesma ocasião.*
Carlos Barreto de Souza que foi, entre todos nós, quem mais fez pela inauguração do Museu do Índio. A João de Souza Veríssimo pelo zêlo e pelo espírito de colaboração que pôz na execução de todas as tarefas." Id. *Ibid.*, fotograma 01283, p. 14.

Filmado com dois métodos principais de trabalho – *mise en scène documentária* (nas cenas de pesca e de festas da aldeia) e reportagem –, *Funeral Bororo* sofreu dos mesmos inúmeros problemas de realização de *Os Índios Urubus:* condições climáticas adversas, dificuldades de transporte, pouca película, falta de logística e de assistência de produção e direção e, infelizmente, da mesma trágica condição indígena, já traçada com os Umotina e os Kaapor: a doença, a morte, a urgência de salvamento e a necessidade de documentação:

> *"A filmagem foi uma dessas coisas que acontecem, foi realmente uma reportagem, com câmera na mão. A pré-montagem tinha mais ou menos duas horas de projeção. A cerimônia leva dias: tem o enterro primário, cantam o "bacovovos"; foi gravado um rolo inteiro, o cantor age como o regente de uma orquestra. Quanto mais eu ouvia, mais me comovia, era um canto extremamente elaborado. Enquanto os mortos apodrecem, molham a terra para acelerar o processo. Cadete, no caso, estava pronto há muito tempo; finalmente levam para uma lagoa e limpam todos os ossos, nenhum deles pode ser perdido. Realizam então o grande cerimonial, só o crâneo é pintado e enfeitado com penas, as mulheres se escarificam.* [...] *Na tarde seguinte cantam, as mulheres ficam com as cestas no colo e os homens atrás, também cantam. O enterro secundário é feito n'água, escolhem um lugar muito limpo e colocam a cesta no fundo, põem um peso auxiliado por uma vara*[13]*."*

Forthmann não chegou a concluir a montagem definitiva de *Funeral Bororo*. Segundo ele, "[...] da parte de maior impacto, o enfeite dos ossos [parte final do funeral, antes do enterro definitivo na água], foi feita

13. FORTHMANN, Heinz (depoimento) in MENEZES, Cláudia. *Ibid.*, p. 27.

uma montagem de 10 minutos e projetado [o documentário] no Encontro de Antropólogos realizado em São Paulo, em 1954 [...][14]", o XXXI Congresso Internacional de Americanistas ocorrido em agosto, sob a direção de Herbert Baldus. No início dos anos 60, com Forthmann e Darcy já fora do SPI, Nilo Vellozo pensou em comercializar o filme para um projeto privado, sem o cuidado de preservar as partes filmadas. Anos depois, num galpão da antiga EMBRAFILME, uma cópia semi-avinagrada de *Funeral Bororo* foi descoberta pelo técnico e montador cinematográfico Paulo Pestana de A. Guedes, que a salvou e dela fez um contratipo de urgência.

14. Id. *Ibid.*, p. 28.

3. A Estrutura Narrativa e o Rito

A base para o estudo deste capítulo foi o contratipo pb, de 37 minutos de duração depositado no Arquivo de Matrizes do *Centro Técnico Audiovisual*, CTAV / MinC, Rio de Janeiro, do qual foi tirada uma cópia *vhs* de trabalho. *Funeral Bororo* existe em fragmentos. Os quatro trechos que se encontravam depositados na Cinemateca Brasileira de São Paulo e que retornaram ao Museu do Índio (ver *Conclusão*), também disponíveis em vídeo, deverão ser referenciados e incorporados a esta *Estrutura Narrativa* quando apresentarem planos inexistentes na cópia do CTAV – o texto mais completo disponível.

Não faço aqui uma decupagem analítica e detalhada. Após a análise da Seqüência Inicial e de suas cenas principais – A Chegada da Canoa; A Escola; O Rio –, traço uma descrição geral do filme e de sua linha narrativa. Este desenho, esparsamente ilustrado por fotogramas de alguns planos, é acompanhado por trechos de depoimentos e estudos etnológicos sobre o funeral de Cadete feitos por Darcy Ribeiro e pelo testemunho do cineasta. A compreensão da estrutura narrativa do documentário é feita junto ao conhecimento da estrutura do rito, cuja referência são os estudos clássicos dos padres salesianos Antonio Cobalcchini e Cesar Albisetti, e os da antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, sobre outros funerais Bororo ocorridos em momentos e circunstâncias diferentes.

Penso que este capítulo, ao abordar a estrutura geral do documentário em paralelo a elementos significativos do rito complexo dos Bororo é útil à melhor compreensão e juízo do filme e poderá ser o primeiro caminho para a recuperação, a mais integral possível, de obra tão rara.

Seqüência 1: *Cena 1: O Rio*



1

O filme se inicia com um longo prólogo lírico, onde a vida infantil e a natureza – fluvial, aerada – são preponderantes. A primeira cena se passa no universo líquido e solar das águas calmas e tranqüilas, quase espelhadas como um lago, do rio São Lourenço. A noção cósmica e poética da paz na paisagem, exemplificada a seguir, por uma imagem literária de Gaston Bachelard, se relaciona ao cinema extremamente espacial e visual de Heinz Forthmann:

1. Fotografia de Heinz Forthmann da documentação *Bororo* que utilizo em substituição ao fotograma referente ao Plano 2 desta mesma *Cena*. Título da fotografia: *Meninos Bororo em canoa no Rio São Lourenço*. Autor: Heinz Forthmann, Mato Grosso, 1953. Museu do Índio, SRAV.

> "[...] *o lago é o próprio olho da paisagem* [...] *o reflexo sobre as águas é a primeira visão que o universo tem de si mesmo,* [...] *a maior beleza de uma paisagem refletida é a própria raiz do narcisismo cósmico*[2]*."*

A vida infantil é representada por um menino, personagem que conduz a narrativa do prólogo, que surge no rio sentado no centro de uma canoa remada por índio cabisbaixo e de chapéu de palha - a infância como significação maior da inocência, da vida não deteriorada e da perpetuação de uma cultura original protegida das dominações colonialistas, religiosas e indigenistas. O *Menino Bororo* (não sabemos seu nome[3]) iluminado pelo sol, vestido para a escola, a deslizar sobre a água, nos remete ao clássico *Louisiana Story*[4], de Robert Flaherty, que também começa com uma articulação espacial e temporal dos elementos *criança* e *paisagem*:

> "[...] *o lento início de um conto, uma lírica introdução às belezas da região dos banhados e aos mistérios do pantanal* [...]. *O tratamento de Robert Flaherty é poético e demorado,*

2. BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Apud. Id. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 213. Cf. o capítulo "A imensidão íntima", *Op. Cit*.

3. Segundo a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes "[...] *enquanto feto o indivíduo* [Bororo] *está mais associado ao* bope, *à esfera da natureza, ao nascer ele deverá ser incorporado ao domínio da cultura* [...]. *Na criação do homem deve haver necessariamente uma associação entre estas duas entidades* [o *bope*, e o *aroe*, 'entidade eminentemente cultural'] *pois o homem é, por excelência, a síntese dialética destas duas esferas, natureza e cultura.*
A inserção ao domínio da cultura "[...] *é um processo gradual que se consubstancia durante o ritual de nominação, quando a criança receberá um nome de* aroe. [...] *O processo de elaboração da identidade social se desenvolve e se reafirma durante a vida do indivíduo, e a gestação constitui o primeiro momento deste longo processo."* NOVAES, Sylvia Caiuby. *Mulheres, homens e heróis: dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo*. São Paulo, FFCLH / USP, 1986, pp. 161-162, passim.

4. Documentário poético e romântico, *Louisiana Story* foi o último filme dirigido por Flaherty. Co-produzido em 1948 pela Standard Oil Company, teve como produtores associados Richard Leacock e Helen Van Dongen; como roteiristas, Robert Flaherty e Francis H. Flaherty; como fotógrafo e câmera, Richard Leacock; como montadora, Helen Van Dongen.

admirando um objeto para depois olhar ao redor e adiante da objetiva. [...] *a montagem se mantem em harmonia com o ambiente*[5] [...]."

Em Flaherty, é a infância que desvenda uma natureza misteriosa e intocada. Em Forthmann, é a infância que provem da natureza – clara, limpa, sem mistérios – e nos leva ao mundo prático e colonizado do posto indígena com sua escola e suas atividades econômicas.

Ao final desta primeira cena do *Prólogo*, espontaneidade e *mise en scène* documentária, bucolismo e antropologia, tão comuns a Forthmann, voltam a se mesclar: quando a canoa alcança a margem e um pequeno cachorro, inadvertidamente, salta carinhoso sobre o menino que o rejeita com um gesto brusco, (quase imperceptível, visível, apenas, em alguns fotogramas); quando, num belo e quase contra-campo, o menino sai da canoa, sobe a ribanceira e segue o caminho apontado pelo remador (que antes exibia, ao navegar, um belo remo com a extremidade curva, em forma de abóbada pontiaguda).

Cena 2: A Escola

O espaço aberto do Posto Indígena, pela sua profundidade de campo, converge a caminhada do *Menino* para a escola. A partir desse ponto o filme parece sair de sua atmosfera lírica para cair no registro oficial – a

5. VAN DONGEN, Helen. *Notas*, s.l., sem data -. Apud. REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. "O Documentário Criativo" in *A Técnica da Montagem Cinematográfica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Embrafilme, 1978, pp. 136, 139.
A montadora ressalta como elementos essenciais ao processo artístico de montagem de um documentário concebido sem um roteiro rígido: "[...] *(1) o assunto de cada cena; (2) o movimento espacial de cada imagem* [...]; *(3) o valor tonal* [nuances do preto-e-branco] *em combinação com outros fatores pode definir ou manter uma atmosfera;* [...]; *(4) o conteúdo emocional, que é o fator importante e dominante. Convém lembrar que todos esses fatores têm que ser vistos, julgados e utilizados em conjunto uns com os outros, pois é a avaliação coletiva de todos esses elementos, de todas essas sugestões, que levará finalmente à justaposição correta das cenas.* [...] *A continuidade final resulta de um longo trabalho de transferir as cenas de uma combinação para outra, até que algumas, e depois outras, impõem a própria combinação. Quando se consegue a combinação adequada, as cenas passam a falar por si mesmas."* VAN DONGEN, Helen. *Op. Cit.*, pp. 140-141, passim.

documentação das atividades de educação infantil, linha de trabalho característica do SPI nos anos 40/50. Ao aflorar sua qualidade de retratista e evidenciar os rostos das crianças Bororo em seu convívio com outras crianças na sala de aula – a criança branca e a criança negra, raças fundadoras da sociedade brasileira junto com a indígena –, Forthmann busca, no entanto, a origem Bororo, a identidade Bororo. A luz brilha nos olhos de seus meninos e meninas. A vida e a alegria de viver parecem emergir do oblíquo dos olhos, do corte dos cabelos e da pintura da pele que enchem o quadro.

Ao fazer aparente concessão à política de educação do SPI – quando um menino Bororo abre a cartilha –, o cineasta, sutilmente, critica o sistema de colonização impetrado aos índios, seja pelos missionários salesianos que durante anos os afastaram de suas raízes, seja pelos técnicos do SPI ou fazendeiros do lugar. Ao olhar pela janela e ver o mundo adulto que o espera – índios transformados em trabalhadores rurais que passam com suas foices; índios transformados em vaqueiros e peões que passam a cavalo e tangem a boiada – o *Menino Bororo* retorna a seu mundo original.

Sua saída da escola, junto com os outros meninos uniformizados, após a rígida perfilação da sala de aula, parece uma revoada para a liberdade – tema, aliás, recorrente na filmografia do cineasta, como a cena do recreio no documentário *De pé no chão também se aprende a ler*, realizado no início dos anos 60.

Cena 3: A Praia

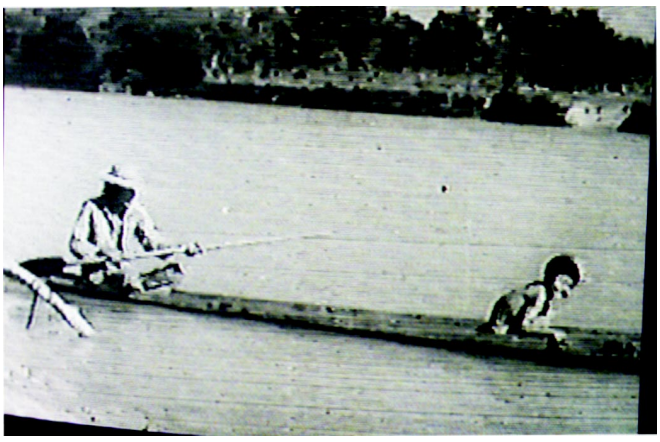
Livres do mundo adulto e colonizado, as crianças Bororo voltam ao rio. Ao lotarem um pequeno barco, parecem nos conduzir, em excursão, ao mundo leve da infância e da água. Esta cena é o momento principal e mais poético de todo o *Prólogo*: quando o barco infantil chega a uma praia do rio São Lourenço e os meninos correm para a areia branca. Ali, a volta à natureza acontece quando os meninos se despem e com sua nudez pueril correm

para as águas do rio. Logo em seguida são acompanhados pelas meninas que saltam, como um vôo, e estendem os braços para as águas puras e as espumas. A menina Bororo que nada, volta ao meio líquido original, volta ao rio materno.



De volta à areia, três meninos Bororo, estendidos ao sol, tocam com as mãos as folhas de pequenas plantas rasteiras: imagem arquetípica, holística, da saúde, pureza e bondade do mundo original[6].

O *Prólogo* se encerra quando o protagonista – o *Menino Bororo* – pega sua roupa, caminha para o barco que o espera (com o mesmo remador



6. Esta cena, também registrada em fotografia pelo autor, chegou a ser transformada, nos anos 50, em cartão postal pelo Museu do Índio (ver *Iconografia* III).

cabisbaixo e misterioso, que o levará de volta à aldeia), senta-se em seu interior e reinicia a viagem.

Seqüência 2: *Cena 1 - A pesca do Timbó e a ambientação da aldeia.*

O *Menino Bororo* chega a uma pequena restinga perto da mata. Traz da canoa um longo ramo de planta pela mão e atravessa a água submerso com o braço erguido a segurar a planta fora d'água (talvez um pedaço de caniço para uma futura flecha). Outros meninos colhem plantas à beira do rio, possivelmente o Timbó. A continuação desta cena da pesca com certeza se perdeu.

Acompanhado por índios adultos que carregam redes de pesca, o *Menino* chega à clareira da aldeia, ainda com seu caniço de folhas, acompanhado por cachorro. Uma longa panorâmica ambienta o espaço semicircular: as casas cobertas de palha, a praça central.

A ambientação da vida Bororo ocorre novamente com a presença do *Menino*, agora, ao lado de um velho líder indígena. Sentados no chão, o menino e o velho são a ponte entre duas gerações. As mãos enrugadas do ancião traçam na terra o desenho da aldeia e ensinam e transmitem o legado cultural Bororo à futura sociedade – hábito tradicional entre os Bororo que se funde com uma das características do estilo do documentarista: a expressão da tradição indígena continuada pelo diálogo adulto-criança – no caso, com o menino Bororo que aprende valores éticos e humanos de seu povo, tanto pelo conhecimento oral, quanto pela sua participação em algumas fases do funeral[7].

7. Outros exemplos de transmissão do legado aparecerão em filmes posteriores do diretor: em *Jawari*, quando um menino Kamayurá empunha compenetrado sua lança ao lado de adultos; em *Kuarup*, de 1963, quando o pequeno Kotók, filho do cacique Takumã, se embola com outro menino no aprendizado da luta do *Huka-huka*.





A ambientação física e humana dos Bororo continua com o detalhamento de colares e de rostos adultos pintados. Uma jovem índia, com uma fina madeira comprida, pousa uma arara no alto de uma árvore seca, onde se encontram outras araras. As imagens dessas aves pousadas, ao mesmo tempo em que contribuem para a criação do clima da aldeia, continuam o mundo espiritual Bororo, antes personificado pelo velho *aroe*:

> *"O* aroe *é* [...] *um espírito imortal que pode viver isolado de todo o corpo ou encarnar-se nos animais* [...]. *Crêem que, depois da morte, a alma vai habitar numa das duas aldeias de mortos, uma no extremo ocidente, presidida por* Bakororo *e outra no oriente, onde domina* Itubore. [...] *Bem depressa a alma se cansa da nova vida* [...]. *Quando livre vai para as montanhas onde se encarna nas araras, papagaios e outros pássaros. Por*

este motivo os índios gostam de ter araras e papagaios domesticados, pois assim as almas dos antepassados estão perto e não sofrem fome[8].”

Seqüência 3: *O Primeiro Sepultamento*

Homem morto[9] é envolvido numa esteira. Enquanto seu corpo é velado, são cortados talos de folhas de palmeira para o futuro jogo tradicional do *Mariddo*

> *“Quando um boróro já não se alimenta e, agravando-se o seu estado de saúde, o bari já sentenciou próxima a morte, os parentes untam de urucú todo o corpo, o enfeitam com penas e plumas como nos dias de grande festa. Entrando o doente em agonia, os presentes iniciam um canto em tom baixo, quasi recitativo e os parentes vão, um por um, à cabeceira do agonizante e lhe põem a mão sobre a fronte, repetindo em baixa voz as palavras do canto: Pobo muguia mano tadda...* [...] *O por a mão sobre a fronte parece indicar o ato de fechar os olhos ao moribundo às cousas todas deste mundo, das quais está para separar-se para sempre[10].”*

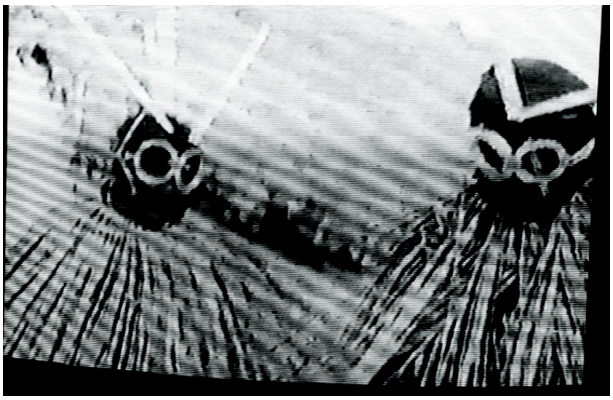
Dois homens de vestes de palha, com os rostos cobertos por tecido escuro e dois círculos sobre os olhos (como óculos grandes) e tiras de palha

8. COLBACCHINI, Antonio; ALBISETTI, Cesar. *Os Boróros Orientais – Orarimogodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso*. p. 87.

9. Forthmann chegou a fotograr este índio ainda vivo. Já a limpeza e o enfeite dos ossos são possivelmente os de Cadete, como ressaltou Forthmann: “[...] Enquanto os mortos apodrecem, molham a terra para acelerar o processo. Cadete, no caso, estava pronto há muito tempo.” Cf. MENEZES, Cláudia. *Op. Cit.*, p. 27.

10. COLBACCHINI, Antonio; ALBISETTI, Cesar. *Op. Cit.*, p. 153.

na cabeça, como antenas, andam, giram, balançam a cabeça e marcam o compasso de um canto com um bapo menor e redondo (o *bápo rógo*, possivelmente).



Índios adultos, chefes da aldeia, com as cabeças ornadas de *pariko*, pequeno diadema semicircular de penas de arara, choram, soluçam e batem pele de onça no chão. Segundo Sylvia Caiuby,

> *"Logo após a morte de um indivíduo, seus parentes clânicos reúnem-se para decidir quem será o* aroe-maiwu *(literalmente 'alma nova') do finado* [...]. *Uma vez caçado o animal de* mori*, seu couro deverá ser oferecido pelo* aroe-maiwu *aos parentes do morto; como retribuição, o representante receberá arcos e flechas cerimoniais, um powari-mori, (instrumento musical de sopro)* [...][11]*."*

Índio idoso de *pariko* e rosto pintado, grita em canto prolongado. Soluça com leve frêmito de cabeça e pousa o verso da mão sobre a testa.

11. NOVAES, Sylvia Caiuby. "Tranças, cabaças e couros no Funeral Bororo (a propósito de um processo de constituição de identidade)" in *Revista de Antropologia* – Separata do volume XXIV. São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1981, pp. 25-35, (aqui) p. 27.
Segundo Colbacchini e Albisetti, "[...] o caçador tem o dever de matar uma fera [...], como reparação ou *mori*, dada pelo mau espírito *bope*, aos parentes do morto. Segundo outros, é uma vingança contra *bope* [...]". *Ibid.*, p. 156. O *powari-mori* é uma "pequena cabaça que lembra o *aroe*, alma". *Ibid.*, p. 156.

Outro índio repete a mesma liturgia, com a mesma plasticidade e sentimento.



Mulheres cavam sepultura rasa com enxada diante da praça central da aldeia denominada "*bororo*, o pátio em frente à casa dos homens[12]". Mulher idosa, de cabelo arrancado, chora e soluça diante das palhas da parede de uma casa; outras sepultam o corpo na cova rasa e molham a esteira.

> *"O traço mais comum dos enlutados é a 'cabeça pelada'. Os cabelos tem também esta propriedade de se situarem nas margens, nos limites do corpo; daí o fato de constituírem um elemento adequado para indicar as pessoas que, pela morte de um parente, se encontram neste estado marginal[13]."*

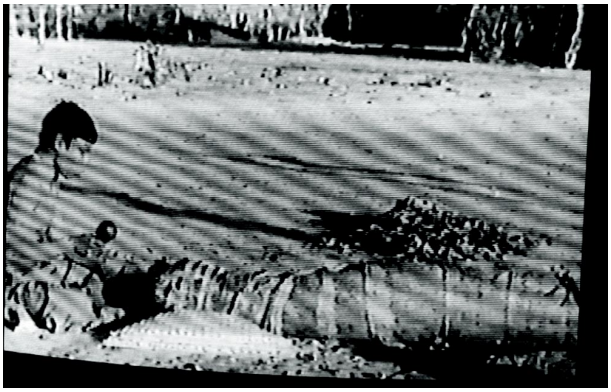
O corpo é coberto com pouca terra. Um índio solitário bate sua cabaça sentado à cabeceira do corpo enrolado na esteira sobre o chão[14].

12. NOVAES, Sylvia Caiuby. *Ibid.*, p. 26.

13. NOVAES, Sylvia Caiuby. *Mulheres, Homens e Heróis: dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo,* p. 197.

14. Houve aqui um equívoco na montagem do filme. Este plano deveria vir antes das mulheres sepultando a esteira, já que o corpo só é desenterrado dias depois.





Homens jovens e adultos velam o corpo no pátio central. O *Menino Bororo* também participa desse momento de silêncio e reflexão. Dois homens compenetrados acendem cigarro. Início de canto coletivo, ritmado com o *bapo* em volta de cocares e cabaças – momento semelhante ao citado por Colbaccini e Albisetti:

> *"Os chefes da aldeia ornados de* pariko*, virados para o sol poente, tocam o* bapo*, entoam o* roia kurireu*, 'grande canto', igual para todos os clans* [...]*. Depois as diversas dinastias fazem seguir ininterruptamente os cantos próprios até amanhecer; assim a noite toda é transcorrida num incessante e monótono vozear, acompanhado pelo surdo ritmo do* bapo[15]*."*

15. COLBACCHINI, Antonio; ALBISETTI, Cesar. *Op. Cit.*, p. 154.

Os grandes discos cilíndricos de haste de palmeira (Caheté) são concluídos. Pequenas cabaças são sopradas. Os índios sentados entoam canto diante dos círculos do *Mariddo*. Índio, com um *bapo* em cada mão, canta diante de cocares e objetos fincados no chão. Vários índios cantam e agitam seus *bapos*. Ao fundo, meninas assistem ao canto com atenção.





O episódio que sucede ao primeiro sepultamento, quando o corpo é recoberto de terra e novamente molhado, foi descrito por Darcy Ribeiro em vários momentos de sua vida: no depoimento para o vídeo de Maureen Bissiliat; na prosa poética do romance *Maíra*; em entrevista ao autor no ano de 1985. Transcrevo, a seguir, trecho deste último comentário do antropólogo sobre o longo momento do Funeral Bororo referente ao primeiro (temporário) sepultamento:

"Desfazem a terra com a mão, até a terra virar um pó, como um talco, e cobrem aquele corpo com aquele monte de terra esmagada. E todos os dias as mulheres vão à fonte com vasos, enchem vasos e cabaças de água, e vêm e molham o corpo. Molhando aquele monte de terra, a carne vai apodrecendo. Então durante vinte dias apodrece... cheira terrivelmente: é um cheiro fino, agudo. Toda a aldeia, tudo fica impregnado[16]."

Após o primeiro sepultamento, tem início o jogo do *Mariddo*.

> *"Mariddo, consoante a lenda, era um índio de tamanha força, que dançava horas a fio, sustendo com os braços à cabeça um enorme e pesado feixe de pauzinhos compridos cerca de meio metro. Até hoje, em sua memória, os índios fazem um feixe cilíndrico* [...] *medindo cerca de 1 1/2 m de diâmetro e 0,50 de grossura* [...][17]*."*

Dois índios carregam na vertical dois pesados círculos de paus sobre suas cabeças e cruzam o caminho em torno da sepultura. Cada índio gira o disco em torno de si e reveza sua sustentação com outro índio. Um grande diadema de penas recobre a parte superior de cada círculo.



16. RIBEIRO, Darcy. Entrevista ao autor, *Op.Cit.*

17. COBALCCINI, Antônio; ALBISETTI, Cesar. *Op. Cit.*, p. 161.

Momento de repouso. Índios tomam uma bebida branca servida em pequena cuia; outros se molham no centro da aldeia. Outro canto é entoado por homens e mulheres sentados.

Seqüência 4: *Exumação*

Homens retiram, com enxadas, a lama sobre a esteira do morto. Da terra úmida parece exalar o cheiro forte do corpo apodrecido. Com as mãos tiram o excesso da lama sobre a esteira que é amarrada a um tronco fino e roliço. Dois índios nus, sem enfeites, carregam a esteira amarrada às duas extremidades da madeira.

Vários índios caminham junto aos dois homens em extenso capinzal e chegam a um brejo onde depositam a esteira. A água da lagoa é jogada com as mãos sobre o esqueleto e sobre a matéria decomposta dentro da esteira entreaberta.



Os ossos são retirados e lavados individualmente com juncos. O crânio é lavado externa e internamente com cuidado. O índio idoso do início do filme – provavelmente *Aroe* (o que ensina a aldeia ao *Menino Bororo*) – lava a pelve; outros índios retiram ossos menores.

Os ossos são secados sobre folhas. O crânio seca isolado sobre grande folha e é guardado, posteriormente, em um cesto. Pequenos ossos

envoltos em folhas, são colocados em belo cesto muito claro, de alça branca, ornado com enorme laço. Cada índio carrega um cesto. Junto, o grupo retorna pelo capinzal.

Ainda no capinzal, longe do brejo, dois índios com enorme cabeleira de palha velam o crânio que é secado por fumaça sob o sol.



Outros ossos são retirados de cesto e secados ao sol. O crânio, alvo e embranquecido, é carregado pelas duas mãos de um índio e pousado no cesto coberto de folhas. Alguns índios permanecem em pé e em silêncio antes de reiniciarem a caminhada de volta. Sob forte sol, os índios chegam à aldeia com os ossos guardados em três cestos que são depositados na praça central[18].

Seqüência 5: *O Enfeite dos Ossos*

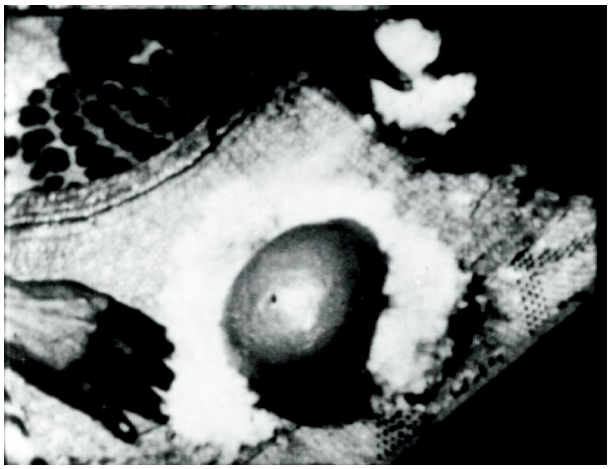
No interior escuro da casa, o crânio é colocado sobre uma esteira que se encontra sobre uma pele de onça e é ornamentado por plumas brancas em sua circunferência. Mulheres sentadas na penumbra observam. Segundo Sylvia Caiuby, todos

18. No centro do pátio existe uma cabana maior, segundo Colbacchini e Albisetti, *"[...] de forma retangular, na direção leste-oeste: é o* baimannagueggeu*, lugar destinado para a reunião de homens que aí passam o dia preparando arcos, flechas e ornamentos* [...]. *É também o lugar onde se realizam as festas, os bailes e a maior parte das manifestações religiosas."* Id. *Ibid.*, p. 35.

> "[...] *os indivíduos da aldeia se reúnem no dbi mána gejew* ['a casa dos homens'] *e aí se dispõem em lugares específicos: homens* ecerae *e mulheres* tugarege *de um lado* [clãs], *homens* tugarege *e mulheres* ecerae *do outro, os enlutados próximos à parede lateral da casa dos homens que dá para o bororo* [...][19]."



Uma a uma pequenas plumas são entregues nas mãos de um índio que as adere suavemente sobre o crânio. Dezenas de pequenas plumas claras são jogadas sobre imenso cocar imerso em outras plumas.



19. NOVAES, Sylvia Caiuby. *Op. Cit.*, p. 199.

"Então – relembrou Darcy – começa uma coisa delicadíssima que é pegar osso por osso, o crânio, por exemplo, e emplumar com plumas muito pequenas[20]",

> "[...] *recamar, amorosamente, os ossos grandes e pequenos com minúsculas plumas de cores, imbricando umas nas outras, como se escamadas nos pássaros vivos. A medida que avança o trabalho primorosíssimo, as mulheres vão chorando no ritmo marcado pelo pequeno maracá do* aroe. *Ora choram baixinho, um choro lamuriento, cantado. Ora choram alto, num pranto aberto, lamentoso. Ora choram aos gritos sufocados, lavando-se em lágrimas.* [...]
>
> *O crânio resplandece em azuis e verdes de beija-flores raros. Os ossos longos das flautas dos braços e das pernas e as espátulas das costelas, rebrilham transfigurados: uns em cetros – reais – amarelo – ouro – de – papo – de – tucano; outros, em lâminas – heráldicas – rubras – ou – celestes – de – penas uropígias* [...]. *Os ossos largos e os redondos da bacia e da espinha coruscam matizados em campos evanescentes de púrpura ou de carmim ou coriscam em cores elétricas sobre brancos foscos ou negros rutilantes. Quanto ossinho há de tantos que compõem um ser humano, brilha ali, cintilante, seu momento, iluminado em cores indizíveis nas mãos que os vão mostrando e entregando, radiantes, ao velho aroe[21].*"

20. RIBEIRO, Darcy. Depoimento ao autor, *Op. Cit.*

21. RIBEIRO, Darcy. *Maíra* (romance). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, pp. 120-121, passim.



Mulheres se escarificam, raspam e sangram suas pernas, braços e costas. Contritas, choram, cantam e batem palmas diante do crânio enfeitado. Homens batem pedaço de pau sobre superfície de pequeno tambor enquanto mulheres de cabelos arrancados, numa dor coletiva, sangram-se abundantemente. O movimento rápido dos braços femininos escarificados alterna-se com o calmo enfeite do crânio feito pelos homens. Uma mulher quase sem cabelo raspa seu braço em passagens rápidas e sucessivas de pequeno objeto cortante (dentes de peixe cachorro ou concha).

Entre chagas de varíola, sangue e baba, uma velha índia, cabisbaixa, balbucia e canta compulsivamente com seus lábios trêmulos. A dor da perda parece vir das entranhas de cada ser, de tanto amor. Mulheres de olhos fechados sangram e batem palmas diante do crânio enfeitado.



"Este momento é de grande tensão. Os cantos se sucedem em meio aos gritos, lamentações e choros rituais[22]. O corpo dos enlutados é um amontoado de líquidos que se misturam e que eles deixam verter [...]. *Há como que uma necessidade de reproduzir no corpo aquilo que a morte representa para a sociedade[23]* [...]. *Quando um homem morre, não é apenas uma fração do grupo que foi roubada; algo de dignidade infinitamente mais elevada foi afetado - a própria estrutura social que se reproduz no organismo[24]."*

Índios enfeitados com *pariko* iniciam solene canto fúnebre – o *roia kurireu* – pelas cabaças nas mãos. Seus olhos fechados lembram um transe. O velho *aroe*, de rosto marcado por sulcos, na sombra da casa, parece ser o regente do longo coral.

Uma índia jovem, adolescente, silenciosa, com o corpo sem manchas e marcas, acompanha a cerimônia. Uma criança pequena, de olhos vivos e atentos, observa.

22. No estudo de Colbacchini e Albisetti, é mencionado o fato de os Bororo terem um "[...] *'choro' que poderia se chamar oficial ou social* [...]. *É impressionante o que é feito por ocasião de mortes, ou em momentos de grande saudade de um parente ou pessoa querida finada* [...]. *Neste choro pronunciam palavras de saudade, de dor, de louvor; às vezes tecem quasi toda a vida do finado* [...] *usam não só as palavras da língua falada, mas também muitas outras, próprias da circunstância. Este choro não consiste tanto em lágrimas, mas em pronunciar rapidamente as palavras em tom alto e triste de nênia, interrompida freqüentemente de agudos gritos."* COLBACCHINI, Antonio; ALBISETTI, Cesar. *Op. Cit.*, p. 166.

23. NOVAES, Sylvia Caiuby. *Op. Cit.*, p. 200.

24. RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Editora Achiamé. Ro de Janeiro, 1979, p. 58. Apud. NOVAES, Sylvia Caiuby. *Op. Cit.*, p. 200.





O crânio todo enfeitado parece emergir, como uma exótica flor, de dentro do cesto. Quatro mulheres se escarificam violentamente no ventre e nos braços. Uma mulher, coberta de sangue, se escarifica de olhos fechados. Espessa baba escorre de seu nariz e cobre sua boca.

O velho índio, também de olhos fechados, canta e balança ritmadamente sua cabeça como se vivesse uma outra dimensão. Índios mais novos o acompanham.





Os maracás giram rapidamente. Os gritos das mulheres, o canto dos homens e o som dos maracás inundam o ambiente[25]. O *aroe*[26], ladeado por dois índios, continua seu canto no escuro da casa. O sangue das mulheres jorra sobre panos. Pernas, braços, cabeças e rostos em êxtase se confundem em volta do cesto ornado[27]. Esta é a última imagem do filme.

O funeral continuou após o enfeite dos ossos e se encerrou definitivamente com o sepultamento na água. Nesse ponto, não sabemos se Forthmann o chegou a filmar, se o material se perdeu; ou, se por alguma razão técnica (falta de película, falta de luz suficiente), a parte final do cerimonial não foi documentada.

As lembranças de Darcy sobre esse momento, que se integram à prosa poética e memorialística de *Maíra*, como veremos a seguir, são claras, cheias de imagens, como se tiradas de algum filme, já que o antropólogo não presenciou o funeral até o fim. As informações de Cobalcchini e Albisetti

25. Heinz Forthmann também registrou em som o *Enfeite dos Ossos*. Deixou em seu acervo uma gravação em fita magnética de rolo, com, aproximadamente, 20 minutos de duração (aproveitada, em alguns trechos, no filme *Heinz Forthmann*, em trabalho posterior de edição).

26. Em 1975, a antropóloga Sylvia Caiuby assistiu a dois funerais na mesma aldeia em que Forthmann filmou. Constatou que a figura central do rito é o *aroe maiw*: *"*[...] *o* aroe maiw*, que os próprios Bororo traduzem como 'o representante do morto' é o elemento que permite, num plano ideológico, a continuidade de uma personalidade social. Entre os Bororo esta idéia de continuidade através da transformação, de perenidade, por assim dizer, é uma idéia que permeia toda a sua ideologia."* NOVAES, Sylvia Caiuby. *Op. Cit.*, p. 217.

27. Segundo Caiuby, o crânio ornado é *"*[...] *colocado no primeiro compartimento do cesto funerário, separado do segundo por uma esteira* (baku) [...]. *Dentro do cesto funerário são ainda colocados o*

(certamente conhecidas por Darcy), são mais superficiais e não mencionam o trajeto dos ossos enfeitados até o sepultamento definitivo. Como um filme imaginário, o funeral se encerra com a narração do antropólogo:

> "[...] *o aroe se levanta, toma o cesto da ossaria emplumada e vai com ele para fora do baito* [...]. *Caminha lentamente debaixo do Sol da tarde, que joga para trás sua sombra alongada e a sombra do seu enorme cocar cerimonial* [...]. *Quando o aroe se senta bem no meio* [do barco] *com o patuá de ossos entre as pernas, vem Teró* [nome fictício] *a seu encontro, ajudado por outros homens que colocam à sua frente, atravessado em cruz sobre o ubá, um mastro de aroeira recém-cortado e descascado.*
>
> *Sai a florida canoa-ubá, com o patuá de ossos recamados e o mastro deitado, empurrado pelas varas* [...]. *Atrás, aos poucos, vão saindo todas as dezenas de ubás* [...] *que entram pelo rio adentro, acompanhando o funeral. Navegam devagar, rio acima, com varas e remos, até o furo que vai dar na Lagoa dos Mortos*[28]*."*

"Lá, amarram esses ossos na ponta da vara – continuou Darcy em sua lembrança – e plantam a vara no meio da lagoa – prá ficar lá, pra ficar lá para sempre[29]."

---

pariko e as cabaças mortuárias, que se referem, como já explicamos, a identidade social que o morto assumiu ao ser designado aroe-maiwu *de um outro indivíduo* [...], *todos os outros elementos que compõem o cesto funerário (com exceção do pariko) são objetos que atestam a identidade de um outro indivíduo, e que a morte havia assumido. Os Bororo parecem assim recriar indefinidamente os seus indivíduos (e a pessoa destes indivíduos) e com eles a sua sociedade."* NOVAES, Sylvia Caiuby. *Tranças, cabaças e couros no funeral Bororo*, pp. 35-36, passim.

28. RIBEIRO, Darcy. *Maíra*, pp. 121-122.

29. RIBEIRO, Darcy. Depoimento ao autor, *Op. Cit.*
A descrição de Cobalcchini e Albisetti é semelhante neste final: *"Lá onde as águas são mais profundas, descem a cesta e fincam-na ao fundo com um pau que sai fora d'água. Essa lagoa é o* aroe-iao*, 'morada das almas'."* COBALCCHINI, Alberto; ALBISETTI, César. *Ibid.*, p. 165.

"Alteia ali, agora, sobre as águas e sobre as ilhas verdes – brancas de camalotes, o mastro que traz amarrado na ponta o cesto-patuá com os ossos emplumados [...]. *É o mais claro, o mais belo, e é também o mais alto dos mastros da Lagoa dos Mortos. As ubás afastam-se lentissimamente, remando para trás, para continuarem olhando de frente o mastro* [...]. *Sobe a lua baça, embuçada na noite que evém*[30]*."*

30. RIBEIRO, Darcy. *Maíra*, p. 122.

4. Iconografia III



1

CADETE



2



3



4



5



6



7



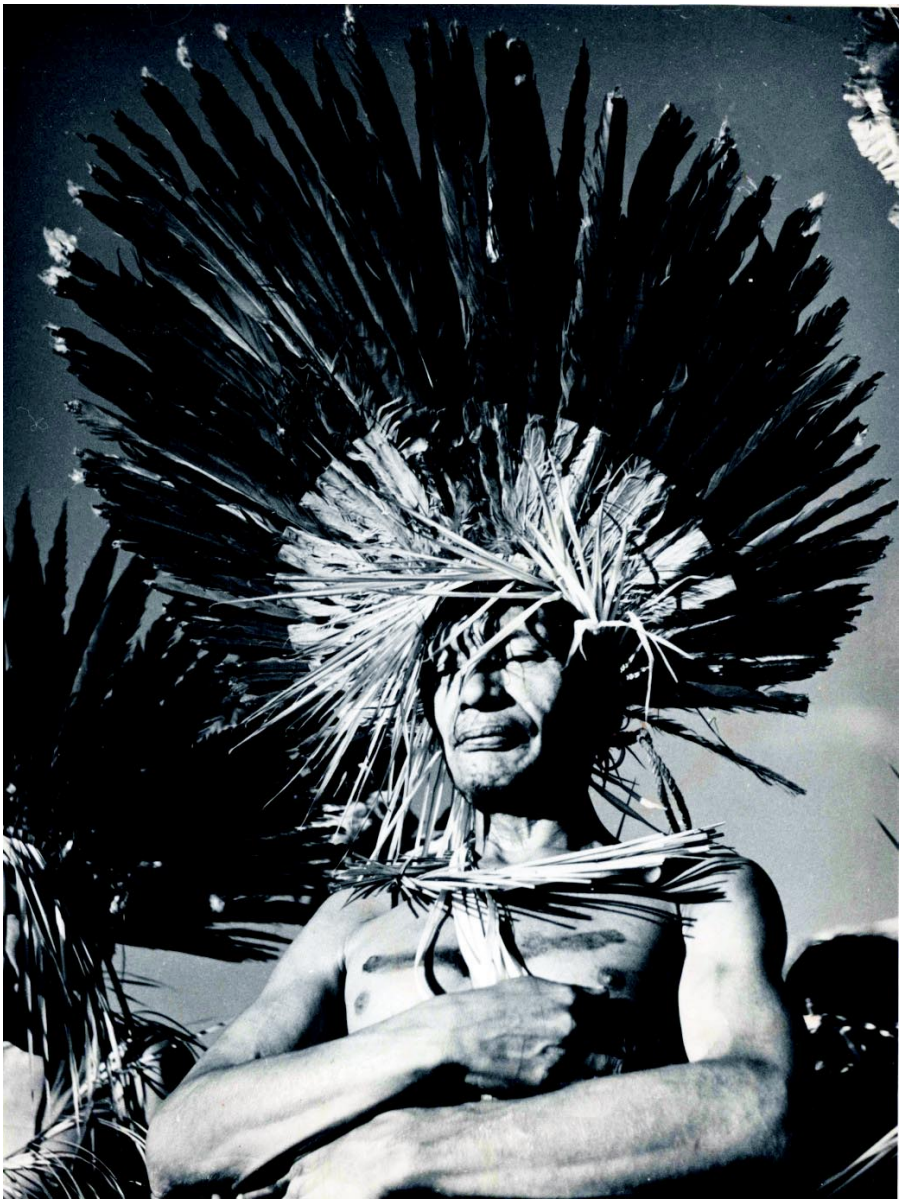
8



9



10



11

ÍNDICE

1. *Índio Bororo ornado para ritual* – "peitoral de tatu canastra, adorno labial e plumagem nos braços." Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, Posto Indígena de Atração, Nacionalização e Educação Córrego Grande, Rio São Lourenço (IR 6), 1953 (negativo pb, 6 cm x 6 cm). Museu do Índio, SRAV.

2. *Cadete, o chefe Bororo*. Autor: Heinz Forthmann. Posto Indígena Córrego Grande, 1943. Museu do Índio, SRAV.

3. *Cadete e índios Bororo.* Autor: Heinz Forthmann. Posto Indígena Córrego Grande, 1943. Museu do Índio, SRAV.

4. *Cadete e Rondon*. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso. Posto Indígena Córrego Grande, 12 cm x 13 cm. Fotografia publicada em *REVUE - die Weltillustrierte* - nº. 15, Munique, 14 de abril de 1951 -, incluída no artigo "Ein leben für die Indianer - 'Sterben ja - töten nie!" (Ein Sonderberich der *Revue* aus den Urwäldern Zentralbrasiliens von Heinz Foerthmann), p. 14. Acervo Heinz Forthmann.

5. *Cadete e Rondon.* Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso. Posto Indígena Córrego Grande, 17,5 cm x 11 cm. *Op. Cit.* Acervo Heinz Forthmann.

6. *Heinz Forthmann e Rondon*. Autor e local desconhecidos. Data aproximada: 1947. Acervo Heinz Forthmann.

7. *Menino Bororo* - o protagonista da primeira parte do filme. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, Posto Indígena Córrego Grande, 1953 (negativo, pb, 6 cm x 6 cm). Museu do Índio, SRAV.

8. *Menino Bororo ornado para ritual*. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, Posto Indígena Córrego Grande, 1953, (negativo pb, 6 cm x 6 cm). Museu do Índio, SRAV.

9. *Menino beija filhote de papagaio.* Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, Posto Indígena Córrego Grande, 1953 (negativo, pb, 6 cm x 6 cm). Museu do Índio, SRAV.

10. *Meninos Bororo* - cena do prólogo do filme. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, Rio São Lourenço, 1953, 8,5 cm x 13,5 cm, SPI. Acervo Heinz Forthmann.

11. *Índio ornado com o pariko*. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, Posto Indígena Córrego Grande. Acervo Heinz Forthmann.

IV. PARTE

Os Filmes do Xingu: *Txukahamãe*, 1955, e *Jawari*, 1957 (Fragmentos)

1. A Seção de Estudos e as Fronteiras da Civilização

A redução da verba destinada pelo SPI às expedições etnográficas no início da década de 50 se refletiu na produção cinematográfica da Seção de Estudos. Segundo relatório de 1953

> *"As verbas orçamentárias que nos são distribuídas estão muito aquém das necessidades atuais* [...]. *O SPI recebe em média desde 1943 para atender as suas dependências* [...] *a importância de Cr$10.302.586,50* [...]. *Ninguém de boa fé poderá aceitar ser esta verba suficiente para atender novas Inspetorias, com uma centena de Postos, Escolas, Enfermarias, Usinas, Transportes, etc.* [...]. *E não basta a deficiência de verbas, as que nos são concedidas são recebidas com enorme atraso*[1]*."*

Apesar de mais de dez anos de trabalho e contar com a maior documentação indigenista do país – "[...] 20.000 fotografias, 12 filmes de curta-metragem [...] e cerca de 400 discos de música indígena[2]", a dotação da SE para 1952/53, pelo que se pode deduzir do documento abaixo, era de Cr$350.000,00

> "[...] *metade do que foi destinado à S.E. nos primeiros anos de sua fundação. Vale dizer que sofreu uma drástica redução porque, no mesmo período todos os outros serviços federais tiveram aumento, ao menos para manter suas atividades numa economia de inflação.* [...] *Em 1951 este programa* [o estudo dos índios

1. MALCHER, José Maria da Gama (Diretor), [...] *M.A. – SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS 1953.*(Relatório). Rio de Janeiro, SPI, 19 de abril de 1953.

2. "31. EXPEDIÇÕES CIENTÍFICAS – Cr$500.000,00." Ministério da Agricultura [SE], sem data. FUNDAR.

'Urubus'] *foi gravemente prejudicado porque a S.E. só conseguiu receber parte de sua dotação* [...][3]."

Desta maneira, uma terceira viagem prevista aos Urubus-Kaapor não foi realizada, assim como não foi concluída a finalização do documentário *Funeral Bororo*, recém apresentado em cópia provisória muda no Congresso Internacional de Americanistas. Também não foram editados os filmes da SE destinados a

> "[...] *atender aos múltiplos pedidos de instituições científicas e educacionais interessadas em obter cópias. Contamos, de cada um dos nossos documentários com uma única cópia para exibição no próprio Museu, o que entrava sobremaneira sua divulgação*[4]*."*

Além da baixa dotação orçamentária, a burocracia federal, gerenciada por funcionários ignorantes da especificidade indigenista e antropológica do SPI, contribuiu para o engessamento da SE.

> *"Uma reação enérgica contra esta situação foi levada a efeito de 1950 a 1954 por José Maria da Gama Malcher* [diretor do SPI], *que contrata etnólogos e lhes entrega as principais direções do SPI num esforço para substituir a antiga ideologia positivista, evidentemente superada, por uma orientação científica moderna*[5]*."*

Foi o que aconteceu com a nomeação de Darcy Ribeiro para a Seção de Estudos, e de Eduardo Enéas Gustavo Galvão para a Seção de Orientação

---

3. *Ibid*. Folha 2.

4. *SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS 1954* (Relatório). Secção de Estudos – Museu do Índio. Etnologia e Indigenismo. Rio de Janeiro, SPI, 1954, p. 61.

5. RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*, p. 168.

e Assistência, SOA, em 1952. Para não interromper a produção cinematográfica da SE, Darcy Ribeiro ampliou as relações com instituições internacionais, "igualmente empenhadas na documentação de usos e costumes indígenas ameaçados de mais rápido desaparecimento ou descaracterização[6]", e deu continuidade ao projeto *Fronteiras da Civilização* em parceria com a UNESCO.

A idéia central deste projeto era descer o rio Madeira e subir o Xingu para mostrar uma região desconhecida e seus povos indígenas ainda virgens das influências da civilização branca e da ameaçadora expansão territorial das frentes colonizadoras – "sertanistas que avançam em busca de novas pastagens [...] coletores à procura de gêneros florestais[7]". Seriam selecionados "[...] cinco grupos distintos, representativos de diferentes fases de aculturação, como os Kuben-Kran-Ken, os grupos do Xingu, os Carajás, etc., alguns com longo tempo de contato e os Xavante, recentemente pacificados[8]."

Foi firmado então, em 1954, um convênio com o Departamento do Filme da UNESCO para a produção de um documentário de longa-metragem para o qual esta instituição contribuiria com o filme negativo.

> *"Este documentário, a ser tomado por Henrique Foerthmann, será designado FRONTEIRAS DA CIVILIZAÇÃO.* [...] *Estas fronteiras móveis que correram, no passado, ao longo da costa Atlântica, hoje ocupadas por grandes cidades* [...] *correm agora pelo Brasil Central, onde subsistem as condições dramáticas do impacto da civilização ocidental* [...]. *Estas são as fronteiras da*

6. *SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS 1954*, p. 61.

7. *Ibid*, p. 61.

8. MENEZES, Cláudia. "A produção de filmes etnográficos do SPI: entrevista com Heinz Forthmann" in *Museu do Índio 30 anos 1953-1983*. Rio de Janeiro, Museu do Índio, p. 25.

civilização que o filme focalizará através de cinco conjuntos distintos, cada um deles tomando uma tribo [...][9]*.*"

O programa de trabalho do SPI e da SE continuou naquele mesmo ano com as pesquisas do antropólogo Eduardo Galvão no alto Rio Negro, Amazonas, sobre o processo de assimilação das populações indígenas isoladas dos rios Içana e Uaupés; com o estudo etnológico dos índios Carajás pelo professor Mário Ferreira Simões; com a "[...] colaboração com a UNESCO que compreendia uma pesquisa sobre o processo de assimilação das tribos indígenas brasileiras a cargo do prof. Darcy Ribeiro e uma pesquisa do prof. Alfred Métraux do Departamento de Ciências Sociais daquela Instituição, sobre os índios Kubén-Kran-Kegn. [...][10]."

Darcy concluía as pesquisas museológicas e bibliográficas sobre os Ofaié-Xavantes realizadas na cidade de São Paulo de 07 a 22 de dezembro de 1950. Em relação à pesquisa de Alfred Métraux, iniciada no sul do Pará, uma de suas preocupações era

"[...] *a procura de novas formas de assistência capazes de livrar os Kayapó da redução catastrófica que vem sofrendo cada tribo* [sic.] *que entra em contato com nossa sociedade. Em muitos casos a mortalidade provocada por epidemias e outras causas foi de tal ordem que condenou grupos inteiros ao desaparecimento* [...][11]*.*"

9. *SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS 1954* (Relatório), pp. 61-62, passim.

10. MALCHER, José Maria da Gama. "SPI 1954" in *Relatório das Atividades do Serviço de Proteção aos Índios*. 1954. Rio de Janeiro. 19 de abril de 1955, pp. iv e v.

11. Outro trabalho do Museu do Índio na área de etnologia foi desenvolvido pelo professor Roberto Cardoso de Oliveira em 1954, início de 1955, que pesquisou os problemas da assimilação Terena no sul de Mato Grosso. Cf. MALCHER, José Maria da Gama. *Ibid.*, p. 58.
Neste período, a SE também recebeu a etnomusicóloga francesa Simone Dreyfus-Roche, do Museu

O antropólogo Eduardo Galvão (1921-1976), discípulo de Heloísa Alberto Torres no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, acabara de concluir seu doutorado na Universidade de Columbia (NY, USA) sob a orientação do professor Charles Wagley, e iniciara pesquisas no Xingu e no rio Negro[12]. Galvão, aliás, pretendia realizar um documentário na Amazônia com a participação de Forthmann, como demonstra esta correspondência de 04 de novembro de 1954 enviada ao cineasta:

> *"Heinz Henriques.*
>
> *Recebido seu rádio em Manaus sobre o roteiro do filme. Seguindo a escola italiana prefiro um argumento com 'flexibilidade' bastante para margem de improvisação. Em outros termos, achado o título do filme, ouvido o Darcy durante uma semana, modificando radicalmente as idéias dele, creio que poderemos fazer alguma coisa. Sigo hoje para o Içana com rumo marcado até a Cachoeira de Tunuí, cuja passagem em nosso motor é duvidosa. De qualquer maneira é possível alcançar a foz do Aiarí e daí subir em canoa. Os 'Içaneiros' são todos índios, Baníua, em sua maioria. Estão espalhados em pequenos povoados ou em sítios de uma a três famílias. Já de muito abandonaram as tradicionais malocas. Vivem de agricultura e da extração da borracha. Falam o geral, ou a própria língua. Continuam esquivos (veja o relatório de Nimuendaju) e difíceis de estabelecer intimidade* [...]. *Das festas e cerimoniais*

do Homem de Paris. Encaminhada pelo Conselho de Pesquisas Científicas da França, "[...] *veio ao Brasil realizar um programa de documentação da língua e dos cantos, bem como da música indígena Jê [...]. As gravações colhidas por Dreyfus-Roche, juntamente com a copiosa documentação já existente sobre a música dos índios Kadiwéu, Tembé, Urubú e Borôro, permitiram ao Museu reunir o material necessário para formular problemas de musicologia indígena brasileira.*" PAULA, Ruth Wallace de; GOMES, Jussara Vieira. "O Museu do Índio: 1953-1983" in *Museu do Índio 30 anos* [...], p. 12.

12. Cf. CORRÊA, Mariza. "Dona Heloisa & a Pesquisa de Campo (cap. IV)" in *Antropólogas & Antropologia*, Belo Horizonte, UFMG, 2003. Cf. GONÇALVES, Marco Antonio. "Introdução" in GALVÃO, Eduardo. *Diários de Campo de Eduardo Galvão: Tenetehara, Kaioá e índios do Xingu*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ/Museu do Índio, FUNAI, 1996.

subsiste o Dabucuri e as danças do Jurupari, assim mesmo ás escondidas, porque são condenadas pelos padres e missionários protestas. Para pegar uma maloca do velho estilo teremos de viajar até o Tiquié [...]."

Os povoados são pequenos e nesta época se acentua a dispersão das famílias em busca de colocações de borracha ou para a mata para extração de sorva. Assim teríamos de focalizar sobretudo a dependência sobre a indústria extrativa e acompanhar uma família nessa atividade, intercalando cenas onde se mostre a sobrevivência de velhos costumes [...]. *A estrela do filme seria a indústria extrativa e sua importância como elemento modificador da cultura indígena.*

A história deve começar em Manaus, com cenas ligeiras chegando ao porto, desembarque de borracha, trabalho nos armazéns de classificação, um bairro típico como o de Educandos que é praticamente construído sobre flutuantes . [...]

Isso é apenas um princípio de discussão. Converse com o Darcy e escreva com urgência. Endereço a/c Graciliano Gonçalves Waupés.

Abraços, ***Galvão***[13]*."*

A pré-produção e o início das filmagens de *Fronteiras* chegaram a ser iniciadas na região do Alto-Xingu, segundo discriminações das notas fiscais cuidadosamente guardadas pelo realizador (ver *Iconografia IV* e *Anexos*):

"Recebi do Sr..... a importância de Cr$12.500 (doze mil e quinhentos cruzeiros) [...] *por serviços prestados como assistente*

13. GALVÃO, Eduardo Enéas. *E. Galvão Waupés Rio Negro*. Carta a Heinz Forthmann. Ministério da Agricultura, 4/11/54, folha única. Acervo Heinz Forthmann.

de filmagem e outros serviços durante a documentação do film [sic.] *'Fronteira da Civilização'* [sic.] *– na região do Alto Xingu.*

Quinto Papotti *- Base do Cachimbo"*

"ALFREDO BASSOUL Importação e Exportação [...]

8 kg de contas; 3 kg de missangas; 1 peça colar [...]"

"J. ALVES VERÍSSIMO SA Comércio Importação

5 quilos de macarrão Petybon; [...] *2 latas de Nescafé grande; 3 latas de farinha Láctea; 3 latas de leite Ninho* [...] *5 latas de extrato de tomate Peixe 200 gramas; 3 latas de goiabada Cica* [...]*; 2 latas de ameixa seca; 2 pacotes de sabão Rinso grande; 10 pilhas para lanterna; 1 garrafa térmica Líder* [...][14]."

Goiânia, 26 do 12 de 1956.

Nesta época, Forthmann já estava de volta ao Rio de Janeiro com Rosita e seus dois filhos – Beatriz, então com cinco anos, e Henrique, Kiko, o caçula, com três anos – em sua nova residência à rua Nascimento Silva, casa 76-A, em Ipanema. Seu tempo era ocupado pelo trabalho no Museu do Índio, onde fazia projetos e croquis para o setor de cinema, organizava o arquivo fotográfico com o laboratorista João Domingos Lamônica e ampliava fotografias até altas horas da noite. Às vezes ia ao cinema com Rosita; às vezes passeava com Rosita e a filha Beatriz na Praça Nossa Senhora da Paz, próxima à rua Nascimento Silva. Depois retornava a Mato Grosso, à região do Xingu para as filmagens. Uma vez Rosita o acompanhou. Era agosto de 1956:

14. Outros bens e serviços pagos pelo SPI para a produção: 4 facas Muncial inoxidáveis (Casa Karajá, Goiânia); 02 vidros de Repelex; 1 vidro de Anecrosan gotas; 5 carretéis de esparadrapo (Farmácia Vitória – de irmãos Rassi, Goiânia; 10 diárias (Hotel Dom Bosco, Goiânia).

"[...] *Ferthmann* [sic.] *e senhora – cinegrafista do S.P.I. – fazendo longo documentário nesta região necessitam regressar ao Rio. O nosso correio – Beech* [*Beechcraft*, avião do Correio Aéreo Nacional, CAN] *não pôde levá-lo. Não havia* [ilegível]. *Pedimos ao Sr. Comt. a fineza de facilitar na medida do possível, o transporte do Sr. Foerthmann e Senhora. Pela 1ª vez se cogita de uma documentação desta amplitude onde se documenta a* [ilegível] *Roncador-Xingu, S.P.I. e bases da FAB* [...].

Foerthmann vai ao Rio reparar as [ilegível] *e tomar outras providências relacionadas com o seu serviço* [...]

Atenciosamente. ***Villas Bôas***[15]"

"Uma vez nós estávamos no Xingu [relembrou Rosita] e ele estava filmando, quando bateu um vento e caíram folhas e foi um aspecto muito bonito, foi um quadro lindo. Ele ficou uma hora plantado lá, esperando que desse nova onda de vento e que essas folhas caíssem do mesmo jeito que ele tinha visto e que ele desejava[16]."

Esta ida à serra do Roncador, mencionada pelo sertanista Orlando Villas Bôas, coincide com a passagem de Forthmann pela base da serra do Cachimbo e por Goiânia, segundo as notas fiscais de produção do projeto *Fronteiras da Civilização*. Forthmann trabalhava num filme de reconstituição histórica com seus próprios protagonistas: Orlando Villas Bôas e o comandante Leal Neto. Em 1951, quando Orlando participou da expedição aeronáutica ao Brasil Central chefiada pelo Brigadeiro Aboim, construiu, com seu irmão, Cláudio Villas Bôas, o campo de pouso da serra do Cachimbo

15. VILLAS BÔAS, Orlando. *Xingu 28/8/56 – Ao Sr. Comt. do CAN – Xavantina* (carta). Posto Indígena Capitão Vasconcelos, Mato Grosso. Acervo Heinz Forthmann.

16. FÖRTHMANN, Rosita. Depoimento ao autor incluído no filme *Heinz Forthmann*. *Op. Cit.*

ao sul do Pará – parte da estratégia para "viabilizar as conexões necessárias às rotas [aéreas] e expandir o alcance da aviação intercontinental[17]". Após a difícil construção de Cachimbo, sofreram um acidente aéreo que quase terminou em tragédia. A Expedição ao Cachimbo e este episódio, relembrado a seguir por Orlando, fizeram parte do tema do roteiro de *Xingu* (ver *Anexos*). Possivelmente, suas filmagens foram iniciadas por Forthmann para o projeto *Fronteiras*.

> *"Em Cachimbo, a quantidade de mosquitos era de enlouquecer. O calor também era terrível, e a única solução foi trabalhar de madrugada. Ficamos 90 dias para fazer o campo de Cachimbo. Sem comida, fomos obrigados a agir como os índios, caçando para comer* [...].
>
> *Depois de construir um pequeno campo de aviação* [...], *voltamos ao rio Telles Pires* [Mato Grosso] *e começamos a preparar um avião para descer naquele novo lugar. Saímos, Cláudio, Leonardo e eu, no avião pilotado pelo hoje brigadeiro Leal Neto. Depois de 22 minutos de vôo, o avião entrou em pane e começou a cair. Houve aquela gritaria toda. Não tínhamos bússola e quem nos mostrava o caminho era outro avião, que seguia na frente. Tínhamos transmissor, mas não receptor. Apesar de estar muito nervoso – como todos nós – Leal Neto conseguiu controlar o aparelho. Ainda assim, batemos nos arbustos e caímos no campo. Saímos do avião correndo e começamos a rolar no chão, de alegria[18]."*

17. MENEZES, Maria Lúcia Pires, *Op. Cit.*, p. 55. Cf. Capítulo 2, "A implantação da aviação brasileira e o Parque Indígena do Xingu", *Op. Cit.*, pp. 55-68.

18. VILLAS BÔAS, Orlando. *A vida de Orlando Villas Boas. Depoimento* (entrevista a Cesário Marques). Rio de Janeiro, Editora Rio Cultural / Faculdades Integradas Estácio de Sá, sem data, p. 47, passim.

A seguir, algumas cenas do roteiro do filme que correspondem ao episódio narrado:

"[...] *II. Progressão [...] Seqüência L* [final].

2. Orlando e irmãos examinam um mapa com os aviadores avaliando o rumo e a distância do ponto que devem alcançar para a construção da base.

3. Primeiro vôo de pesquisa aérea da região dos dois aviões. Sobrevoa-se a aldeia que é vista pela primeira vez do ar; outras aldeias e depois a mata, mata, mata...

4. O avião menor visto de muito longe e muito alto sobre a mata enorme [...].

6. Dentro do avião, Orlando e Leal Neto discutem indicando que estão sobrevoando região escolhida para a base aérea [...].

IV. Clímax - Seqüência N

1. Partida dos dois aviões sobrevoando a mata.

2. Casas do interior vendo os tripulantes e sertanistas [...]. *Narração.*

3. Aproximam-se da serra do Cachimbo, vista dos contrafortes contra o horizonte.

4. Pane no avião pequeno que começa a perder altura. Ruído de motor falhando.

5. Do avião grande vêem apreensivos o menor baixando, quase tocando a fronde das árvores.

6. Desespero no avião pequeno e no grande. Diálogo.

7. Comunicam-se pelo rádio esclarecendo impossibilidade de regressar.

8. Alcançam a clareira agora queimada e limpa. Leal Neto avisa ao avião maior que vai pousar.

9. Avião maior experimenta o terreno tocando-o com as rodas. Ruído do toque.

[Última linha. A parte final do roteiro está perdida][19]."

19. FORTHMANN, Heinz. *Xingu – Roteiro Original*. Acervo Heinz Forthmann, 12 páginas.

A chegada ao Rio de Janeiro, no ano anterior, de um professor norte-americano de nome James W. Marshall – já conhecido do cônsul brasileiro em Nova York, o ministro Hugo Gouthier –, com a intenção de fotografar os índios brasileiros, abriu para Darcy Ribeiro a possibilidade de dar continuidade à documentação etnográfica da SE, no caso, a conclusão do filme da UNESCO. "Darcy era de opinião que daria para unir as coisas" – chegou Forthmann a comentar sucintamente –, "no entanto os projetos das etapas de civilização acabou ficando para trás, o que foi uma pena, pois este seria uma documentação de real valor[20]."

20. MENEZES, Cláudia. *Ibid.*, p. 25.

2. Orlando Villas Bôas, Forthmann e o Xingu: *Txukahamãe* e *Jawari*

Em carta de 15 de março de 1955 a José Maria da Gama Malcher, diretor do SPI, Marshall esboçou seu projeto de documentação fotográfica compatível com as aspirações de Darcy:

> "[...] *Dear Mr. Malcher,*
>
> *It is my desire to prepare a series of pictures stories on Brazilian Indiens to be published especially in the United States of North America and to prepare a series of color slide lectures to be used in North American Schools.*
>
> *Minister Hugo Gouthier, Brazilian Consul General in New York who, is familiar with my educational back-ground experience and with my photography has urged me to prepare a series books of color photographs on Brazil* [...].
>
> *Dr. Gouthier wrote to Brigadeiro Aboim who in turn wrote to you. Brigadeiro Aboim suggested Xingu as a very interesting area.*
>
> *I have a private plane (Beechcraft Bonanza) at Manguinhos airport wich can be used if I can secure permission to fly to the interior. And, of course, I would count myself very fortunate indeed, if one or more of your staff members would accompany me. There would be no expense for their transportation* [...][1]."

O projeto fotográfico de Marshall se desenvolveu para uma documentação conjunta em película cinematográfica 16 mm colorida. Com

1. MARSHALL, James W. Carta a José Maria da Gama Malcher. Rio de Janeiro, 1955, folha única. Museu do Índio, SARQ.

o aval do brigadeiro Aboim para a navegação aérea e o consentimento de Darcy, Forthmann foi o profissional indicado para dirigir as filmagens e operar a câmera. O brigadeiro Raimundo Vasconcellos de Aboim (1898-1990) fora o substituto do general Júlio Caetano Horta Barbosa no CNPI e, entre 1949/1950, realizara duas expedições ao Brasil Central como "responsável pelos trabalhos de estabelecimento de campos de pouso para a linha aérea Rio-Manaus[2]". A ligação entre os documentaristas e os povos indígenas da região ficaria a cargo do sertanista Orlando Villas Bôas, conhecedor maior do Alto Xingu junto com seu irmão, Cláudio, chefe do contato com os Txukahamãe pela Fundação Brasil Central.

Segundo Heinz Forthmann, a intenção de James Marshall

> "[...] *era fazer um longa-metragem em 16 mm colorido, em módulos, que seriam vendidos para a Televisão Americana. Apesar do bom equipamento e da disponibilidade de recursos, não havia proposta científica[3]. Marshall antes de morrer, em 1960, vendeu parte do material para a TV e Orlando Villas-Boas, 10 anos depois, numa viagem que fez aos USA, tentou localizar os documentários sem resultado, haviam evaporado[4].*"

A *Filmografia* do cineasta, por ele realizada e encaminhada à Universidade de Brasília nos anos 70, relaciona os seguintes filmes que dirigiu com a produção de James W. Marshall:

---

2. Cf. FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Indigenismo e Antropologia – o Conselho Nacional de Proteção aos Índios na gestão Rondon*, pp. 41-42.

3. Há aqui uma contradição com o depoimento de Orlando, que acrescento adiante, em que o sertanista assegura que o roteiro tinha sido feito "[...] um pouco pelo Darcy, outro pelo Marshall... desse filme que eles pretendiam fazer no Xingu".

4. MENEZES, Cláudia. "Entrevista com Heinz Forthmann" in *Museu do Índio 30 anos, 1953-1983*, p. 25.

"TXUKARRAMÃE [1955]
(16 mm, colorido, duração 30 minutos).
Assunto: contato de pacificação com um grupo Kaiapó (Metotire).
Roteiro, Direção, Fotografia, Montagem e Texto Inglês [: Heinz Forthmann]. *Produção: James W. Marshall – in Sight Inc. Hollywood e ABC-TV* [...].

KWARYP [1956]
(16 mm, colorido, duração 30 minutos).
Assunto: cerimonial fúnebre dos índios Kamayurá, consistindo na encenação do mito da criação, festa de iniciação (furar orelha), competição de luta corporal [huka-huka], *etc. Roteiro, Direção, Fotografia, Montagem e Adaptação Sonora* [:Heinz Forthmann][5].

XINGU [1956/57]
(16 mm, colorido, longa-metragem).
Assunto: documentário sobre várias tribos da região Kuluene-Xingu, índios do Alto Xingu, Juruna e Kaiapó.
Direção e Fotografia [:Heinz Forthmann].
Roteiro, Montagem e Adaptação Sonora: Nicholas Cominos [...][6]".

5. Deste filme só restou um fragmento de copião 16 mm, pb, de 1 minuto e 37 segundos, mudo, ainda não localizado na Cinemateca do MAM, RJ, onde foi depositado. Em referenciamento preliminar para a Fundação Nacional Pró-Memória, realizado em 1990, identifiquei e resumi as seguintes imagens: índios saem de casa xinguana tocando enormes flautas de madeira; dois índios saem de choça seguidos por mulheres e entram em outra casa; dois índios tocam flautas e passam atrás de cinco troncos do Kuarup. Dois índios seguidos por duas mulheres passam diante dos troncos e cruzam flautas. Dois índios seguidos por duas mulheres – cada uma com uma mão no ombro do companheiro – retornam o caminho e entram na choça.
Este documentário, filme oficial do Congresso dos Antropólogos Americanos, USA, em 1958, foi reconhecido pelo professor Charles Wagley, chefe do Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia, como "[...] uma peça artística de trabalho, feita com gosto e verdadeira sensibilidade [...]", ver "Carta de Charles Wagley a James Marshall" no capítulo *A Viagem aos USA e ocaso no SPI.* Em 1963, Heinz Forthmann realizou outro documentário sobre o mesmo tema, o famoso *Kuarup*, produzido pelo Instituto Nacional do Cinema, com a orientação etnográfica de Roberto Cardoso de Oliveira.

6. FORTHMANN, Heinz. *Filmografia*. Universidade de Brasília, Departamento de Comunicação, s.l., pp. 3-4. Acervo Heinz Forthmann.
Como se pode deduzir pela sinopse, este filme, *Xingu*, é outro que o do projeto *Fronteiras da Civilização*, de título homônimo.

Dos filmes acima subsistiram centenas de fotogramas coloridos guardados por Rosita; alguns referenciados sucintamente por Forthmann (*Txu.*, por exemplo, para se referir aos Txukahamãe); outros esparsos. Agrupados, a seguir, em colunas, formam estranho caleidoscópio de planos cinematográficos que induzem cenas, seqüências, estruturas narrativas – sem perderem, obviamente, o valor iconográfico de registro etnológico e memória visual. Na busca de identificação dos temas filmados e de sua possível ordem de documentação, podemos cambiar colunas e ordenar seus fotogramas (*planos*), como uma arquitetura preliminar; o primeiro corte de uma pedra a ser esculpida – aliás, a junção das várias pedras restantes de uma escultura maior.

Em cada coluna, numerada por algarismos romanos na sua parte superior esquerda (ver pp. 341-344), existem três conjuntos de dois fotogramas (três planos). Estes fotogramas-planos estão numerados na parte superior direita de cada grupo de fotograma. Na coluna VII, VIII e IX, por exemplo, estão os *planos* de 22 a 26 da dança da *Amarikuma*, das índias Kamayurá[7].

Numa primeira ordenação, poderíamos começar a Seqüência da Amarikumã com o *Plano 22* (coluna VIII) – um plano aberto, de ambientação da aldeia e de referenciamento das mulheres no espaço geográfico, com a casa xinguana ao fundo – seguido pelo *Plano 24* da mesma coluna, um possível contra campo, em escala mais fechada para identificação da coreografia e dos corpos das mulheres. Posteriormente, os *planos 25* (coluna IX) e *23, 20, 19* e *26*, que também seguiriam a narrativa clássica de campo - contra campo

7. Eduardo Galvão, em seus diários de campo de 1947, designou a *Amurikumaiat* como "[...] dança e canto, exclusivamente femininos. Os homens, contudo, podem assistir". Cf. GALVÃO, Eduardo. *Diários do Xingu*, p. 345.
Segundo Etienne Samain "[...] *as comunidades do Alto Xingu são, no entanto, comedidas pelas forças latentes e sempre presentes de um antagonismo sexual, que se verifica nos mais diversos níveis da vida social* [...], *e que se expressa nos mitos e nos ritos, em particular os de* Yakui *e de* Amarikuma [...]. *A história e o ritual do* Amarikuma *apresentam-se, com efeito, como uma contrapartida do primeiro ou, melhor seria dizer, como uma inversão dos papéis sexuais e como a expressão de uma rebelião feminina".* SAMAIN, Etienne. *De um caminho para outro – mitos e aspectos da realidade social nos índios Kamayurá (Alto Xingu) vol. I e II.* Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1980, pp. 47-48 (passim).

e da passagem progressiva das escalas: de Plano Médio para Plano Americano; deste para Meio Primeiro Plano (23-20-19).

Os trechos do sucinto relatório a seguir, espécie de guia preliminar de filmagem – que Forthmann intitulou de *Temas de interesse etnográfico que devem ser documentados na medida do possível*[8] – também servem de fio condutor para a descoberta do filme *Xingu*. Poderemos, então, a partir destas células – fotogramas e relatório –, ensaiar uma montagem cinematográfica. Plasmá-las próximas ao filme concebido pelo cineasta. Sonhá-las em movimento e sons e vida.

> "[...] *1 – Vida cerimonial e recreação: Moitará – Javari – Huka-huka – Anduze – Jakuí – Kwaryp.*
> *2 – Cerâmica Awrá: coleta de argila, preparo dos espongeários que dão consistência à argila, amassamento, modelagem, pintura, cozimento* [...].
> *3 – Entalhes em madeira: os bancos zoomorfos, as estacas de cavar, arcos, propulsores, pilões, pás para virar beijus, remos, flautas de madeira* [...].
> *8 – A Maloca: seleção das madeiras, cipós, material da cobertura (anotar o nome das plantas) marcação do círculo no chão, edificação. A maloca construída. Estrutura de sustentação* [...].
> *9 – Tecelagem* [...].
> *10 – Trançados* [...].
> *13 – O Uluri:* preparo e modo de usar [...][9]".

8. FORTHMANN, Heinz. Relatório: *Temas de interesse...*, sem data, s.l. Acervo Heinz Forthmann.

9. *Ibid*. Esta experiência no Xingu, certamente, serviu de base para o autor realizar em 1965, já fora do SPI, seu último filme na região: *Jornada Kamayurá* (curta-metragem, cor, 35 mm), produzido pelo INC com a orientação etnográfica de José de Barros Laraia.

XINGU

I 1



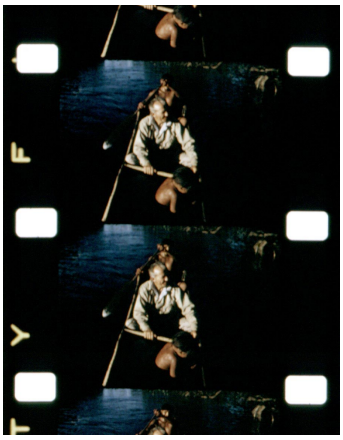
II 4



III 7



2



5



8



3



6



9



IV 10



11



12



V 13



14



15



VI 16



17



18



VII 19



20



21



VIII 22



23



24



IX 25



26



27



X 28



29



30



XI 31



32



33



XII 34



35



36



São Paulo, capital. Abril de 2005. Bairro do Alto da Lapa, zona oeste. Numa rua residencial, calma e arborizada, ergue-se a casa da família Villas Bôas. No abafado da tarde, a voz pausada de Dona Marina tece comentários sobre a região do Xingu, o avanço da especulação sobre a Amazônia, a ameaça de uma barragem sobre o rio Culuene. Suas feições, ainda delicadas, guardam a beleza simples da jovem enfermeira que foi nos anos 60, quando trabalhou no Xingu e conheceu o grande sertanista Orlando Villas Bôas, (1914-2002) com quem se casou em 1969 e teve dois filhos: Orlando Villas Bôas Filho e Noel Villas Bôas[11].

A sala de sua casa lembra uma galeria de arte, onde desenhos, pinturas e gravuras coloridas de Carybé se mesclam a quadros e retratos de Orlando. A presença do sertanista é mais forte em seu antigo escritório, chamado *estúdio*: lá, fotografias em preto e branco e livros ao lado de objetos indígenas, cuidadosamente organizados, trazem o histórico tempo em que participou das expedições de atração e contato com os índios do Brasil Central, o humano tempo em que conviveu com os Yawalapití, os Kamayurá e os Awetí, tempo cristalizado de sua vida na aura de homem simples, bom e herói.

Neste mesmo escritório o entrevistamos pela primeira e única vez em 1988. Levamos os fotogramas 16 mm coloridos dos filmes de Forthmann produzidos no Xingu, que não chegavam a completar 1 segundo de imagem em movimento, para que Orlando os identificasse; referenciasse os povos indígenas documentados e refizesse a viagem realizada nos anos 50 com o cineasta e o professor norte-americano James W. Marshall.

Com a ajuda de uma antiga lupa, Orlando visionou alguns desses fotogramas – infelizmente, mal ordenadas por nós –, comentou as imagens,

11. Marina Alves de Lima começou a trabalhar no Parque do Xingu em 1963, onde "desenvolveu relevante atuação na área da saúde. Citada na Organização Mundial da Saúde pelo empenho no Xingu [...] fez com que durante cinco anos não houvesse óbitos infantis". Cf. VILLAS-BÔAS, Orlando. "Rompendo Fronteiras – dezenas de anos na selva convivendo com os índios" in *O Xingu dos Villas Bôas*. (org. Cristina Müller, Luís Otávio Lima e Moisés Rabinovici). São Paulo, Agência Estado/ Metalivros, 2002, p. 160.

respondeu a nossas perguntas e, com paciência e bom humor, desenvolveu sua narrativa a partir daqueles fragmentos de planos cinematográficos. Sua respiração próxima, como um ronco leve, buscava na lembrança os personagens e os locais daquelas toscas imagens: "Isso é Xingu. Ah! eu tocando flautinha... O grande cacique Takumã... Eu e casal Kamayurá, casalzinho novo. Leonardo e eu: esse é meu mano que faleceu [...] Leonardo era barbudão; Cláudio não usava, era barba muito rala... Esse aqui é Leonardo [silêncio ambiente]. Não! Cláudio, Cláudio, Cláudio. Essa canoa é de casca. Esse vermelho é um plástico que a gente cobria a carga [...][12]."

> *"A região do Alto-Xingu, com uma área aproximada de 200.000 km², compreendida entre os paralelos 10 e 14, cortada ao sul pelos formadores do rio Xingu e, ao norte, por este e seus afluentes Suiá-Missu e Maritsauá-Missu, constitui, na sua configuração fisico, fitogeográfica, uma extensa planície de aspecto quase inteiramente amazônico.*
>
> *As matas que cobrem a região* [...] *se enquadram perfeitamente no tipo amazônico geral, pela sua densidade, perenidade de coloração verde-escura e, sobretudo, pela continuidade da formação florestal que se estende indefinidamente para todos os lados* [...].
>
> *Ao aproximar-se dos seus extremos, sul, sudeste e sudoeste, a planície começa a descaracterizar-se, com o aparecimento de novas formações topográficas e a ocorrência de cerrados e campos, transformando-se* [...] *em zonas de transição, principalmente florística, entre a Amazônia e o Planalto Central.*

12. VILLAS BÔAS, Orlando. Entrevista ao autor realizada em 01/04/1987. Parte desta entrevista foi incluída no filme *Heinz Forthmann*, *Op. Cit.*

Os rios Kuluene, Ronuro e Batovi, que atravessam a metade sul da planície, devem as suas origens às inúmeras fontes que brotam dos espigões e chapadões da porção centro-oeste do grande Planalto. De todos os lados e pontos da imensa região descampada flui um número sem conta de fios d'água que se vão reunindo e derivando para os vales de destino; aí começam a se formar e encorpar aqueles rios que, depois de correr algum tempo através de campos cerrados, penetram na mata e passam a convergir para um ponto ao Norte, onde suas águas vão se reunir e formar o Xingu[13]."

Nesta região está situado o *Parque Indígena do Xingu*, criado pelo Decreto-Lei 50.455, de 14 de abril de 1961, assinado pelo Presidente da República Jânio Quadros, sob a denominação de Parque Nacional do Xingu. Sua origem se deu em 1952 com a concepção de Ante-Projeto de Lei pelo Brigadeiro Raimundo Vasconcelos Aboim, por Heloisa Alberto Torres, Orlando Villas-Bôas e Darcy Ribeiro, encaminhado por Rondon ao Vice-Presidente da República, Café Filho, que o assinou[14], e cuja função era

"[...] *garantir a sobrevivência das numerosas tribos indígenas* [...] *e manter no centro do país uma ampla reserva natural onde a fauna e a flora guardassem para o futuro um testemunho vivo do Brasil à época do descobrimento[15]."*

13. VILLAS BÔAS, Orlando; VILLAS BÔAS, Cláudio. *Xingu, os índios, seus mitos*. Porto Alegre, Editora Kuarup, 1985, pp. 9-10, passim.

14. Cf. MENEZES, Maria Lúcia Pires. *Parque Indígena do Xingu: a construção de um território estatal.* Campinas, Editora da UNICAMP, Imprensa Oficial, São Paulo, 2000.
Cf. SAMAIN, Etienne. *De um caminho para outro – mitos e aspectos da realidade social nos índios Kamayurá (Alto Xingu) vol. I e II.*

15. VILLAS-BÔAS, Orlando. "Parque Indígena do Xingu" in MÜLLER, Cristina; LIMA, Luis Otávio; RABINOVICI, Moisés (org.) *O Xingu dos Villas-Bôas*.

Ao sul deste santuário ecológico, com a experiência milenar de adaptação as suas biogeografias, vivem as nações dos Kalapalo, Kuikuro, Matipu e Nahukuá (tronco lingüístico Karib); Awetí e Kamayurá (tronco lingüístico Tupi); Waurá, Mehinaku, Yawalapiti (tronco Aruak) e os Trumai (língua isolada). Ao norte, vivem as dos Suyá, Txukahamãe (tronco lingüístico Macro-Jê), Kayabi (tronco Tupi) e Juruna (língua isolada).

Para esse universo lingüístico e cultural – "[...] uniforme em seus aspectos essenciais sobretudo naqueles que dizem respeito às técnicas que asseguram a subsistência, a artefatos e algumas instituições religiosas e sociais[16]", e às "práticas mágicas e tradições mítico-religiosas, com todas as suas variadas representações na esfera social[17]" (denominada por Eduardo Galvão de *Área do Uluri*, nome da minúscula tanga feminina xinguana) – se dirigiram Forthmann, Orlando Villas Bôas e James Marshall em 1955. É da lembrança de Orlando que são narradas, a seguir, as viagens e as filmagens naquele mundo então de fronteiras preservadas.

16. GALVÃO, Eduardo. *Diários de Campo de Eduardo Galvão: Tenetehara, Kaioá e índios do Xingu*, p. 252.

17. VILLAS BÔAS, Orlando; VILLAS BÔAS, Cláudio. *Xingu, os índios, seus mitos*, p. 18.

TXUKAHAMÃE



"Partíamos do Alto Xingu, do posto Jacaré – naquele tempo era Jacaré, depois veio a ser posto Leonardo. Então levava mais ou menos (uma viagem tranqüila) quatro ou cinco dias de motor rio abaixo. Inicialmente a gente saía do rio Tu-Atroari, pegava o rio Culuene que era na área... a *Terra de Ninguém* – que era a terra de todos os índios –. Porque, um detalhe que precisa saber... não é dizer que o rio Culuene... O Culuene tem dono. O Paranajuba tem dono, cada rio tem um dono. Por exemplo: o índio Kamayurá, é da lagoa. Ele quer ir pescar no rio Paranacatu, quer dizer, no rio Ronuro, ele vai pescar, pesca quanto quiser não dá satisfação a ninguém, mas quando ele encontra um índio Aurá ele diz: 'eu estive pescando no seu rio'. Então, existe uma terra que é terra de ninguém. Chama-se *Morená*[18], ali é onde se passa a lenda da criação. Então nesse Morená, é onde nasce o Xingu.

Aí, dali em diante nós começamos a descer o Xingu. Aí a descida do Xingu... o rio é muito largo; é de grandes praias, aí você vai encontrando pequenos afluentes, pequenos afluentes, até encontrar o rio Paranaiuva...

18. *"Murena é o centro (geográfico e mítico) do mundo para os Kamayurá.* [...] *De certa forma, o paraíso terrestre não se perdeu: o centro do mundo permanece próximo; mito e geografia se relembram mutuamente."* SAMAIN, Etienne. *De um caminho para outro – mitos e aspectos da realidade social nos índios Kamayurá (Alto Xingu) vol. I e II*, pp. 94, 97 (passim).

que nós chamamos de Suiá-Missu (Suiá é o nome de um índio; Missu é o nome de água, quer dizer 'Água do Suiá', e essa designação, ela é tipicamente Trumái). [...] Bom, alí no Suiá-Missu era nossa parada. Ali nós tínhamos, onde hoje existe um posto chamado Diauarum. Diauarum.

Naquela época, não existia nada. Num passado remoto ali havia sido aldeia dos índios Suiá. E nesse lugar, nessa aldeia dos Suiá, em mil e oitocentos e noventa e dois, os Suiás acabaram com uma expedição americana. Nós fizemos uma investigação muito grande nos jornais de São Paulo, o Estado de São Paulo do século passado [retrasado], e chegamos à notícia que uma expedição americana que havia entrado pelo Brasil Central, havia desaparecido. Sem deixar notícia. Depois nós fomos entrar em contato com esses índios, fizemos a atração dos Suiá e ficamos sabendo que eles mataram uma expedição [de] americanos. [...] Encontramos nesse lugar também (era uma expedição altamente requintada) porcelana de Sèvres, encontramos algumas ferramentas que no Brasil quase não existiam naquela época.

A etapa seguinte seria o rio Maritsauá-Missu. Onde, na foz, moravam os Juruna. Dali pra baixo, alguns acidentes como seriam, o rio Jarina... o Porori (porori que ali é 'terra vermelha') e... a Cachoeira de Von Martius[19], que era a zona Txukahamãe (Menkrãgnoti[20]). Então nós descíamos ali, levávamos mais ou menos quatro ou cinco dias até a cachoeira – a cachoeira é muito bonita porque o rio ali tem 1600 m de largura, e ela se projeta em dois saltos, né, numa extensão mais ou menos de mil metros, de um quilômetro. [...] Ela dá um desvio, um desnível, mais ou menos uns 10 a 12 metros. Grandes canoeiros podem descer. Nós descíamos ali diversas vezes, descemos dezenas de vezes, mas sempre canoa pilotada pelos índios

19. Nome dado em homenagem ao etnólogo e naturalista alemão Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868).

20. Segundo Villas Bôas, Txukahamãe é uma designação dada pelos Juruna que quer dizer "homem sem arco", e que se espalhou pelo Xingu.

Juruna. Que eram os grandes pilotos e conhecedores. E foi então, no pedral da Cachoeira de Von Martius, que nós fizemos a atração dos índios Txukahamãe. E... num dos documentários que nós temos aí guardados, aparece exatamente nesse pedral nossa atração, o contato com os Txukahamãe[21]."

A razão da visita à Dona Marina Villas Bôas fora, justamente, a localização desse documentário – *Txukahamãe*[22] – exibido por Orlando Villas Bôas em uma cópia 16mm, preto e branco (pb), naquele distante encontro. Esta cópia, de 26 minutos de duração, se iniciava com um apresentador de TV, norte-americano, e se intitulava *Expedições Fabulosas* – possivelmente o nome da série da *ABC Television* para a qual o filme foi vendido – e apresentava o encontro com aqueles índios.

O fragmento silencioso de 1 minuto e 7 segundos deste filme colorido, e seus outros fotogramas remanescentes guardados por Rosita, fazem surgir um novo mundo, independente do caráter jornalístico do registro: o mundo da natureza e suas cores em toda pujança – céu, árvores, rios, flores, penas de cocares, corpos – enriquecido pela dimensão mais longa do tempo, o tempo da contemplação, proporcionado pela nova película e o novo equipamento: o filme *technicolor* e a câmera alemã *Arriflex* 16 mm, muda, com chassis de dez minutos e lente *zoom*.

O que se pode deduzir desses fragmentos é o equilíbrio da *mise en scène*, em que a emoção sentida pelo cineasta e/ou a rapidez necessária para a obtenção do registro não atrapalharam a resolução técnica da captação (nível da câmera, fotometria, foco) de um momento que não voltaria mais a acontecer e que não poderia ser repetido. Imagens que poderiam ter saído

21. VILLAS BÔAS, Orlando. Depoimento ao autor, São Paulo, 1988. Cf. MENDES, Marcos de Souza. *Heinz Forthmann* (dissertação de Mestrado, filme). UnB, 1993.

22. Segundo a *Filmografia de Heinz Forthmann*, o tempo do filme é de 30 minutos (talvez uma aproximação feita de memória, pois o cineasta, quando a realizou, já residia em Brasília, quase dez anos depois da realização do filme. Em junho e agosto de 2000 chegou a haver uma exibição de *Expedições Fabulosas* na mostra *Os Brasis Indígenas*, em São Paulo.

tremidas ou desfocadas pela tensão e expectativa diante do encontro – o reflexo da emoção nas mãos e nos olhos do cineasta – e pelo possível sensacionalismo do uso apressado da *zoom*, são impressionantemente calmas. Plácidas. Tecnicamente impecáveis. E o mais importante: elas nos permitem ver o que acontece e tirar nossas conclusões.

Esta visão é propiciada pelo tempo interno à imagem trazida pela *zoom* que aproxima um membro do grupo Txukahamãe, possivelmente seu líder, e revela um momento melancólico, senão patético: ao vestir uma apertada camisa de manga comprida, que prende seus movimentos de ombros e braços, o índio tira seu colar – metonímia de sua identidade cultural –, olha a câmera e tenta adaptar seu corpo à exógena indumentária que parece o aprisionar. Uma outra metonímia triste de uma civilização destruidora, pouco fraternal e que nunca o protegerá (a roupa como proteção) – independente da grandeza do trabalho dos Villas Bôas.

O jovem índio, à esquerda do índio sem colar, de riso inocente –, que move sua cabeça, ora para um lado, ora para outro, numa estranha expectativa –, apertado em sua nova pele, parece mais vulnerável e desprotegido do que se estivesse nu.







No fragmento de *Txukahamãe* podemos ver também os seguintes planos: 1. Plano Médio: um homem vestido de roupa de campanha, armado com revólver na cintura, meio de costas para a câmera, a fotografar vários índios nus na orla da mata; 2. Orlando Villas Bôas que ajeita seu boné e recolhe peças de roupas a serem entregues aos índios (nus, de braços cruzados, ao lado de James Marshall que os fotografa); 3. Rosto de índio Txukahamãe (o mesmo que retira o colar e que começa a vestir a camisa); 4. Vários índios começam a se vestir frontais à câmera; James Marshall, meio de costas, fotografa menino índio a sorrir e conversa com índio adulto a sua frente. Orlando passa diante da câmera; 5. Dois índios com cocares amarelos, de meio perfil, observam.

Este pequeno trecho guardado por Forthmann talvez não esteja presente na cópia pb de Orlando. Teríamos que compará-los. Talvez possa ter sido sobra de montagem ou material filmado e não utilizado. Sobre a

cópia pb e os fragmentos coloridos, algumas questões: por quê uma cópia pb, se os fragmentos eram coloridos? Teria a televisão americana cortado quatro minutos da montagem original de Forthmann? Por quê Marshall não ofereceu (ou entregou, como seria de praxe) outra cópia ao Museu do Índio?

Os fotogramas esparsos de *Txukahamãe* (alguns referenciados em *Iconografia* IV) deverão ser todos levantados, comparados ao fragmento cor e à cópia pb de Orlando, para depois serem ordenados. Esta ordenação, que abarcará todos os fotogramas e planos existentes, a exemplo do *Mapa de Limite*, citado na Introdução, se aproximará à decupagem mais completa deste filme, onde cada fotograma dos planos perdidos serão seus referentes, seus ícones de tempo e espaço.

Com a morte de Marshall no início dos anos 60 e o desaparecimento dos negativos originais nos USA, todos esses fragmentos tornaram-se, hoje, originais e se converteram em tesouro para a história da antropologia e do indigenismo brasileiros. Há cerca de dois anos, em razão de um vídeo especial sobre Orlando Villas Bôas, a cópia pb foi emprestada pela família à produtora paulista Beta Filmes. Agora, 2005, foi novamente retomada e, segundo Dona Marina, não se encontra em bom estado. Face a tal vulnerabilidade da matriz em película, é urgente a feitura de um contratipo (segundo negativo) a partir desta cópia; a tiragem de uma cópia nova, e depois, claro, a guarda de todas as matrizes em local apropriado.

As imagens cinematográficas do contato com os Txukahamãe existentes no vídeo produzido pela Beta Filmes, no entanto, segundo Noel Villas Bôas, não são as filmadas por Forthmann, e sim, pelo jornalista Jorge Ferreira da revista *O Cruzeiro*[23], amigo e companheiro dos Villas Bôas desde os anos 50 e um dos pioneiros da criação do Parque Indígena do Xingu nos anos 60, que os documentou em 1954. Anos depois, os negativos deste filme

23. Cf. FERREIRA, Jorge. "Memória – Jorge Ferreira, o grande repórter do Xingu", in *O Xingu dos Villas Bôas*, pp. 45-49.
Outro profissional de *O Cruzeiro*, o fotógrafo francês Henri Ballot, registrou o contato com os Txukahamãe em 1953. Cf. BALLOT, Henri. "Álbum de Henri Ballot", *Ibid.*, pp. 186-191.

de Ferreira foram cortados e fracionados na França para a produção de um documentário, o que ocasionou uma amputação da matriz.

JAWARI



As viagens ao Xingu eram intermitentes. Finda a estação da seca e iniciada a das águas – o *inverno* do Brasil Central, de outubro a abril –, quando chuvas torrenciais dificultavam filmagens e transporte, Forthmann recuava. Voltava ao Rio de Janeiro para a companhia da família na calma Ipanema de 1956.

Continuava seu cotidiano cosmopolita: os encontros com Darcy Ribeiro que criara no ano anterior, no Museu do Índio (em sua nova sede na rua Mata Machado, Maracanã), "o primeiro Curso de Pós-Graduação em Antropologia Cultural realizado no Brasil[24]"; as conversas nos bares próximos ao Museu e ao Colégio Militar com Carlos de Araújo Moreira, aluno do curso e assistente de Darcy; os jantares simples na rua Mariz e Barros, na Tijuca, em residência de Eduardo e Clara Galvão (às vezes, em casa de Maria Pompéia

24. Este *Curso de Pós-Graduação* foi realizado com o apoio da CAPES e a participação de Eduardo Galvão: "[...] Ali formamos turmas de melhores antropólogos de campo que, além de preparados teoricamente pelos cursos, obtinham recursos para realizar um ano de pesquisa de observação direta. Esse curso foi transferido depois para o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos". RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, pp. 196-197. Cf. GOMES, Mércio Pereira. "Fé de Ofício", in RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*, p. 233.

Araújo Lima, bibliotecária, esposa do antropólogo e médico Pedro Lima), em companhia de Darcy, Berta Ribeiro (madrinha de seu filho Henrique de Arruda Förthmann, Kiko), que acabara de ingressar no Museu Nacional e iniciava suas pesquisas em Antropologia, e do brasilianista Charles Wagley.

Wagley (1913-1983), professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia (USA), iniciou sua relação com o Brasil no final dos anos 30 com um acordo originado por Roquette Pinto[25], existente entre o Museu Nacional do Rio de Janeiro e aquela universidade. Após a 2ª. Guerra participou do projeto de preservação da Amazônia patrocinado pela UNESCO, quando desenvolveu "o estudo de Itá, uma comunidade Amazônica, com auxílio do antropólogo Eduardo Galvão[26]". Em 1948 criou " uma cadeira de estudos brasileiros [em Columbia] e faz parte do Comitê de Estudos Latino-Americanos do *Social Research Council*[27]".

As novas viagens ao Xingu para as fotografias e os filmes de Marshall ganharam uma cobertura aérea, antes inexistente, o que facilitava o translado para as aldeias e a manutenção da expedição por terra. Essa retaguarda era feita pelo comandante Custódio Neto Júnior[28], experiente piloto, irmão do coronel Leal Neto, da confiança do brigadeiro Aboim.

---

25. Roquette Pinto, "[...] *enquanto diretor do Museu, entrou em contato com Franz Boas querendo atrair antropólogos americanos para treinar os antropólogos brasileiros. Em meados da década de 30, Heloisa Alberto Torres assume a direção do Museu Nacional, renovando essas relações com Ruth Benedict, o que resultaria na vinda de cinco jovens antropólogos para o Brasil* [...]*: Jules Henry, Buell Quain, Ruth Landes, William Lipkind e Charles Wagley*. GONÇALVES, Marco Antonio. "Introdução" in GALVÃO, Eduardo. *Op. Cit.*, p. 18.

26. MAIO, Marcos Chor. *A História do Projeto UNESCO: Estudos Raciais e Ciências Sociais no Brasil*. Tese de Doutorado em Ciências Humanas, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, IUPERJ, 1997, p. 80, passim.
Wagley foi autor dos livros: *Uma comunidade amazônica – estudo do homem nos trópicos*; *Os Índios Tenetehara, uma cultura em transição* (em colaboração com Eduardo Galvão); *Lágrimas de Boas Vindas – os Índios Tapirapé do Brasil Central*; *Literatura Brasileira como fonte de antropologia*. Cf. CORRÊA, Mariza. "Dona Heloisa & a pesquisa de campo" in *Antropólogas & Antropologia*, pp. 141-161; 228-238. Cf: CASTRO, Moacir Werneck. "Um texano dos bons", in *Jornal O Globo* [sem referência de data].

27. Id. *Ibid.*, p. 80.

28. O Comandante Custódio (1912-2004), nascido em Curitiba, foi brevetado Segundo Sargento Aviador pela Escola da Aviação Militar do Campo dos Afonsos no Rio de Janeiro. Em 1934 entrou para a escola de vôo do Correio Aéreo Nacional chefiada pelo Coronel Eduardo Gomes. Totalizou 2.105 horas de vôo na aviação militar até 1937, quando iniciou carreira na aviação comercial – *Panair do Brasil*, onde trabalhou até 1945, e *Aerovias Brasil*, a partir de 1946.

Custódio comandava o avião de Marshall do Rio de Janeiro até a região do futuro Distrito Federal, com Brasília ainda no início de sua construção, e até Aruanã, em Goiás, quando pousavam para reabastecimento; depois, seguiam para o Posto Indígena Leonardo, ao sul do atual Parque do Xingu, após cerca de nove horas de viagem. Dali, Forthmann, Marshall e Orlando iniciavam as viagens fluviais. Custódio retornava a Aruanã, reabastecia a aeronave e fazia um acompanhamento aéreo da expedição.

Durante a noite, fogueiras eram acesas na imensidão da mata para sinalização ao piloto. Este, então, lançava os mantimentos no local indicado e que às vezes caíam em fogos equivocados; às vezes se rompiam ao bater no solo, o que misturava o leite condensado ao feijão: estranha combinação que, por muitas vezes, deve ter sido o único alimento disponível para a equipe durante os muitos dias de viagem.

Entre as imagens dos pequenos fotogramas de rios xinguanos, aldeias e índios, Orlando continuou sua recordação: "Ah!... aqui o aviãozinho do Marshall chegando no Xingu, James Marshall chegando no Xingu. Isso é o... uma cena da gente conversando com os índios. Tudo indica que seja índio Awrá.

O Forthmann era um sujeito tão preocupado... Humilde sem ter necessidade de ser. Ele era um sujeito muito retraído. Era difícil participar assim de uma conversa ampla e interromper alguém que esteja falando isso pro Forthmann seria um absurdo! Perto de, no meio de pessoas tão mal educadas como éramos nós, o Forthmann fazia uma exceção, porque realmente ele era um sujeito assim, muito retraído, era um sujeito comedido, né. A gente tinha a impressão que o Forthmann não respirava forte perto da gente pra não concorrer com o ar, tal a delicadeza dele.

Um sujeito que nós conseguimos conviver com ele alguns tempos longos... e a todo o momento solicitando a cooperação da gente porque: 'Vamos

fotografar aquele índio! Chama o índio. Manda o índio ficar parado. Manda o índio fazer isso, manda fazer aquilo'. Então, a intervenção nossa era sempre, era, a todo o momento, por solicitação do Forthmann. E muitas vezes essas solicitações, essas coisas, vinham num momento em que você não estava disposto... não é? Chato, você está ali, por exemplo, tirando uma sesta numa rede, de repente aparece uma cena bonita, o cinegrafista fica meio louco – aí já não é cinegrafista. É cineasta misturado com cinegrafista – e vê uma coisa extraordinária a ser documentada: 'Uh! Dá uma mãozinha aqui! Manda o índio repetir aquilo para nós!' Você está tirando uma sesta... Mas mesmo assim, ele tinha tal sutileza no falar, no pedir, no expor as coisas, que você nunca entrava em conflito com ele, compreende? Ele convencia a gente com muita delicadeza. Um sujeito afável, um sujeito de bom relacionamento e, durante esse tempo todo que ele permaneceu no Xingu, conosco pra cima e pra baixo, nunca houve o menor desentendimento.

O Forthmann era um sujeito muito reservado, era difícil ele externar aquilo que ele sentia. Você podia aquilatar o interesse do Forthmann com determinada coisa que ele fazia pela dedicação dele no trabalho. Ele se dedicava de tal arte ao trabalho que você via que ele estava altamente apaixonado pelo serviço que ele tava fazendo. E na verdade ele era muito cauteloso, e era muito minucioso. Era incapaz de filmar aqui e de repente largar a máquina, como todo mundo faz, largar a máquina e ir lá tomar um copo d'água – absolutamente – isso era um detalhe que nós lembrávamos muito, que a gente caçoava muito dele:

O Forthmann tava trabalhando, tava com a máquina, de repente dava uma sede no Forthmann, dele tomar água ali na coisa, ele punha a máquina em cima da coisa, punha um pano em cima da máquina, pegava os filmes, punha tudo direitinho, saía lá, tomava um copo d'água, cinco minutos depois, tava ali, desfazia tudo outra vez. E o Marshall, nesse particular, era muito rigoroso. Cada meia dúzia de rolo de filme que o Forthmann fazia, ele passava a mão no avião e trazia para São Paulo, Rio de Janeiro, para ser revelado fora.

Os índios gostavam muito dele [Forthmann], porque o índio gosta de pessoas assim tranqüilas, não agitadas; e depois o Forthmann era um sujeito que não incomodava ao índio, né? Não pedia nada, era incapaz de mandar o índio buscar um copo d'água, mandar buscar uma coisa. Ele sempre fazia, isso já era da formação dele mesmo, né? E eles gostavam, sempre gostavam dele, os Cuicuro falavam dele, davam notícia dele, gostavam dele, os Cuicuro, os Kalapalo, os Kamayurá, os Awrá, os Trumái – todos esses índios gostavam muito do Forthmann – pela sua maneira de agir, sua maneira de participar da vida de um acampamento, né?

Ah, aqui é o cerimonial do *Jawari*, quando os anfitriões dão comida aos convidados... [29]".

JAWARI[30]

1. MPP: Índio sentado com as costas pintadas em losangos.

2. PMC (câmera ligeiramente alta): Aldeia Xinguana. Índios com lanças saem do interior de oca, se alinham a outros perfilados, fazem passos laterais rápidos no mesmo lugar, com os joelhos flexionados, e apontam as lanças para o chão. Ao fundo, à direita, a estrutura de outra casa.

29. VILLAS BÔAS, Orlando. Depoimento ao autor. *Op. Cit.*

30. Fragmento p & b, 2 minutos e 10 segundos. Ficha Técnica segundo *Filmografia de Heinz Forthmann*: "1957-JAVARY [...] Assunto: Guerra de lanças dos índios do Alto Xingu. Luta competitiva de tribos de vários grupos lingüísticos, mas economicamente e culturalmente interdependentes." Roteiro, Direção e Fotografia. [Heinz Forthmann] Montagem e adaptação sonora: Nicholas Cominos. Produção: James W. Marshall.
O cineasta gravou cantos e gritos entoados durante a luta, aproveitados no filme *Heinz Forthmann* com edição de *loops* e sincronização pelo montador Francisco Sérgio Moreira.



3. PMC: A clareira da Aldeia xinguana (casa com o teto em abóboda ao fundo). Crianças com lanças correm no sol em direção a adultos perfilados. Sombras da estrutura de outra oca cortam o chão em desenhos retangulares. Em primeiro plano, à esquerda do quadro, as costas de um boneco de palha. *Pan* para direita acompanha meninas que correm.

4. PA: Índios com lanças, perfilados da esquerda para a direita. Um índio corta rapidamente o quadro em sentido contrário.

5. MPP: Dois índios com cocares de quatro penas (duas centrais, verticais, e duas exteriores em diagonal) pulam e portam lanças em posição vertical.

6. MPP: Índios balançam seus corpos perfilados da esquerda para a direita. Muitas lanças claras enchem o quadro.

7. PMC (fechado, câmera baixa): Vários índios se deslocam da direita para o centro do quadro, diante de bela casa xinguana. Em primeiro plano à direita do quadro, o boneco de palha.

8. MPP (aberto): Índios perfilados com muitas lanças levantadas.

9. PM (aberto): Menino Índio, na clareira diante da casa, arremessa flecha no boneco de palha à direita do quadro e corre cadenciado para o fundo. Outro menino se aproxima pela direita em direção ao boneco, arremessa sua lança e corre. A seguir, outro menino surge pela esquerda e também joga sua lança. Ao fundo, em frente à casa xinguana, índios adultos observam.

10. MPP: Índios com lanças se balançam flexionados para frente.

11. PM: Índio adulto, frontal à câmera, com cocar de duas enormes penas verticais, dá alguns passos para trás e avança com sua lança sobre boneco de palha à direita do quadro (*pan* acompanha). O índio faz um mergulho com o corpo para frente quando se aproxima do alvo, não arremessa a lança e continua seu percurso. Ao fundo, índios perfilados fazem pequenos passos no mesmo lugar e assistem a exibição diante do boneco como uma celebração.



12. PM (aberto): Índios perfilados diante de casa xinguana. Um índio, à esquerda do quadro, repete o movimento do índio do plano anterior: recua alguns passos; avança; aproxima-se do boneco e arremessa sobre ele sua lança. Ao fundo, a bela casa xinguana com vários índios perfilados frontalmente diante de sua base como um colar.

13. PM: Vários índios perfilados para a direita, balançam o corpo para frente com joelheiras brancas. Um deles se adianta, se aproxima da câmera, recua e avança para a direita. Traz uma lança na horizontal em sua mão direita; na esquerda, outra lança mais fina.

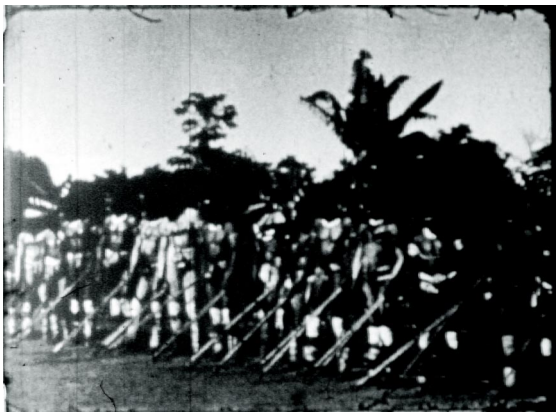
14. PA (*raccord*): O mesmo índio se aproxima do boneco, à direita do quadro, e nele crava uma das lanças; a retira e corre para o fundo do quadro e junta-se aos outros índios perfilados.

15. PA (*raccord*): Enquanto o mesmo índio do plano anterior se incorpora aos índios perfilados, outro índio, vindo do fundo à esquerda, se dirige com suas duas lanças ao boneco fora de quadro e arremessa. *Pan* vertical para cima e oblíqua para a esquerda até as palhas da cabeça do boneco.



16. MPP: Índios perfilados para a direita, flexionados, se movimentam para frente.

17. PM (aberto): Vários índios, pintados e perfilados, batem suas lanças apontadas para o chão. *Pan* para a esquerda enquadra outros índios na mesma formação e movimento.



18. PM (aberto): Os mesmos índios em sentido diagonal para o fundo do quadro à esquerda. À direita, em PA, no início da formação, um menino, compenetrado, imita os mais velhos com sua lança.

19. PM (aberto): Quatro índios correm em passos largos com suas lanças (em diagonal para a direita) diante da casa xinguana. *Pan* acompanha até PA. Outro grupo de índios invade o quadro correndo pela esquerda; detêm-se em PA, meio curvados, pulam no mesmo lugar e apontam suas lanças para a direita.



20. PA: Vários índios parecem deslizar. Correm, se aproximam da câmera até PP e apontam suas lanças para o boneco de palha. O quadro fica coberto por mãos e lanças que se agitam. O índio de cocar raso que liderava esta aproximação surge do emaranhado de braços em MPP e recua rápido. Seus olhos brilham de vibração.

21. PD (câmera baixa): Ponta enovelada de lança se direciona em curtos movimentos para a direita (*raccord*).

22. MPP: Índio entra em quadro pela esquerda. Seu braço musculoso que empunha a mesma lança invade o quadro. O índio avança em direção a um feixe de madeiras finas na vertical e arremessa a lança.

23. MPP: Índio sem cocar, atrás do feixe, se esquiva da lança. Zoom lento e curto até MPP fechado[31].

24. PD (câmera Baixa): Ponta triangular de lança enovelada – propulsor – ornada por chumaço de penas. O propulsor se movimenta e é apontado para baixo.

25. PA (câmera ligeiramente baixa): Índio com lança corre da esquerda para a direita e se aproxima da câmera. Seu tórax invade o quadro.

26. MPP: Os dois índios de cocares de penas verticais (plano 5) saltitam no lugar. Um índio com sua lança os encobre com seu tórax e corta rapidamente o quadro da esquerda para a direita.

27. PA: Índio atravessa o quadro para a direita diante de índios perfilados e armados. Com sua lança clara, carregada em perfeita linha reta em sincronia com a corrida de passos curtos e rápidos, o índio parece deslizar sobre o solo antes de sair de quadro, como num balé.

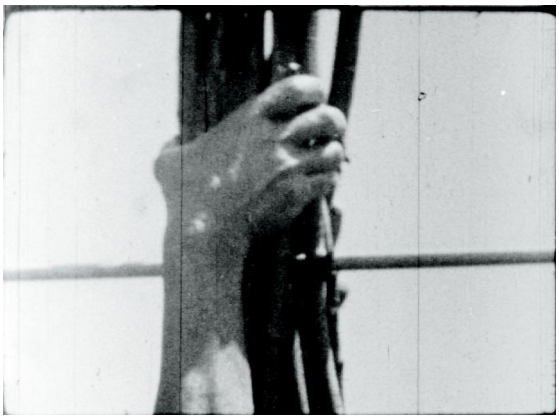
28. MPP (falso *raccord*): Índio com lança desliza a atravessa o quadro da esquerda para a direita.

29. PM: Índio corre para o fundo do quadro e arremessa sua lança em frente a duas filas de índios.

---

31. Darcy Ribeiro assim relatou a competição do Jawari:
"[...] *Esta manhã todos os clãs estão no pátio, homens e mulheres, velhos e crianças formando dois círculos de espectadores nervosos, ao redor dos jovens que lutam o jawari com longas lanças rombas atiradas com palhetas* [...]. *As lanças, apesar de terem a ponta embotada com um chumaço de algodão enovelado, machucam muito, sobretudo quando batem nas coxas. No tronco seria terrível; mas um tiro assim seria a vergonha de um lutador e de seu clã.*
Cada lanceiro oferece vezes consecutivas seu corpo ao adversário, como um alvo inteiramente descoberto. Só se esquiva para os lados ou se defende, atrás de um feixe de varas que leva na mão, depois de tirada a lança [...]". RIBEIRO, Darcy. Maíra, p. 56.

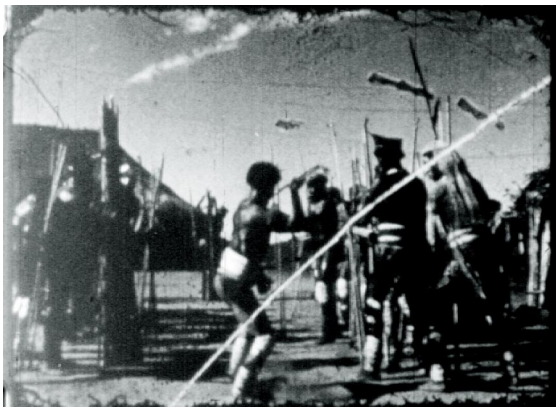
30. PD: Mão de índio segura feixe trespassado por lança em pequeno movimento para trás.



31. MPP (aberto): Vários índios saltitam perfilados com suas lanças.

32. PD (câmera baixa): Parte superior de cocar com três penas que oscilam no ritmo dos passos.

33. PM: Índio, de costas para a câmera, corre com sua lança para o fundo do quadro em meio a outros índios e a arremessa contra o feixe de varas.



34. Lança enovelada atravessa o céu da esquerda para a direita (câmera baixa).

Jawari é um balé épico e orfeônico. O deslocamento espacial dos guerreiros nesta celebração olímpica é de extrema plasticidade e beleza. O humanismo de *Os Índios Urubus*, com sua câmera serena e ainda tímida; e o dramático de *Funeral Bororo*, com seus planos curtos e objetivos de registro, parecem se fundir numa *mise en scène* mais madura, mais solta e dinâmica em *Jawari*. A lente aberta e a câmera ligeiramente baixa, em alguns momentos, conferem a dimensão da dignidade ao homem xinguano.

Forthmann, assimilado pelos índios, alia a documentação de uma luta cerimonial que possui seu tempo e espaço cênico definidos (assim como sua cronologia e movimentação específica) à espontaneidade e rigor pictórico. Os corpos dos guerreiros que passam junto à câmera, que os enquadra da cintura para cima e os deixa entrar e sair de quadro sucessivamente, parecem deslizar, sem peso, sobre o chão.

A cultura xinguana em toda sua força e vigor explode neste trecho curto, de quase 2 minutos constituídos por 35 planos diferentes. Colocada em cena em um espaço mitificado pela luz fina que contrasta formas, volumes e define movimentos, a coreografia das várias fases do Jawari, filmada no pátio principal de uma aldeia do Alto Xingu, traz, convergida em si, a tradição e a luta; o maduro e o novo; a solidariedade e o legado; os cantos, gestos, ornamentos corporais e liturgias dos povos soberanos do uluri.

3. A Viagem aos U.S.A e Ocaso no S.P.I.

No início de 1957 o reconhecimento ao trabalho profissional de Heinz Forthmann e sua condição empregatícia estavam assegurados, conforme constam as informações abaixo, de ordem de serviço do SPI, cuja SE era novamente chefiada pelo Dr. Herbert Serpa:

> *"ELOGIO AO SERVIDOR*
>
> *Do mesmo modo elogiamos os servidores Jonas Ferreira Bonfim, Cesario Barbosa Bonfim e Aracy Barbosa Bonfim* [do Distrito Sanitário da prefeitura do DF]*. Também foram elogiados os assalariados: Roberto Cardoso de Oliveira, Heinz Forthmann, Geraldo Pitaguary, Carlos Barreto de Souza, João de Souza Veríssimo Júnior, Virgílio Gonçalves de Oliveira Veloso, João Lamônica* [...] *pelo zêlo, prestimosidade e competência, ao executar as tarefas que lhe são confiadas*[1]*."*

A partir deste mesmo ano – não se tem a data precisa – o fotógrafo rumou para os Estados Unidos para a montagem e finalização dos filmes xinguanos. No SPI, a administração se modificava:

> *"Lamentavelmente entraria logo em colapso, quando a política partidária começa a interferir em seus destinos. O SPI, como inúmeros outros órgãos* [...]*, transformado em prêmio de barganha eleitoral entre os partidos políticos vitoriosos nas eleições de 1955* [...][2]*."*

1. GUEDES, Cel. José Luis Guedes (diretor do SPI). *Boletim Interno, n° 1* (janeiro, fevereiro, março). Ministério da Agricultura, Serviço de Proteção aos Índios, 1957. Museu de Índio, SARQ, microfilme 288, fotogramas 000003-0000073.

2. RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*, p. 167.

Darcy Ribeiro, por sua vez, não se adaptou à nova situação, à tensão do ambiente e deixou o SPI em 1957:

> *"Não podia suportar mais lá ficar testemunhando calado a espoliação dos índios por uma nova geração de funcionários que só queriam ir aos postos indígenas com o fim de ganhar dinheiro. O paternalismo dos velhos burocratas do SPI, se fazendo tratar de papais pelos índios, deu lugar a gente muito pior, porque além de ignorantes eram corruptos. A origem desta transformação desafortunada foi a entrega, pelo governo de JK, do controle do Ministério da Agricultura, e por extensão do Serviço de Proteção aos Índios, ao PTB gaúcho, que fez uma administração desastrosa[3]."* "[...]*Visitei Rondon para prestar contas quando saí do Serviço de Proteção aos Índios. Eduardo Galvão saiu comigo, também enojado com o que se implantava ali. Cheguei a trocar tapas com um canalha que fora nomeado inspetor dos postos indígenas do Sul e que assinava os contratos mais lesivos de exploração de madeira e plantações de trigo[4]".*

Com a saída de Darcy da chefia da SE (posteriormente, com a do Dr. Serpa) e a morte de Rondon em janeiro de 1958[5], a segurança de Forthmann no emprego se fragilizou. Não sabemos até que ponto os documentários produzidos por James Marshall sem o crivo do SPI seriam bem vistos, ou se não seriam importantes para algumas mentes estreitas e caráteres duvidosos da instituição. A ascensão artística e profissional de

3. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, p. 197.

4. Id. *Ibid.*, p. 151.

5. Rondon morreu com as mãos nas mãos de Darcy "[...] dizendo, trêmulo, frases do catecismo positivista: Os vivos são conduzidos pelos mortos; / O amor por princípio, a ordem por base, o progresso por fim". RIBEIRO, Darcy. *Confissões*, p. 151. Foi Darcy também quem leu o necrológio no Cemitério São João Batista, em 20 de janeiro de 1958. Cf. RIBEIRO, Darcy. "Os Quatro Princípios de Rondon" in *Uirá sai à procura de Deus*, pp. 159 – 162.

Forthmann nos USA foi inegável. Além de se atualizar tecnicamente nas áreas de fotografia e cinema, pôde conviver com profissionais de alto nível como o montador e roteirista Nicholas (Nick) H. Cominos, veterano da Segunda Guerra, com trabalhos produzidos para a *National Geographic*.

Radicado em Boston, cidade de universidades e museus, para a montagem e finalização dos documentários, Forthmann ia sempre à Nova York a trabalho. Não sabemos se pelo destino, ou se por intuição dos espíritos cinematográficos, Forthmann se aproximou do mundo de Robert Flaherty. Nick Cominos trabalhava na *Robert Flaherty Foundation*, em Vermont. Montava os negativos (em torno de 14 horas de filme) do projeto *Lousiana Story* e concebeu com Forthmann futuros filmes no Xingu e edições dos trabalhos de Marshall para distribuição. No final de dezembro de 1959, após o retorno de Forthmann ao Brasil, depois de dois anos de permanência nos EUA, Cominos lhe escreveu:

> *"Dear Heinz*
>
> *I have been in touch with Jim over the past month, so it was possible to learn about the agonizing days before your departure for home* [...].
>
> *I was excited by the news that Orlando* [Villas Bôas] *is now farther down the Xingu closer to the Metotire. If there will be an opportunity to make a meaningful film on any tribe, probably here it is. The story of these people put on film could be as memorable as Flaherty's 'Nanook' if approached and executed in the proper way. And the approach, as you well know, will have to be made soon. If it is ever done, it will be only through the efforts of people like Orlando and yourself* [...].
>
> *Work on the 'Louisiana Story' project is progressing quite well – over 80.000 feet now for the study – film. I shall begin cutting*

negative next week, but I won't be finished in time to get to California for Christmas. [...] *Let me hear from you when time prevails.*

As ever, ***Nick***[6]"

O fotógrafo Hélio Silva, que havia filmado com Forthmann o Congresso Eucarístico Nacional em 1954, confirmou essa aproximação com o mundo de Flaberty ao relatar que o cineasta brasileiro trabalhara para a senhora Frances Hubard Flaherty, viúva do realizador. Segundo Silva, Forthmann ajudara na classificação do número de borda dos negativos referentes ao filme *Tabu* – a seqüência do nado noturno, quando um jovem polinésio (o protagonista) nada desesperado no mar imenso atrás do barco que leva sua amada para sempre.

Dona Rosita, infelizmente, guardou pouca correspondência deste período. Nenhuma gravação também foi feita. Restaram fotografias de viagens - com excelente documentação sobre o autor –, e seu explêndido ensaio fotográfico sobre a arquitetura e o urbanismo de Nova York. Cartas de raro valor sobre a vida profissional e a distribuição dos filmes do Xingu, foram recentemente levantadas pela pesquisadora Aline Torres, da Fundação Darcy Ribeiro. Dos filmes realizados, só fotogramas, fragmentos, e a câmera Arriflex 16 mm. Talvez suas cartas a Darcy Ribeiro; as lembranças de Rosita; a correspondência com seus amigos e colaboradores americanos referenciados a seguir, possam aglutinar as gotas esparsas da vida e da obra do grande documentarista no auge de sua carreira:

6. COMINOS, Nicholas H. *Carta a Heinz Forthmann*, Robert Flaherty Foundation, Box 94, RFD ≠ 1, Brattelboro, Vermont, 13 de dezembro de 1959. Acervo Heinz Forthmann.

"24 Dean Road

Brooklin, Massachussets Março, 15, 1959

Caro Darcy,

[...] *Para falar com mais franqueza, acho que não haverá objeções de levar a metragem do Cachimbo ao Brasil, pois não importa em que latitude ela é posta no lixo. Não adianta discutir si o Marshall cumpre suas obrigações contratuais ou não. Ele simplesmente não consegue crédito com um produto que na forma em que está é invendável. Todo mundo, leigos ou profissionais, qualificam o material como o melhor que se tem feito no gênero, isto é, quanto a qualidade profissional, mas aponta que para fazê-lo comercial falta algo. Ainda ontem, uma pessoa entendida em distribuição disse que, completando o filme conforme esboçado na carta anexa, ele terá boas possibilidades. Mas para completá-lo melhor, dar substância a ele, só a filmagem custaria uns 3 mil dólares e requeria uma permanência em aldeias indígenas de três a quatro mezes. Relutei até agora de estragar a possibilidade de arranjar dinheiro para isto no Brasil, mas acho imprudente aconselha-lo, tendo em vista os gastos já feitos. Já chega a dor de cabeça que esta coisa está-me dando pelo simples fato de não saber desistir em tempo. Ha mezes o Marshall falou em vender maquina de cinema e outro material que ele tem comigo, mas eu me opus a isso.*

Quanto a tal Foundation, incluo uns recortes dos estatutos sugeridos e as sugestões do Chefe do dep. de anthropologia da Universidade de Texas, recebidas ontem. Esta idéia está repentinamente tomando forma. Aliás ela é advogada há anos por anthropologos, mas ninguém tomou a iniciativa de concretiza-la. Por incrível que pareça, há neste país só um único filme comparável

ao nosso, chamado "The Hunters" feito pelo Film Study Center, Peabody Museum. Mas mesmo este, conforme dizem, é inferior em fotografia e qualidade professional. Seja como for, os Anthropologos das universidades de Texas e California que viram os filmes se entusiasmaram pela idéia e estão fazendo esforços para que sua respectiva universidade adote o projeto. Os de Texas submeteram o projeto ao presidente em exercício que se mostrou interessado e disposto a levá-lo adiante, pedindo para isso um encontro com o Marshall. Como ele vai de carro, irei com ele. Lá estou mais perto de Miami, meu porto de embarque. Nessa ocasião vou tentar vender a minha parte no filme, mas tenho poucas esperanças de conseguí-lo. Quaisquer planos para o futuro vão depender do resultado. Aliás, ainda estou sem passagem de volta.

O Evans previu nos estatutos[7] (não incluído no recorte) que a colaboração científica não seja restrita a americanos, como geralmente acontece quando se trata de "grants" e sugeriu uma série de nomes em vários paises, e que não haja discriminação na escolha de colaboradores científicos. O primeiro programa a ser proposto seria de completar a documentação no Xingu. Em caso de concretização, se encontraria uma fórmula para completar o filme comercial. Peço a você de dar uma olhada nas sugestões do Dep. de Antrhopologia de Texas e escrever as suas impressões a respeito disso e, se achar que vale a pena, dar as suas idéias sobre organização e participação neste projeto. Isto seria de urgência porque em Texas querem chegar a uma decisão imediata, e quanto a uma participação científica brasileira você seria a figura chave. Aliás, essa universidade tem uma divisão latino americana, daí o interesse especial. Peço mandar pelo menos algumas linhas a

7. Ver em *Anexos: Minuta do Regulamento sugerido por Evans.*

James Marshall para Foerthmann, c/o Department of Antrhopology, University of Texas, Austin, Texas, EE.UU.

Estarei lá só por poucos dias, mas escrevendo imediatamente, ainda me pega lá. Até lá a questão da minha passagem deve estar resolvida de uma forma ou outra porque meu passaporte está por expirar.

Anexo também uma carta do Wagley que está mais ou menos nas linhas de outras cartas recebidos depois da exibição do "Kuaryp" em Washington. Conheci em N. York a senhora Gene Weltfish que está com saudades do Galvão e pediu transmitir a você seus agradecimentos pelo seu livro que só recebeu ultimamente porque esteve ausente. [...]

O sr. Gilbert Grosvenor, redator no National Geographic e filho do redator-chefe e presidente, acha que em vista da qualidade fotográfica dos filmes que viu pode conseguir que a N. G. patroniza uma série de fotografias em côres, is [ilegível] *fornece o filme para isto. Isto significa uma aceitação quasi certa destas fotografias para as quais eles pagam 100 dólares por unidade.* [...]. *Convidou também de mostrar um arranjo especial dos filmes que viram no proximo programa de conferências. Isto é mais uma questão de prestígio porque somente 18 filmes, escolhidos a dedo, são anualmente incluídos neste programa.*

Quanto a minha permanência prolongada aqui, de certo ponto em dia, tudo menos voluntária e ficou pelo 'ou vai ou racha'. Provavelmente vai rachar.

Outra vez, aceite um abraço de

Forthmann[8]"

8. FORTHMANN, Heinz. *Carta a Darcy Ribeiro*, 15 de março de 1959, FUNDAR.

"Caro Darcy.

Soube que há rumores aí que estamos ficando milionários as escondidas. Isto não deixa de estar longe da verdade, caso que se refira a compromissos acumulados. Para fazer uma longa historia curta, a situação se resume no seguinte:

A tal historia do Cachimbo[9] não tem a menor possibilidade como documentário de longa metragem, ainda mais com as mutilações sofridas. Mas mutilada ou não, não existe mercado para ela.

A outra alternativa, um filme em volta de Orlando, é olhada com muita simpatia aqui. Mas chamaram atenção que um filme sobre o Schweitzer, figura muito popular aqui, deu prejuízo apesar ao apoio de organizações influentes e apesar do baixo custo dessa produção.

Pessoas entendidas consultadas – que viram amostras do filme arranjadas de várias maneiras – afirmaram que neste genero de filmes o conteúdo é tudo, a continuidade secundária. Um filme sobre índios deve procurar o público que se interessa por isso. Se este público é decepcionado, o filme está sem público, seja qual for a continuidade. Seja como eu tivesse arranjado a material que temos a mão, a reação tem sido esta: Os mais lisongeiros elogios quanto a parte técnica-artística e uma certa decepção quanto ao conteúdo. Todo mundo está na espectativa de algo que não chega a se realizar. Este algo é o indivíduo; o povo quer ver "fulano" e "cicrana" e não "os índios". Seria necessário contar pequenas histórias, com a duração máxima de 20 minutos cada, em volta de gente, dramatiza-las um pouco e aviva-las com pequenos incidentes

9. O filme sobre as *Fronteiras da Civilização* - no caso, o episódio da construção do aeroporto pelos irmãos Villas Bôas e a queda do avião.

como sempre se observam. Um ceremonial somente interessaria no contexto de uma experiência pessoal, por exemplo dum menino cujas orelhas vão ser furadas. Um filme assim arranjado ("a gosto dos europeus" como presumimos) é o único no genero com possibilidades aqui, por mais limitadas que sejam. E só para um filme assim estavamos realmente equipados. Se o Marshall tivesse arranjado o dinheiro necessário, eu teria sugerido de permanecer em uma ou duas aldeias por alguns mezes para completar o filme assim. Aliás, ele contava certo com este dinheiro, e eu também. Ele levou em Janeiro o material mais "comercial" que temos, especialmente preparado para este fim. Acontece que não convenceu, é considerado um "poor risk". Nestas circunstâncias acho desaconselhável tentar arranjar dinheiro emprestado no Brasil.

Quanto ao "Kuarup", fiz modificações e usei elementos da segunda narração para uma breve informação (7 min.) sobre os Kamaiurá antes de iniciar o cerimonial, em vez de fazer um segundo filme. Assim o filme ainda não ficou satisfatório, mas as críticas em Washington se limitaram a detalhes de pouca importância e o filme como tal foi bem recebido como um dos melhores mostrados neste país. Alguns o acharam mesmo o melhor. Por sugestão do sr. Kipp Ross, do National Geographic, o filme foi submetido a crítica de 4 editores de filmes do N. G. Os quatro disseram que, no gênero, é o melhor filme que eles têm visto, tanto em qualidade professional como em conteúdo.

Vendo a impossibilidade de recuperar o dinheiro empatado, várias pessoas, entre eles Wagley e Evans, aconselharam ao Marshall de formar uma "Foundation". Desta forma o dinheiro que ele tem emprestado para fazer o filme poderia ser devolvido ou transformado em doações. Em janeiro-fevereiro o M. fez contatos

neste sentido, mostrando os filmes a Anthropologos em Texas e California. A idéia foi bem recebida. Esta "Ethnographic Film Foundation" teria por fim registrar em filme culturas primitivas ainda existentes, tendo em vista a sua rápida aculturação. Ela poderia ser organisada de caráter independente, mas aconselharam de interessar alguma instituição já existente de patrociná-la. A Universidade de Texas, a Un. de California e o County Museum em Los Angeles se mostraram interessados e prontos para submeter o projeto aos seus "board of trustees". Uma vez formada, o Evans não vê dificuldade de levantar dinheiro imediatamente. Enfim, a coisa não interessa a mim, mas pode dar algum dia uma certa recompensa pelo tempo perdido.

É este o resumo da situação. Parece simples, mas das nossas idéias ingênuas sobre 'mercado americano" e coisas assim até a realidade dos fatos foi um caminho longo e meio penoso.

Aceite um abraço de

Forthmann

P.S. Quero deixar claro que não há objeções de levar a metragem do Cachimbo ao Brasil. Sempre ainda se pode tentar fazer algo com ela. Olhei o material todo mas não o montei, já pelas falhas enormes que tem. Você deve estar lembrado que a viagem aos Juruna não foi realizada em conseqüência do atrazo dos aviões e das chuvas prematuras. Com isto, a maioria dos elementos de "suspense" se perdeu. Seja como for, este gênero de filme está fora das nossas qualificações como a experiência demonstrou[10]*."*

10. FORTHMANN, Heinz. *Carta a Darcy Ribeiro*, s.l. sem data. FUNDAR.

"COLUMBIA UNIVERSITY IN THE CITY OF NEW YORK

New York 27, N.Y., Department of Anthropology

December 10, 1958.

Mr. James Marshall. 24 Dean Road, Brookline, Mass.

Dear Mr. Marshall:

I have seen your first film on the Brazilian Indian cultures of the Xingu headwater region twice and I feel that I must write to say what a magnificient piece of work you have accomplished.

First, the film Kwaryp is an artistic piece of work, done with taste and true sensitivity. Second, it is a fine educational film, important for the teaching of South American ethnology on both the undergraduate and post graduate levels. My students found it more instructive than many lectures. Thirdly, it is an unusual scientific accomplishment. You have recorded in human terms (we hope forever) an important segment of the life of a people which may not continue to exist in the near future. You have in a sense fulfilled a very important scientific obligation of our generation by recording on film (and beautifully) a way of life that may soon disappear. It was a rare opportunity at Columbia University to have yours films shown to us—the staff and the students of various faculties. I hope, as a specialist in Brazilian ethnology that I may be able in the future to cooperate with you in your important educational and scientific work.

Sincerely yours,

***Charles Wagley**.*

CW: sf[11]*."*

11. WAGLEY, Charles. *Carta a James Marshall*. New York, 10 de dezembro de 1958. Acervo Heinz Forthmann.

Do que Rosita sofreu com a viagem de Forthmann, pouco sabemos. O que a ausência do pai repercutiu na formação de seus filhos também. Forthmann, segundo Rosita,

"[...] ficou afastado completamente da família, porque ele foi; depois, ele estava numa dificuldade enorme porque ele tinha que montar os filmes, o Marshall não tinha dinheiro para pagar montador - e ele que teve que fazer tudo. Por isso é que eles foram para a casa dessa Dona Ruth [amiga de J. Marshall]. Ele voltou ainda em Nova Iorque várias vezes. Eles fizeram, vamos dizer, o quartel general em Boston. Mas eles voltaram eu acredito porque... olhe, tinha antropólogos, eles passaram o filme, se não me engano, também para a National Geographic. Televisão. E passou, olha, Henrique teve notícias de que foi passado na Europa também; em que país não sei. Mas o filme foi para lá também.

O que aconteceu foi o seguinte: ele, Marshall, arrumou essa verba grande, não sei como, que o dinheiro não era dele. E comprou desde avião, todo o equipamento, um mundo de coisas que nem precisavam, pilhas e pilhas de filtros, e sei lá. E veio para cá. Ia fazer esse filme. Mas acontece... o contrato foi mal feito. Porque, ao invés de dar uma margem de lucro para coisa e tudo - só teria lucro, só seria dividido entre os participantes - só depois que se tivesse pago todas as despesas do filme. Então a despesa foi crescendo, sabe. Nunca ia dar lucro. E aí ele quis passar a perna nos outros [Darcy Ribeiro e Custódio Neto Junior]. Propôs a Henrique ficar com ele; e Henrique não aceitou. Isso aí, Henrique já tinha vindo para cá, quando ele propôs. Aí o Marshall veio e foi lá em casa buscar a máquina [câmera Arriflex 16 mm], e aí eu enfrentei e falei que de lá de casa a máquina não saía. Falei que não saía porque eu já tinha sacrificado meus filhos durante dois anos; que meu marido, por causa dele, de ter ficado lá, já tinha perdido o emprego dele no S.P.I., sabe, porque ele foi demitido[12]."

12. ARRUDA FORTHMANN, Rosa de. Entrevista ao autor, 1996.

Nas Ordens de Serviço do *Boletim Interno do SPI*, de abril de 1958 consta: "[Ordem de Serviço] *n° 69, de 23/04/58: Resolve dispensar o Snr. Heinz Forthmann, Cinematografista, assalariado, de acordo com o Decreto-lei n° 2.583, de 14/09/1940, por abandono de emprego, tendo em vista o que consta do processo SPI n° 1.743/58*[13]. Por ironia, em janeiro desse mesmo ano, o *Boletim* homenageara Rondon pelo seu recente falecimento. Curioso é que o Chefe da SE no período em que Forthmann foi dispensado, era seu antigo colega cinegrafista, Nilo Vellozo, da época das primeiras expedições com Harald Schultz. Teria Vellozo guardado mágoa de Darcy ao ser preterido para as filmagens de longa-metragem dos Bororo e dos filmes do Xingu? Seriam suas concepções incompatíveis com a grandeza da documentação xinguana realizada por Forthmann?

No 'Relatório de Atividades do Museu do Índio durante o ano de 1957', enquanto chefe substituto da SE no lugar de Herbert Serpa, Vellozo demonstrou cunho comercial em suas pretensões – um desvio dos princípios indigenistas fundamentais de Rondon: "[...] a vastidão do território brasileiro está a clamar pela penetração cada vez maior da civilização para desvendar seus mistérios [...]. Outrossim uma expedição organizada poderá de lá trazer um tal material cinematográfico e etnográfico que cobrirá largamente as despesas, seja na renda das peças em duplicatas a outros Museus, seja na exploração comercial do filme[14]."

Sua distância dos compromissos originais de Rondon aliou-se à submissão ao poder estrangeiro e à falta de estima patriótica ao atender solicitação do *The Foreign Service of the United States of America* – escritório do adido da Aeronáutica, Embaixada dos Estados Unidos, Coronel – USAF

13. BOLETIM INTERNO SPI, 1958, Ano 2, Rio de Janeiro, D.F. Abril de 1958 (Expediente: Diretor: Cel. José Luiz Guedes; Chefe da SA: Dr. Nelson Perez Teixeira; Chefe da SE: Nilo Oliveira Vellozo; Chefe da SOA: Manoel Joaquim d'Avila). Museu do Índio, SARQ, microfilme 288, fotograma 000118.

14. MI, SARQ, microfilme 380.

William L. Gibbons – para informar sobre as "[...] tribos arredias existentes em zona onde voavam as aeronaves do país amigo [...][15]".

Infelizmente, uma carta do Cel. Gibbons datada de 13 de fevereiro de 1958, enviada a Roberto Cardoso de Oliveira, não especifica o porquê do serviço solicitado, limitando-se a agradecer confusamente o recebimento da completa tabela de filiação lingüística e localização fluvial de todos os índios do Brasil.

Preso à finalização do filme Xingu como um sísifo, Forthmann viu esgarçar seus laços familiares. Onde guardava suas tristezas e saudades?

> ***"1/9/1959***
>
> *Querida Beatriz,*
>
> *Lamento imensamente que no dia da sua 1a comunhão, que é um dia tão importante, ainda não posso estar de volta. Estou aqui ainda lutando com o filme do Xingu. Algumas semanas atrás um técnico de Hollywood veio aqui para Boston para ajudar e me parece que o filme vai ficar muito bom. Em vez de ir ao Xingu para fazer mais algumas filmagens necessárias filmamos tudo aqui no Charles River de Boston. No filme ninguém pode ver a diferença. Vou levar comigo para o Brasil uma cópia que você vai ver mais tarde* [...].
>
> *Estarei aí dentro em breve, espero, para abraçá-la em pessoa. Até lá, abraço e beijo e muitos votos de felicidade.*
>
> *do seu pai[16]."*

15. VELLOZO, Nilo. SE, ofício 88/101/02, de 10 de março de 1958.

16. FORTHMANN, Heinz. *Carta à Beatriz de Arruda Förthmann*, 1/9/1959. Acervo Heinz Forthmann.

Ciente da angústia do cineasta dividido entre a família, o trabalho e o desemprego, Jim, [James Marshall, provavelmente] lhe escreveu em novembro de 1959, logo após o retorno definitivo de Forthmann ao Brasil, deixando no ar uma ironia amarga no final do primeiro parágrafo:

> *"Dear Heinz*
>
> *By this time you are home and no doubt extremely happy to be with your family once more. Have the children grown much? Did you recognize them and what's more important, did they recognize you?*
>
> *We have been working hard ever since you left and have a fairly good start on the sound for the film.*
>
> *Nick's suggestions for material have been a great help. The first reel is done roughly but needs some timing changes* [...][17]*."*

17.JIM. *Carta a Heinz Forthmann.* USA, 25 de novembro de 1959. Acervo Heinz Forthmann.

4. Iconografia IV



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

ÍNDICE

1. *Xamãs e menina doente*. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, Alto-Xingu, 1952 (data provável). Acervo Heinz Forthmann.

2. *Darcy Ribeiro entre os índios Calapalo com flautas*. Autor: Heinz Forthmann. Mato Grosso, Alto-Xingu, 1952 (data provável). Acervo Heinz Forthmann.

3. *Os Txukahamãe e Orlando Villas Bôas* - fotograma 16 mm, cor. Filme: *Txukahamãe*, de Heinz Forthmann. Mato Grosso, Xingu, 1955. Acervo Heinz Forthmann.

4. *Índio Txukahamãe e Orlando Villas Bôas* - fotograma 16 mm, cor. Filme: *Txukahamãe*, de Heinz Forthmann. Mato Grosso, Xingu, 1955. Acervo Heinz Forthmann.

5. *Cláudio Villas Bôas* - fotograma 16 mm, cor, possivelmente do filme *Xingu*, de Heinz Forthmann. Mato Grosso, Alto-Xingu, 1956/1957. Acervo Heinz Forthmann.

6. *Cláudio Villas Bôas, Orlando Villas Bôas e índios Kamayurá* - fotograma 16 mm, cor. Filme: *Xingu*, de Heinz Forthmann. Mato Grosso, Alto-Xingu, Aldeia Kamayurá, 1956/1957. Acervo Heinz Forthmann.

7. *Índio Txukahamãe e James W. Marshall* - fotograma 16 mm, cor. Filme: *Txukahamãe*, de Heinz Forthmann. Mato Grosso, Xingu, 1955. Acervo Heinz Forthmann.

8. *Índia Kamayurá* - fotograma 16 mm, cor. Filme: *Xingu*, de Heinz Forthmann. Mato Grosso, Alto-Xingu, 1956/1957. Acervo Heinz Forthmann.

9. *Índio Kamayurá e confecção de cesto* – fotograma 16 mm, cor. Filme: *Xingu*, de Heinz Forthmann. Mato Grosso, Alto-Xingu, 1956/1957. Acervo Heinz Forthmann.

10. *Índias Kamayurá - dança de Maricumá* - fotograma 16 mm, cor. Filme: *Xingu*, de Heinz Forthmann. Mato Grosso, Alto-Xingu, 1956/1957. Acervo Heinz Forthmann.

11. *Heinz Forthmann nos USA*. Autor desconhecido. USA, local não definido, data aproximada: 1957/1959. Acervo Heinz Forthmann.

12. *Heinz Forthmann e a câmera Arriflex 16 mm*. Autor desconhecido. USA, local não definido, 1957/1959. Acervo Heinz Forthmann.

CONCLUSÃO

O trabalho fotográfico e cinematográfico de Heinz Forthmann floresceu nas décadas de 40 e 50 em um organismo estatal de caráter indigenista, junto a uma das grandes gerações de antropólogos do Brasil, constituída, segundo Berta Ribeiro, por duas escolas:

> "[...] *a paulista, capitaneada por Baldus, que formou Darcy, Florestan* [Fernandes], *e influiu na formação de* [Egon] *Schaden e Gioconda Mussolini, e a carioca, que encabeçada por Wagley, formou Galvão. As duas escolas se juntaram no SPI quando Darcy e Galvão trabalharam juntos, com ideais de salvar os índios e colocar a Antropologia a serviço das populações indígenas, onde se vislumbrava um mundo melhor, imagens que cabiam na metade deste século e no pós-guerra que apontava esperanças para o mundo*[1]*..."*

Prenhes de lirismo e impecável realização técnica, os filmes de Forthmann trazem o rigor da documentação etnográfica de campo, o embasamento teórico de origem acadêmica e a profundidade da poesia e da expressão romântica de um autor. Estes dois elementos essenciais à sua obra se fundem, tanto no método de trabalho – o chamado *Documentário Poético* –, quanto na expressão, assim como se fundem, em alguns momentos, as atividades do antropólogo e do cineasta.

O procedimento analítico para a filmagem e sintético para a montagem (o caso do filme *Lousiana History*) é denominado por Karel Reisz e Gavin Millar de *Documentário Criativo* (como se não houvesse criação em

1. RIBEIRO, Berta, (1979). Apud GALVÃO, Eduardo. (Ed. Marco Antonio Gonçalves). *Diários de Campo:Eduardo Galvão entre os Tenetehara, Kaioá e índios do Xingu.* Rio de Janeiro, UFRJ / Museu do Índio, 1996, p. 11.

outros métodos de realização documentária). Já, Fuad Quintar, denomina de documentário poético a mesma metodologia *flahertiana* de filmagem: a ausência de roteiro rígido, onde se filma mais livremente sem pré-concepção, e uma montagem guiada pela natureza do material obtido[2].

Forthmann em toda sua carreira nunca abriu mão de trabalhar com um antropólogo profissional, mesmo após sua experiência com Darcy Ribeiro. Contou com as assessorias etnográficas de Roberto Cardoso de Oliveira para *Kuarup*, de 1963; de Roque de Barros Laraia, para *Jornada Kamayurá*, de 1967, e de Júlio Cézar Melatti para *Rito Krahô*, de 1971. Nas vezes em que atuou sem a presença de Darcy, e mesmo com pouca orientação direta em algumas circunstâncias, o trabalho de antropólogo cresceu no trabalho do cineasta – método próximo ao de Jean Rouch, que era etnólogo, cineasta e seu próprio câmera. A paciência de Forthmann ao saber esperar para filmar; sua empatia com os povos que documentou, implícitas nas cenas da fabricação da flecha em *Os Índios Urubus* e nas do íntimo e pungente enfeite dos ossos em *Funeral Bororo,* são características afins às mencionadas pelo próprio Rouch para o antropólogo-cineasta:

> *"O etnógrafo é aquele que pode saber quando, onde, como filmar – isto é: realizar. Enfim, e é sem dúvida o argumento decisivo, o etnógrafo deverá passar um tempo muito longo em campo antes de empreender a mínima filmagem. Este período de reflexão, de aprendizado, de conhecimento mútuo pode ser extremamente longo (Robert Flaherty passou dois anos nas ilhas Salomons antes de rodar um metro de película sequer)*[3][...]."

2. Cf. *Robert Flaherty et le Documentaire Poétique (Études cinematographiques n. 5, vol. I).* Paris, M. J. Minard/Lettres Modernes, 1960.

3. ROUCH, Jean. *La caméra et les hommes.* Apud GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma.* Paris, Nathan, 2003, p. 117 (tradução do autor).

Na obra cinematográfica de Forthmann perpassam seu olhar humanista entrelaçado à fraternidade utópica de Darcy; os ensinamentos de Shultz aprendidos com Nimuendaju e os de Baldus refletidos em Darcy. O poético em seus filmes, que poderia se aproximar da ficção e sua narrativa mais esquemática –, talvez, resvalar num paternalismo alienado –, é tão rico e expressivo dos valores, tradições e princípios das vidas que registrou quanto um rigoroso tratado escrito. O descritivo, que poderia ser monótono ou cientificista, em sua mão se torna um delicado exame e uma descoberta de ações e gestos banais reveladores de cultura.

Claudine de France, no capítulo "O Suave Rigor da Descrição", destacou:

> "[...] *mostrar com precisão exige o olhar paciente do tecnólogo, quando este se dedica ao exame das aparências da atividade humana* [...]. *É por isto que, neste caso, torna-se necessário que o pesquisador seja também o operador da câmera* [...]. *Isto vale não somente para o estudo das ações materiais* [...], *mas igualmente para descobrir, assim como já observei anteriormente, as manifestações mais efêmeras e mais discretas da sociabilidade de um grupo humano* [...][4]."

Os filmes do *Ciclo Heinz Forthmann – Darcy Ribeiro*, que trazem em si a memória e a história de povos na celebração de seus ritos e danças; na existência cotidiana; na construção de sua cultura material e imaterial, existem hoje em fragmentos devido à dispersão ocasionada pelo périplo de seus negativos e cópias do Museu do Índio para a Cinemateca do MAM; do MAM para a Cinemateca Brasileira; da Cinemateca Brasileira, novamente,

4. DE FRANCE, Claudine. "Antropologia Fílmica, uma gênese difícil, mas promissora" in *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. DE FRANCE, Claudine (org.). Campinas, Editora da Unicamp, 2000, p. 31.

para o Museu do Índio, após o trágico incêndio de 1982. Devido também à perda de originais nos USA (caso dos filmes de Marshall) e na própria Seção de Estudos (caso de *Funeral Bororo*).

Alguns filmes, hoje, estão com as matrizes guardadas e sociabilizadas de forma restrita em vídeo, sem contar com adequado e urgente plano de preservação; outros, também com matrizes preservadas, não possuem cópias disponíveis para projeção cinematográfica; outros, carecem de condições ideais de guarda e confecção de novas matrizes e cópias.

Esta pesquisa aponta para o seguinte quadro resumido de matrizes, localização e procedimentos necessários para salvaguarda, restauração e exibição:

Os Índios Urubus

Apesar da destruição de seus negativos originais, está salvo, vivo. Não dispõe, entretanto, de *master* e cópia nova para exibição. Suas matrizes em película se encontram na Cinemateca Brasileira com a seguinte especificação:

- 1 Reversível de imagem, 16 mm, pb, 400 m, grau técnico *1B* (bom estado de conservação);

- 1 Contratipo de imagem 16 mm, pb, 380 m, grau técnico *OA* (ótimo estado de conservação);

- Localização: Largo Senador Raul Cardoso, 207, Vila Mariana, São Paulo, SP, cep: 04021-070.

Observação: a cópia 16 mm existente na FUNDAR não foi avaliada.

Funeral Bororo

Os negativos foram perdidos, possivelmente fracionados para utilização comercial segundo projeto de Nilo Velozo em 1960. Atualmente,

seus contratipos se encontram divididos entre o Museu do Índio e o Centro Técnico Audiovisual, CTAV, com as seguintes matrizes preservadas em película:

Acervo Museu do Índio / SRAV

- 05 Rolos de contratipo imagem 35 mm. Rolo 1: 210 m; rolo 2: 185 m; rolo 1: 370 m; rolo 2: 250 m; rolo 2: 170 m;

- Localização: Rua das Palmeiras, 55, Botafogo, Rio de Janeiro, RJ, cep: 22270-070.

Acervo CTAV (Arquivo de Matrizes)

- 01 Contratipo imagem (número de rolo e metragem a serem definidos);

- Localização: Avenida Brasil, 2482, Benfica, Rio de Janeiro, RJ, cep: 20930-040.

Observação: todos estes rolos deverão ser analisados comparativamente em equipamento especial de visionamento – *moviola* ou *projetor vedette*. Os planos de cada rolo também deverão ser referenciados e comparados.

Restauração: ordenação de todos os planos existentes segundo a linha estabelecida em cada rolo, ou seja: a inclusão de planos que faltam em um rolo e existem em outros para que se possa ter um novo contratipo o mais completo possível do filme. Filmagem dos créditos de apresentação e/ou créditos explicativos de cada filme. Copiagem.

TXUKAHAMÃE

- 01 fragmento de cópia 16 mm, pb;

- Restauração: realização urgente de contratipo e master e guarda das matrizes na Cinemateca Brasileira e/ou Museu do Índio;

- Localização: Marina Villas-Bôas. Rua Barão de São Gabriel, 133, Alto da Lapa, São Paulo, SP.

JAWARI

- 01 fragmento de cópia 16 mm, pb;

- Restauração: realizar master a partir do negativo do filme *Heinz Forthmann*, copiar e guardar matrizes no Museu do Índio;

- Localização: CTAV

Preservados e sociabilizados, os filmes de Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro poderão ajudar a história a não se apagar. As imagens produzidas poderão reagir junto aos seus protagonistas originais e descendentes – Urubus, Bororos, Kamayurás – na luta contra o esquecimento e a destruição ambiental e humana dos dias de hoje, e também viver na esfera imponderável de seu mundo: o mundo das imagens, que fluem no tempo e que guardam outros tempos. Que trazem o movimento e o real vivido em espaços, luzes, cores. E os homens, em seus sentimentos, sonhos e espíritos.

BIBLIOGRAFIA

AGEL, Henri. *Robert Flaherty*. Paris, Seghers (col. Cinéma d'Aujourd'hui), 1965.

AGEL, Henri. *Un art de la célébration – le cinéma de Flaherty à Rouch*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1987.

ALVES, André. *Os Argonautas do Mangue* (precedido de SAMAIN, Etienne. *Balinese Character* (re) visitado). Campinas, Editora da Unicamp / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme* (vários autores). Campinas, Papirus, 1995.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

BARNOW, Erick. *Documentary – a history of the non-fiction film*. New York, Oxford University Press, 1974.

BARSAN, Richard. *The vision of Robert Flaherty. The artist as myth and filmmaker*. Bloomington and Indianápolis, Indiana University Press, 1988.

BARSAN, Richard. *Non-Fiction Film. A Critical History*. Bloomington, Indiana University Press, 1992.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BATESON, Gregory; MEAD, Margareth. *Balinese Character. A Photographic Analisys*. New York, New York Academy of Sciences,1942.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le Cinéma?* Paris, Les Editions du Cerf, 1958.

BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha – cartas ao mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BOGGIANI, Guido (revisão, introdução e notas: BALDUS, Herbert). *Os Caduveo*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1945.

BOGGIANI. Guido. *Guido Boggiani, fotógrafo* (orgs. Pavel Fric, Ivonna Fricová). Praga, Nakladatelství Titanic, 1997.

BRAGA, José Luiz; NETO, Antonio Fausto; PORTO, Sérgio Dayrell (orgs.). *Brasil – Comunicação, Cultura & Política*. Rio de Janeiro, Compós / Diadorim Editora, 1994.

BRESSON, Cartier. *Henri Cartier Bresson*. Paris, Nathan, 1997.

BURCH, Noel. *Praxis do Cinema*. Lisboa, Estampa, 1976.

COBALCCHINI, Antonio; ALBISETTI, Cesar. *Os Boróros Orientais - Orarimogodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso*. São Paulo / Rio de Janeiro / Recife / Porto Alegre, Companhia Editora Nacional, 1942.

COLLEYN, Jean-Paul. *Le Régard Documentaire*. Paris, Centre Georges Pompidou, Supplementaires, 1993.

CORRÊA, Mariza. *Antropólogas & Antropologia*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido. Tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.

DE FRANCE, Claudine. *Antropologia e Cinema*. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

DE FRANCE, Claudine (org.). *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2000.

DE NAVACELLE, Marie Christine; DEVARRIEUX, Claire (org). *Cinéma du Réel*. Paris, Editions Autremont, 1988.

DOISNEAU, Robert. *Robert Doisneau*. Paris, Nathan, 1982 / 1996.

DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*. Campinas, Papirus, 1993.

FARKAS, Thomaz. *Thomaz Farkas, fotógrafo*. São Paulo, DBA – Melhoramentos, 1997.

FLAHERTY, Francis. *La Méthode de Robert Flaherty*. Paris, Image et Son, 1965.

FORTHMANN, Heinz. *Curriculum Vitae*. Brasília, Universidade de Brasília, Departamento de Comunicação, 1965.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Indigenismo e Antropologia – o Conselho Nacional de Proteção aos Índios na gestão Rondon (1939-1955).* Rio de Janeiro, UFRJ / Museu Nacional, Dissertação de Mestrado em Antropologia, 1990.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Sagas Sertanistas: práticas e representações do campo indigenista no século XX*. Rio de Janeiro, UFRJ, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2005.

GALVÃO, Eduardo. (org. Marcos Antônio Gonçalves) *Diários do Xingu (1947-1967)*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ / FUNAI – Museu do Índio, 1996.

GARDIES, René. *Le récit filmique*. Paris, Hachette, 1993.

GAUTHIER, Guy. *Du document à l'oeuvre d'art*. Paris, Image et Son, 1965.

GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire – un autre cinéma*. Paris, Nathan, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Ed. Perspectiva / Editora da USP, 1974.

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.

HOFFMANN, Hilmar. *A História do Cinema Documentário Internacional*. Instituto Goethe no Brasil, (s.l., sem data).

IVENS, Joris; DESTANQUE, Robert. *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*. França, Editions, BFB, 1982.

JACOBS, Lewis. *The Documentary Tradition*. New York / London, W.W. Norton & Company, 1979.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e Memória – ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

KUPERMAN, Mário. *Olhos nos olhos – reflexos na íris de um documentarista*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora (org). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

LASMAR, Denise Portugal. *Estoques de informação: o acervo imagético da Comissão Rondon no Museu do Índio como fonte de informação*. Rio de Janeiro, UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicação, MCT / Departamento de Ensino e Pesquisa do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – Dissertação de Mestrado, 2002.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo, Editora Ática, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Paris, Terre Humaine / Plon, 1955.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. *Um Grande Cerco de Paz – poder tutelar e indianidade no Brasil*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro, UFRJ, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1992.

MACIEL, Laura Antunes. *A nação por um fio – caminhos, práticas e imagens da Comissão Rondon*. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, Tese de Doutorado em História, 1997.

MAGALHÃES, Amilcar Botelho de. *Rondon, uma relíquia da pátria*. Curitiba, Ed. Guaíra, 1942.

MAIO, Marcos Chor. *A História do Projeto UNESCO: Estudos Raciais e Ciências Sociais no Brasil*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado - Ciências Humanas: Ciência Política, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1997.

MARCORELLES, Louis. *Elements pour un nouveau cinéma.* Paris, Unesco, 1970.

MARQUES, Cesário. *A vida de Orlando Villas-Boas – depoimento*. Rio de Janeiro, Editora Rio / Faculdades Integradas Estácio de Sá (sem data).

MARSOLLAIS, Gilles. *L'Aventure du Cinéma – Direct*. Paris, Seghers, 1974.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite – filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite.* Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio. *Cinema e Antropologia – horizontes e caminhos da Antropologia Visual*. Rio de Janeiro, Interior Produções, 1994.

MOURA, Edgar. *50 Anos Luz Câmara e Ação*. São Paulo, Editora SENAC, 1999.

MÜLLER, Cristina; LIMA, Luis Otávio; RABINOVICI, Moisés (org). *O Xingu dos Villas Bôas*. São Paulo, Agência Estado / Metalivros, 2002.

NIMUENDAJU, Curt. *Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendaju*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

NORONHA, Jurandyr. *No tempo da manivela.* Rio de Janeiro, Embrafilme Ebal – Kinart, 1987.

NOVAES, Sylvia Caiuby (e outros). *Escrituras da Imagem*. São Paulo, EDUSP/ FAPESP, 2004.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Mulheres, Homens e Heróis – dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo*. São Paulo, FFLCH-USP, 1986.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan, 2000.

PLANTINGA, Carl. *Rethoric and Representation in Non-Fiction Film*. Nova York, Cambridge, Univ. Press, 1977.

QUINTAR, Fuad. *Robert Flaherty et le documentaire poétique*. Paris, Lettres Modernes, 1960.

RABIGER, Michael. *Directing the Documentary*. MA, Focal Press, Butterworth – Heinemann, 1992.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, AJ Editora/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, SENAC, 2000.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A Técnica da Montagem Cinematográfica.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Embrafilme, 1978.

RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. New York, Rout Ledge, 1993.

RIBEIRO, Berta G. *Diário do Xingu*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios – os Urubus-Kaapor*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

RIBEIRO, Darcy. *Mestiço é que é bom!* Rio de Janeiro, Revan, 1997.

RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*. São Paulo, Edições Siciliano, 1990.

RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus – ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

RIBEIRO, Darcy. *Os Índios e a Civilização: a integração da populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil* (vols. I, II, III). Rio de Janeiro, Ministério da Agricultura, CNPI, 1946.

ROSSI, Juan José (org). *El Cine Etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Argentina, Ediciones Busqueda, 1987.

ROTHA, Paul. *Documentary Film*. Londres, Faber and Faber, 1963 (colaboração de Sinclair Road e Richard Griffith). New York, Communication Arts Books, Castings House Publishers, 1970.

ROTTMAN, William. *Documentary Film Classics*. University of Miami, Cambridge University Press, 1997.

SAMAIN, Etienne. *Moroneta Kamayurá. Mitos e aspectos da realidade social dos índios Kamayurá (Alto Xingu)*. Rio de Janeiro, Lidador Editorial, 1991.

SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo, Editora HUCITEC/CNPQ, 1998.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo, EDUSP, 2004.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo – minha viagem*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1993.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo, Editora UNESP, 2004.

TACCA, Fernando de. *A Imagética da Comissão Rondon*. Campinas, Papirus Editora, 2001.

TACCA, Fernando de. *O Feitiço Abstrato – do etnográfico ao estratégico – a Imagética da Comissão Rondon*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1999.

TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil, tradição e transformação.* São Paulo, Summus Editorial, 2004.

VERTOV, Dziga. *Articles, Journaux, Projets*. Paris, UGE, col. 10/18, 1972.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema (antologia)*. Rio de Janeiro, Graal / Embrafilme, 1983.

Revistas e Publicações

Acervo – Revista do Arquivo Nacional – imagens em movimento (v-16, número 1). Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2003.

Antropologia Visual: caderno de textos. MONTE-MÓR, Patrícia; GURAN, Milton. (orgs.). Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.

Boletim do Museu do Índio (n° 4). ZARUR, George Cerqueira Leite. "Envolvimento de antropólogos e desenvolvimento da Antropologia no Brasil. Rio de Janeiro. Ministério do Interior, FUNAI, 1976.

Cadernos de Antropologia e Imagem (editores: Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór). *1 Antropologia e Cinema: primeiros contatos*. Rio de Janeiro, UERJ, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Núcleo de Antropologia e Imagem, 1995.

_____ 3 Construção e Análise de Imagens. ASCH, Timothy. "Porque e como os filmes são feitos", pp. 85-98, 1996.

_____ BIRRI, Fernando. "As raízes do realismo no documentário", pp. 211-220, 1996.

_____ 18 Fotografia, cinema e internet. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. "Fotografar, documentar, dizer com a imagem", pp. 27-54, 2004.

Cahiers du Cinéma (n° 589). BÉGIN, Cyril. "Jean Rouch, esprit de cinéma" (pp. 43 - 44); GARSON, Charlotte. "Pour mémoire – Jean Rouch 1917–2004" (p. 45); LARDEAU, Yann. "Le Partisan du désordre créatif" (pp. 45 - 47). Paris, Editions de l'Etoile, abril de 2004.

CinémAction. "Demain, le cinéma ethnographique?" (vários autores; org. Jean-Paul Colleyn e Catherine de Clippel; direção: Guy Hennebelle). Paris, Corlet-Télérama, 1992.

Cinemais. Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. (números de 1 a 28; vários autores; conselho editorial: Geraldo Sarno, Ivana Bentes, José Carlos Avellar, Miguel Pereira). Rio de Janeiro, Construtora Norberto Odebrecht S.A., 2001.

Cinemateca Imaginária – cinema & memória. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1984.

Coleção Caros Amigos – Rebeldes Brasileiros – homens e mulheres que desafiaram o poder. AZEVEDO, Guilherme. "Darcy Ribeiro". São Paulo, Editora Casa Amarela, pp. 675 - 691 (sem data).

Filme Cultura (n°33). BRANDÃO, Vera. Nosso Museu de Cinema". Rio de Janeiro, Embrafilme, pp. 65 - 73, 1979.

_____ (n° 29). CARVALHO, Vladimir. "Kuarup para Heinz Forthmann". Rio de Janeiro, Embrafilme, pp. 56 - 58, 1978.

Filmografia de Luiz Thomaz Reiz. PEREIRA, Nelie Sá. Rio de Janeiro, Embrafilme, Departamento de Documentação e Divulgação, pp. 9 - 11, 1982.

Humanidades (n° 51, maio). HOLANDA, Frederico de. "A força da Imagem". Brasília, Editora UnB, pp. 5 - 55, 2005.

Jean Rouch, une rétrospective (catálogo). Paris, Ministère des Affaires Etrangères - Animation audio-visuelle, CNRS, 1981.

Jornal do Brasil. CARVALHO, Elisabeth. "Encontro com a alma brasileira" (Caderno B – debate realizado em 1977 entre Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Mário Pedrosa). Rio de Janeiro, JB, 22 e 24 de fevereiro de 1997.

_____ ZAPPA, Regina. "Um brasileiro imprescindível, 1922 - 1997". Rio de Janeiro JB, pp. 10 – 11, 18 de fevereiro de 1997.

O Índio Imaginado (catálogo: Mostra de Filmes e Vídeos sobre povos indígenas do Brasil). São Paulo, CEDI – Centro Ecumênico de Documentação e Informação / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.

Museu do Índio 30 anos – 1953 / 1983. Rio de Janeiro, Ministério do Interior, FUNAI, 1983.

Revista de Antropologia, Separata do volume XXII. NOVAES, Sylvia Caiuby. "Tranças, Cabaças e Couros no Funeral Bororo (a propósito de um processo de constituição de identidade)". São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1981.

_____ , Separata do volume XXV. RIBEIRO, Berta G. "O Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendaju". São Paulo, USP, FFLCH, 1982.

_____ , Separata dos volumes XXVII/XXVIII. SAMAIN, Etienne. "A vontade de Ser: notas sobre os índios Urubus-Kaapor e sua mitologia". São Paulo, USP, FFLCH, 1984/85.

_____ (vol. 43, n° 1). SAMAIN, Etienne; MENDONÇA, João Martinho. "Entre a escrita e a imagem – Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira". São Paulo, USP, FFLCH, 2000.

Revista de Atualidade Indígena (n° 13, 13, 20). Brasília, FUNAI (Fundação Nacional do Índio), 1977, 1978, 1981.

Filmografia Consultada

Esta sucinta *Filmografia* se refere a filmes assistidos e/ou consultados. Nela, não estão incluídas Sinopses e Fichas Técnicas; apenas, os nomes do *Diretor* – considerado autor da obra – e do *Produtor*, mencionado após a nacionalidade de cada filme. Em relação à Filmografia completa de Heinz Forthmann, conferir MENDES, Marcos de Souza. *Heinz Forthmann* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília, 1993.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *O Poeta do Castelo* (Manoel Bandeira). Brasil, INL, curta-metragem, 35 mm, pb, 1959.

BACK, Sylvio. *Yndio do Brasil*. Brasil, Usina de Kino, longa-metragem, 35 mm, cor/pb, 1993-1995.

CARVALHO, Vladimir. *Barra 68 – sem perder a ternura*. Brasil, Folkino, longa-metragem, 35 mm, pb/cor, 2000.

CARVALHO, Vladimir. *Vestibular 70*. Brasil, Universidade de Brasília, Departamento de Artes Visuais e Cinema, curta-metragem, 35 mm, pb, 1970.

CARVALHO, Vladimir. *Vila Boa de Goyaz*. Brasil, INC, curta-metragem, 35 mm, cor, 1974.

DAHL, Gustavo. *Uirá, um índio em busca de Deus*. Brasil, Alter Filmes / Embrafilme, longa-metragem, 35 mm, cor, 1973.

FLAHERTY, Robert. *Louisiana Story*. EUA, Robert Flaherty Productions (comissionado pela Standart Oil) / Helen Van Dongen, produtora associada, longa-metragem, 35 mm, pb, 1948.

FLAHERTY, Robert. *Moana – a romance of the Golden Age*. EUA, Paramount, longa-metragem, 35 mm, pb, 1926.

FLAHERTY, Robert. *Nanook of the North*. EUA, Revillon Frères, longa-metragem, pb, 1920-1922.

FLAHERTY, Robert. *The Man of Aran*. Inglaterra, Gainsborough Pictures, longa-metragem, pb, 1932-1943.

FLAHERTY, Robert; MURNAU, Friedrich Wilhelm. *Tabu*. EUA, F.W. Murnau, longa-metragem, 35 mm, pb, 1928-1931.

FORTHMANN, Heinz. *Bahia Pitoresca*. Brasil, I. Rosemberg Produções, curta-metragem, 35 mm, cor, 1956.

FORTHMANN, Heinz. *De pé no chão também se aprende a ler*. Brasil, Prefeitura de Natal (Djalma Maranhão / Moacir de Góes), Perrin Persin Produções, curta-metragem, 35 mm, pb, 1962.

FORTHMANN, Heinz. *Entre os Índios de Sul*. Brasil, SPI, curta-metragem, 35 mm, pb, 1947.

FORTHMANN, Heinz. *Funeral Bororo*. Brasil, SPI, média-metragem, 35 mm, pb, 1953.

FORTHMANN, Heinz. *Guido Marlière – um Posto Indígena de Nacionalização*. Brasil, SPI, curta-metragem, 1946.

FORTHMANN, Heinz. *Jawari*. USA (James W. Marshall) / Brasil (SPI), média-metragem, 1946.

FORTHMANN, Heinz. *Jornada Kamayurá*, Brasil, INC, curta-metragem, 35 mm, cor, 1967.

FORTHMANN, Heinz. *Kuarup*. Brasil, INC, média-metragem, 35 mm, cor, 1963.

FORTHMANN, Heinz. *Txukahamãe*. USA / Brasil, SPI, média-metragem, cor, 1955.

FORTHMANN, Heinz. *Os Índios Urubus – um dia na vida de uma tribo da Floresta Tropical*. Brasil, SPI, média-metragem, 35 mm, pb, 1950.

FORTHMANN, Heinz. *Os últimos dias de Canudos*. Brasil, curta-metragem, 35 mm, pb, Carlos Gaspar (série "A Grande Jornada"), 1962.

FORTHMANN, Heinz. *Rio das Mortes*. Brasil, SPI, curta-metragem, 35 mm, pb, 1948.

FORTHMANN, Heinz. *Rito Krahô*. Brasil, UnB / Rosita Forthmann, média-metragem, 16 mm, cor, 1971/1993.

FORTHMANN, Heinz. *Universidade de Brasília: primeira experiência em pré-moldado*. Brasil, UnB (Ceplan), curta-metragem, 16 mm, pb, 1962 / 1970.

IVENS, Joris. *La Seine a rencontré Paris*. França, Garance Films, Paris, 1957.

IVENS, Joris. *Terra de Espanha*. USA, Contemporary Historians Inc. New York, média-metragem, 35 mm, pb, 1937.

LÉVI-STRAUSS, Claude; LÉVI-STRAUSS, Dina. *Cerimonias funeraes entre os índios Bororó* - Rio Vermelho, Estado de Mato Grosso. Brasil, Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura - Discoteca Pública Municipal, curta-metragem, 16 mm, pb, Dezembro de 1935.

LÉVI-STRAUSS, Claude; LÉVI-STRAUSS, Dina. *A vida de uma aldeia Bororo*. Brasil, Prefeitura do Município de São Paulo, curta-metragem, 16 mm, pb, 1935.

LÉVI-STRAUSS, Claude; LÉVI-STRAUSS, Dina. *Os índios Kaduveo*. Brasil, Prefeitura do Município de São Paulo, curta-metragem, 16 mm, pb, 1935.

LÉVI-STRAUSS, Claude; LÉVI-STRAUSS, Dina. *Aldeia de Nalike - Serra Bodoquena* (Kaduveo). Brasil, Prefeitura do Município de São Paulo, curta-metragem, 16 mm, pb, Dezembro de 1935 / Janeiro de 1936.

MAURO, Humberto. *Canções Populares – Chuá Chuá e Casinha Pequenina* (Série Brasilianas n° 1). Brasil, INCE, curta-metragem, 35 mm, pb, 1945.

MAURO, Humberto. *Canções Populares – Azulão e Pinhal* (Série Brasilianas n° 2). Brasil, INCE, curta-metragem, 35 mm, pb, 1948.

MAURO, Humberto. *Cantos de Trabalho* (Série Brasilianas n° 5). Brasil, INCE, curta-metragem, 35 mm, pb, 1955.

MAURO, Humberto. *Manhã na roça – carro de bois*. Brasil, INCE, curta-metragem, 35 mm, pb, 1956.

MAURO, Humberto. *Meus oito anos*. Brasil, INCE, curta-metragem, 35 mm, pb, 1956.

MAURO, Humberto. *O Descobrimento do Brasil.* Brasil, Instituto do Cacau da Bahia, longa-metragem, 35 mm, pb, 1937.

MENDES, Marcos de Souza. *Heinz Forthmann*. Brasil, FUNARTE / Marcos de Souza Mendes, média-metragem, 16 mm, cor, 1990.

MUNIZ, Sérgio. *Beste*. Brasil, Thomaz Farkas, curta-metragem, 16 mm, cor, 1978.

NORONHA, Jurandyr. *O cinegrafista de Rondon*. Brasil, Embrafilme / Departamento do Filme Cultural, curta-metragem, 16 mm, cor, 1979.

NORONHA, Linduarte. *Aruanda*. Brasil, Instituto Joaquim Nabuco / INCE, curta-metragem, 35 mm, pb, 1959.

REIS, Luiz Thomaz. *Rituais e festas Bororo*. Brasil, SPI, média-metragem, 35 mm, pb, 1916.

ROSSELLINI, Roberto. *Paisà*. Itália / USA (Mário Conti, Roberto Rossellini, Rod E. Geiger) Organizzazione Film / Foreign Film Production Inc, longa-metragem, 35 mm, pb, 1947.

ROUCH, Jean. *Cimetière dans la falaise*. França, Jean Rouch, curta-metragem, 16 mm, cor, 1953.

ROUCH, Jean. *Jaguar*. França, Comitê do Filme Etnográfico, longa-metragem, 16 mm, cor, 1954.

ROUCH, Jean. *Moi un Noir*. França, Les Films de la Pléiade, longa-metragem, 16 mm / 35 mm, cor, 1957.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Como era gostoso o meu francês*. Brasil, L. C. Produções Cinematográficas / Condor Filmes, longa-metragem, 35 mm, cor, 1972.

SARNO, Geraldo. *Casa de Farinha*. Brasil, Thomaz Farkas, curta-metragem, 16 mm, cor, 1970.

SCHULTZ, Harald. *Curt Nimuendaju e Icatu – Postos Indígenas de Nacionalização*. Brasil, SPI, curta-metragem, 35 mm, pb, 1942.

SCHULTZ, Harald. *Os Umutina*. Brasil, SPI, curta-metragem, 16 mm, pb, 1945.

SCHULTZ, Harald. *Um Posto Indígena na IR 7*. Brasil, SPI, curta-metragem, 16 mm, pb, 1946.

SEVERO, Fernando. *O mundo perdido de Kozak*. Brasil, curta-metragem, 16 mm, cor, 1988.

SUCKSDORFF, Arne. *Fábula*. Suécia, longa-metragem, 35 mm, pb, 1964.

VASCONCELOS, Genil. *Frente a frente com os Xavantes*. Brasil, Fundação Brasil Central, curta-metragem, 35 mm, pb, 1947.

VELOSO, Nilo. *Bororo*. Brasil, SPI, curta-metragem, 35 mm, pb, 1943.

VELOSO, Nilo. *Excursão às nascentes do Xingu*. Brasil, SPI, média metragem, 35 mm, pb, 1945.

VELOSO, Nilo. *Calapalo*. Brasil, SPI, curta-metragem, 35 mm, pb, 1946.

VELOSO, Nilo. *(A) Epopéia da Comissão Rondon*. Brasil, SPI, longa-metragem (sem referência de bitola), 1945.

ANEXOS

1. Filmografia de Heinz Forthmann / SPI

As Fichas Técnicas a seguir foram baseadas nos seguintes documentos: *Filmografia de Heinz Forthmann* realizada e encaminhada pelo próprio realizador ao Departamento de Comunicação da UnB em1965; relação do *Acervo do Museu do Índio sob a guarda da Fundação Cinemateca Brasileira* (sem data); *Ficha de Inventário da Cinemateca Brasileira* - incluída no ofício 146/82 que relacionou, após o incêndio ocorrido em 1982, em seu depósito n° 4 para filmes de nitrato, os filmes do Museu do Índio lá depositados; e *Fundo / Coleção: Serviço de Proteção aos Índios / Seção de Estudos*, do Museu do Índio, Serviço de Registro Audiovisual (SRA).

Esta *Filmografia* está em ordem cronológica e não inclui os filmes realizados em *free-lancer* no período 1946-1959. O termo *Assunto*, utilizado pelo realizador, foi substituído por *Sinopse* e seu texto original está entre aspas.

Guido Marlière – Um Posto Indígena de Nacionalização

Curta-metragem (193 metros), 07 minutos, 35 mm, pb. Ano de produção: 1946 (segundo filmografia de Forthmann). Produção: Serviço de Proteção aos Índios (SPI), Seção de Estudos (SE).
Sinopse: *"Um Posto Indígena no vale do Rio Doce, Minas Gerais."*
Roteiro, Fotografia e Direção: Heinz Forthmann. Som e Montagem: Rodolfo A. Freudenfeld. Laboratório: Filmes Artísticos Nacionais.
Observação: data do Fundo SPI-SRA: 1947. Título original de Heinz Forthmann: *Os Índios Krenaque*.

Entre os Índios do Sul

Curta-metragem (121 metros), 11 minutos, 35 mm, pb, 1947. Produção: SPI/SE.
Sinopse (sub-título): Uma inspeção do diretor do SPI (Donattini) à 7ª Inspetoria nos estados do Paraná, Santa Catarina (Posto Indígena Rio das Cobras) e Rio Grande do Sul – índios Caingangue e Guarani.
Roteiro, Fotografia, Som, Direção e Montagem: Heinz Forthmann. Texto: Herbert Serpa. Narrador: Luis Augusto.

Os Carajás

Curta-metragem (370 metros), 13 minutos e 29 segundos, 35 mm, pb, 1947. Produção: SPI/SE.
Sinopse: Cobertura de uma viagem de barco de Aruanã à Ilha do Bananal, Goiás.
Roteiro, Fotografia, Som, Direção e Montagem: Heinz Forthmann.
Créditos originais: *"um filme documentário da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios – Ministério da Agricultura, 1947"*. Resumo (SRA): *"*[...] *vistas gerais das cidades de Goiânia e Aruanã. Assistência médica. Viagem à Ilha do Bananal. A equipe encontra ainda grupos de índios Karajá em aldeamentos temporários ao longo da descida do Rio Araguaia. Posto Indígena Getúlio Vargas"*.

Rio das Mortes

Curta-metragem, 20 minutos, 35 mm, pb, 1947. Produção: SPI/SE.
Sinopse: *"Pacificação dos índios Xavantes, então em curso."*
Roteiro, Direção, Fotografia, Montagem, Adaptação sonora e Texto: Heinz Forthmann.
Fotografia conjunta: Lincoln M. Costa, Pedro Neves.
Resumo (SRAV): "Participação dos índios Xavante, pela equipe do SPI chefiada por Francisco Meirelles. Aspectos do Posto Pimentel Barbosa. Assuntos: [...]

Modesto Donattini Dias da Cruz, Acampamento, Alimentação, Inspetoria Regional 8, Mandioca, Marcenaria, Posto Indígena Pimentel Barbosa, Primeiros contatos, Transporte [...]". Cemitério onde estão enterrados Pimentel Barbosa e seus companheiros. Placa com o lema de Rondon escrito: "Morrer se preciso for; matar nunca".
Título original de Heinz Forthmann (HF): *Xavantes*.

Simões Lopes

Curta-metragem, 274 metros, 10 minutos, 35 mm, pb, 1948. Produção: SPI/SE.
Sinopse: Economia do Posto Indígena Simões Lopes em Mato Grosso.
Roteiro, Direção, Fotografia: Heinz Forthmann
Título original: *Os Bakairi*
Resumo das imagens: inspetoria do Posto Indígena Simões Lopes, dos índios Bakairí. Escola, hospital, jovem mão com o filho. Posto – Fazenda: criação de porcos e gado. Vaqueiros.

Os Índios Urubus – um dia na vida de uma tribo da Floresta Tropical

Média-metragem, 987 metros, 36 minutos, 35 mm, pb, 1950. Produção: SPI/SE.
Sinopse: "o cotidiano de um grupo indígena da floresta tropical. Índios Kaapor-Urubu, Vale do Gurupi, Maranhão".
Direção e Fotografia: Heinz Forthmann.
Roteiro, Orientação Etnográfica e Texto: Darcy Ribeiro.

Mimoso

Curta-metragem, 274 metros, 10 minutos, 35 mm, pb, 1952. Produção: SPI/SE.
Sinopse: *"Cobertura da última viagem do Marechal Rondon a Mato Grosso."*
Direção e Fotografia: Heinz Forthmann.

Funeral Bororo

Longa-metragem, 2.745 metros (aproximados), 1 hora e 45 minutos, 35 mm, pb, 1953. Produção: SPI/SE.
Sinopse: *"Cerimonial fúnebre dos índios Borôro, Vale do São Lourenço, Mato Grosso, consistindo em enterro primário, lavagem e enfeite dos ossos e enterro definitivo."*
Roteiro, Direção, Fotografia e Montagem: Heinz Forthmann.
Observação: Filme oficial do Congresso Internacional de Americanistas, São Paulo, 1954.

Txukahamãe

Média-metragem, 330 metros, 30 minutos, 16 mm, cor, 1955.
Produção: James W. Marshall – Insight Inc. Hollywood e ABC-TV.
Sinopse: *"Contato de pacificação com um grupo Kaiapó (Metotire)."*
Roteiro, Direção, Fotografia, Montagem e Texto (em inglês): Heinz Forthmann.

Kwaryp

Média-metragem, 330 metros, 30 minutos, 16 mm, cor, 1956. Produção: James W. Marshall – Insight Inc. Hollywood e ABC-TV.
Sinopse: *"Cerimonial fúnebre dos índios Kamayurá (Alto Xingu) que consiste na encenação do mito da criação, na festa de iniciação (furar orelha), competição de luta corporal (huka-huka), etc."*
Roteiro, Fotografia, Montagem e Adaptação Sonora: Heinz Forthmann.
Assessoria Etnográfica e Texto: Darcy Ribeiro.

Xingu

Longa-metragem, 1000 metros, 1 hora e 30 minutos (aproximadamente), 16 mm, cor, 1956 / 57.
Produção: James W. Marshall – Insight Inc. Hollywood e ABC-TV.

Sinopse: *"Documentário sobre várias tribos da região Kuluene-Xingu, índios do Alto Xingu, Juruna e Kaiapó."*
Direção e Fotografia: Heinz Forthmann
Roteiro, Montagem e Adaptação Sonora: Nicholas Cominos.

JAWARY

Média-metragem (presumivelmente), 16 mm, cor.
Produção: James W. Marshall.
Sinopse: *"Guerra de lanças dos índios do Alto Xingu. Luta competitiva de tribos de vários grupos lingüísticos, mas economicamente e culturalmente interdependentes."*
Roteiro, Direção e Fotografia: Heinz Forthmann.
Montagem e Adaptação Sonora: Nicholas Cominos.

2. Roteiro Original de *Xingu*
De Heinz Forthmann

I. Apresentação

Seqüência A	Sons
1. Vista aérea da floresta amazônica	Ruído de motor
2. Títulos	Música
3. Vista da mata tomada mais baixo	
4. Base do cachimbo	Motor
5. Pouso do quadrimotor	Ruídos de aterrissagem
6. Desembarque de Leal Neto	
7. Parada ao pé da escada	
8. Depósito mala na escada	
7. Toma cigarro para acender	Narração
Seqüência B	
1. Gabinete de Aboim, Leal Neto se dirige a	Narração
2. Grupo de oficiais superiores em conversa	
3. Leal Neto e grupo encaminham-se para um mapa	Diálogo
4. Exposição de Aboim sobre a missão, indicando os pontos no mapa onde se lê zona inexplorada	Diálogo
Seqüência C	
1. Mão de Leal Neto indica o mesmo mapa, agora no chão	Diálogo
2. Tomada do grupo, apresentação de Orlando, Cláudio e Leonardo	
3. Piunim espia a um canto	

II – Progressão

Seqüência D	Sons
1. Preparativos da partida da expedição por água.	Narração
2. Embarque dos burros e demais cargas nas canoas.	
3. Partida, paisagens.	Motor de popa
4. Aves e animais aquáticos.	Gritos
Seqüência E	
1. Vista das ilhas habitadas pelos Juruna.	
2. Indicação de que os índios inquietam-se com a aproximação das canoas.	
3. Aproximação e fuga dos índios em suas ubás.	Marulhos de água
4. Orlando e Pionim gritam pedindo que esperem	Vozes
5. Desembarque na ilha agora deserta, vista de conjunto das casas.	
6. Encaminham-se para as casas, tocando os cachorros que ladram ameaçadoramente, mas fogem.	Latidos
7. Casas vistas de perto, animais domésticos assustados.	Gritos de bichos
8. Interior das casas, redes, cestaria, panelas ao fogo, adornos plumários	
9. Pionim chama por Orlando indicando que os índios estão na margem oposta.	Chamado insistente de Pionim
10. Orlando e Pionim, numa canoa indígena atravessam o rio, chamando os índios.	
11. Vista do matagal movendo-se, indicando a presença dos índios.	

12. Orlando e Pionim desembarcam, o último trazendo vários facões e panos que levanta para serem vistos pelos índios.

13. Fuga dos índios para mais longe da margem, em atitude ameaçadora, com os arcos prontos para atirar.

14. Orlando aproxima-se de uma clareira seguido por Pionim que é instado a chamar os índios em sua língua. — Pionim chama os índios

15. Um índio aproxima-se temeroso para receber um facão e oferece uma flecha de ponta voltada para Orlando.

16. Intervenção enérgica de Pionim mandando que o índio dê a flecha pelo lado emplumado, como garantia de atitude pacífica.

17. O índio com o terçado sai correndo para junto dos outros, gritando a Orlando que deixe ali os terçados e se afaste.

18. Orlando finca os terçados na praia, amarra neles colares de miçangas e se afasta.

19. Volta à ilha onde toma as canoas já de partida para seguir viagem. — Motor

20. As canoas aproximam-se das corredeiras, vista das pedras e do [ilegível]. — Marulhar da água

21. Passagem pelas corredeiras; habilidade dos [ilegível].

22. Paisagem calma, vista do entardecer.

23. Abicam na margem e desembarcam.

24. Armando o acampamento na praia.

25. Pesca com espinhal, moqueando peixes, grupo de conversa.

Seqüência F

1. Preparativos para a expedição por terra.

2. Vista do cerrado ralo e da expedição em marcha.

3. Indicação do rumo com bússola e as 3 estacas.

4. Abertura do rumo com facão. — Ruído da derrubada

5. Dois homens desbastando o mato com foice. — Ruído

6. Quatro homens trabalhando com machado. — Ruído

7. A tropa de burros carregada, seguindo a picada recém aberta.

8. Aprofundam-se no mato cada vez mais fechado.

9. Vista da mata, árvores seculares, tapete de folhas mortas, insetos do chão, farfalhar das ramagens, luz através da cobertura verde.

10. Travessia de terreno difícil, alagado; burros atolados são praticamente carregados pelos homens. — Ruído de pisadas

11. Subida em terreno acidentado, homens carregando jamaxim morro acima.

12. Pionim carregando jamaxim.

13. Indicação do trabalho de abrir picada que prossiga o rumo.

14. Abelhas assediando os trabalhadores e os animais – suor, cansaço. — Zum-zum das abelhas

15. Pionim com jamaxim, atacado e atordoado pelas abelhas.

Seqüência G

1. Acampamento. Burros amarrados. Cangalhas reunidas formando um semi-circulo. Homens nas redes e mosquiteiros, fumando, falando.

2. Cláudio traz folhas de palmeira e palmitos para alimentas os burros.

3. Inspecionam o céu pela clareira, procurando divisar um avião cujo ruído ouviram ao longe. — Ruído abafado de avião

4. Orlando sai para caçar com arma de fogo, seguido de Pionim com arco e flechas.

5. Andar cuidadoso na mata, procurando examinar rastros de caça.

6. Atravessam um banhado onde se vê aves aquáticas.

7. Vista do barreiro tomada de longe, vendo-se caças de porte e aves.

8. Orlando atira – animais se espalham.

9. Aproximação de uma caça morta.

10. Pionim atinge uma ave com uma flecha que cai pesadamente.

11. Regresso ao acampamento, Orlando trazendo e Pionim aves mortas.

12. Ouvem o avião e o divisam em meio à folhagem. — Ruído do avião.

13. Corrida para o acampamento, vista deste, onde fazem rolos de fumaça para indicar aos aviadores sua presença.

14. Leal Neto atira bornal e correspondência que fica presa a uma árvore.

15. Pionim sobe para tirar o pára-quedas improvisado.

16. Lendo jornal e cartas.

17. Burro come o jornal.

Seqüência H

1. Expedição em marcha pela mata

2. Orlando, Cláudio e Leonardo conversam tendo em mãos a carta de Leal Neto com um mapa e a correção da rota para atingir as aldeias indígenas. — Narração

3. Preocupação. Paradas para verificação do rumo, indicando que já deviam ter alcançado as imediações da aldeia ou ter sido encontrados pelos índios.

4. Pionim vê um galho torcido e indica a Orlando que logo divisa outro e outros mais.

5. Prosseguem cautelosos, sentindo estar sendo observados.

6. Movimentos de cabeça acompanhando o canto espaçado das aves. — Canto de aves

7. Pionim fala com Orlando. Todos param aguardando. Confabulam. — São eles.

8. Pionim volta-se repentinamente para trás indicando os burros.

9. Orlando concluiu batendo na cabeça que os índios estariam arredios com medo dos animais.

10. Cláudio e Leonardo voltam atrás com os animais; Orlando e Pionim seguem chamando os índios. — Vozes de chamamento

11. Um índio salta na clareira bem diante dele, todo pintado e armado.

12. Orlando ri e se acerca dele amistosamente. Confraternizam e o índio indica que sua gente não está longe. — Narração

13. Três outros índios aproximam-se ainda tímidos. Orlando os abraça e entrega sua arma a um deles.

14. Todos os expedicionários se aproximam e seguem, os índios bem a frente, já numa estrada larga e clara que permite ver todo o grupo em marcha.

15. Entrada na aldeia; vista das malocas e do povaréu que olha de longe.

16. Uma multidão de índios aproxima-se; Orlando adianta-se para saudá-los.

17. Chegada dos burros e admiração dos índios que fazem um largo círculo em torno deles. — Vozerio dos índios.

18. Orlando toma [ilegível] pelo braço e quase o assenta montado no burro.

19. Riso dos índios que agora aproximam-se todos, inclusive as mulheres e crianças.

Seqüência I

1. Correria dos índios no pátio da aldeia.

2. Orlando ouve o ruído do avião e sai da maloca atropelando os índios. — Ruído do avião

3. Do pátio, Orlando pede alguma coisa com gestos. Leonardo trás um cobertor. — Orlando pedindo panos

4. Os dois seguram o cobertor pelas extremidades e se põem a rodar.

5. O avião sobrevoa a aldeia, em vôo rasante, deixando reconhecer Leal Neto que o pilota e afasta-se, deixando cair novas construções. — Ruído do avião.

6. Um menino índio traz a Orlando o embrulho.

7. É uma carta e um mapa com a indicação que próximo dali existe um terreno plano que se presta para abertura do campo de pouso.

8. Orlando combina com os índios o trabalho; abre as cangalhas e machados e outras ferramentas que seriam ganhos pelos que auxiliassem na abertura do campo.

9. Através dos olhos prescrutadores de Pionim se visita toda a aldeia, vendo-se a arquitetura das malocas, a casa das máscaras, o cemitério, a gaiola do gavião.

10. Entardecer. Flautas de Jakuí. Portas das casas fechando-se. Temor das mulheres e crianças.	Flautas. Narração.

Seqüência J

1. Grupos de índios chegam em ubás de diferentes direções.	
2. Cada tribo que acorre ao chamado de Orlando arma seu próprio acampamento nas imediações.	
3. Grupos de 30 a 40 índios fazendo a derrubada da mata. Algazarra. Orlando e Cláudio dirigem e trabalham.	
4. Regresso à aldeia e desafio de uma tribo à outra para o Javari.	Narração
5. Preparativos. Pintura de corpo, adornos masculinos, preparo dos propulsores e das flechas.	
6. O Javari, cenas de conjunto e detalhes focalizando duas figuras.	Ruídos dos propulsores. Gritos da torcida.
7. Aquelas figuras focalizadas se desafiam para o huka-huka.	
8. Huka-huka.	
9. Entardecer. Trabalho feminino com mandioca.	

Seqüência K

1. Prossegue a abertura do campo de pouso.	
2. Mulheres trazendo água e beijus para seus maridos.	
3. O campo é concluído.	
4. Aproxima-se o avião e sobrevoa o campo.	Ruído do avião.

5. Orlando indica por gestos que pode pousar. Cláudio, Orlando e Leonardo se esforçam para afastar os índios da pista.

6. Pouso do avião.

7. Saltam Leal Neto e outro piloto, abraçam os Vilas.

8. Índios aproximam-se timidamente mais aos poucos agrupam-se em torno do avião, examinando as hélices, as asas, a cauda.

9. uma mulher toma um pote com urucu e faz um pequeno desenho no avião.

10. Orlando conversa com os pilotos e com os índios, enquanto Leonardo e outros descarregam o avião.

11. O avião rapidamente se cobre de pinturas típicas do Xingu em vermelho e branco com padrões semelhantes aos da pintura de corpo, já vista nos preparativos.

12. Na aldeia monta-se uma estação de rádio debaixo da curiosidade dos índios que olham cada válvula com a maior atenção.

13. Liga-se o motor e a aldeia corre, mas volta em seguida para examiná-lo de perto.

Ruído do motor.

14. um menino fabrica uma miniatura de avião com buriti e brinca com ela.

Seqüência L

1. Vista do campo onde estão pousados os dois aviões.

2. Orlando e irmãos examinam um mapa com os aviadores, avaliando o rumo e a distância do ponto que devem alcançar para a construção da base.

Narração

3. Primeiro vôo de pesquisa aérea da região dos dois aviões. Sobrevoa-se a aldeia que é vista pela primeira vez do ar; outras aldeias e depois a mata, mata, mata...

4. O avião menor visto de muito longe e muito alto sobre a mata enorme.

5. Sobrevoa rios, depois terreno montanhoso e aldeia de índios apresentados como desconhecidos.

6. Dentro do avião Orlando e Leal Neto discutem indicando que estão sobrevoando a região escolhida para a base aérea. — Narração.

7. Terreno montanhoso. Diálogo rápido entre os aviões combinando o exame detalhado do terreno.

8. Vôos rasantes sobre o terreno típico do Cachimbo. Cláudio indica a clareira à distância.

9. Aproximam-se da clareira vendo restos de fumo da queimada dos índios. Conversa pelo rádio sobre condições do terreno. — Narração.

Seqüência M

1. Volta à base Tales Pires, sobrevoa a aldeia e desce no campo.

2. Reunião dos aviadores e sertanistas para discutir o problema. Exame dos mapas. Relatório é transmitido pelo rádio para o Rio. — Narração. Rádio-Morse.

3. Relatório é transmitido pelo radio para o Rio. — Rádio-Morse.

4. Aboim recebe mensagem com os dados fundamentais do dilema: expedição terrestre de meses com alto perigo de vida ou tentativa de pouso. — Narração.

5. Resposta de Aboim deixando o problema sob a responsabilidade dos aviadores. — Morse.

III - Climax

Seqüência N

1. Partida dos dois aviões sobrevoando a mata.	
2. Casas do interior vendo os tripulantes e sertanistas, carga de ferramentas e dinamite	Narração.
3. Aproximam-se da serra do Cachimbo, vista dos contrafortes contra o horizonte.	
4. Pane no avião pequeno que começa a perder altura.	Ruído de motor falhando.
5. Do avião grande vêem apreensivos o menor baixando, quase tocando a fronde das árvores.	
6. Desespero no avião pequeno e no grande.	Diálogo
7. Comunicam-se pelo rádio esclarecendo impossibilidade de regressar.	
8. Alcançam a clareira agora queimada e limpa. Leal Neto avisa ao avião maior que vai pousar.	
9. Avião maior experimenta o tereno tocando-o com as rodas.	Ruído do toque.

3. Documentos

1. Admissão de Heinz Forthmann no Serviço de Proteção aos Índios, SPI (Portaria nº 10-SE, de 13/04/1942);

2. matéria de jornal: "Em Goiás a Expedição do Serviço de Proteção aos Índios";

3. Carta de Darcy Ribeiro ao Dr. Herbert Serpa, SE/SPI, 1950: Demonstração geral das despesas efetuadas em 1950 na Expedição ao Rio Gurupi;

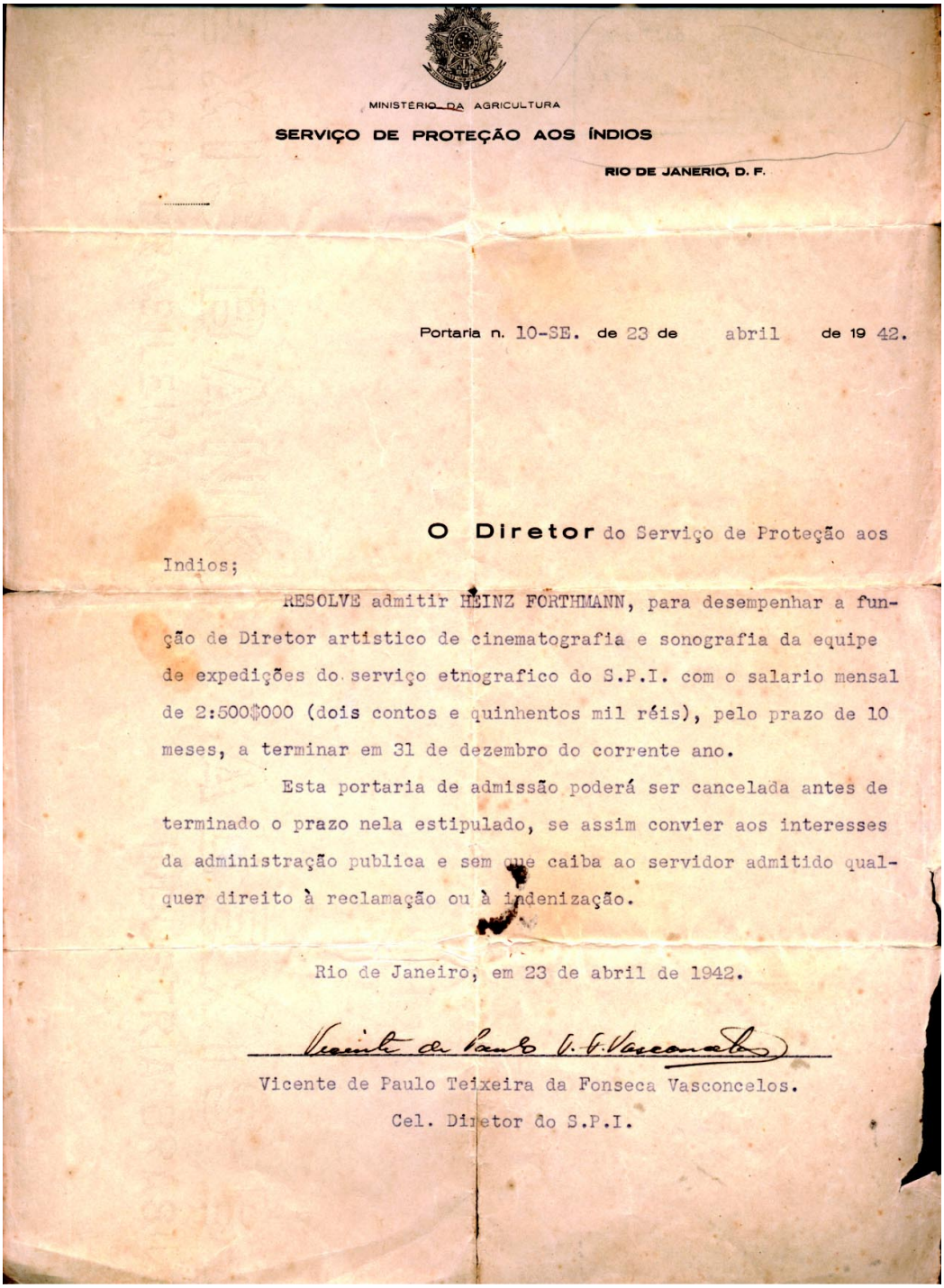
4. Projeto Fronteiras da Civilização (Nota Fiscal);

5. Carta de James Marshall para José Maria da Gama Malcher, 1955;

6. Minuta do Regulamento para a *Ethnographic Film Foundation* (Clifford Evans, Divisão de Arqueologia do *Smithsonian Institution*, Washington);

7. Carta de Clifford Evans a James Marshall, julho de 1958.

1. Admissão de Heinz Forthmann no Serviço de Proteção aos Índios, SPI (Portaria nº 10-SE, de 13/04/1942).



MINISTÉRIO DA AGRICULTURA

SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS

RIO DE JANERIO, D. F.

Portaria n. 10-SE. de 23 de abril de 19 42.

O Diretor do Serviço de Proteção aos Indios;

RESOLVE admitir HEINZ FORTHMANN, para desempenhar a função de Diretor artistico de cinematografia e sonografia da equipe de expedições do serviço etnografico do S.P.I. com o salario mensal de 2:500$000 (dois contos e quinhentos mil réis), pelo prazo de 10 meses, a terminar em 31 de dezembro do corrente ano.

Esta portaria de admissão poderá ser cancelada antes de terminado o prazo nela estipulado, se assim convier aos interesses da administração publica e sem que caiba ao servidor admitido qualquer direito à reclamação ou à indenização.

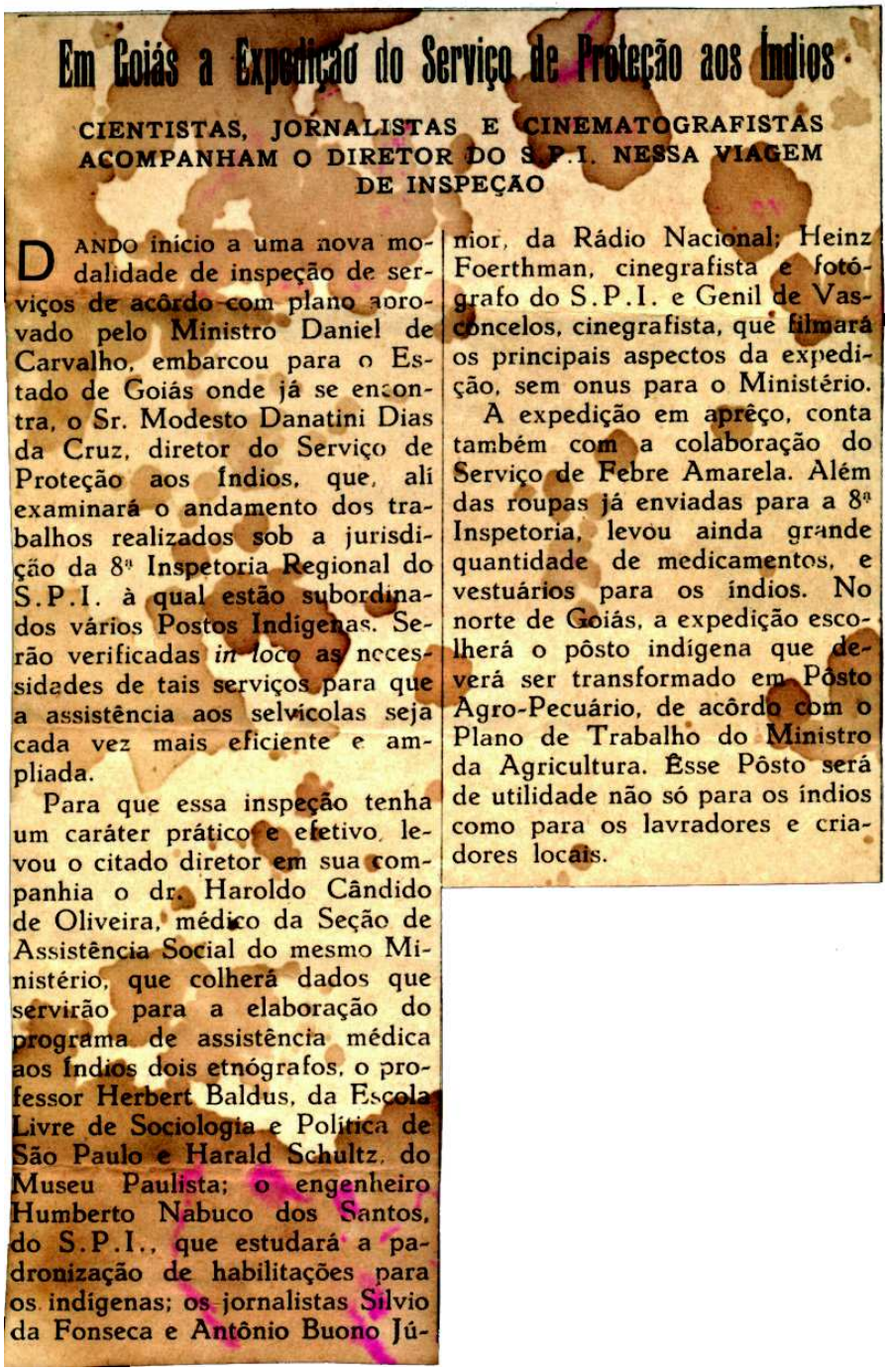
Rio de Janeiro, em 23 de abril de 1942.

Vicente de Paulo T. F. Vasconcelos

Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcelos.

Cel. Diretor do S.P.I.

2. Matéria de jornal, s.l./s.d.



Em Goiás a Expedição do Serviço de Proteção aos Índios

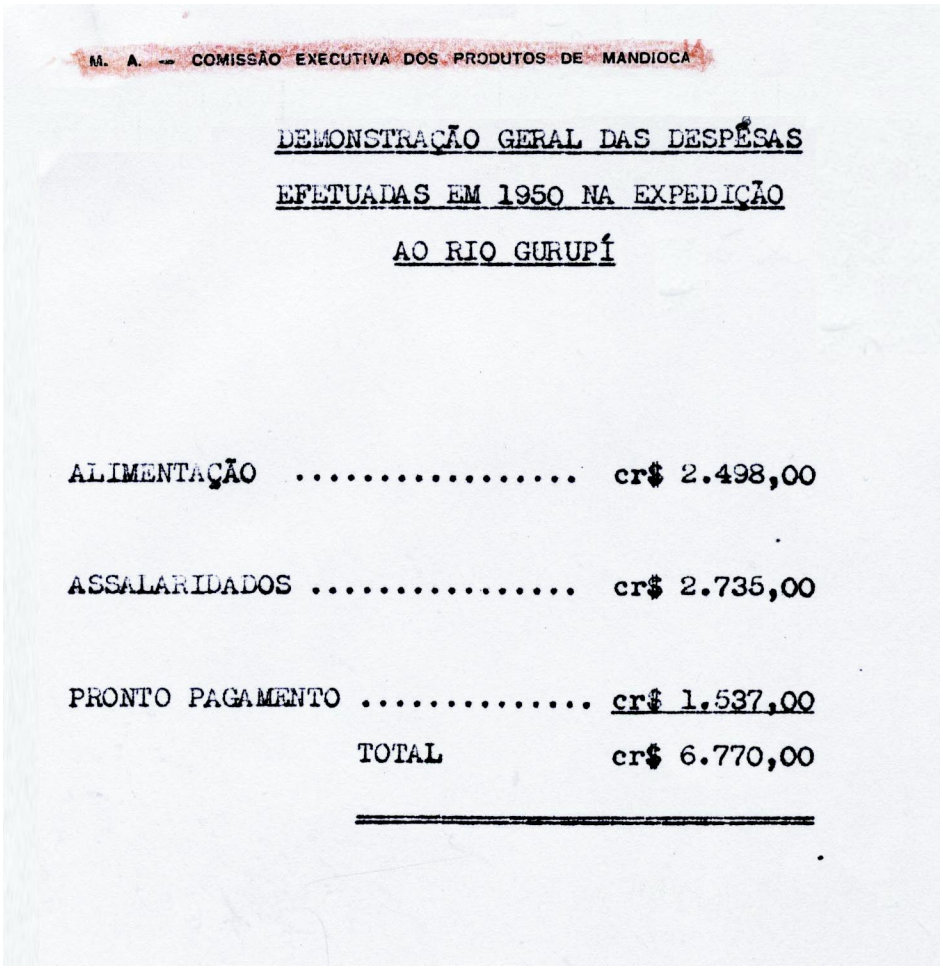
CIENTISTAS, JORNALISTAS E CINEMATOGRAFISTAS ACOMPANHAM O DIRETOR DO S.P.I. NESSA VIAGEM DE INSPEÇÃO

DANDO início a uma nova modalidade de inspeção de serviços de acôrdo com plano aprovado pelo Ministro Daniel de Carvalho, embarcou para o Estado de Goiás onde já se encontra, o Sr. Modesto Danatini Dias da Cruz, diretor do Serviço de Proteção aos Índios, que, alí examinará o andamento dos trabalhos realizados sob a jurisdição da 8ª Inspetoria Regional do S.P.I. à qual estão subordinados vários Postos Indígenas. Serão verificadas *in loco* as necessidades de tais serviços para que a assistência aos selvícolas seja cada vez mais eficiente e ampliada.

Para que essa inspeção tenha um caráter prático e efetivo, levou o citado diretor em sua companhia o dr. Haroldo Cândido de Oliveira, médico da Seção de Assistência Social do mesmo Ministério, que colherá dados que servirão para a elaboração do programa de assistência médica aos índios dois etnógrafos, o professor Herbert Baldus, da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo e Harald Schultz, do Museu Paulista; o engenheiro Humberto Nabuco dos Santos, do S.P.I., que estudará a padronização de habilitações para os indígenas; os jornalistas Silvio da Fonseca e Antônio Buono Júnior, da Rádio Nacional; Heinz Foerthman, cinegrafista e fotógrafo do S.P.I. e Genil de Vasconcelos, cinegrafista, que filmará os principais aspectos da expedição, sem onus para o Ministério.

A expedição em aprêço, conta também com a colaboração do Serviço de Febre Amarela. Além das roupas já enviadas para a 8ª Inspetoria, levou ainda grande quantidade de medicamentos, e vestuários para os índios. No norte de Goiás, a expedição escolherá o pôsto indígena que deverá ser transformado em Pôsto Agro-Pecuário, de acôrdo com o Plano de Trabalho do Ministro da Agricultura. Êsse Pôsto será de utilidade não só para os índios como para os lavradores e criadores locais.

3. Carta de Darcy Ribeiro ao Dr. Herbert Serpa, Chefe da Seção de Estudos, SPI, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1950. FUNDAR.



M. A. -- COMISSÃO EXECUTIVA DOS PRODUTOS DE MANDIOCA

DEMONSTRAÇÃO GERAL DAS DESPÊSAS
EFETUADAS EM 1950 NA EXPEDIÇÃO
AO RIO GURUPÍ

ALIMENTAÇÃO	cr$ 2.498,00
ASSALARIADOS	cr$ 2.735,00
PRONTO PAGAMENTO	cr$ 1.537,00
TOTAL	cr$ 6.770,00

M. A. — COMISSÃO EXECUTIVA DOS PRODUTOS DE MANDIOCA

ASSALARIADOS

Janeiro de 1950					
Cesário Preto -	30	diárias	a 15,00	cr$450,00	
Emiliano Tembé	16	"	" 10,00	" 160,00	
Bernardo	16	"	" 10,00	" 160,00	
Timoio	16	"	" 10,00	" 160,00	
Dorica	5	"	" 10,00	" 50,00	cr$ 980,00
Fevereiro de 1950					
Cesário Preto	28	diárias	a 15,00	cr$420,00	
Emiliano Tembé	11	"	" 10,00	" 110,00	
Francisco	8	"	" 10,00	" 80,00	
Timoio	8	"	" 10,00	" 80,00	
Leandro	8	"	" 10,00	" 80,00	" 770,00
Março de 1950					
Cesário Preto	30	diárias	a 15,00	cr$450,00	
Emiliano Tembé	13	"	" 10,00	" 130,00	
Bernardo	5	"	" 10,00	" 50,00	
Dorica	5	"	" 10,00	" 50,00	" 680,00
Abril de 1950					
Cesário Preto	15	diárias	a 15,00	cr$225,00	
Timoio	5	"	" 10,00	" 50,00	
Dorica	3	"	" 10,00	" 30,00	" 305,00
		TOTAL			cr$ - 2.735,00

M. A. — COMISSÃO EXECUTIVA DOS PRODUTOS DE MANDIOCA

RELAÇÃO DAS DESPÊSAS DE PRONTO PAGAMENTO

Janeiro de 1950

Despêsas de rancho na viagem de uma montaria do P.I. Pedro Dantas a S. José do Gurupí para levar correspondência.

2 paneiros de farinha	cr$	80,00	
5 quilos de peixe seco	"	35,00	
10 " " " fresco	"	40,00	
5 " " carne de caça	"	25,00	cr$ 180,00

Fevereiro e Março de 1950

Despêsas de rancho da montaria (canôa) do correio em viagem do P.I. Pedro Dantas a S. Jose do Gurupí.

3 paneiros de farinha	cr$	120,00	
20 quilos de peixe fresco	"	80,00	
10 " " carne de caça	"	50,00	
3 varas de jabotís	"	75,00	cr$ 325,00

Abril de 1950

1 - Despêsas de rancho na descida do rio do P.I. Pedro Dantas a Vizeu

2 panéiros de farinha	"	60,00	
5 quilos de peixe fresco	"	20,00	
20 rapaduras	"	20,00	
5 quilos de carne de porco	"	30,00	cr$ 150,00

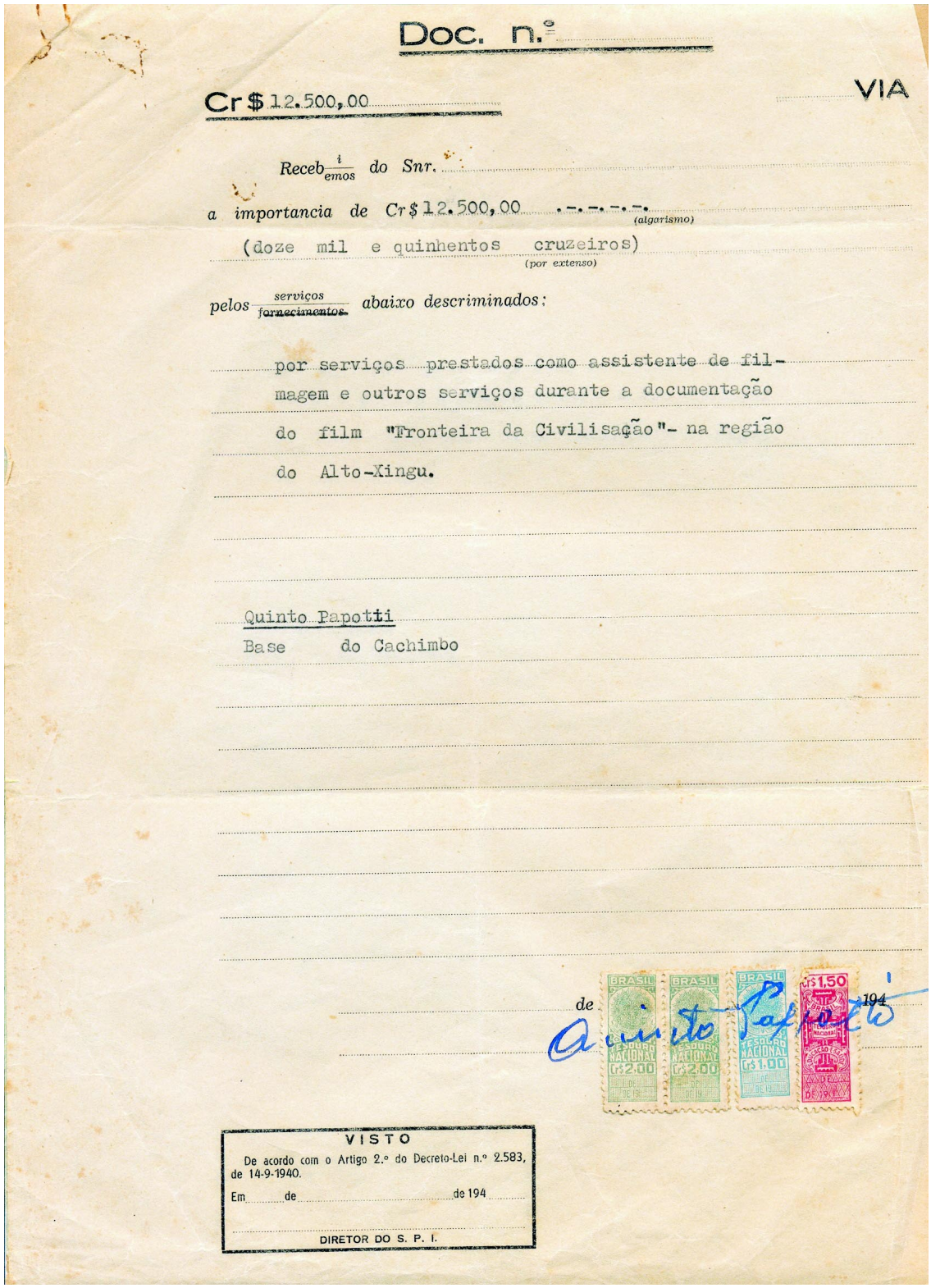
2 - Despêsas efetuadas em viagem de Vizeu a Bragança e daí a Belem

por um telegrama a Belém	"	8,60	
ajuda a um índio	"	10,00	
refeição ligeira	"	25,00	
carregador	"	10,00	
frete ferroviário	"	37,00	
refeição para carregador	"	10,00	
Medicamento para índio	"	16,40	
desinfetante	"	12,00	
2 sacos vasios	"	16,00	
embalagem de artefatos	"	26,00	cr$ 171,00
A TRANSPORTAR			cr$ 826,00

M. A. — COMISSÃO EXECUTIVA DOS PRODUTOS DE MANDIOCA

TRANSPORTE			cr$ 826,00
3 - Despêsas em Belém			
Carregador	cr$ 20,00		
Corrida de auto	" 45,00		
Telegrama a Bragança	" 6,50		
Artefato	" 20,00		
Refeição ligeira	" 26,00		
Ajuda a 2 Índios	" 20,00		
Embalagens	" 75,00		
Frete aéreo	" 247,50		
Transporte em caminhão	" 90,00		
Refeição para 3 auxiliares	" 60,00		
Frete ferroviário	" 45,00		
Cadeados e pregos	" 56,00		cr$ 711,00
TOTAL GERAL			cr$ 1.537,00

4. Projeto *Fronteiras da Civilização.*



Doc. n.º

Cr$ 12.500,00

VIA

Recebemos do Snr.

a importancia de Cr$ 12.500,00 .-.-.-.-. (algarismo)

(doze mil e quinhentos cruzeiros) (por extenso)

pelos ~~fornecimentos~~ serviços abaixo descriminados:

por serviços prestados como assistente de filmagem e outros serviços durante a documentação do film "Fronteira da Civilisação"- na região do Alto-Xingu.

Quinto Papotti

Base do Cachimbo

de 194

Quinto Papotti

BRASIL TESOURO NACIONAL Cr$2,00 — BRASIL TESOURO NACIONAL Cr$2,00 — BRASIL TESOURO NACIONAL Cr$1,00 — Cr$1,50

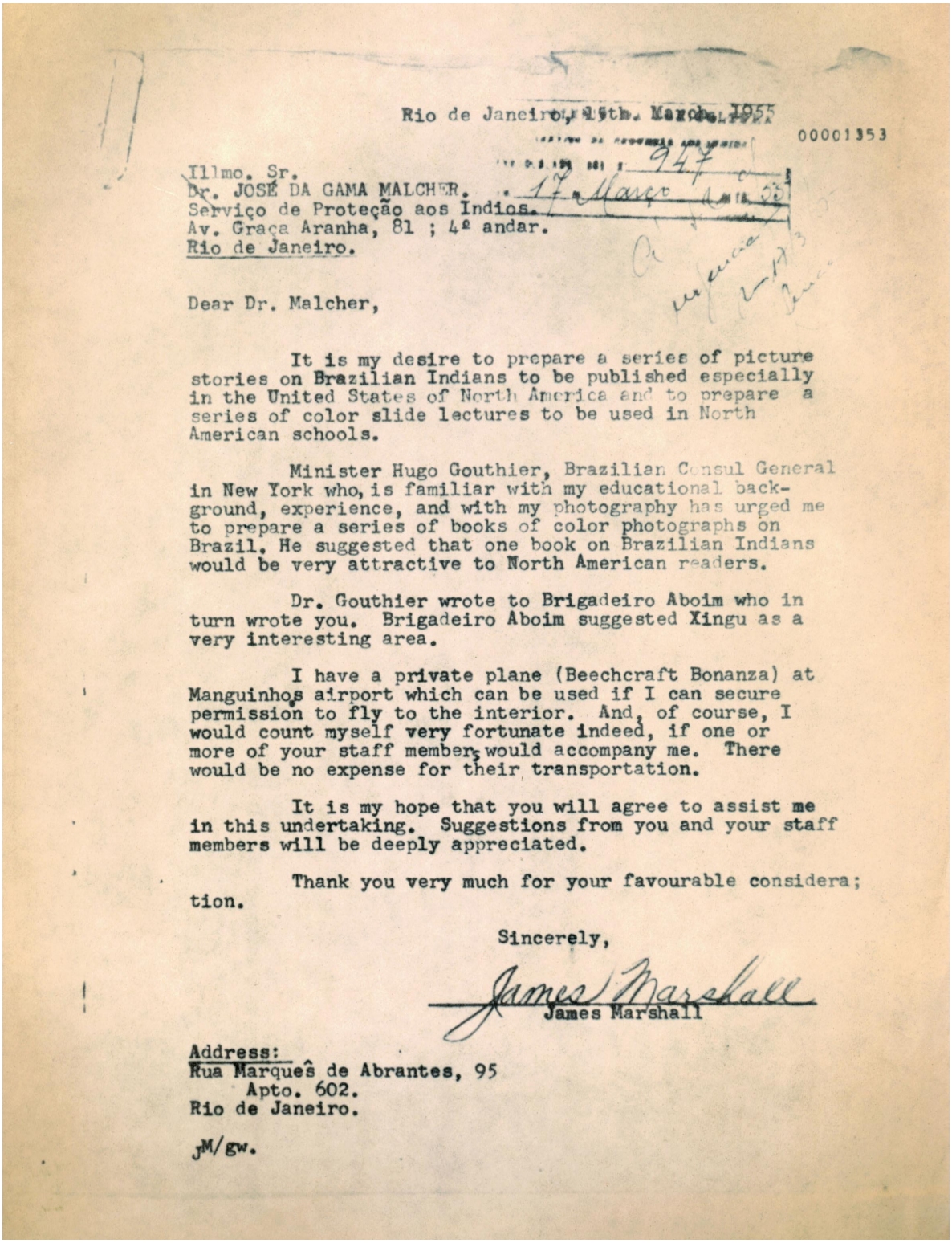
VISTO

De acordo com o Artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 2.583, de 14-9-1940.

Em de de 194

DIRETOR DO S. P. I.

5. Carta de James Marshall para José Maria da Gama Malcher, 1955, Museu do Índio.



Rio de Janeiro, 15th. March, 1955

00001353

947

17 Março 55

Illmo. Sr.
Dr. JOSÉ DA GAMA MALCHER.
Serviço de Proteção aos Indios.
Av. Graça Aranha, 81 ; 4º andar.
Rio de Janeiro.

Dear Dr. Malcher,

It is my desire to prepare a series of picture stories on Brazilian Indians to be published especially in the United States of North America and to prepare a series of color slide lectures to be used in North American schools.

Minister Hugo Gouthier, Brazilian Consul General in New York who, is familiar with my educational background, experience, and with my photography has urged me to prepare a series of books of color photographs on Brazil. He suggested that one book on Brazilian Indians would be very attractive to North American readers.

Dr. Gouthier wrote to Brigadeiro Aboim who in turn wrote you. Brigadeiro Aboim suggested Xingu as a very interesting area.

I have a private plane (Beechcraft Bonanza) at Manguinhos airport which can be used if I can secure permission to fly to the interior. And, of course, I would count myself very fortunate indeed, if one or more of your staff members would accompany me. There would be no expense for their transportation.

It is my hope that you will agree to assist me in this undertaking. Suggestions from you and your staff members will be deeply appreciated.

Thank you very much for your favourable considera; tion.

Sincerely,

James Marshall

James Marshall

Address:
Rua Marquês de Abrantes, 95
Apto. 602.
Rio de Janeiro.

JM/gw.

6. Minuta do Regulamento da *Ethnographic Film Foundation**

- "Devido ao súbito avanço dos modernos meios de transporte, a rápida expansão internacional dos programas de ajuda técnica e o espírito de nacionalismo local no sentido da elevação de todos os grupos de uma nação a um nível mais alto, verifica-se o desaparecimento vertiginoso das culturas aborígenes da face da terra, e
- Considerando que não existem registros adequados e em alguns casos, quaisquer registros dessas culturas em rápido processo de extinção, devido à [ilegível] métodos tradicionais adequados nem suficientemente rápidos, e
- Como, alguns dos registros audio-visuais destas culturas aborígenes estão ameaçados de perderem-se ou serem destruídos, e

Como, devido à falta de recursos, alguns destes valiosos documentos, apesar de cuidadosamente preservados por particulares ou por instituições isoladas, não estão disponíveis à pesquisa científica ou a propósitos educacionais, a não ser numa área muito limitada, e

Sendo desejo de educadores interessados, de cientistas e amigos da educação e da ciência, estabelecerem uma organização e facilidades para o registro, preservação e distribuição desse valioso material de documentação,

RESOLVE-SE que nós, abaixo assinados, procuraremos estabelecer uma ETHNOGRAPHIC FILM FOUNDATION com o propósito de: a) registrar audio-visualmente as culturas que estão rapidamente desaparecendo; e b) preservar e tornar disponíveis para a educação e a pesquisa científica, os documentários já existentes.

RESOLVE-SE, outrossim, prever os necessários recursos tanto para o antropologo como o especialista em filmes documentários, para realizarem filmes Etnográficos satisfatórios, tanto do ponto de vista científico como técnico.

---

* EVANS, Clifford. Smithsonian Institution, Washington. Apud FORTHMANN, Heinz. *Carta a Darcy Ribeiro*, 1959, FUNDAR.

RESOLVE-SE, outrossim, que a ETHNOGRAPHIC FILM FOUNDATION requisitará assistência dos governos local ou nacional para os projetos levados a efeito pela ETHNOGRAPHIC FILM FOUNDATION.

Sugestões do Departamento de Antropologia da Universidade de Texas:

Seria conveniente considerar uma alteração no título da Fundação para ETHNOLOGICAL FILM FOUNDATION.

A contribuição ímpar da Fundação deve ser enfatizada: Não existe qualquer documentário cinematográfico completo de qualquer cultura até o presente momento. Isto iria preencher uma verdadeira "felt need" (necessidade há muito sentida) na Antropologia.

A Fundação vai prover valiosos dados científicos, bem como filmes artísticos. Isto é, a documentação cinematográfica de dados científicos.

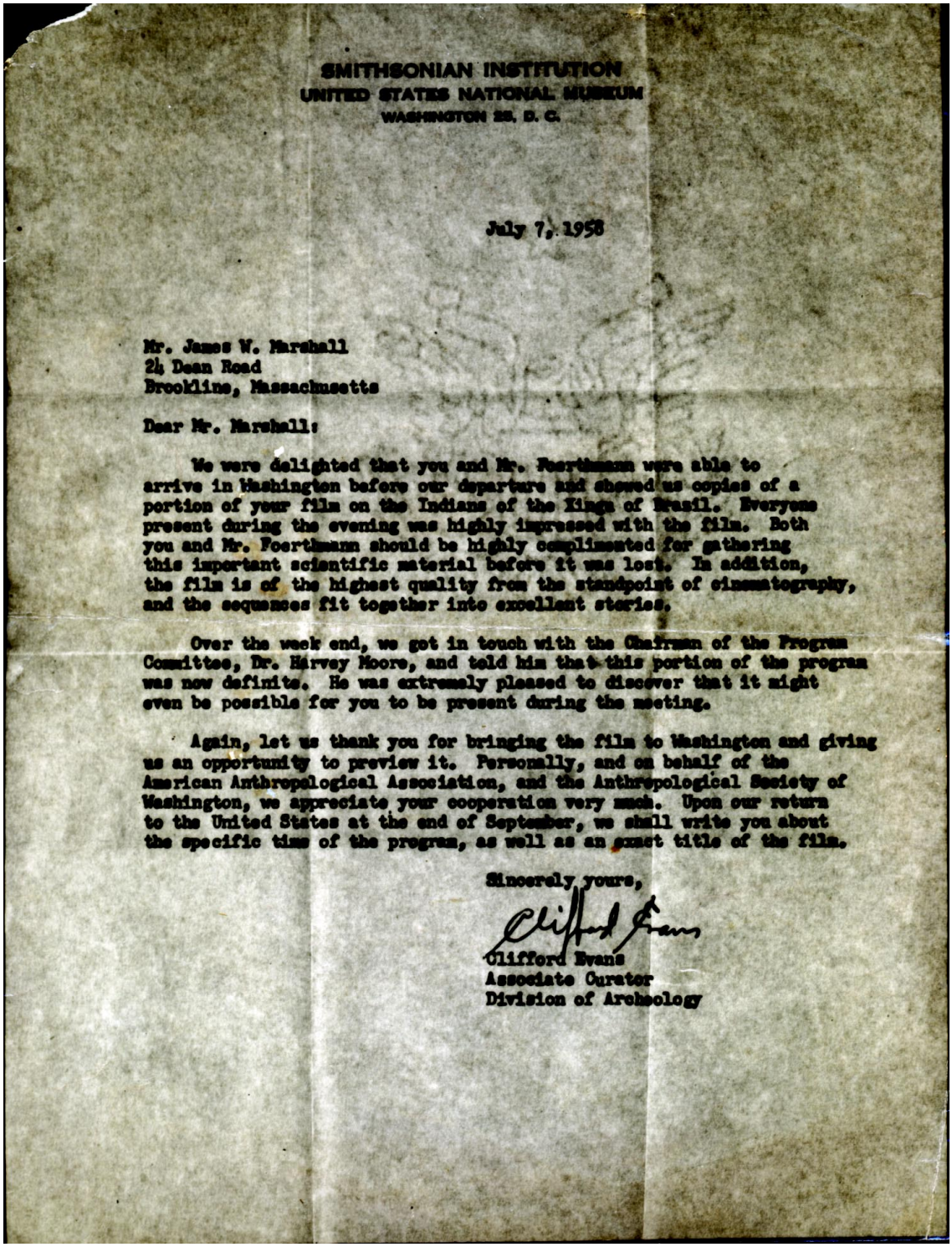
No Brasil, à base do trabalho já realizado, encontramos uma situação muito propícia para um antropólogo. Com muitas horas de filme já processadas e com um bom procedimento (rapport) já estabelecido na área, pode-se alcançar resultados efetivos em um tempo relativamente curto.

Com o crescente interessa em culturas nativas na América Latina, é de se esperar a obtenção de ajuda oficial de países como o México e o Brasil, o que facilitaria enormemente as operações.

Desde que sobre muitos destes grupos aborígenes pesa a ameaça de extinção de suas culturas a Fundação proverá um registro inestimável da vida indígena, enquanto ainda atuante. O valor de tais filmes irá aumentar cada vez mais com o decorrer do tempo. O Brasil, em particular, oferece talvez a última grande oportunidade para o estudo efetivo – com todas as técnicas modernas – de culturas primitivas.

T. N. CAMPBEL, Chairman, Department of Anthropology."

7. Carta de Clifford Evans (Smithsonian Institute) a James Marshall, Julho de 1958. Acervo Heinz Forthmann.



SMITHSONIAN INSTITUTION
UNITED STATES NATIONAL MUSEUM
WASHINGTON 25, D. C.

July 7, 1958

Mr. James W. Marshall
24 Dean Road
Brookline, Massachusetts

Dear Mr. Marshall:

We were delighted that you and Mr. Foerthmann were able to arrive in Washington before our departure and showed us copies of a portion of your film on the Indians of the Xingu of Brazil. Everyone present during the evening was highly impressed with the film. Both you and Mr. Foerthmann should be highly complimented for gathering this important scientific material before it was lost. In addition, the film is of the highest quality from the standpoint of cinematography, and the sequences fit together into excellent stories.

Over the week end, we got in touch with the Chairman of the Program Committee, Dr. Harvey Moore, and told him that this portion of the program was now definite. He was extremely pleased to discover that it might even be possible for you to be present during the meeting.

Again, let us thank you for bringing the film to Washington and giving us an opportunity to preview it. Personally, and on behalf of the American Anthropological Association, and the Anthropological Society of Washington, we appreciate your cooperation very much. Upon our return to the United States at the end of September, we shall write you about the specific time of the program, as well as an exact title of the film.

Sincerely yours,

Clifford Evans

Clifford Evans
Associate Curator
Division of Archeology