

## Como Era Ruim o Meu Francês

Teresa Cristina Duarte Simões<sup>1</sup>

O cinema brasileiro sempre se interessou pela representação do índio, quer seja em filmes de ficção, quer seja em documentários. Já no ano de 1911, foi filmada a ópera de Carlos Gomes, *O Guarani* (Bernadet, 1979: 1911-37), num momento em que os espetáculos cantantes alcançavam grande sucesso junto ao público brasileiro. Três anos mais tarde, em 1915, no documentário *Os Sertões de Mato Grosso* (Bernadet, 1979: 1915-19) — rodado durante uma das expedições do então coronel Rondon — aparecem índios da tribo dos Nhambiquaras, entre "empolgantes quedas d'água, extensas matas virgens e campos que se perdem no ilimitado do horizonte" (Bernadet, 1979: 1915-19), num contexto explorador que procura desvelar um Brasil ainda desconhecido. Entretanto, pode-se observar aqui, já em movimento, o preconceito da nudez indígena que, de uma forma geral, vai sempre ritmar as representações do silvícola local:

"A fim de atender aos reclames das pessoas de muita suscetibilidade (sic), separamos as 5ª e 6ª partes por um aviso de modo a permitir a saída de quem não desejar ver os índios nus. Rogamos o não comparecimento de meninas e crianças." (Bernadet, 1979:1915-19)

Após a ópera filmada e o documentário, surge em 1916 a primeira adaptação literária com protagonistas indígenas, a partir da obra de José de Alencar, *O Guarani*, filme

---

<sup>1</sup> Teresa Cristina Duarte Simões é professora na Universidade Paul Valéry – Montpellier 3, na França. Publicou vários artigos sobre cinema brasileiro e sobre a cultura caipira paulista. Últimas publicações : *Le Brésil caipira. Une culture, ses représentations* (org.), Caravelle n° 99, Toulouse: PUM, dezembro de 2012 ; *Travessias – enredos d'aquém e d'além-mar* (com Carlos Méro), Maceió: Viva editora, 2013.

dirigido por Vittorio Capellaro e, mais uma vez, com música de Carlos Gomes (Bernadet, 1979: 1916-6). Aliás, durante essas filmagens o diretor e toda a sua equipe foram presos pela polícia quando filmavam em Itanhaém, no litoral de São Paulo, pois naquela época era mal visto mostrar índios em filmes. De maneira bastante preconceituosa, os habitantes da selva eram considerados, de certa forma, vergonha nacional (Galvão, 1975: 58). Três anos mais tarde, em 1919, uma adaptação de *Ubirajara* foi dada a público, num momento em que a polêmica em torno da tão criticada nudez se cristalizava cada vez mais:

*"Ubirajara, ao contrário do que foi noticiado, é um filme "inofensivo". Pode ser visto por toda gente. O fato de andarem os índios semi-nus não é motivo para que se os condene, pois não há em todos os seus quadros, um só ato, um só gesto, a que se possa emprestar o mais leve intuito de uma escabrosidade."* (Bernadet, 1979: 1919-44)

E finalmente, completando a trilogia indianista de Alencar, uma primeira versão de *Iracema* ou *A Virgem dos Lábios de Mel* foi filmada em 1920, numa nova produção de Capellaro Film (sic) (Bernadet, 1979: 1920-24). Trata-se, aliás, do primeiro de uma longa lista de filmes, pois essa obra romântica foi uma das mais adaptadas da literatura brasileira.

De uma forma geral, e segundo os textos que nos restaram desses primeiros tempos cinematográficos — infelizmente todos esses filmes desapareceram para sempre<sup>2</sup> — observa-se que a primeira imagem do índio que o cinema brasileiro propôs foi a do bom selvagem rousseauiano, criatura exemplar, vivendo em plena harmonia com a natureza e corrompendo-se em contacto com a sociedade dos brancos. No fundo, a

---

<sup>2</sup> A Cinemateca Brasileira sofreu vários incêndios que destruíram os filmes mais antigos.

imagem que prevaleceu foi aquela fixada pelos autores indianistas do Romantismo brasileiro: Gonçalves Dias em seus poemas, José de Alencar em seus romances.

O cinema nacional vai percorrer um longo caminho a partir dessas adaptações românticas antes de chegar até a que foi feita de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, em 1969, o filme apresenta uma imagem bastante rica do "herói sem nenhum caráter" do livro que, apesar de índio, é representado primeiramente por um ator negro, e em seguida por um branco. Essa obra essencial do cinema brasileiro marca, de forma simbólica, a abolição da barreira de raças no seio do território nacional : se o índio é equivalente do negro e do branco, onde acaba uma raça, onde começa a outra ? Ou então, como definir raças, se o brasileiro índio, pode nascer preto e se transformar em branco ?

Com muita permissividade — embora a nudez ainda continue sendo tabu — *Macunaíma* não hesita em ostentar uma certa "sem-vergonhice" ingênua e malandra, transmitida magistralmente pelo desempenho do extraordinário Grande Otelo, no papel do título. Por outro lado, fiel ao livro, o filme destrói completamente a visão romântica do índio, numa paródia do romance de Alencar : "No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite." (Andrade, 1987: 9).

Alguns anos mais tarde, em 1971, o original *Como Era Gostoso o Meu Francês*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, vai tornar ainda mais complexa essa questão da representação do índio brasileiro. Nus e antropófagos, os silvícolas quinhentistas são mostrados nesse filme de forma nada romântica, expostos na selvageria de suas lutas e ritos canibais, acabando por devorar o francês do título, metáfora da tão invejada e ansiada cultura gaulesa. Inserindo-se na linha do Manifesto Antropófago de 1928 — do modernista Oswald de Andrade —, pela deglutição metafórica do prisioneiro francês enquanto cultura francesa, esse filme situa-se também numa perspectiva de mostrar os

índios de maneira natural, com locações em praias desertas e, sobretudo, o emprego do tupi-guarani como língua da versão original.

Por outro lado, essa obra colocou, uma vez mais, a questão da nudez na representação do índio, questão delicada naqueles anos de ditadura militar e de ordem moral. Em consequência, a obra de Nelson Pereira dos Santos vai passar dificilmente pelo filtro repressor da censura militar, que apreendeu o filme durante oito meses e liberou-o com cortes de quinze minutos (Paranaguá, 1987: 111). Desta forma, nesses atormentados anos de chumbo, a figura do indígena nu ainda permanece algo impossível a ser mostrado (Ramos 1990: 404), servindo de álibi moral aos censores que impõem, com total liberdade, cortes e proibições.

A representação do índio no cinema brasileiro vai, no entanto, prosseguir sua evolução e uma figura totalmente diferente foi proposta no filme *Iracema, uma Transa Amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, que data de 1976. Com efeito, essa obra dá o golpe fatal nos últimos ranços românticos da representação do silvícola nacional e a referência explícita ao romance alencariano é empregada como uma arma para melhor destruí-lo. Ao espectador é oferecida a imagem sem nenhuma compaixão de uma índia de catorze anos, não-virgem, de lábios mais de fel do que de mel, que já perdeu completamente a inocência e a identidade. Aculturada, privada definitivamente de suas raízes, a jovem Iracema tornou-se uma mera prostituta de cabaré de baixo nível em terras transamazônicas, mas almeja partir para as grandes cidades do sul, Rio de Janeiro ou São Paulo. Após conhecer o negociante de madeira que leva o nome metafórico de Tião Brasil Grande, a indiazinha aproveita a carona proposta pelo homem e parte de caminhão à procura de uma vida melhor.

## Mudança de Perspectiva

Desta forma, sem abranger toda a história do cinema nacional — que, aliás, não é o propósito deste estudo — pode-se observar uma mudança radical no que diz respeito à representação do índio brasileiro, encenação que compõe, primeiramente, a figura do bom selvagem rousseuniano, passa em seguida pela do antropófago metafórico, para chegar à do indígena espoliado de sua cultura e de suas raízes. Entretanto, a imagem do índio não fica assentada nessa última proposta, mas evolui em direção a uma figura mais ativa e contemporânea, a do indígena em luta para reaver suas terras e sua cultura.

Grande questão nacional do momento, é para esse aspecto que convergirão, de uma forma geral, os diretores estrangeiros, ou com certa cultura estrangeira, que se interessam pela representação do silvícola brasileiro. Nessa perspectiva do conflito pela terra e do resgate cultural, vários filmes já foram rodados, embora se possa constatar uma grande heterogeneidade nas obras realizadas. Alguns diretores conseguem apresentar filmes instigantes e bem construídos, como é o caso, por exemplo, do excepcional *A Terra dos Homens Vermelhos (Birdwatchers)*, do diretor ítalo-argentino-chileno, Mario Bechis<sup>3</sup>, filmado em 2008.

O interesse dessa obra de ficção é a maneira como o autor apresenta, de forma convincente, os diversos protagonistas do conflito indígena no Brasil, sem no entanto tomar partido por um lado ou por outro. A questão da nudez já não é mais colocada, pois os índios, nossos contemporâneos, já estão completamente aculturados, usando mais tênis do que tanga. E, justamente, como essa perda identitária causa suicídios no que restou de uma tribo outrora organizada, os indígenas restantes tentam recuperar as terras ancestrais numa busca das raízes perdidas.

---

<sup>3</sup> Esse diretor começou a ser conhecido na França a partir do filme *Garage Olimpo* (1999), em que aborda o assunto delicado da tortura durante a ditadura militar argentina.

Sem defender um ponto de vista rançoso e ultrapassado, o diretor deixa emergir a ideia de que os índios Guarani-Kaiowa têm razão ao querer retomar as terras que, num momento histórico, lhes pertenceram; mas, por outro lado, o filme mostra também que os proprietários rurais que adquiriram essas mesmas terras há várias gerações, têm igualmente uma certa legitimidade.

São duas lógicas completamente diferentes que se confrontam, cada uma com sua coerência própria. Aliás, numa "*mise en abyme*" original e, em última análise, indispensável, índios verdadeiros interpretam nesse filme os próprios papéis, contracenando com atores brancos profissionais. Essa relação de força incessante produz uma obra pungente e autêntica. De uma grande sensibilidade, o filme evita qualquer maniqueísmo anacrônico e o espectador deixa a sala de cinema — ou a tela do televisor — perplexo, sem poder apresentar uma solução simplista para o problema das terras e culturas indígenas, mas tendo adquirido elementos de reflexão de excelente qualidade. Resumindo, o espectador sai da sala mais inteligente do que quando entrou.

Por outro lado, mas na mesma linha, é o mesmo tipo de reação que produz no espectador o pungente *Corumbiara*, do franco-brasileiro Vincent Carelli. Esse documentário de 2009 revela a difícil posição dos índios de Rondônia frente ao desmatamento ilegal e à cumplicidade interesseira de fazendeiros e autoridades governamentais. Longe, muito longe da imagem do bom selvagem valorizado e romantizado, os silvícolas do filme sentem medo do branco, fogem, evitam o contato, e uma imagem impressionante, quase roubada pela câmera, simboliza essa situação degradante do indígena atual, aquela do índio que vive dentro de um buraco. Expliquemos.

Em 1985 ocorreu, de forma velada, um massacre na Gleba Corumbiara, no sul de Rondônia. Os indícios ali encontrados levam a crer que existiu uma aldeia indígena naquela mata, numa área ocupada atualmente por madeireiros. Porém, nenhum índio

ficou de testemunha para relatar esse fato infame, o que reveste o acontecimento, sem dúvida alguma, de um aspecto trágico. A câmera documental de *Corumbiara* procura, ao vivo, os últimos sobreviventes dessa destruição que, apavorados, fugiram e se esconderam no coração da selva. Sem querer ir mais longe e forçar o contato com o índio do buraco — talvez um dos raros que conseguiram escapar da carnificina —, a câmera de Vincent Carelli se afasta, pudicamente, respeitando assim uma recusa de aproximação com o branco que deve ter lá, com muita certeza, suas boas razões.

Os índios são mostrados sem aparato, semi-nus, com grande naturalidade, e manifestando uma grande curiosidade em relação ao corpo do "outro". Numa das seqüências do filme, por ocasião de um primeiro encontro, uma índia apalpa a barriga e os seios da mulher branca que participa na filmagem, para melhor conhecê-la. Essa imagem é desconcertante pois há nela uma inversão inédita: não é mais o corpo nu do índio que interessa o branco — mesmo que seja somente para criticá-lo, repudiá-lo, cobri-lo ou cortá-lo, dando assim vazão a seus instintos mais primitivos — mas, pelo contrário, é o corpo dos "civilizados" que interessa os "selvagens".

Durante quase duas horas, *Corumbiara* procura, mostra, tenta compreender. Respeitosa, a câmera só se aproxima quando autorizada ou convidada, e o filme instaura um diálogo incessante com o espectador, a partir das imagens reveladas e dos argumentos desenvolvidos. Inútil dizer que esse filme produz um efeito profundo e durável no público em geral, que acaba por ficar decepcionado quando as luzes da sala acendem.<sup>4</sup>

Além dessa obra formidável, o antropólogo Vincent Carelli participa num projeto de sua criação, *Vídeo nas Aldeias*, que desde 1987 visa formar diretores de cinema indígenas com o objetivo de fornecer a esses povos meios de criar suas próprias imagens, sem o intermediário do diretor de cinema exterior à tribo que chega para

impor sua própria visão sobre a mesma e seus costumes. Através das diversas obras realizadas no âmbito desse projeto, pode-se avaliar o vigor e a veracidade do mesmo. Citemos, como exemplo, o média-metragem *A Iniciação dos Jovens Xavantes* (1999), em que elementos da tribo filmam, pela primeira vez, o rito ancestral; ou então *O Amendoim da Cotia* (2005), dirigido pelos índios Panará, que mostra a vida cotidiana da tribo por ocasião da colheita do amendoim. Com efeito, frente a esses filmes, tão diferentes dos que está acostumado a assistir, o espectador branco sente-se em completa defasagem, pois a obra não foi feita por ele, nem, aliás, para ele, com elementos que facilitariam a compreensão dos atos e reproduziriam os "tiques" cinematográficos aos quais foi condicionado.

### **Um Possível Retorno?**

No meio do caminho entre "filme de índio" feito por branco para branco, e "filme de índio" feito por índio para índio, situa-se, de maneira infeliz, um dos filmes do diretor francês Jean-Pierre Dutilleux, rodado na floresta amazônica em 2004.

Nascido na região francesa de Haute-Savoie, em 1949, Dutilleux viveu em Malmédy, na Bélgica. Tentou primeiramente seguir estudos de Direito, mas acabou por abandonar a faculdade e partir como aventureiro pelo mundo afora. Suas atividades cinematográficas começaram em 1972, quando foi assistente de Costa-Gavras no excelente *Estado de Sítio (État de siège)*, filmado no Chile, um pouco antes da queda de Salvador Allende. Após essa experiência, Jean-Pierre Dutilleux partiu para a Amazônia de câmera em punho e dirigiu o seu primeiro documentário em 1973, *Indians*<sup>5</sup>, sobre os Txucarramae. Após um novo documentário, desta vez sobre os irmãos Villas Boas — *Xingu, The White Man Is Coming* — o diretor rodou *Raoni* sobre o famoso cacique, filme

---

<sup>5</sup> Os filmes do diretor vão quase sempre ser distribuídos com um título original em inglês.



comentado por Marlon Brando e nominado para o Oscar em 1977. Além desses filmes, a carreira de Jean-Pierre Dutilleux é sólida e engajada no combate da destruição da floresta amazônica, permeada por ações de sensibilização de grande porte em colaboração com o cantor inglês Sting, no seio do organismo que fundaram juntos para apoiar o combate dos índios : *Fondation Rain Forest*.

O filme do diretor francês que nos interessa aqui é *Amazon Forever*, distribuído na França sob o título de *L'âge de l'Innocence*, ou seja, *A Idade da Inocência*<sup>6</sup>. A história relatada é a de Nicolas Debré, um jovem cineasta francês que chega, de avião, na reserva de uma tribo que vive no vale do rio Xingu. Seu objetivo é realizar um documentário sobre o Quarup, importante cerimônia ritual desses índios, em que, durante vários dias, presta-se homenagem aos mortos da tribo, trazendo-os, de certa forma, de volta à vida<sup>7</sup>.

Após alguns dias de imersão na nova cultura, o francês apaixona-se por Luacema, a filha do cacique Ayupu. Para aproximar-se dela, Nicolas começa a participar intensamente nas tarefas cotidianas da tribo. Depois de um certo tempo de convívio e de assimilação dos costumes locais, o francês exagera na integração, vestindo-se e pintando-se como os anfitriões. Nicolas, porém, deixa a tribo, mas acaba por voltar seis meses depois, para grande alegria dos índios, com o objetivo de mostrar o filme que rodara para os habitantes da aldeia. E a projeção se faz, ao ar livre, graças a um grupo elétrico, num ambiente descontraído e amical.

Entretanto, muita coisa mudou na região e uma nova ameaça pesa sobre os amigos de Nicolas e a mulher que ama: o desmatamento. Sob a impulsão do cacique Ayupu, o jovem acaba por aderir à luta que os índios travam contra madeireiros que destroem a floresta com suas enormes e invencíveis máquinas de aço. Rapidamente,

---

<sup>6</sup> É verdade que esse filme pode ser confundido com um outro, de Martin Scorsese, rodado em 1993, e cujo título em inglês é *The Age of Innocence*, mas que foi apresentado na França com o título de *Le Temps de l'Innocence*.

<sup>7</sup> Antônio Callado tratou desse assunto no seu famoso livro de mesmo nome, escrito em 1967.

Ayupu percebe que a câmara de Nicolas constitui uma arma muito mais eficaz do que os arcos e flechas tradicionais e as intimidações que os índios irados e ameaçados no seu próprio meio-ambiente possam exercer contra os desmatadores sem escrúpulos.

Essa aventura amazônica será para Nicolas a oportunidade de descobrir o verdadeiro sentido de sua existência, ou seja, o combate à ignorância e à indiferença. "Já escolhi o meu campo: o da vida", afirma ele, orgulhoso, após ter passado por essa espécie de iniciação e ter deixado, assim, a "idade da inocência", como sugere o título francês do filme. Quanto ao final feliz esperado, na verdade, ele se revela inesperado, pois o jovem francês acaba por partir, deixando a índia que amava cumprir o destino já traçado para ela no seio do seu próprio contexto cultural: desposar o valente guerreiro Tapi, futuro cacique ao qual tinha sido prometida.

Contudo, ao deixar a região amazônica, Nicolas não volta para a França imediatamente, mas dirige-se ao Rio de Janeiro em companhia do cacique Ayupu para encontrar Roberto, o antigo chefe do posto indígena, que abandonara suas funções por ter contraído malária. O objetivo dessa viagem é levar ao conhecimento do público em geral o problema da devastação da floresta amazônica, bem como buscar apoios políticos para proteger o meio-ambiente e os índios.

Numa seqüência antológica em que Nicolas, Ayupu e Roberto vão até uma favela durante um ensaio do carnaval, surge, no fundo, uma grande solidariedade entre os marginalizados da sociedade brasileira. Além disso, outro elemento menos engajado politicamente reúne igualmente o índio e as dançarinas da escola de samba: todos estão semi-nus.

De volta a seu país, Nicolas apresenta, sem muito sucesso, o filme que dirigiu. Sem deixar que a amargura interrompa sua luta, ele continua, em Paris, a proferir palestras, pregar cartazes de denúncia, solicitar assinaturas para petições.

Em *Amazon forever*, as imagens são belas, luminosas, as cores magníficas. Há cachoeiras, araras, papagaios e macaquinhos, planos aéreos da mata virgem e dos rios, ocas e cerimônias autênticas. Embora o diretor ceda por momentos a uma certa facilidade de encenação — amor à primeiríssima vista, beijo romântico ao pôr-do-sol, etc. — de uma forma geral, o filme se mantém, numa *mise en scène* cuidadosa e ritmada. No entanto, há nele um descompasso, produzindo no espectador um certo constrangimento. O que está então errado com esse filme? Se não é a forma, talvez seja o conteúdo.

Ora, este também parece totalmente convincente. Como avisam os créditos do início, trata-se de uma obra autêntica, "baseada numa história real", em que "índios, tribos e rituais são verdadeiros". Numa das cenas do filme essa autenticidade é confirmada: trata-se da aldeia de Toa Toari, situada na Reserva Indígena do Xingu. Os créditos finais confirmam esses dados, apresentando o nome dos índios que participaram no filme, seguido de seus sobrenomes, que nesse caso, é o da própria tribo: Kalapatpo, Kamaiurá, Aweti, etc..., sendo a principal delas, a dos Iawalapiti, cuja aldeia serviu de locação. Esses créditos informam igualmente que Ayupu Kamaiurá desempenha o próprio papel (o cacique/pajé)<sup>8</sup>, bem como Tapi Iawalapiti (o futuro chefe e esposo de Luacema). Entretanto, a atriz que interpreta essa última não parece sair do meio indígena pois Ana Carolina Vigo, como é seu nome, é bem mais clara que as outras índias do filme. Mas, esse detalhe não chega a incomodar: a moça é bonita, trabalha bem e transmite uma certa emoção.

O problema encontra-se em outro nível. Talvez na língua escolhida, o inglês, embora o jovem Nicolas seja francês e os indígenas, brasileiros. O cenário propõe a justificativa: o cineasta não sabe falar português, por isso chegou em companhia de

---

<sup>8</sup> Ayupu condensa duas funções que, tradicionalmente, são bem distintas no interior de uma tribo: o cacique, chefe político, e o pajé, chefe religioso. Ora, no filme ele tanto cura Nicolas, afasta o temporal com magia, como declara guerra aos brancos, organiza e conduz essa luta.

Ruben, um guia/intérprete; e os índios falam sua própria língua, o tupi-guarani, necessitando, assim, da presença de um tradutor que, aliás, encontra-se no seio da própria tribo: Tonoli. Mas esse aspecto não parece incomodar o espectador, nem o fato de que essas línguas se misturem, com voz *off* em francês — quando é Nicolas que pensa —, e em tupi-guarani — quando é Ayupu —, numa tradição ficcional que vem de *Como Era Gostoso o Meu Francês*, como já foi visto. A comunicação entre os personagens se faz em inglês, com exceção dos madeireiros que falam — e xingam — em português. Essa escolha do inglês talvez se justifique por questões de exportação do filme e distribuição num maior número de países. Não, o problema também não parece vir daí.

Talvez venha, então, de um problema de gênero cinematográfico, pois *Amazon Forever* oscila entre o documentário e a ficção, o que, talvez, acabe por embarçar o espectador. A história atual que vive Nicolas é apresentada em cores, enquanto que as imagens documentais da devastação da floresta são em branco e preto, com homens empunhando motosserras e cortando árvores, tratores em funcionamento destruindo, abrindo clareiras e estradas. É também em branco e preto o velho filme familiar de 8mm que o pai de Nicolas rodou do filho vestido e brincando de índio, imagem autobiográfica que funcionará enquanto suporte da futura vocação do rapaz. E, também, finalmente, o filme que Nicolas dirigiu e que foi apresentar para a tribo, seis meses mais tarde. Porém, após reflexão, ao invés de atrapalhar, essa astúcia de encenação parece enriquecer o filme, numa transformação contínua do presente (em cores) em documento de arquivo (em branco e preto).

Por outro lado, o filme de Jean-Pierre Dutilleux se situa de maneira "ecologicamente correta", embora cometa pequenos deslizes em algumas cenas em que o discurso engajado de Nicolas possa parecer um pouco exagerado. Porém, partindo do jovem, esses extremismos não soam mal, pois o francês tem o benefício da juventude e, simbolicamente, como já foi dito, está passando por uma espécie de iniciação à idade

adulta. Esse aspecto juvenil é salientado no momento em que ele desce do avião pela primeira vez e que o cacique Ayupu, vendo-o, parece decepcionado e lança, em voz interior, aos espíritos que invocara, que pedira um homem e não um jovem... Mas, no decorrer do filme, o velho índio compreende que pode contar com Nicolas e, num momento privilegiado de comunicação, confia ao rapaz: "Como não possuímos a escrita, o seu trabalho é importante para as gerações futuras."

A fim de sustentar o discurso ecológico, o filme vai mostrar diversas imagens dos instrumentos de destruição, insistindo nos tratores, plainas e no tão simbólico rolo compressor. Num primeiro tempo, para enfrentar todo esse arsenal, há somente o discurso pacificador do cacique Ayupu, pedindo para Nicolas dizer ao mundo, branco, que deixe os índios em paz, com suas tradições. Mas a situação torna-se cada vez mais agressiva e complexa para os indígenas, que passam a usar armas tradicionais, apesar de irrisórias, na luta contra os brancos: flechas, tacapes, encher de terra o tanque de gasolina do trator Caterpillar e furar com flechadas o radiador do mesmo. Ou então, numa inversão da tão criticada imagem do índio nu, obrigar os devastadores a se desvestirem e a correrem assim até o próximo vilarejo, numa situação vergonhosa e humilhante.

Além disso, se observarmos bem, o filme mostra que as tradições já estão começando a se perder. Embora os índios usem tangas e cocares, há na aldeia uma bicicleta, bem como canoas a motor. Quando chega pela primeira vez, Nicolas oferece ao cacique anzóis de presente, o que não agrada inteiramente, pois o chefe teria preferido um televisor. Da segunda vez que chega, o francês, aceitando de certo modo a aculturação em marcha, presenteia Ayupu com uma bicicleta Monark. Desta forma, apesar de Nicolas ter ido filmar o Quarup, uma cerimônia tradicional, a alienação espreita de maneira insistente.

Por outro lado, em certos momentos desse filme, há um aspecto caricatural que corre o risco de desagradar o espectador branco e cidadão. O pior deles, no nosso entender, é quando o europeu tenta se transformar em índio. Como no filme 8mm familiar do início, Nicolas, na verdade, continua a brincar de índio, usando cocar e se pintando. Não há nenhuma legitimidade no que faz, o que os habitantes da tribo entendem muito bem: "Agora ele pensa que é índio", zombam eles. Zombaria, aliás, que pode chegar até uma certa ruindade, no caso de Gromac, o índio que detesta brancos e que recusa qualquer comunicação com eles. Por outro lado, as cenas do Rio de Janeiro, sempre no registro caricatural, revelam-se dignas de obras como *Um Índio na Cidade*<sup>9</sup>, quando Ayupu passeia, semi-nu, de corpo pintado, de arco e flecha na mão, pelas praias da antiga capital.

Aliás, as sequências cariocas fazem questão de apresentar, sem nenhuma originalidade, as eternas imagens turísticas da "cidade maravilhosa": o Pão de Açúcar, o Cristo Redentor, as belas praias, os arcos da Lapa, etc. E até mesmo a questão da nudez aparece aqui de forma caricatural pois, como já foi dito, quando os três amigos vão à favela procurar apoio para a causa que defendem, chegam em pleno ensaio da escola de samba e, com as fantasias do Carnaval, a semi-nudez de Ayupu encontra eco na das dançarinas, num grande festival de nádegas à mostra.

Finalmente, talvez seja necessário, para compreender o problema desse filme, abordar a seguinte questão: para quem foi ele feito? Quais são os verdadeiros destinatários dessa obra? Seriam os brancos? Os índios? Os brasileiros? Os franceses? Os norte-americanos? E esse talvez seja o grande problema de *Amazon Forever*. Seria ele um filme feito com índios, para índios, na linha das produções de *Vídeo nas Aldeias*? Nesse caso, seria seu objetivo o de ser mostrado para a tribo, numa *mise en abyme* do que

---

<sup>9</sup> *Un Indien dans la Ville*, comédia francesa que conheceu um grande sucesso, dirigida por Hervé Palud, em 1994. Conta a história de um indiozinho que chega da floresta amazônica e que vai viver em pleno centro de Paris.

faz Nicolas no filme? Se assim for, por que uma distribuição internacional, com título e diálogos em inglês, bem como cenas em francês ? Talvez não seja isso.

A obra parece tratar-se mais de um filme para brancos europeus e norte-americanos, e por que não brasileiros? Na verdade, é um "filme de índio" com índios de verdade. No fundo, parece ser um objeto de militância política, como mostra toda a última parte dele, após o regresso de Nicolas à França, engajamento reforçado, aliás, pela presença do próprio diretor, Jean-Pierre Dutilleux, que, numa tradição hitchcockiana, desempenha no filme o papel bastante secundário do transeunte que interroga Nicolas sobre a questão da destruição da floresta amazônica. Desta forma, se o filme for considerado panfleto político endereçado aos países desenvolvidos, talvez exija mais agressividade e menos ingenuidade e romantismo.

Infelizmente, essa obra fica presa à concepção ultrapassada do bom selvagem e não é o sobrenome de Nicolas, Debré – foneticamente igual ao do pintor francês Jean-Baptiste Debret, membro da famosa *Mission Artistique Française* que percorreu o Brasil em 1816 – que vai desmentir isso. Apesar dos silvícolas serem autênticos, bem como a aldeia e a cerimônia do Quarup, esse filme regride, volta a uma representação piegas do índio, como naquele romântico século XIX. Aliás, o nome Luacema faz lembrar, forçosamente, o de Iracema. Regressamos, desta forma, à "virgem dos lábios de mel". Voltamos ao índio bom que a sociedade branca corrompe.

*Amazon forever* encontra-se a anos-luz de *A Terra dos Homens Vermelhos* et de *Corumbiara* pois, se estes filmes duvidam, procuram, confrontam, o primeiro só tem certezas. Essa obra inclassificável, que oscila entre a tese política, o entretenimento ecológico pré-embalado para povos do Primeiro Mundo, ou ainda a obra terna que procura fornecer aos índios suas próprias imagens – mesmo que através de um filtro branco –, essa obra permanece um objeto estranho para o espectador que não sente, em nenhum momento, ter se enriquecido intelectualmente, mas que desliga amargamente o

televisor e vai dormir, acalentado seguramente pelas maravilhosas imagens exóticas, mas pensando em outros filmes bem melhores.

### **Bibliografia**

Andrade, Mario de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

Bernadet, Jean Claude. *Filmografia do Cinema Brasileiro – 1900-1935: Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1979.

Galvão, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

Paranaguá, Paulo Antônio. "Ruptures et continuité: les années soixante-dix-quatre-vingt". In: *Le Cinema brésilien*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1987.

Ramos, José Mário Ortiz. "O Cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)". In Fernão Ramos (organizador), *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1990.