

**ANAIS DA MOSTRA DE FILMES AMAZÔNIA SEGUNDO ADRIAN COWELL
50 ANOS DE CINEMA**

**CAIXA CULTURAL
RIO DE JANEIRO**

25/11/2008

ABERTURA

Luiza Andréa Moraes Cardoso: Começa hoje e vai até 7 de dezembro de 2008 a mostra *Amazônia segundo Adrian Cowell – 50 anos de cinema*, prevista no projeto “Histórias da Amazônia – 50 anos de memória audiovisual” que trouxe para o Brasil, com o patrocínio da Petrobras e copatrocínio da Caixa Econômica Federal, o acervo doado pelo documentarista Adrian Cowell para a Universidade Católica de Goiás. Para falar um pouco sobre a Caixa Cultural e suas atividades, convido a diretora da Caixa Cultural no Rio de Janeiro, Regina Ramos.

Regina Ramos: Sejam bem vindos! O espaço Caixa Cultural está começando a despontar aqui no Rio de Janeiro, algumas pessoas já o conhecem. Estamos muito felizes em receber essa mostra. Quando fomos procurados, ficamos impressionados com os 50 anos de dedicação de Adrian Cowell na Amazônia. Com certeza é um acervo muito valioso e tinha muito a ver com a Caixa, uma empresa pública que, entre suas funções, tem que estar preocupada com o meio ambiente, com a sustentabilidade. Gostaríamos de salientar que, para nós, é muito importante participar dessa mostra, e parabenizar os produtores e todos os envolvidos, a Fiocruz, a Universidade Católica de Goiás e o próprio Adrian Cowell, que gentilmente cedeu esse acervo, que é realmente muito louvável.

Luiza Andréa Moraes Cardoso: Antes de começarmos a projeção do filme, vamos formar aqui uma mesa para que todos possam conhecer alguns dos envolvidos nesse projeto. Convido para a mesa Adair Rocha, representando o Ministro da Cultura, Juca Ferreira; a diretora da Casa de Oswaldo Cruz (COC), Nara Azevedo; a coordenadora técnica do projeto, e pesquisadora da COC, Stella Oswaldo Cruz Penido; o diretor do Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia (IGPA) da Universidade Católica de Goiás e que está cuidando desse acervo aqui no Brasil, Julio Rubin; e o documentarista Adrian Cowell, que felizmente está aqui no Brasil para ajudar a produzir essa mostra de filmes. Stella, por favor, você pode começar?

Stella Oswaldo Cruz Penido: Agradeço a presença de todos vocês aqui essa noite, e à Caixa por apoiar essa mostra de filmes. Quero agradecer ao Adrian por ter doado esse acervo de filmes sobre a Amazônia, um registro de toda uma vida para o Brasil, para o IGPA da Universidade Católica de Goiás, que são coprodutores de seus filmes desde 1980. Quero agradecer a presença do diretor do IGPA, Julio Rubin, Vicente Rios, de Jésus Marco de Ataídes e Mário Arruda, parceiros desse projeto que teve início em dezembro de 2005. Quando cheguei a Goiânia, havia um impasse: o acervo tinha sido doado para a Universidade, mas concretamente nenhuma iniciativa havia sido tomada para o seu transporte – na época, se achava que eram doze toneladas, mas são seis

toneladas só de latas de filme. Percebi que trazer para o Brasil esse precioso acervo de filmes, com registros inéditos sobre a Amazônia brasileira tinha tudo a ver com a COC e com o Departamento de Arquivo e Documentação (DAD), onde trabalho. Apresentei esse projeto em parceria com a Universidade Católica de Goiás, para a direção da COC que apoiaram integralmente a ideia. A realização desse projeto só foi viável graças a inúmeras parcerias e, primeiramente, quero agradecer a Luiza Andréa, da Sociedade de Promoção da Casa de Oswaldo Cruz (SPCOC), que abraçou esse projeto de coração e que desde o início tem sido a minha grande parceira e amiga, nesses anos, até hoje. Agradeço aos amigos do IGPA, Vicente Rios e Jézus Marco de Ataídes – que era na época o diretor do IGPA – e que se empenharam e deram voto de confiança para levarmos a frente o convênio entre a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) e a Universidade Católica de Goiás. Agradeço ao patrocínio da Petrobras e do BNDES, que apoiaram o projeto, desde o transporte aéreo dos filmes às etapas de preservação, organização e divulgação do acervo. Agradeço, em especial, o apoio que a iniciativa dessa doação recebeu da Senadora Marina Silva, com reconhecimento da importância do trabalho de Adrian Cowell e Vicente Rios na Amazônia e, pelo projeto *Histórias da Amazônia*, que viabilizou a vinda desse acervo para o Brasil. Agora cabe a nós da Fiocruz e da Universidade Católica de Goiás promover a preservação e divulgação desse patrimônio incorporado ao Brasil. Essa mostra aqui na Caixa, está organizada com os 14 filmes que já estão montados e com versão em português. Quero dizer que tudo valeu a pena e que sou grata a todos que apoiaram esse projeto, que me permitiu estar hoje aqui com vocês abrindo a mostra. Obrigada.

Adrian Cowell: Aprendi português com os índios do Xingu, Raoni foi um dos meus professores. Agora ele é o chefe e está reclamando da minha gramática! Vamos falar um pouco do filme que vamos ver. Esse filme acompanha Walmir de Jesus. Durante um ano Walmir foi o chefe do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (IBAMA) em Ji-Paraná. E às vezes, quando esse filme é exibido, alguém chega para me perguntar como nós selecionamos Walmir. De fato, não selecionamos, ele foi uma coisa de sorte. Vou explicar como foi. Nós tínhamos um acordo com o IBAMA de Brasília para filmar vários escritórios regionais deles e o primeiro foi Belém. Ali nós ficamos sabendo que, um dia antes, uma equipe do IBAMA havia sido expulsa de uma cidade chamada Nova Esperança, e que o IBAMA estava planejando uma operação para voltar lá com uma grande equipe de pessoas, com força. Pedimos então permissão para filmar essa operação e para ir até lá em um de seus jipes. A resposta foi “não tem espaço no jipe”. Por sugestão deles, saímos no dia seguinte em um táxi, duas horas depois que eles saíram de Belém. Chegamos lá na cidadezinha e não achamos nenhum sinal do IBAMA, perguntamos a uma pessoa, depois a outra, até chegarmos na prefeitura, mas ninguém tinha visto o IBAMA. Então, o Vicente emprestou o telefone da prefeitura e ligou para o escritório em Belém. Esse é Vicente Rios, esse cinegrafista, ele sempre evita falar nesses eventos porque ele está filmando. O IBAMA falou que o gerente de lá decidiu cancelar a operação, porque achou a situação perigosa e, claro, esqueceu de nos avisar. Nós tomamos a única decisão possível, decidimos ficar no hotel da cidade até a situação se esclarecer. Tiramos os equipamentos do táxi e depois o Vicente voltou à prefeitura. Nós não sabíamos que havia um boato na cidade que Vicente e eu éramos do IBAMA, disfarçados. Eu seria o chefe, porque sou o mais velho. E quando Vicente chegou na prefeitura, foi avisado, através de um telefonema, que uma das serrarias estava despachando um trator com duas toras muito grandes para jogar em frente ao nosso táxi, para não nos deixar sair. O dono do hotel, claro, não queria tora jogada em frente ao estabelecimento. Por sorte, o dono de nosso hotel estava também. Um dos

assessores do prefeito ligou para a serraria e pediu que esperassem um pouco, até que ele tivesse a oportunidade de esclarecer nossas identidades. Depois nós fizemos entrevistas com o prefeito e vários outros políticos, e a situação se acalmou, mas eles pediram que saíssemos da cidade no dia seguinte, antes das onze horas, quando haveria uma reunião da população inteira para decidir o que iriam fazer sobre o problema com o IBAMA. A decisão deles nós ficamos sabendo através dos jornais depois: a estrada Belém-Brasília foi bloqueada por mil homens durante dois dias. Então nós decidimos que esse não seria um lugar bom para filmar, e fomos embora para Ji-Paraná. Lá, o chefe do escritório, Walmir, sempre nos levou para qualquer operação dentro do jipe dele, nos deixou filmar à vontade, estava pronto para fazer entrevista a qualquer momento e arrumou tudo para nós. A decisão foi muito simples. Nós filmamos onde foi possível. Essa é a razão porque esse filme foi feito inteiro no leste de Rondônia, que todos nós conhecemos bem desde a época em que filmamos por uma década na Amazônia, mas a maior parte em Rondônia.

Julio Rubin: Boa noite a todos. Primeiro vou voltar ao que a Stella colocou, quando foi retomada essa questão de trazer o acervo para Goiânia. Vivíamos um drama na Universidade, que se vive em todas as universidades particulares desse país, que é a questão de recursos. Nós fizemos o orçamento para trazer o acervo de Londres com o antigo diretor, Jézus, e o atual diretor, que sou eu, ficava desesperado por não saber onde é que conseguiríamos dinheiro para trazer esse acervo de lá. Chegava-se na pré-reitoria e todo mundo fugia, quando você colocava os números na mesa e começava a olhar os zeros da direita para a esquerda, ninguém queria saber de nada. E todos tinham boas intenções, mas a gente não conseguia trazer esse acervo nunca, é uma novela mexicana, com partes venezuelanas que não terminavam nunca, era um sofrimento brutal! Até que um dia apareceu essa oportunidade, foi uma luz no fim do túnel, e não era uma locomotiva vindo no sentido contrário à nossa ida para trazer o acervo. Foi o momento em que começa a renascer essa expectativa sobre a chegada do material, até que ele veio para Goiânia, nas férias, quando não tinha quase ninguém no IGPA. O Vicente, que está filmando aqui, teve que interromper as férias dele, voltar para a universidade, ficar de plantão e levar o acervo para o IGPA. E ele finalmente chegou. Hoje faz parte do acervo audiovisual do IGPA, que é composto também pelo acervo arqueológico e um acervo antropológico. Nós temos hoje aproximadamente quatro salas preparadas para receber o acervo, todos esses acervos. Hoje o material do Adrian está sendo catalogado, indexado em normas internacionais pela equipe do IGPA com os nossos colaboradores, parceiros nessa epopeia toda, mas temos muito trabalho pela frente ainda. Temos recursos, são poucos, tem muita coisa para fazer. O Mário é uma figura ímpar, é um ícone para nós no IGPA, ele trabalha quase que diretamente, dá aula na graduação, dá palestras e é o responsável, junto com Vicente e com outras pessoas, por essa indexação, pela identificação de tudo, mas estamos fazendo na medida em que conseguimos, nos passos que são possíveis, com o orçamento, no tempo disponível que temos. Para quem não tem noção, em uma instituição como a nossa, somos obrigados a dar 20 horas semanais de aula, são de quatro a cinco disciplinas, e no tempo que sobra fazemos pesquisa. É muito pouco tempo, seis horas de pesquisa que nós temos na universidade. O Mário, o Jézus e eu temos seis horas para fazer pesquisa só dentro da instituição, no resto do tempo temos que orientar alunos, dar aula e correr atrás de dinheiro também. Agora nós temos cinco ou seis equipes em campo trabalhando. Inclusive, tenho uma equipe que está escavando um sítio arqueológico lá no Paraguai. Mas voltando ao acervo, ele está sendo muito bem trabalhado e temos expectativa de que em pouco tempo ele já esteja disponível para a comunidade científica para fins de

pesquisa. Um colega nosso diz que são vários olhares sobre um acervo audiovisual, e esse acervo do Adrian, por exemplo, é uma das coisas mais lindas que eu já presenciei, é quase meio século – a Universidade vai fazer meio século no ano que vem, o IGPA vai fazer 37 anos – é maravilhoso porque abarca um período de 50 anos de ocupação na Amazônia. Até tem um texto que diz que é o desenvolvimento da Amazônia, eu não uso essa palavra *desenvolvimento*, eu digo ocupação da Amazônia, porque o Adrian consegue fazer esse relato ao longo de 50 anos trabalhando com populações indígenas, com madeireiros, com garimpeiros e com seringueiros. É um enfoque maravilhoso, eu acho que quem tiver oportunidade de acesso a mais filmes que vão sair nesse acervo todo, por favor, procurem. E pesquisadores interessados, depois, que também mantenham o contato com o IGPA, a partir do momento que ele estiver disponível para tese de mestrado, de doutorado, pós-doutorado, através de outras instituições. Nós recebemos várias solicitações por semana pedindo acesso, mas não podemos fazer por enquanto, porque ele precisa ser totalmente catalogado, indexado nas normas internacionais. Essa é a realidade de uma universidade particular que tem uma honra imensa de ter recebido esse acervo, de ter um parceiro de longa data como o Adrian, uma figura fantástica, uma pessoa maravilhosa de se conviver, mas uma universidade que passa sérias dificuldades e agora ficou mais difícil ainda, porque os recursos, o investimento em pesquisa diminuiu muito. Se alguém aqui faz pesquisa e está nesse meio sabe do que eu estou falando. Mas em breve acho que todo o acervo estará totalmente catalogado, indexado e aberto ao público.

Nara Azevedo: Queria agradecer a você, Adrian, na verdade, em nome da Fiocruz, pela confiança que você depositou no Brasil, porque são várias instituições que participaram disso. Você faz parte da linhagem dos nacionais e dos estrangeiros desbravadores do nosso país, que começam lá com os naturalistas no século XVIII e XIX. Acho que você faz parte desses homens e mulheres corajosos que adentraram o nosso país para revelar, até para nós mesmos que não conhecemos essas realidades. Eu digo que é coragem, porque é coragem mesmo, entrar na Amazônia não é para qualquer um. E congratular também com as nossas instituições parceiras, que permitiram, viabilizaram isso, porque foi muito difícil, muito complicado. A Stella tem que ser nomeada evidentemente, porque ela e Luiza, como ela já mencionou, foram as operadoras dessa verdadeira guerra! Para trazer isso não foi muito fácil e eu acho que a nossa preocupação daqui para frente é com a preservação do acervo e que a gente possa acompanhar, contribuir com a Universidade, ministério, governo, a Fiocruz pode contribuir para que a Universidade tenha condições de manter esse acervo a altura da sua importância internacional, não só para o Brasil nesse momento. Então, Adrian, quero mais uma vez agradecer a você e agora a responsabilidade é nossa! Obrigada.

Adair Rocha: Quero dizer primeiro que eu acompanhei bastante essa *via crucis*, certamente uma pequena parte, mas desde que entrei procurei ver de que forma nós poderíamos contribuir para que isso se realizasse. Uma das coisas mais interessantes é essa possibilidade do estabelecimento do comum, estamos falando aqui de várias instituições, certamente a maior instituição que está aqui é o Adrian, que contribuiu com esse processo, com o acúmulo desse grande acervo para ajudar que o Brasil se veja, para os pesquisadores, para que as mais diferentes linhas não só de pesquisa como de produção possam se aproximar de espaços que são nossos, mas que ao mesmo tempo estão tão distantes. E dizer que o Ministério da Cultura, certamente, sente-se cumprindo o seu papel. Como é que se ajuda a facilitar a interlocução? De que forma o dinheiro público vai ser aplicado de fato naquilo que vai retornar ao que é público, retornar ao

que é comum? Parece-me que esse processo aqui é um dos exemplos. Então, Adrian, você está contribuindo também com a sua direção republicana para que a coisa pública se recupere cada vez mais, para que se possa estabelecer as interlocuções que são necessárias. E temos que agradecer às batalhadoras que já foram citadas aqui e, certamente à Fiocruz e à Universidade Católica de Goiás, com esse trabalho tão importante para nós. A Universidade é privada, mas a expressão é pública, e o que está acontecendo aqui deixa isso claro.

Exibição do filme *Batida na Floresta*

Adrian Cowell: Walmir de Jesus, como vocês viram, tinha o coração bom como o pessoal da Funai, que deu emprego para ele. Hoje ele é chefe do escritório da Funai em Cacoal, Rondônia. Porque Cacoal trata com os índios Cinta Larga, cuja reserva possui uma enorme quantidade de diamantes. Então, é um problema muito difícil. Um amigo nosso, Apoena Meirelles, foi mandado lá para resolver esse problema e foi assassinado em Porto Velho, tirando dinheiro de um caixa eletrônico. Portanto o Walmir está com muitos problemas. Só isso. Eu quero agradecer a Stella e também a Luiza e ao pessoal da Fiocruz pelo fantástico trabalho que eles fizeram. Quando Stella falou para mim que queria fazer um trabalho sobre o acervo, trazer o acervo da Inglaterra, eu pensei “por quê não?”, mas não acreditei que ela conseguiria fazer e ela conseguiu tudo. Então, eu estou muito agradecido a elas e à universidade que recebeu o material. A universidade está com muito trabalho pela frente, então, eu vou agradecer a eles só daqui a cinco anos.

26/11/2008

EXIBIÇÃO DO FILME *A TRIBO QUE SE ESCONDE DO HOMEM*

DEBATE: O DOCUMENTARISTA ADRIAN COWELL

Coordenadora:

Beth Formaggini

Esta mesa composta por críticos de cinema e renomados documentaristas brasileiros debaterá a importância da trajetória e da narrativa fílmica do diretor Adrian Cowell, dentro do cenário do documentário brasileiro.

Beth Formaggini: Queria, enfim, agradecer a presença de vocês e ao convite de Stella para coordenar essa mesa. Meu nome é Beth Formaggini, eu sou documentarista. Queria convidar aqui Vincent Carelli e Carlos Alberto de Mattos, que vão compor essa mesa conosco, e Adrian Cowell. Vincent Carelli já está há mais de 30 anos trabalhando como indianista e já há bastante tempo como documentarista. Iniciou em 1987 o projeto *Video nas Aldeias*, um projeto que coloca um vídeo a serviço de projetos políticos e culturais de diversos povos indígenas. Esse projeto já promove há 22 anos o encontro do índio com a sua imagem, e sua proposta é tornar o vídeo instrumento de expressão da sua identidade, refletindo a visão sobre si mesmo e sobre o mundo. Além do que, para as comunidades indígenas, estimula o intercâmbio de imagens e informações entre os diversos povos. Ele, como realizador, produziu *A arca dos Zoé*, enfim, faz parte da trilogia que inclui *O Espírito da TV*. E hoje, nesse exato momento, está realizando um documentário sobre os índios isolados, que se aproxima muito a esse que nós vimos, e em outros momentos se distancia. Carlos Alberto de Mattos é crítico e pesquisador de

cinema, autor de livros, várias biografias sobre Walter Lima Junior, Eduardo Coutinho, Carla Camurati, Jorge Bodanzky, Maurice Capovilla e ainda Wladimir Carvalho. Ele é crítico de cinema do jornal *O Globo* e criador do *Doc Blog*, que é um blog dedicado a documentários, esse sítio também faz parte do *O Globo*, é o primeiro espaço regular na internet brasileira dedicado exclusivamente ao documentário. E Adrian já foi bastante apresentado aqui. Nós vamos fazer a seguinte dinâmica, a nossa ideia é que possamos começar pelo Carlos Alberto de Mattos, que vai comentar e fazer uma análise da obra do Adrian Cowell, e depois Vincent Carelli, e a nossa proposta é que ele possa discutir um pouco o trabalho do Adrian, como o trabalho dele se aproxima do que o Vincent desenvolve e, também, quais são as diferenças.

Adrian Cowell: Esse filme exibido hoje criou uma discussão no mundo do documentário na Inglaterra, porque lá eles não gostam de encenação. Por exemplo, o filme que nós mostramos ontem, *Batida na Floresta*, acompanhou um oficial do IBAMA e tudo que aconteceu foi filmado no momento, exatamente como aconteceu, não tinha nenhuma encenação. Esse filme é de outro tipo, está tentando projetar a técnica e a filosofia de contato com tribos isoladas desenvolvida pelos Villas-Bôas. O texto da narração estava baseado nas ideias do Cláudio Villas-Bôas e tinha uma confusão na versão brasileira. A versão inglesa tinha um ator que dublava o Cláudio E eu narrei (tinha outro ator que narrava) os comentários. Aqui, provavelmente para diminuir o custo, tinha uma mesma pessoa fazendo as duas falas. Havia uma mesma pessoa que estava narrando e dublando o Cláudio, se referindo também aos Villas-Bôas. Mas é claro, ele não vai se referir aos Villas-Bôas. Se ele realmente era o Cláudio ele nos falaria. Mas preservamos essa narração em português, porque é algo que os Villas-Bôas aprovaram para o nosso filme há 20 anos. Que eles construíram, e nós preservamos. Mas a discussão na Inglaterra era se o documentário tinha encenações de várias coisas. Tem muitas cenas lá que era impossível para nós filmar na época, porque estava na vida passada dos Villas-Bôas. Por exemplo, quando eles estavam cruzando a área dos Xavante, mostrando o tipo de acampamento que eles fizeram contra ataques. Havia essa discussão, nós criamos uma realidade que está dentro do que Cláudio está falando. Geralmente se faz um documentário, você está questionando a realidade que o entrevistado estava falando, pedindo a outras pessoas para dar entrevistas com posição contrária à deles. Mas esse filme era uma projeção das ideias, da filosofia dos Villas-Bôas e para nós não havia necessidade de se ter nenhuma ideia objetiva. Tinha várias cenas recriadas, especialmente pelos Villas-Bôas, e também muitas cenas que nós melhoramos. Muitas vezes quando os Villas-Bôas chegam nas tribos, eles soltam foguetes, é um sistema fácil, se a aldeia está a quatro quilômetros do rio você solta um foguete e os índios veem. Mas nós precisávamos nos preparar para isso. Quando os foguetes estouram e descem, para um cinegrafista pegar isso ele precisa saber em quanto tempo o foguete vai subir e quanto tempo levará para descer. Nós fizemos então essa preparação à noite, isso não pode ser feito na hora, porque ninguém está carregando luz, você precisa se preparar. Teve uma coisa meio absurda que aconteceu: a primeira vez que nós estávamos lançando foguetes e testando quanto tempo para subir e para baixar, minha filha de seis anos estava falando ao meu lado “Daddy, daddy olha lá!” e eu disse: “Calma, calma, nós estamos trabalhando” e depois, um pouco mais tarde, ela falou: “Daddy, daddy olha lá!” e eu olhei e um pedaço de foguete estava caído em cima do teto de palha de uma casa, estava queimando e quando eu vi era um circo de chamas. Eu saltei para o teto e em vez de cair lá, eu caí diretamente dentro da caixa do marimbondo e fui mordido, três mordidas na boca, tive delírio a noite inteira. Mas antes disso nós tentamos tirar todo o nosso mantimento e comida, além de toda a comida do

posto, que estavam dentro daquela casa. Queimou tudo! Dois dias depois, nós estávamos criando um acampamento tal qual os Villas-Bôas usavam na época, quando eles estavam atravessando um território hostil. Tinha um fogo lá no meio e as coisas da cozinha em volta. Levaram dois ou três dias para fazer esse acampamento. Mas desceu inesperadamente um avião. O avião foi embora logo, o piloto tinha pouco tempo para descer, reabastecer e ir embora. Então todo mundo correu para o campo de pouso para ajudar a descarregar o avião. Quando nós voltamos o acampamento inteiro estava queimado. Aquele fogo que nós deixamos lá se espalhou e acabou com o acampamento. Também estivemos com algumas tribos do Alto Xingu para recriar uma casa deles, tinha um grupo de dez pessoas fazendo uma casa muito bonita, típica do Alto Xingu, e nós queimamos essa casa para mostrar o que acontece quando morre o chefe. Os altos xinguanos fizeram a encenação disso. Então já queimamos a casa onde a comida estava guardada. Já queimamos um acampamento e agora queimamos uma casa inteira! Nós estávamos recriando exatamente a imagem do que aconteceu tão verdadeiramente quanto foi possível. E esse era o estilo desse filme. Não era o estilo dos outros documentários que nós estávamos filmando depois e antes. Então este filme tinha muitas críticas entre os técnicos de documentários e outros aqui agora podem criticar.

Carlos Alberto de Mattos: Eu queria saber em quanto tempo você rodou esse filme, e qual o período coberto pelo filme? E também sobre a cena em que claramente essa representação é explicitada dentro do filme, quando eles vão representar o ataque dos Krenakrore.

Adrian Cowell: Sim. É muito curioso o que aconteceu nessa cena. O Cláudio pediu para eles recriarem, porque quando eles estavam contando o que houve realmente, era difícil para nós entender o que aconteceu. E eles combinaram para encenar, mas nós não sabíamos o que ia acontecer lá de fato e não sabíamos que eles iam correr como correram, e ficar atirando no ar, e aquele menino, se soubéssemos, nós não o deixaríamos tratá-lo daquele jeito.

Carlos Alberto de Mattos: Você dirigiu a encenação ou foram os Villas-Bôas? Quem foi o diretor da cena?

Adrian Cowell: O cinegrafista correu. Ele não sabia que os índios iam correr, mas quando eles correram, ele correu junto. Havia bastante coisa desse tipo também, nós sempre estávamos tentando melhorar uma imagem. Esse é um estilo diferente de documentário, mas a realidade está no que o Cláudio estava falando. A realidade vem da cabeça dele e, por isso, nós fizemos o filme nesse estilo. Mas o filme levou dois anos para ser feito. Agora, um orçamento na televisão, que paga por dois anos para um documentário, é impossível. Quando eu fiz *A Década da Destruição* o Vicente estava trabalhando para nós com sua equipe de três pessoas, dez anos sem parar. Mas estávamos gerando bastante material. Eu acho que saíram oito filmes em dez anos, e no fim a série completa de cinco filmes.. Esse com os Villas-Bôas era um filme só para dois anos e quatro equipes estrangeiras vieram para cá. Não havia brasileiros acostumados ao nosso tipo de filmagem. Vicente aprendeu conosco como assistente e depois ele continuou filmando, não usei mais equipes inglesas. Desde aquela época de 1980 eu não trabalhei com outro cinegrafista que não o Vicente. Já trabalhamos há 28 anos juntos. Então, é essa a resposta. Tem outra questão?

Beth Formaggini: Depois de ter passado dois anos tentando contato com os Panará, como é que você se sentiu quando isso aconteceu e você não estava lá filmando? Imagino a sua frustração.

Adrian Cowell: Felizmente tinha um fotógrafo bom do jornal *O Globo* que você conhece e ele fotografou o contato. Então nós fizemos um filme 30 anos atrás, com os Panará falando sobre esse contato e o que aconteceu com eles, porque era um desastre. Os Villas-Bôas estavam tentando contatar a tribo antes da fronteira da civilização chegar lá. Infelizmente o governo não bancou a permanência do expedição do Cláudio. Ele saiu por dois anos, e eram anos muito críticos, porque a estrada estava passando no território dos Krenakrore quando houve o contato. Foi um desastre. Morreram 80% dos Krenakrore. Não se sabe exatamente a porcentagem com uma tribo isolada, porque não se sabe quantos índios havia no início. Pode-se calcular por quantas casas, e quantas pessoas cabiam em cada casa. Também pode se ver num acampamento quantos lugares de dormir tinha, por exemplo, pelo número de folhas de bananeira no chão, pode-se calcular quantas pessoas dormiam lá. Mas essas são contagens imprecisas. Não sabiam exatamente. Quando se fala em 80% não se sabe exatamente, pode ser 75%, pode ser 90%. Mas a tribo inteira quase acabou. Tinha mais de 500 deles quando nós estávamos procurando a tribo e quando o Cláudio voltou para resgatar os últimos Krenakrore, tinha somente 79. Eles foram retirados da terra deles porque não tinha outro jeito para reservá-los. Eles estavam andando pela estrada pedindo esmola aos carros que estavam passando, e as pessoas que estavam passando não sabiam o perigo que eles representavam para os índios. Tinha gripe, sarampo, que podem matar o índio. Eles iam para a estrada, mendigavam e voltavam para a aldeia. E ninguém sabia que aquela aldeia foi contaminada por alguma doença sem alguém sair de lá para avisar. E tinha o contato original. De fato, o contato saiu depois que alguma epidemia aconteceu entre os índios. Eles estavam com tanta doença e tantos deles estavam morrendo, como eles contam lá no filme. Eles estavam morrendo de fome, não podiam plantar porque estavam tão fracos, doentes. Foi um desastre o que aconteceu com os Krenakrore, e os Villas-Bôas estavam muito preocupados com isso. Mas os Villas-Bôas foram expulsos do Parque do Xingu pelo governo militar, e somente os deixaram voltar para resgatar os Krenakrore, quando todo mundo percebeu o erro, um desastre mesmo, e não quiseram acabar com os últimos 70 dos índios. É muito triste o que aconteceu lá. Não posso falar mais sobre isso, mas foi um desastre mesmo.

Espectador: Eu gostaria de saber se ele já se sente aposentado ou gostaria de retomar a atividade? E se hoje em dia, com o avanço do Google, da internet, facilitaria o trabalho, a localização das tribos via satélite com as câmeras do Google?

Adrian Cowell: Eu não entendi a questão.

Espectador: Sim, hoje em dia nós temos acesso pela internet à localização dessas tribos, você pode mapear o mundo inteiro. Eu gostaria de saber se essa tecnologia teria facilitado o seu trabalho se já existisse naquela década de 1960, 1970? E se você vai voltar às atividades com esse recurso novo.

Adrian Cowell: Esse sistema mudou, agora, de fato, é uma coisa interessante o que aconteceu. O Rondon fez um grande salto para frente, quando disse que não pode matar índio. Ele tentou fazer com o máximo de preparação. Contatou as tribos, mas também não tinha jeito de defender os índios contra doenças, não tinha como fazer um contato

menos impactante para o índio. E os Villas-Bôas tentaram melhorar esse sistema de Rondon. Ele próprio reconheceu que a política dos Villas-Bôas era melhor que a dele. Eles estavam dando para os índios, que o governo deu também para os brasileiros. O índio chegou na sociedade do Brasil como um braçal, pessoa que trabalha na floresta e ganha dinheiro com isso. Não era a mesma coisa para o índio, especialmente logo depois do contato. Antes de Cláudio e Orlando morrerem, me falaram sobre o sistema do Sydney Possuelo, que era não fazer contato com o índio se não houvesse uma emergência, nenhuma necessidade deles. É melhor deixar o índio fazer contato conosco. Os Villas-Bôas reconheceram que esse sistema era melhor. A política indígena agora no Brasil é, se possível, não fazer contato. Deixe o índio lá dentro da floresta. Se ele quiser fazer contato conosco, deixe que eles tomem a iniciativa. Essa é uma evolução que não tem no resto do mundo e nunca na história uma política como essa. No início havia milhares e milhares de povos desconhecidos, e as civilizações fizeram contatos, e as civilizações aumentaram. Como se davam esses contatos? Isso vem de um ser humano sempre ter atração por outro. Como agora, os índios ainda isolados, eles sentem atração por nós. Mas eles, no passado, provavelmente sofreram tanta agressão pelo branco, tantos morreram, muitos deles fugiram das doenças ou dos ataques dos seringueiros, dos garimpeiros, que os índios sabiam que era perigoso ficar junto com o branco. Nós estamos nos últimos anos dessa filosofia de contatar o índio. Eu pesquisei muito. Não tinha outro país no mundo que de fato evoluiu um processo de contato com o índio, que pensasse sobre essa questão e melhorasse de uma década para outra essa técnica de contato. Eu vejo o Sydney Possuelo lá. Ele fez a última fase desse processo de não contatar se não for absolutamente urgente para a proteção do índio. Qual pode ser o próximo melhoramento desse processo de contato com o índio? Na América do Sul tem outros países que tem índios isolados ainda. Acho que o Peru tem quatro tribos desconhecidas, o Equador também parece que tem quatro, a Colômbia tem uma. Mas esses países não tinham uma política sobre como tratar com esse problema do contato. Eu acho que não tem outro país com uma história igual a esses 100 anos de história no Brasil, desde Rondon até agora. O império inglês fez muitos contatos com tribos desconhecidas lá na Birmânia. Eles não tinham um profissionalismo de contato, tinham pessoas treinadas para cuidar do povo colonizado, mas nenhum deles estava treinado em como fazer um contato e como tratar uma tribo que, logo depois do contato, geralmente entra em um choque psicológico muito grande. Até o Cláudio achava que algumas tribos desapareceram, morreram por falta de vontade de viver. Segundo ele, quanto mais poderosa é a nossa sociedade em comparação à deles, algumas tribos perdem a vontade de viver e algo precisa ser feito para que eles não caiam em desespero. Essa era uma política muito complexa que estava evoluindo aqui no Brasil. Talvez já chegamos na última etapa da evolução. A política de Sydney Possuelo foi iniciada pelo Orlando, e Cláudio achou que era bem melhor que a política deles. A política de não fazer contato - se não tinha uma emergência - pessoas metralhando os índios, por exemplo. Se há esse problema, faz-se contato com o índio, mas fora isso, a ideia do Sydney e de sertanistas modernos é de deixá-los na floresta até que eles mesmos queiram sair.

Espectador: Como é que começou a sua experiência com o cinema de expedição? Se a primeira experiência foi na Amazônia, você já tinha feito outras experiências de documentário de expedição? Como começou isso na sua vida?

Adrian Cowell: Eu estava na Universidade de Cambridge e mais ou menos um ano antes da graduação você é avisado de que tipo de trabalho que pode fazer, que tipo de emprego que pode pegar. Eu fui estudante de história e me sugeriram um trabalho

relacionado a vender sabonete, eu acho que também vender pasta de dente. Eu não falei nada, mas imediatamente comecei a preparar uma expedição para algum lugar. Nós fizemos uma expedição para Singapura com jipe *Land Rover* e, de fato, essa foi a primeira vez que carros conseguiram chegar à Singapura da Europa. Nas décadas de 1920 e 1930 tinha muitas expedições que atravessaram a Rússia até a China e desceram até o Vietnã. Mas para atravessar a Birmânia da Índia era muito difícil. Era fácil chegar de Londres à Índia. Mas da Índia para Birmânia tinha montes e serras, serras com florestas, era muito difícil. Foi em 1955 que fizemos nossa expedição e, felizmente, na época da guerra com o Japão os americanos fizeram uma estrada para invadir a Birmânia, que estava conquistada pelos japoneses, e eles estavam na floresta, dispostos a brigar. Levou dois anos para os americanos abrirem essa estrada, com os japoneses atacando. Os ingleses estavam mais para o sul fazendo a mesma coisa. Eles fizeram estradas para entrar na Birmânia mais ao sul. A finalidade da estrada americana foi fazer contato com o exército chinês que estava atacando também os japoneses. Fizeram aquela estrada, mas dentro de poucas semanas os japoneses se renderam e a estrada não tinha mais finalidade. A estrada ficou apodrecendo na floresta. A nossa expedição foi lá, achamos a estrada. Tinha muitas pontes, feitas com madeira, caídas. Estávamos com equipamento especializado, guinchos que deram para passar. Não era muito difícil. Passamos uma semana, dez dias. Depois descemos para a Tailândia e lá os tailandeses estavam fazendo o primeiro corte da estrada para passar da Tailândia para a Malásia. Nós fomos as primeiras pessoas a usar essa estrada nova e então fomos os primeiros que fizemos a viagem de Londres a Singapura. Os ingleses colonialistas que trabalharam na Malásia sempre sonharam sair da Malásia e viajar para Londres, mas nunca conseguiram antes. Então tinha muita festa naquela época de nossa chegada na Malásia. O jornal foi cheio com propaganda de equipamentos dados à nossa expedição. Não levamos somente jipes da *Land Rover*, mas gasolina Mobil, também estávamos com uísque, vodca *Smirnoff*, genebra de *Gilbey's*. Tinha 70 companhias que nos deram coisas e eles encheram o jornal com propaganda. Foi um evento famoso em Singapura. E 50 anos depois eles nos convidaram a ir a Singapura outra vez para uma comemoração e fomos, mas desta vez de avião. Essa foi a nossa primeira expedição. Depois nós fizemos uma outra para a América do Sul. Chegamos na costa da Guiana Inglesa e, de fato, ninguém havia feito essa viagem antes também. Era uma trilha para o gado sair do interior da Guiana Inglesa até a costa. O interior tinha muito capim natural, capim de savana. Eram mais ou menos 200 quilômetros do interior para a costa. Uma pessoa tentou fazer isso antes de nós com um jipe e o veículo quebrou no meio do caminho. Nós entramos com três *Land Rovers* – claro, bem preparados para fazer essa viagem – nós conseguimos. Tínhamos muitos equipamentos especializados, guinchos, não somente guincho para impulsionar para frente, mas outro que também levanta para passar em cima de obstáculos. Enfim, passamos com os três *Land Rovers*.

Beth Formaggini: Mas vocês filmavam essas expedições?

Adrian Cowell: Sim, filmamos essas expedições. Nós tivemos a sorte de encontrar no Rio de Janeiro Darcy Ribeiro, dr. Noel Nutels e Antônio Callado, que era editor do *Correio da Manhã*, um jornal importante naquela época. Todos eram amigos dos Villas-Bôas. Foram eles que nos mandaram para o Xingu. Filmamos em Xingu por duas semanas até a expedição ir embora. Eu fiquei muito impressionado com Orlando e Cláudio e com os índios lá no Xingu. Capitão Vasconcelos era o nome inicial daquele posto. Depois da morte do Leonardo Villas-Bôas, eles rebatizaram o posto, Posto Leonardo. Fiquei lá com eles durante sete meses. Fizemos também uma expedição para

o Centro Geográfico Brasileiro, que eles fizeram porque o governo quis. Os Villas-Bôas mesmos não queriam porque o Centro Geográfico não tinha índio na área, mas eles usaram o dinheiro que sobrou para depois ir a várias aldeias tratando doenças. E depois subimos o rio Liberdade, que é mais para baixo. Logo após nós subimos esse rio. Os Txucarramãe eram semi-nômades naquela época. Nós fomos atrás deles por vários dias, até que os achamos. Os Villas-Bôas fizeram contato com essa tribo em, mais ou menos, 1952. Da expedição ao Centro Geográfico só tem três de nós vivos ainda. Tem Sergio Bahia e tem Raoni, que estava comigo naquela época, e nós voltamos para o Centro Geográfico mais ou menos três ou quatro semanas atrás para fazer uma comemoração de 50 anos, também uma remarcação, porque já sumiu tudo. Nós colocamos em 1958 uma marcação de madeira com os nomes das pessoas escrito, mas não achamos mais este pedaço de madeira original que marcou o centro na floresta. Agora eles levaram uma placa de alumínio e colocaram lá. O Raoni está querendo que os turistas cheguem para os Txucarramãe e ganham muito dinheiro com isto. O problema do Raoni é que eles ganharam muitas roupas da expedição agora. Eles tinham também mais ou menos cinco barcos já e a expedição que entrou conosco trouxe mais quatro que deixaram com eles. Então, eles têm nove barcos. Mas como eles vão ganhar dinheiro para comprar a gasolina? Esse é o problema deles.

Espectadora: Você disse que trouxe a sua filha para a Amazônia, para o Xingu. Você costumava levar a sua família? Como é que era isso da família estar junta nessas aventuras, nas expedições, crianças, esposa?

Adrian Cowell: Era difícil, porque minha mulher ficou grávida do meu filho naquela época e ela estava com muitos problemas. Não deu para tomar remédio contra malária quando estava grávida e ela estava vomitando. Nós a despachamos de volta para a Inglaterra, porque era muito difícil. Ela não podia tomar remédio para malária até que o meu filho nascesse. Ela passou vários meses muito difíceis agüentando a malária. Naquela época era muito mais fácil curar malária do que agora, quando há muita resistência contra o remédio que nós usamos. Mas naquela época eu curava malária com a ingestão de cloroquina durante uma semana. Agora é bem mais difícil. Toma-se uma variedade de remédios. Às vezes cura, outras não. É complicado, mas minha mulher e filha ficaram lá três ou quatro meses, e depois eles tinham que voltar para a Inglaterra. Minha filha ensinou aos índios suas brincadeiras. Ela era o cavalo e todos os índios meninos viraram cavalos também. Mas muitos deles nunca viram um animal como esse. Alguns deles, é claro, já estiveram fora das aldeias, mas dentro da floresta, dentro do Xingu não tinha cavalo. Minha filha estava imitando um cavalo, e todos os meninos estavam correndo como cavalos atrás dela. Minha mulher era fotógrafa, e estava inicialmente fotografando, mas ela tinha que ir embora. Ah, o meu filho que iniciou no Xingu, ele se chama Xingu. Ele tem outro nome, mas todo mundo o chama de Xingu.

Espectador: Boa noite. Eu sou Victor Lopes, sou diretor e estou acabando um filme sobre Serra Pelada e não estou resistindo. Vou ter a honra de usar algumas imagens de *As Montanhas de Ouro* e eu queria que você me falasse a sua impressão sobre Serra Pelada, o que significou estar lá naquele momento? Como é que foi essa experiência humana e profissional para você?

Adrian Cowell: A filmagem da Serra Pelada está no filme. É meio complicado, porque no primeiro filme nós estávamos no Xingu e os Villas-Bôas nos deixaram filmar, mas

muito dentro do sistema deles. Estou tentando pensar alguma coisa que aconteceu em Serra Pelada...

Vicente Rios: Lá houve um acidente, porque estávamos eu e o Adrian dentro da cava, e foi quando houve um tumulto. Tem um tipo de ouro que se chama “ouro Bombril” e descobriu-se que todo mundo queria pegar um metro de terra, e a polícia veio e atirou para evitar que as pessoas saqueassem. Quando a polícia atirou acidentalmente nós estávamos filmando e pegou exatamente o tiro, mas depois disso, a cooperativa fechou em cima de nós, nos levou para a sede e nos ameaçou, queriam de todas as formas pegar o nosso filme. Foi muito difícil sair de lá e saímos fugidos, viajando dia e noite.

Beth Formaggini: Com o filme?

Vicente Rios: Com o filme, mas eles achavam que aquilo ia denegrir a imagem deles.

Adrian Cowell: Mas a cooperativa, de fato, não era de mão-de-obra. Todo grupo era controlado por um tipo de pessoal que bancou o trabalho, são eles que mandam. Essa cooperativa é uma cooperativa das pessoas mais ricas daquele sistema. É um tipo de cooperativa interessante que havia lá.

Espectadora: Quando o senhor fala da morte dos índios, que 75 sobreviveram, 90% exterminados, e o senhor falou no fim: “Ai, eu não posso mais falar sobre isso não, eu não consigo mais falar sobre isso”, existe alguma culpa do senhor, como documentarista, de ter participado desse processo de aproximação dos índios? Hoje em dia, a gente vê que isso teve conseqüências enormes.

Adrian Cowell: Você está falando da culpa da doença ou culpa de quê?

Espectadora: Culpa da doença, das mortes, de ter participado de uma aproximação que, hoje em dia se acredita que não deveria ter sido feita. Existe algum tipo de culpa de o senhor ter participado, como documentarista, desse tipo de aproximação, de ter sido parte disso?

Adrian Cowell: Sim. Orlando e Cláudio tinham uma política bem forte sobre as pessoas que participavam da expedição. Você não podia estar doente. Eles tinham muitos problemas com doença, estavam preocupados. Se alguém levasse doença para lá, é claro que seria um desastre. De fato, não tinha problema conosco, e eles às vezes levavam outros grupos de cinegrafistas com eles. Eu não lembro um caso em que os cinegrafistas causaram problema, mas sempre é possível. Você está fazendo contato com uma tribo desconhecida, eles provavelmente têm medo de serem filmados com máquina encostada no seu olho e, por essa razão nós cinegrafistas às vezes filmávamos com a câmera no braço e com várias máquinas este é relativamente fácil. A máquina tem uma alça para carregar. Era possível filmar com uma grande angular, quando não precisa olhar na lente. Os Villas-Bôas tinham bastante experiência nesse tipo de coisa e estavam muito preocupados com o choque entre a expedição e os índios, com alguma ação nossa que pode criar uma reação dos índios, que nos matassem. O Cláudio sempre andou com revólver. O Orlando, não. Então, geralmente só tinha um revólver entre todos os brancos que estavam fazendo o contato, o revólver do Cláudio. Mas também porque o primeiro momento de contato era meio arriscado, ele era muito cuidadoso. Também eles eram muito preocupados em não levar doença para os índios. Era possível

levar uma doença, mas eles não permitiam que pessoas com gripe, por exemplo, entrassem na floresta, porque gripe podia matar o índio facilmente, ou sarampo, que era muito perigoso para o índio. Os Villas-Bôas tinham uma política muito forte sobre isso. Eu respeitei muito Orlando e Cláudio. Nós andamos com outros, como o Sydney Possuelo. Eles também tinham uma política muito rígida sobre não deixar a doença entrar na aldeia. Eu não conheci uma expedição deles que levou doença para a aldeia, mas é bem possível. Um garimpeiro entra e se ele tem um contato pacífico - porque o índio, quando tem um contato pacífico com um grupo de brancos, ele quer conhecer outros grupos de brancos. O contato pode ser pacífico, como pode não ser. Então, esse realmente é um problema.

Espectadora: Essa expedição que o senhor participou em 1958 para determinar o Centro Geográfico com o Antônio Callado não foi filmada? O senhor fez um documentário?

Adrian Cowell: Eu não ouvi, alguém ouviu?

Beth Formaggini: A expedição com o Antônio Callado em 1958, ela quer saber se foi filmada lá do Centro Geográfico Brasileiro, se o senhor filmou?

Adrian Cowell: Com Antônio Callado?

Beth Formaggini: Se o senhor filmou a expedição ao Centro Geográfico?

Carlos Alberto de Mattos: Se foi filmado?

Espectadora: Em 1958.

Adrian Cowell: Foi.

Vicente Rios: Não, em 1958 foi fotografado.

Beth Formaggini: Só fotografado.

Adrian Cowell: Em 1958.

Espectadora: Obrigada.

Vicente Rios: Mas a atual foi!

Carlos Alberto de Mattos: Eu acho que o principal já foi dito, a visão que o próprio Adrian tem do seu trabalho, embora eu tenha reparado que ele falou mais da inserção dele dentro da questão da Amazônia do que do próprio cinema, talvez da sua metodologia de fazer documentário. A gente vê que é um artista, um estudioso, um pesquisador do Brasil, ele é autor de três livros, dois sobre índios brasileiros e um - *Decade of Destruction* - que é um livro paralelo a toda a saga que ele filmou em *A Década da Destruição*, em 1980. Além do caçador de imagens, existe a força, a dinâmica que acontece ali, um livro que vai muito além dos filmes e dá uma ideia de um interesse maior que o Adrian tem pelos seus temas. Não é só a Amazônia, por exemplo, ele fez uma série durante oito anos sobre o comércio de ópio na Ásia. Então, a primeira

coisa que me chama atenção no trabalho dele é o escopo do trabalho, a grandiosidade da imersão que ele faz nesses cenários. Um filme de oito anos sobre o comércio de ópio, um filme de dez anos sobre a Amazônia, acompanhando a destruição da Amazônia. Vocês vão ter a chance de ver a partir de amanhã os filmes de *A Década da Destruição*. São filmes não sucessivos, que formam uma espécie de mosaico nesse grande desastre que eles chamam de o maior holocausto cometido pela raça humana, holocausto no sentido literal de sacrifício pelo fogo. É um mosaico disso que cada um desses filmes perpassa. São vários anos, então você tem um jogo de espelho em que alguns temas, alguns personagens se comunicam de um filme para o outro, e existem recortes dessa realidade, o filme é a questão entre seringueiros, índios, colonos e invasores, entre garimpeiros e as multinacionais, como a Vale do Rio Doce na mão do Projeto Carajás. São grandes temas, filmes que percorrem entre cinco a dez anos cada um, o que dá ideia de um tipo de trabalho documental, que é dos mais desafiantes, porque não se trata de encontrar apenas alguém e entrevistá-lo, não se tem pessoas contando o que aconteceu, na maior parte do tempo se está vendo a coisa acontecer. São filmes de grande convivência da equipe, do realizador, com os seus personagens, com o seu tema. A partir daí vem uma outra questão interessante, que é como ele trata da dramaturgia de seu filme, para que se tenha esse acompanhamento de um processo que se desenvolve ao longo de vários anos. Se você sai filmando no caos, você não vai conseguir montar uma história que conduza o espectador através desse processo. Então, ele escolhe personagens, cenários, vários desses filmes em torno de *A Década da Destruição* são sobre um personagem, dois personagens que geralmente tem um valor mítico. Por exemplo, como um pai branco teve o seu filho seqüestrado por uma tribo indígena e sai à procura desse filho. Ao longo desse processo ele vai compreendendo quem é esse personagem, esse é o *Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau*, em que o personagem principal se transforma ao longo do filme. Ele começa quase que um herói e aos poucos vai descobrindo que aquele homem, por conta da dor que tem da perda do filho - teve dois filhos assassinados pelos índios e um seqüestrado, por causa dessa dor ele vai se transformando em um personagem negativo. É muito interessante como ele não tem nada de simples, é de uma complexidade incrível, vocês vão ver nesses filmes. O enfoque dele não é sociológico, absolutamente, então, ele trata as contradições, por exemplo, quando ele está no *Montanhas de Ouro*, que focaliza de um lado o Projeto Carajás, grande projeto multinacional, desumano, exploratório, devastador e, de outro lado, os garimpeiros de Serra Pelada, o garimpeiro pobre, independente, mas que também é devastador, caótico, que também destrói a natureza. Então, a visão dele, o que está realmente em questão para o Adrian, me parece que é sempre a floresta, independente de quem está destruindo. Quais são os personagens que estão nessa demanda? Ele aponta essas contradições, não é uma coisa absolutamente simples. Ao mesmo tempo ele também vai procurar convergências de interesses, de repente índios e seringueiros que são rivais, o tempo todo disputando espaços dentro da floresta, ele descobre que tem interesses comuns, porque dependem da floresta para viver. Então, existe uma ótica no trabalho dele, o sentido que vai formando essa narração que a gente vai ouvindo nesses filmes, tem sempre um viés otimista. Ele vai procurar o que pode existir de positivo nessa devastação, no momento em que um colono entra na selva e desmata, ao mesmo tempo em que vai desmatando, vai conhecendo a selva, vai tomando consciência do que é a floresta. Ele vê nisso um olhar de um certo otimismo, quase que renitente, permanente. Ele terminou aqui falando que hoje nós temos o melhor modelo de tratamento do índio. Vocês vão ver que vários filmes de *A Década da Destruição* terminam em 1990, porque cobre o período de 1980 a 1990, e em vários desses filmes ele termina com uma nota de otimismo, com a eleição do Collor, por

exemplo, que entrou com várias medidas de proteção, nomeando de José Lutzemberger – que era um grande amigo dele, um grande articulador também de ideias – como Secretário de Meio Ambiente. Havia todo um clima de otimismo e ele embarca nisso, o otimismo tem essa qualidade do erro. O pessimismo geralmente erra menos, o otimismo é mais vulnerável ao erro. Mas isso eu acho que diz, de alguma maneira, do espírito que orienta esse olhar do Adrian para a Amazônia. E por último, o poder de articulação que ele tem, eu não sei até que ponto o fato dele ser inglês, de vir para cá com uma coprodução estrangeira, facilita o seu acesso a personagens, a lugares, a recursos, sua articulação com personagens como os Villas-Bôas, Darcy Ribeiro, Apoena Meirelles, José Lutzemberger, Chico Mendes. *Chico Mendes, eu quero viver* é um filme que acompanha o Chico Mendes por vários anos até a sua morte. E a articulação internacional, porque muitas vezes o Vicente Rios estava aqui no Brasil filmando, e ele estava na Inglaterra, estava na Europa filmando as articulações do Banco Mundial, levando o Chico Mendes para pedir que o Banco Mundial parasse de financiar projetos de devastação da Amazônia, filmando os protestos dos ambientalistas no exterior. Então, os filmes têm esse diálogo, esse filme de hoje é um dos mais lindos que eu já vi sobre esse tema, em termos de fotografia, de edição, a fotografia do Cris Menges, que fez *A Missão*. Mas nesses outros filmes, a articulação internacional é muito forte. Esse poder de articulação cria também uma narratividade extraordinária nos filmes deles, o centro de narratividade, o centro de detalhe, a percepção do detalhe. Eu acho que a fotografia do Vicente é deslumbrante no sentido em que ele está sempre atento à dinâmica da cena e onde é que está acontecendo o mais importante na cena? Onde é que está acontecendo o principal naquele momento? É quem está ouvindo? É quem está falando? É um detalhe de alguma coisa? De alguém que está pegando alguma coisa? Então, essa liberdade e essa coautoria do Vicente Rios, que assina co-direção de vários desses filmes é um elemento fundamental para formar esse conjunto extraordinário. .

Vincent Carelli: Primeiro eu gostaria de agradecer o convite da Stella. Quando ela me convidou até fiquei na dúvida. Eu não vi muitos filmes do Adrian e fiquei me perguntando se eu teria competência de fazer uma análise da obra, que era a proposta da mostra, mas talvez pela vivência, muitas vezes vendo o trabalho, alguns eu vi na época, *A Década da Destruição*, tenho até uma certa identificação. Eu achei muito interessante essa questão do otimismo. É impressionante o otimismo do Adrian, eu sou muito mais novo e já sou muito mais pessimista. Essa militância incansável dele. A gente vê que o Adrian sai de uma tradição inglesa, as poucas produtoras que eu conheci na Inglaterra todas tinham um *mapa mundi*, um pouco a herança do império britânico. Saem com uma ideia: “Não, mas eu estou com um caso aqui na Polinésia, tenho um caso aqui no Equador” e eles bolam assim produções no planeta. Parece-me que o Adrian começa nesse cinema de aventura, mas imediatamente ele se fixa em algumas coisas e se apaixona pela Amazônia, principalmente, e de repente vira um tema dele sobre todas essas facetas possíveis. A Amazônia foi mudando, seus dilemas, e ele foi embarcando em todos. Quando alguém perguntou aqui se ele já se aposentou, parece que não. Inclusive eu não sabia, não conheço esse filme que ele falou sobre a volta dos Krenakrore, que hoje se chamam Panará, 30 anos depois, e tive a experiência de fazer um pouco essa leitura dos Panará recentemente, sobre como eles viveram esse outro lado da coisa, ficaria uma discussão muito grande entre eles e uma divergência entre os jovens e os velhos. Os jovens estavam muito ávidos pelo contato, para pegar as coisas, os facões, os presentes e, os velhos muito ressabiados em cima de experiências passadas: “Não, esses presentes são uma tremenda armadilha! Vocês fiquem quietos aí, porque a gente sabe o que a gente está falando! As pessoas são super traiçoeiras”. Foi

muito interessante. Eu não conheço o filme, enfim, agora fiquei curioso de conhecer esse reencontro do Adrian 30 anos depois desse filme aqui. E também eu acho que tem outra coisa da tradição do documentário da Inglaterra, de que a televisão é a grande parceira e patrocinadora do documentário no país, isso é muito interessante, mas por outro lado, impõe linguagem, essa forma BBC que a gente chama, do narrador que conduz o espectador do começo ao fim. É claro que o Adrian não tem nenhuma pretensão de ser um inovador na linguagem documental, realmente a obsessão dele é pelo significado, pelos personagens e por sua militância. Ele lida com essa linguagem, mas a mensagem que ele traz é super importante. Eu acho que infelizmente toda essa trajetória dele na Amazônia, todo esse retrato que ele fez da Amazônia foi pouco visto no Brasil. Quando ele fez *A Década da Destruição* houve um esforço maior de divulgação, foi distribuído em festivais, isso foi um pouco mais visto no Brasil, na época.

Beth Formaggini: Foi a TV Cultura, não foi Vicente?

Vicente Rios: Foi. Passou na TV Cultura. A Globo também exibiu *Na Trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau*. Certo, mas eu acho que foi pouco visto. Esse é um grande momento, porque o dilema na Amazônia não acabou, está aí na crista do problema. E hoje, não só trazer o acervo do Adrian para o Brasil, como fazer uma edição de uma retrospectiva dele seria super útil no Brasil, porque 50 anos de história é um cataclismo na Amazônia, e a gente precisa dessa perspectiva histórica para ajudar a refletir e pensar o futuro da região. Acho que *A Década da Destruição* bateu muito forte na questão, levou tantos anos para cair a ficha do Brasil que desmatar a Amazônia para criar gado era um equívoco histórico. Mas era tão difícil o país entender isso, a colonização da Amazônia, para tomar posse de qualquer área ali, para que o governo reconhecesse, era preciso desmatar. Na época, foi uma contribuição, porque foi uma demonstração cabal do desastre, quando ele se propôs a pegar dez anos de história, e quando a gente chega no fim, realmente, ficou ali demonstrado o que era esse modelo de educação. Eu acho que toda a proposta do Adrian é uma proposta militante e infelizmente foi pouco vista no Brasil. Acho que merece agora uma edição bem selecionada. E esses novos filmes do Adrian, que são curtas, com uma missão ambientalista, ele chega até no documentário técnico científico, ele pega todas as questões. Toda vez que surge uma nova informação, um novo debate, “Será que hidrelétrica é uma energia limpa? Como é que esse negócio das cotas de carbono vai ser? Poderiam salvar a Amazônia?”, ele vai lá e esmiúça o problema. Esse estilo BBC que formalmente pode ser até redundante, ele vem com uma pesquisa realmente, não é “achismo”, ele trabalha uma pesquisa para trazer uma contribuição ao debate ambiental da Amazônia. Outra coisa que eu gostaria de colocar nessa questão de trazer o acervo dele, é que ontem eu estava escutando um diretor sobre a dificuldade financeira do povo de Goiânia em catalogar, preservar, e eu acho que tanto para o Ministério do Meio Ambiente como para a Secretaria do Audiovisual é impossível manter um acervo, catalogar e disponibilizá-lo sem, realmente, uma inversão de recursos, nenhum arquivo dessa natureza pode ser autossustentável, ele tem que ter um investimento do Estado brasileiro, e acho que ambos deveriam ser acionados para acelerar não só o processo de catalogação desse material como subsidiar uma reedição de uma coletânea dessa trajetória. Ouvi falar muito da questão dos pesquisadores interessados em trabalhar esse material. Eu acho que nós temos também que lembrar que, hoje em dia, há uma geração de índios, as novas gerações dos índios, para quem esses registros históricos têm uma importância muito grande, até mais que para os pesquisadores, e temos que dar acesso a essas novas gerações, um pleno acesso a esse

material. É uma obra que merece um investimento sério, acho que merece uma republicação. Acho que o Brasil precisa dessa reflexão, retrospectiva do processo de ocupação da Amazônia.

Beth Formaggini: Bom, então agora vamos para as perguntas que vão começar aqui na mesa. Vamos fazer por partes.

Carlos Alberto de Mattos: Em vários momentos dos filmes do Adrian ele recorre a pequenas encenações, são sutis, eventuais, não nesse filme, que é bastante enfático, mas mesmo em *A Década da Destruição*, que é um documentário mais bruto, percebe-se que em alguns momentos as cenas estão sendo feitas para a câmera, fica de acordo com uma determinação espacial do enquadramento. Nesse filme, a gente viu uma cena especificamente encenada, explicitamente encenada do ataque aos índios. Nesse momento de encenação mesmo sutil, ele usa o garimpeiro, usa o índio, usa o colono para atuar como ator, ator momentâneo de si próprio. Você vê alguma relação entre esse trabalho e o seu, no sentido de ter o índio mais do que como objeto, mas como ator de si mesmo? Existe alguma relação?

Beth Formaggini: Eu fico muito curiosa em saber um pouco como é que você relaciona o trabalho que você faz com esse trabalho do Adrian. Há entre vocês muitas semelhanças e diferenças, se você puder falar um pouco sobre isso.

Vincent Carelli: Eu acho que nós nos colocamos um pouco nas duas margens do rio. Sobre as encenações, alguém perguntou quem é que dirigiu. A nossa experiência é que, quando os índios resolvem ou a gente pede para fazer encenação, não há direção, eles que dirigem, fazem *casting*, figurino, fazem tudo e a situação sai completamente do controle e eles assumem totalmente o comando da cena. Acho que eles são muito talentosos nessa arte de se representar. Inclusive eu ainda não vi o *Terra Vermelha*, mas parece que os melhores atores são os índios nos seus próprios papéis. Tentei atravessar o rio e produzir a outra perspectiva, a perspectiva do Adrian é junto aos Villas-Bôas, é do lado de cá, e o que a gente faz um pouco é tentar viabilizar a expressão justamente do outro lado, a perspectiva dos índios.

Beth Formaggini: Para quem não sabe, o Vincent participa desse projeto que está formando há 22 anos realizadores indígenas. Hoje vários povos já têm realizadores e fazem, enfim, sua autoapresentação, constroem essa autoimagem. Nesse sentido, essa ideia do Adrian de pedir para eles representarem aquela cena, chegou a um ponto que você hoje tem vídeos premiados em todos festivais, enfim, são trabalhos profissionais realizados por esses participantes, cineastas indígenas.

Vincent Carelli: Só uma questão que eu acho que foi mal entendida. Quando alguém colocou sobre a culpa, sobre as coisas que não deveriam ter sido feitas, eu acho que não dá para julgar fatos históricos fora do contexto, não pode julgar um momento histórico em uma perspectiva de hoje. Se os contatos foram feitos naquela época é porque houve uma decisão política do Brasil de ocupar a Amazônia, e ali não havia condições de evitar contato, preservar, porque simplesmente as BRs passaram por dentro de todos os territórios indígenas. Ou seja, todo esse processo desastroso aconteceu porque estava em um processo histórico muito maior. Não adianta julgar hoje o que aconteceu naquela época com a referência de hoje. Se atualmente a política do Sydney é de preservar, é porque os últimos grupos indígenas isolados no país estão em bolsões isolados e aí fica

impossível. Mas naquela época todos os contatos foram feitos de uma maneira inevitável, na medida em que se propunha abrir estrada e ocupar a Amazônia.

Carlos Alberto de Mattos: A culpa do documentarista é um tema da moda, mas é bom relembrar que o Adrian sempre estava entrando na floresta junto com esses expedicionários, com uma perspectiva crítica. Essa perspectiva aparece muito no livro quando ele diz que sabia que essa ênfase na colonização da Amazônia, na entrada da Amazônia, era primeiro para levar gente para lá para arrefecer as lutas sociais no sul, isso parte do governo militar. Adia-se a reforma agrária no sul, mandando os camponeses sem-terra para a floresta. Ele tinha essa consciência e ao mesmo tempo dizia que essa obsessão de colonizar a Amazônia era parte de uma neurose dos militares para impedir que ela fosse conquistada por estrangeiros, ele chama de neurose dos militares. Ele tem uma crítica ao nacionalismo do governo militar, que é uma coisa que se pode discutir muito, só para lembrar que ele tinha uma perspectiva crítica dessa entrada dele próprio também.

Espectador: Como foi falado, a política, hoje, é de não aproximação, principalmente de grupos isolados. E nessa perspectiva, como fica então o futuro de filmagens nesses locais? É simplesmente desistir e esperar o contato dos índios para poder filmar?

Vincent Carelli: Primeiro é inviável, um grupo isolado é um grupo isolado, é impossível filmar. Qual seria o propósito, mesmo que se conseguisse, de filmar um grupo? É uma ficção isso, se é para preservar. Também é muito relativo, quando se fala que as equipes levam doenças. As doenças sempre chegam antes da gente, na verdade começa a morrer gente depois do contato, mas começa a morrer gente muito antes, porque nós não vemos os índios, mas eles nos vêm e acompanham por muitos anos os nossos passos, começam a furtar objetos, ferramentas, roupa, e a doença, então, chega antes, inclusive até no caso dos Panará, começa inexplicavelmente a morrer um monte de gente e isso cria uma crise interna profunda nos grupos, os pajés acusados de sair começam a matar os feiticeiros que seriam os possíveis responsáveis por essa morte, que nunca ninguém viu acontecer dessa maneira, o contágio chega antes do contato.

Beth Formaggini: Eu posso responder porque eu participei recentemente de um projeto para filmar o posto onde fica o [José] Meirelles, que é um missionário dessa divisão de índios isolados da Funai, e é um posto que onde literalmente não acontece nada, ele fica ali impedindo que qualquer pessoa entre nessa área onde vivem esses índios isolados. Não vai entrar nenhum barco e nenhuma equipe de cinema. Então, a nossa equipe ficaria ali nesse posto filmando esse não acontecimento que é a vida do Meirelles ali. Ele resolve uma série de conflitos, porque os isolados aparecem de vez em quando, eles atacam uma família que está na beira do rio ou atacam uma aldeia que está ali perto, há pequenos conflitos que eles ficam ali tentando resolver e mediar. Eu acho que toda essa experiência que se viveu de contatos desastrosos levou a Funai a ter essa nova política que é liderada pelo [Sydney] Possuelo, que é do não contato. Então, é não contato também para o cinema. Esse filme que eu estava começando a produzir foi interrompido por outros motivos, mas a ideia é parar nesse lugar, onde todo mundo pára, porque a partir daí não entra mais ninguém, é uma área protegida para que eles vivam isolados o tempo que acharem necessário. O filme foi cancelado.

Vincent Carelli: Ele tem uma certa razão quando diz que o Brasil não tem uma política em relação a isso. Os índios isolados que estão no Peru e estão correndo para o Brasil, é porque o [José] Meirelles está ali.

Beth Formaggini: Estão empurrando esse pessoal para cá!

Vincent Carelli: Com as grandes companhias de petróleo explorando, acho que o Peru, comparado ao Brasil, não tem política nenhuma para índios isolados, eles estão pouco se lixando! Lá não tem nem política ambiental!

Espectadora: Na verdade eu tenho três pequenas observações. Vou começar de trás para frente: essa última observação de vocês me deixou pessoalmente muito surpresa, inclusive com o que vocês estão falando, porque há esse grupo isolado que foi encontrado esse ano e que ninguém pode chegar, ninguém pode filmar. Eu cheguei na França um mês depois, estavam fazendo uma reportagem enorme sobre esse grupo, e “ninguém pode chegar e ninguém pode filmar”? Eu não entendo isso, foi surpreendente e ele dizendo: “Não, nós fizemos um exame médico, não tem ninguém doente...” e tem uma reportagem de 90 minutos com eles.

Beth Formaggini: Você está sabendo disso?

Vincent Carelli: Você está falando dos índios Maloko?

Espectadora: É esse grupo que estavam atirando flecha, que ninguém podia chegar, ninguém podia filmar, eu vi na TV esse ano, um mês depois.

Beth Formaggini: O Vincent está fazendo um filme sobre isso. Como é que é? A gente está falando de tribos diferentes. Está falando dos isolados do Acre, esses últimos? Não. Ah, esses isolados do Acre não chegou ninguém, é de outro grupo que você está falando.

Vincent Carelli: Não. Não é mais um grupo isolado, teve vários episódios, teve vários contatos.

Beth Formaggini: É que na verdade no Acre tem diferentes isolados, tem essa área, esse posto do [José] Meirelles que está sofrendo ameaças que, como disse o Vincent, não existe política indianista no Peru, porque os índios peruanos estão fugindo para a fronteira do Brasil, para dentro dessa reserva e estão entrando em conflito com os isolados do Brasil. Então, eles estão sendo empurrados nessa área demarcada aqui, mas que do outro lado da fronteira não tem demarcação e, está havendo, enfim, uma série de problemas, está mudando e essa terra ali está sujeita a uma série de invasões, no caso dos índios peruanos.

Espectadora: A minha observação foi que, enquanto espectadora, eu tendo visto primeiro o filme do Vincent sobre os Panará, representando a vinda do avião, a primeira vez que eles viram o avião e com os presentes, então, deu uma outra luz, vendo agora, e depois o filme do Adrian. Achei que seria interessante talvez um dia criar umas projeções assim de diálogo, campo e contra-campo, como ele falou, as duas margens do rio.

Beth Formaggini: Já temos um nome da mostra, “As duas margens do rio”. Espero chamar de “A terceira margem”.

Espectadora: E aí terceira observação é que teve o Cine Gaia e o Frank Galey, que é um cara que faz pesquisa na Amazônia, estava falando de uma moratória que o MinC fez agora de uma BR que não está sendo aberta e é da maior atualidade, porque está acontecendo agora e ninguém fala, que está entrando assim, pela meio da terra, é uma BR enorme.

Beth Formaggini: Você não quer mesmo falar do seu filme dos isolados, Vincent? Fala um pouquinho, ele está fazendo um filme sobre isso.

Vincent Carelli: Não é melhor a gente passar o filme?

Beth Formaggini: Duas palavras só, Vincent.

Vincent Carelli: É gozado, porque eu só conheci o Adrian muito recentemente, em maio, em Washington. E durante muitos anos eu andava no rastro dele e ele disse que começou a andar no meu rastro justamente quando eu estava atrás desses índios isolados no sul de Rondônia, que é um caso que eu acompanho há 20 e tantos anos. Coincidentemente, quando eu comecei o projeto em 1987, com uma VHS, fui filmar uma festa e me chamaram para filmar os vestígios do massacre, e agora estou terminando, acompanhei esse caso nesses 20 anos, levamos dez anos para achar os índios, mais alguns para achar os intérpretes que colhessem a versão do massacre – que foi confirmado. E recentemente, em 2006, fiz uma re-visita aos índios. Então, esse meu filme, que eu não consigo achar um título em português, é um dos possíveis títulos. Mas essa história que eu vou contar é um pouco de um filme autobiográfico e sobre essa longa investigação do massacre.

Espectadora: Ver se consegue interessar, porque se sabe que há anos não há interesse. Se existe uma política de governo do Sydney Possuelo é a política que se consegue aplicar. Existe a política do isolamento que é mantida, mas um posto, sabe-se perfeitamente que não segura nada, existem outras maneiras de chegar a esses índios. Acho que fica uma coisa complicada. Na época do Collor, eu era diretora de produção da Carioca, que foi muito mais interessante que no Rio Centro, eu tinha índios do país inteiro, ouvi muitas histórias desde os Yanomami até vários outros índios de todo o país, e também eram populações típicas da região, por exemplo, os Lapões. Agora, o que me preocupa sempre, nesses países como o Japão, é que ninguém nunca mais viu. Hoje a gente já sabe que tem uma tribo no norte que é mantida por todas as culturas, toda a cultura deles. Os maiores são cuidados de certa maneira, ninguém mais se mete com o nomadismo dos Lapões, os esquimós. Mas aqui, além do massacre, há a perda de certos aspectos da cultura deles. Um dos que o Davi mais contava é que eles perderam a capacidade do que a gente chama hoje de xamã, com uma cultura em geral, mas eles perderam a característica que eles tinham de ver o futuro, como eles sabiam que Rondon ia chegar, muitos anos antes de chegar de fato. Algumas coisas culturais se perderam. Em 1992 tribos inteiras morreram assassinadas, morreram suicidas porque eles desistiram, estava havendo esse processo de desistência da vida, colocados frente à cultura, por exemplo, que é a minha pergunta. Vocês acreditam mesmo que há alguma salvação ainda? Existe algum tipo de proteção indígena? Hoje sabemos que há 450 ONGs pela Amazônia, de várias procedências, que entram onde querem. Não há

possibilidade, segundo o governo, de impedir essa penetração e o domínio da área e da cultura dos indígenas? Eu conheço, por exemplo, uma pessoa que se acha pastor e me contou que ele pega em lixeira de produtoras aqui do Rio pedaços de filme, faz uma montagem, vai para essas tribos e exhibe lá para colocar a religião e meter muito medo nos índios. Eu vi um desses filmes, é um crime e eu denunciei, fui perseguida à beça, ou seja, não tem para quem a gente apelar, não tem o que fazer. E essa parte das ONGs é absolutamente preocupante, porque no que elas estão se impondo, elas ao mesmo tempo estão tomando conta politicamente de toda a região, estão marcando o seu espaço, com qual intenção? Não sabemos, ou desconfiamos. E a outra parte dos militares com quem eu também tenho muito contato, é que eles há muito tempo não querem a demarcação das terras indígenas de forma contínua, eles querem como na época do Presidente José Sarney, que criou ilhas de demarcação e achou que tinha resolvido o problema. O grande problema para os militares é que a terra não seja demarcada, que nada esteja perto das fronteiras nacionais, os 12 mil quilômetros de fronteiras que nós temos eles gostariam que houvesse uma separação. Há uns 30 quilômetros das fronteiras, por exemplo, e que a demarcação não fosse contínua. Eu acompanho essas discussões políticas há muitos anos. Eu quero saber qual é a visão de vocês.

Beth Formaggini: A pergunta dela, se eu entendi, é se você acha que a questão está avançando.

Espectadora: Na realidade eu queria saber a visão de vocês diante desse quadro que nós acompanhamos.

Beth Formaggini: Vincent, você quer responder a pergunta ou vamos terminar então com essa pergunta?

Vincent Carelli: É que você está misturando muitas coisas aí, você falou da questão missionária, por exemplo, o terrorismo cultural dos evangélicos.

Espectadora: Eu queria saber se vocês acreditam, com este quadro que nós sabemos que é real, que há algum tipo de possibilidade dos índios na Amazônia serem realmente respeitados, terem realmente seus direitos respeitados?

Vincent Carelli: O problema é o quadro que você está pintando, você colocou em um saco alhos e bugalhos, eu não estou vendo esse quadro. Em relação aos militares, esse surto anti-indígena que apareceu agora, e que toda mídia embarcou, é uma pura manifestação de racismo. Para quem conviveu com os índios em zona de fronteira, sabe que os índios brasileiros têm um sentimento de cidadania, de brasilidade. Agora, a paranóia dessa questão de fronteira, quem segurou essas fronteiras foram os índios, agora nós voltamos para o arquétipo do outro possível potencial traidor. Isso eu acho que é uma ofensa aos índios e uma manifestação de racismo dos militares intolerável! Eu acho que a mídia toda entrou nessa, está tendo um refluxo. Essa outra questão que você colocou, das áreas indígenas, de retalhar, de criar ilhas, também é outro absurdo. Agora, essa paranóia, essa fantasia das ONGs, isso aí é uma ficção, que as ONGs estão dominando, ocupando politicamente a Amazônia, é mais uma paranóia muito incentivada pela direita e pelos militares, e que não tem nenhuma realidade. Tem a questão da biopirataria, tem uma série de questões, não se pode pegar tudo isso e jogar em um saco só. Essa perspectiva do catastrofismo, do final dos índios - até tem um índio

ali que poderia falar sobre isso -, sobre “os índios vão acabar, vão perder tudo” acho que isso aí é terrorismo, terrorismo militar.

Beth Formaggini: Muito pelo contrário, eu acho que a população indígena no Brasil está no chamado tempo dos direitos, porque têm muito mais direitos do que tinha antes.

Vincent Carelli: Eu acho que os índios vão conduzindo o seu futuro, as novas gerações têm até uma geração universitária, está aí o Mutuá.

Beth Formaggini: Mutuá vai falar?

Vincent Carelli: Ele faz mestrado aqui.

Beth Formaggini: Mutuá, vem aqui responder. Enfim, o mundo gira, as realidades se renovam e os índios vão criar as suas condições e fazer as suas opções culturais de vida!

Beth Formaggini: Mutuá, por favor, você quer falar? Eu acho que você pode responder melhor.

Mutuá Mehinaku: Estou aqui como representante indígena no Brasil, estou aqui na cidade como índio isolado, realmente eu sou isolado aqui no meio de todo mundo. Essa discussão é importante para a nossa política, para o nosso movimento indígena no Brasil. Esse filme mostra a grande importância que os documentaristas colocaram aí, suas visões, olhar deles. Importante também é ver qual é a nossa perspectiva, os indígenas que estão do outro lado. Nos últimos anos, nós conseguimos conquistar, fortalecer a nossa política indígena brasileira, que depois da Constituição Federal de 1988 garantiu os nossos direitos e deveres, para que a gente possa lutar por nossos direitos, preservar nossa cultura, nossas histórias, uma forma de lidar com a natureza. Acredito que, futuramente, a gente vai fortalecer essa política cada vez mais. Os povos indígenas, estudantes indígenas, estão chegando a um nível universitário. Eu estou aqui em busca desse conhecimento para que a gente fortaleça a nossa política, para preservar os índios isolados e os denominados civilizados, aculturados, índios urbanos. A gente está lutando para fortalecer a nossa política, entendendo as leis, entendendo quais são os nossos direitos e deveres aqui no Brasil. Estamos, cada vez mais, conquistando espaço e falando pelo nosso povo. Obrigado.

Beth Formaggini: Encerramos aqui com a última palavra. Vou aproveitar a oportunidade para convidar vocês para o debate de amanhã. Vamos ter *Montanhas de Ouro*, às 17h, e às 20h *O Destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*, em seguida o debate “Memórias e conservação de acervos filmicos indígenas”, com a participação de Mário Arruda, do Centro de Documentação do Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia da Universidade Católica de Goiás; Mauro Domingues, do Arquivo Nacional; Hernani Heffner, do Museu de Arte Moderna (MAM), Denise Portugal do Museu do Índio, coordenado por Paulo Roberto Elian, da Casa de Oswaldo Cruz (COC/Fiocruz).

27/11/2008

EXIBIÇÃO DO FILME *O DESTINO DOS URU- EU-WAU- WAU*

**DEBATE: MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO DE ACERVOS FÍLMICOS
INDÍGENAS**

Coordenador:

Paulo Elian

Esta mesa teve por objetivo avaliar a importância deste acervo de filmes sobre a Amazônia, doado ao Brasil, fruto de 50 anos de trabalho do premiado documentarista Adrian Cowell e refletir sobre as ações futuras para preservação e divulgação.

Paulo Elian: Sou especialista na área de preservação de acervos. Trabalho com acervos, com organização de arquivos há muito tempo, desde que me formei. Acompanho, como vice-diretor da COC, já há três anos, o projeto que Stella Oswald Cruz Penido me conduziu desde então, junto à Universidade Católica de Goiás, de trazer o acervo do Adrian. Fiquei muito contente com o convite e queria agradecer de estar nessa mesa. A ideia é cada um falar um pouco, dez minutos, e depois abrir para o debate. Quero convidar para iniciar a apresentação Mauro Domingues, do Arquivo Nacional.

Mauro Domingues: Gostaria de agradecer o convite, à Stella pela oportunidade de participação. Eu vou aproveitar esses dez minutos para falar rapidamente como é que foi a nossa participação nesse projeto, principalmente sobre a vinda desses filmes para o Brasil, há cerca de dois anos. A Stella nos procurou no Arquivo Nacional com essa tarefa de tentar colaborar com a vinda desses filmes. Uma coisa muito interessante nesse filme que passou agora é a história da degradação da própria cultura indígena, do índio, do líder daquela tribo, um pouco parecida com a degradação do acervo do filme. Não enquanto obra, mas enquanto algo palpável, ou seja, o rolo do filme, o filme também se degrada, com o passar do tempo, se degrada naturalmente, e alia-se a isso uma má condição de vida, a degradação acontece muito mais rápido. É uma relação curiosa o que se viu ali com o índio. Esse acervo ficou durante muitos anos em Londres, vivendo uma realidade completamente diferente da realidade climática do nosso país, são hemisférios diferentes. Ele estava estabilizado em Londres e, como é que se traz isso para cá? Essa mudança brusca é semelhante também à mudança brusca de um índio que vive na sua aldeia e que de repente tem que viver em uma cidade civilizada. Eu acho que ele deve sofrer tanto quanto o filme poderia sofrer. Nós começamos a pensar em como poderíamos auxiliar essa vinda para que esse acervo de filmes não sofresse um dano irreparável. Ele estava em condição climática que poderia até não ser favorável tecnicamente, mas era uma condição climática estável, ou seja, ele não vivia muito bem, mas ele estava estabilizado. Quando você rompe com essa estabilidade, mesmo que você ofereça, de uma maneira muito brusca, uma situação tecnicamente até melhor, isso também pode provocar danos. Essa mudança climática para o acervo tem que ser feita lenta e gradualmente, e não havia uma maneira muito controlada de fazê-la. O que nós fizemos no primeiro momento foi colher dados climáticos para saber como esses filmes estavam em Londres, como eles ficariam em Goiás, isso era muito importante. E tentar de uma maneira menos dramática, menos traumática possível, fazer essa viagem. Contamos com a colaboração de amigos que vivem em Londres, brasileiros que

trabalham com filmes, o próprio Adrian nos forneceu informações técnicas sobre como estava a condição desses filmes lá. Junto com a Universidade Católica de Goiás, pensamos qual seria a condição climática que esses filmes receberiam ao chegar a Goiás, e fizemos todos esses cálculos científicos para saber como é que isso poderia ser feito, sabendo que havia um risco muito grande, mas que não havia como fugir dele, trazer esses filmes sem risco algum significaria gastar rios de dinheiro, e para isso não havia a menor condição. Então nós optamos, primeiro, em tirar da casa do Adrian e deixá-los em Londres durante um período. Stella esteve lá algumas vezes, procuramos manter uma situação estável e trazer esses filmes rapidamente para o Brasil. Por questões de recursos, nós não sabíamos em que período do ano isso chegaria aqui, nós poderíamos ter uma situação de temperatura e umidade muito alta, ou mais estável, principalmente em Goiás, onde se tem períodos muito úmidos, muito secos. É diferente daqui do Rio de Janeiro, de São Paulo, onde se tem uma umidade praticamente constante. Para vocês terem uma ideia, no Rio de Janeiro, normalmente na parte urbana da cidade, a umidade média é de 80% ao ano, e isso não é favorável, mas é estável. Se você se acostuma com essa realidade, o filme se acostuma também, quando você rompe essa realidade, seja para mais ou para menos, ele sofre. Nós tínhamos esses parâmetros. Decidiu-se trazer por avião, mesmo podendo parecer uma coisa assim meio estranha, porque não se tem controle de temperatura e umidade na área de carga do avião, mas é uma viagem muito rápida, cerca de 13 horas, e o nosso problema maior seria ao chegar ao Rio ou a São Paulo, e quanto tempo esses filmes deveriam ficar na alfândega esperando a autorização alfandegária, a questão burocrática brasileira, porque como é um acervo que vem de fora do país, tem que cumprir alguns ritos alfandegários. Como é que isso atrapalharia? A gente sabe de casos de mercadorias que ficam meses na alfândega, esperando liberação. Isso é muito complicado. O Arquivo Nacional também tentou colaborar com uma espécie de parecer técnico, em que solicitava, através da Casa Civil da Presidência da República à Receita Federal, que essa agilização fosse muito rápida, ou seja, que todos os ritos alfandegários necessários fossem feitos rapidamente devido à fragilidade do acervo, às suas especificidades técnicas e também a sua importância. Tudo isso foi cumprido, os filmes chegaram e foram transferidos para Goiânia. Agora temos que avaliar, com tempo, o que isso causou no filme, a nossa expectativa é que não tenha causado grandes danos, mas essa avaliação tem que ser feita. Não é um acervo pequeno, foi construído durante muitos anos, e com certeza já traz problemas técnicos, mas não são problemas muito diferentes dos acervos produzidos e mantidos nas cidades brasileiras. O que eu considero mais importante nisso tudo é que todos os cuidados foram tomados, mas existem coisas que infelizmente não há muito como controlar. Tentamos manter os filmes mais estáveis possível, as embalagens originais não foram trocadas para essa viagem, porque estavam fechados em latas, então, manteve-se uma condição climática que praticamente não se alterou durante essa viagem. E talvez o maior problema agora seja o momento de abrir essas latas, aí sim, talvez os problemas possam vir a surgir quando os filmes que entrarem em contato com a nossa situação climática. E que eles nunca viveram, só viveram no momento em que eles foram feitos, é uma coisa muito diferente. Será que eles guardam essa memória? Não sabemos. É uma coisa até curiosa, mas eles já viveram aquela situação climática ali, passaram anos e anos em Londres e agora vão ter que viver novamente e, tem que se adaptar a isso. Os acervos de filmes no Brasil, geralmente, sofrem muito, porque filme não foi feito para ser guardado em países tropicais, os filmes não são artefatos que suportam temperaturas altas, umidades altas, variações grandes como existem aqui, nós temos que criar artificialmente essa condição de guarda e, quem trabalha com cinema, principalmente, com a parte de arquivo, sabe que volta e

meia perdas de acervo são constatadas, por isso essa precaução toda que foi tomada, dada a importância desse acervo para que esses filmes realmente sofressem muito pouco. Mais detalhes a gente pode esclarecer através de perguntas, enfim, mas é isso. Obrigado.

Paulo Elian: Registrar realmente a importância, o cuidado que houve desde o início do projeto e continua a haver, do rigor técnico, da abordagem desse acervo. Agora há uma nova etapa, um novo desafio, na preservação e no tratamento desse acervo que se encontra hoje no Brasil. Vou passar para o Hernani Heffner, que é do Museu de Arte Moderna (MAM).

Hernani Heffner: Eu também gostaria de agradecer ao convite para estar aqui. Um dos temas que podem ser suscitados pela ideia geral da mesa é o que seria efetivamente essa memória indígena tratada pelo universo audiovisual, ou seja, basicamente pelo cinema e pela televisão ao longo dos últimos 110 anos. É curioso que hoje, para vários historiadores do cinema, já ficou muito claro que a origem do meio, ali no finalzinho do século XIX, estava associada a ideia de não só conhecer o distante, o longínquo – nisso havia um certo tom de exotismo – mas também, registrar aquilo que estaria em via de desaparecimento, sobretudo, tudo aquilo que não dissesse mais respeito à ideia de civilização tal como ela havia sendo trabalhada, principalmente na Europa. O cinema na verdade é uma criação europeia e, não espanta também que nos primeiros tempos o tipo de filme que fizesse mais sucesso era o que se chamava, genericamente, de filme de viagem, que hoje em dia chama-se com maior precisão de filme etnográfico. Na verdade, um certo universo do cinema que em geral é representado pela palavra documentário nasceu estreitamente associado ao ímpeto, ao desejo de registrar outras civilizações que estavam em vias de desaparecimento pela expansão da civilização europeia, pela expansão da civilização oriental e não só os irmãos Lumière, os criadores simbólicos do cinema, mas na verdade dezenas de equipes cinematográficas se lançaram ao redor do mundo à tarefa de registrar a vida, a vida diária, a vida comunitária dessas outras civilizações que a gente em geral conhece como civilizações indígenas. Aqui mesmo no Brasil, um dos primeiros gestos mais institucionais sobre a área de cinema foi pensarmos o cinema justamente para registrar a vida das nações indígenas que moravam do meio para o norte do país, civilizações essas que eram consideradas, como o filme mesmo coloca, isolados, ou seja, sem contato com o homem branco, com a chamada civilização, com a civilização ocidental. E surge aí, para mim, uma espécie de paradoxo, à medida que essas nações iam desaparecendo ou vendo diminuir drasticamente suas populações, o número de cineastas, de cinegrafistas, de registros relacionados a essas nações indígenas cresciam em uma proporção exatamente oposta. Na verdade, o número de registros sobre a vida cotidiana de nações indígenas brasileiras é muito grande, considerando esses 110 anos, é extremamente diversificado, envolve não só órgãos, empresas, iniciativas individuais, mas alcançou o universo das televisões. O filme que acabamos de ver, na verdade, foi produzido para uma rede de televisão e chegou mesmo a uma atitude, a uma estratégia, uma ação que é uma ação na verdade nova dentro desse processo, as próprias nações indígenas começaram a produzir o seu próprio material audiovisual, produzir o seu próprio registro cotidiano e mais do que isso, sua própria expressão audiovisual, ou seja, sua visão particular de tudo que está a volta desses seres. Inclusive, criando narrativas de natureza ficcional, não mais aí, então, o registro documental. Se pudéssemos traçar um pequeno painel dessa memória indígena só para o Brasil teríamos aí talvez, três grandes momentos: o primeiro representado pelo cinema e uma série de órgãos que se interessaram em usar o cinema

para registrar não só o contato das nações, mas o cotidiano dessas nações; o segundo momento, representado pelas televisões e aqui nós temos, na verdade, um cineasta inglês que trabalhou principalmente para a rede de televisão europeia, mas as televisões brasileiras também guardam inúmeros registros nesse sentido; e esse terceiro momento que é a produção das próprias nações a respeito do seu cotidiano ou da sua visão de mundo. Se vocês considerarem, por exemplo, que um projeto como “Vídeo nas aldeias” já tem 27 anos de existência real e que isso se traduz em milhares e milhares de fitas, sejam as editadas, montadas, finalizadas, sejam os registros brutos. E no caso da memória indígena os registros brutos, os materiais não montados são igualmente fundamentais, são igualmente importantes, porque eventualmente dão conta de gestos cotidianos que, dependendo do olhar que se lança sobre eles, podem se transformar em registros extraordinários, enfim, importantíssimos. Então, na verdade foi gerada uma multiplicidade de materiais que agora encontram um outro desafio, que o Mauro mencionou na fala dele, o desafio da sua preservação, não só uma preservação física dos materiais, mas se traduz a um desafio de acesso a esses registros, a esses filmes, a essas obras e, conhecimento delas, tanto no sentido antropológico, histórico, quanto também em um sentido artístico e estético. Como na verdade a figura do índio, a figura da vida indígena suscitou um olhar que eventualmente se aproxima de uma construção do Brasil, que suscita um olhar que se aproxima de uma visão que, na verdade, nós que não pertencemos a uma nação indígena, pouco conhecemos. Ou seja, como é que se vê um espaço como o da floresta a partir da visão de inúmeras nações que vivem dentro dela? Esse talvez seja para mim um desafio maior na medida em que nós, que vivemos aqui em uma grande cidade, muito distante por exemplo, de uma região como a região norte, nós não temos a menor ideia do que é que significa uma cultura, essas culturas em termos de vivência, retrato do mundo, aspirações, enfim, mitologias. Conhecer a verdadeira natureza e extensão dos acervos, catalogá-los, traduzi-los de uma forma clara respeitando a natureza das informações, dos registros e colocar isso à disposição de uma população mais ampla, talvez, seja o maior desafio em termos de manutenção dessa memória, não só histórica, embora, tragicamente histórica, mas sobretudo, que é uma tradição de uma memória cultural inestimável.

Denise Portugal: Eu gostaria de agradecer a Stella pela oportunidade de falar aqui hoje para vocês. Na verdade, eu não trabalho com a parte de preservação de filmes exatamente, mas o Museu do Índio é uma instituição ligada à Funai e que hoje mantém todo o acervo que foi produzido pelos órgãos governamentais sobre o contato com o índio. No museu, hoje, há o acervo que foi produzido pela Comissão Rondon, cujo primeiro serviço criado e que foi chefiado pelo Major Thomaz Reis, que produziu os filmes de 1912 até 1938 e, foram os primeiros filmes considerados etnográficos no Brasil, como *Rituais e festa bororo* e, alguns outros filmes que ele foi fazendo durante todo esse trabalho que teve com sua equipe, nesse serviço que era chamado de Fotografia e Cinematografia. Esses filmes foram guardados durante muito tempo na Cinemateca Brasileira de São Paulo e, juntamente com esse acervo, além da Comissão Rondon, também estavam os filmes que foram produzidos pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI), que foi um serviço criado em 1942, também com a finalidade de documentar todo o trabalho que se fazia junto aos índios. E além disso, eles também passaram a fazer trabalhos de cunho científico quando contrataram para essa equipe os etnólogos, os linguistas como o Darcy Ribeiro, o Eduardo Galvão e muitos outros. Nessa equipe do SPI a sessão de estudos foi chefiada primeiramente pelo Harald Schultz e junto com ele trabalharam Heinz Foerthmann e Nilo Veloso. Esse acervo está todo hoje no Museu do Índio e veio transferido da Cinemateca Brasileira em 2001,

quando o museu conseguiu reunir condições na instituição, e fomos orientados pelo Mauro Domingues, que na época trabalhava na Funarte. O Museu do Índio construiu aqui na própria sede em Botafogo, na Rua das Palmeiras, uma sala climatizada, com algumas condições para se manter esse acervo. E parte também esteve no MAM do Rio de Janeiro através de convênios. Como o museu não tinha condições de manter esse acervo na instituição, ele fez esses convênios com a Cinemateca Brasileira de São Paulo e com a Cinemateca do MAM. Em 2000, o MAM também devolveu ao museu a maior parte desse acervo e esse ano mesmo o Hernani já devolveu mais três títulos que, conforme eles vão organizando lá a Cinemateca, vão devolvendo para a gente tentar reunir novamente na instituição todo o acervo que foi produzido pela Comissão Rondon, pelo Serviço de Proteção aos Índios, pelo Conselho Nacional de Proteção aos Índios, também Fundação Brasil Central e, então, o museu hoje reúne todo esse acervo. A gente mantém o convênio com o Arquivo Nacional e também com a Coordenadoria de Preservação, que é chefiada pelo Mauro. Na verdade, o trabalho maior que a gente faz lá é o de documentação desse acervo. A gente conseguiu identificá-lo, já telecinamos também, esse trabalho de telecinagem foi todo feito a partir de convênios junto com a Funarte, na época eram recursos da Secretaria do Audiovisual e, depois com os próprios recursos da Funai. Hoje temos uma versão em DVD, disponibilizada no próprio Museu do Índio, tem uma sala de consulta na biblioteca. Essas informações estão em base de dados, a ficha catalográfica do acervo, e estão sendo colocados pequenos cliques dos filmes para as pessoas poderem visualizar na internet. Temos também coleções, uma coleção que a gente chama de videoteca, que são filmes de vários autores, de várias séries, que o Museu do Índio recebe e divulga através dessa sala, e recebemos muitos pesquisadores. A partir desse contato, a gente encaminha para os produtores que tem os direitos autorais dos filmes.

Mário Arruda: Boa noite a todos. Agradeço a Stella por ter me colocado aqui. Eu trabalhei com a Stella e com o Vicente Rios, no ano passado, em Londres, embalando esse acervo, enfrentamos uma nuvem de ferrugem das latas, uma primeira limpeza e finalmente embalamos com todo cuidado. Depois de muita espera em Goiânia, parecia que nós estávamos esperando um filho e esse negócio não chegava. Finalmente anunciaram que ia levantar voo e chegaria a Goiânia. Para a minha surpresa, eu fiquei impressionado como a Receita Federal liberou os paletes com tudo embrulhado, enrolado, foi direto para a Universidade, e nós só estabelecemos as caixas dentro de uma sala que já estava preparada com ar condicionado, com desumidificador, controle de temperatura. E é como se diz, em Goiás varia muito, tem uma época de muita umidade que está começando agora, mas no mês de julho e agosto tivemos clima de deserto, 20% de umidade, 25°C, um clima muito seco. Mas os filmes foram recebidos com boas vindas, agora já temos uma equipe que foi treinada em julho e agosto de 2008 e estamos trabalhando, já temos 900 latas que estão com fichas de catalogação prontas. As caixas são abertas de um dia para o outro, as latas ficam expostas ao clima que está ali, no outro dia ela é aberta para receber uma limpeza de peso com um sugador de pó, um aspirador de pó e, essa ficha de introdução de tudo que saiu de lá tem que corresponder ao que foi recebido aqui. Deus queira que não vá faltar nada! O pessoal que faz a ficha de catalogação, outro dia, quase ia dando um problema, porque nós calçamos com umas caixas e umas latas vazias, mas que estavam numeradas e eles estavam guardando as caixas vazias que tinham chegado, mas eu cheguei lá a tempo e corrigi o erro. Então esse trabalho está sendo feito e está havendo a catalogação, estou catalogando os filmes que foram de 1960 a 1970 e o Vicente está catalogando *A Década da Destruição*, que vai de 1980 a 1990, para depois entrar nessa de 1998 para frente,

mas a maioria desses filmes a partir de 1998 já foram feitos no digital. Não temos certeza se no ano que vem, até outubro, todo o material estará catalogado. Nós estamos com dois digitadores colocando em um sistema de computação, onde vai ter um programa, tudo que nós catalogarmos estará à disposição na internet. O certo é que o trabalho está se desenvolvendo, nós precisamos constantemente da supervisão da Fundação Oswaldo Cruz, os companheiros aqui, todos estão convidados para ir lá. É um acervo muito grande que nos espanta em um primeiro momento, mas que está em boas condições, pelo menos, eu já abri dos anos 1960 a 1967, 179 latas estão bem conservadas, as latas estão sujas, continua enferrujando, mas a promessa é que dentro de alguns meses as embalagens plásticas cheguem, aí sim, nós vamos acomodá-las em um lugar limpo, bem conservado, bem cuidado. A gente espera contar com a colaboração de todos vocês para o quanto antes, dentro de um ano, começar as telecinagens, telecinar aqueles filmes mais antigos dos anos 1960 para poder conservar, salvar com certeza essas imagens. Alguns grupos do Xingu, inclusive, já nos visitaram, os Juruna, os Kaiabi. O seu povo, os Kuikuro, está devendo a visita. Contamos com eles para fazer essa catalogação, também muito especializada, com o tipo de pintura, os nomes das pinturas, os nomes das danças, tudo isso só eles poderão nos revelar. Mas nós pretendemos fazer convênio com todos os grupos do Xingu e eles vão ter um acesso livre e direto a esse acervo e, arrumando dinheiro para telecinar, eles podem telecinar em outro suporte e levar isso para a aldeia deles e trabalhar esse acervo, porque o importante é que eles tenham essa memória. Um índio Juruna viu uma fotografia do ano de 1958 e disse: “Olha como era a nossa casa! Vamos voltar a fazer assim de novo!” quer dizer, isso é um resgate de uma cultura. O outro olhou para uma peneira e disse: “Olha como tecia uma peneira naquele tempo!”, já era um traçado que parece que eles já tinham perdido. Um acervo desse vale muito para o próprio resgate da cultura do povo. Vamos abrir para as perguntas, inclusive eu estou nesse filme aí, eu participei desse filme, se quiserem fazer alguma pergunta sobre o filme eu também estou disposto a responder.

Paulo Elian: Obrigado, Mário. Antes de abrir para as perguntas, eu queria fazer um comentário que acho que o Hernani fez rapidamente, com muita clareza, uma exposição sobre o que representa esse acervo, essa filmografia sobre os índios, e a Denise falando sobre Agências do Estado que não são cineastas, as televisões, que ao longo do tempo produziram materiais sobre os índios, sobre as populações indígenas, ao longo da história, e o Museu do Índio tem esse acervo do antigo Serviço de Proteção ao Índio, que é um acervo fantástico. O Hernani trouxe uma coisa importante, que é a ideia de ter um mapa desses acervos, talvez não só acervos fílmicos, mas no caso dos acervos fílmicos, você tem certamente um material rico e variado em diversas instituições. A ideia do acesso, a preservação não existe só, junto com ela vem a ideia do acesso, a necessidade de não só tratar, mas criar instrumentos para uso social desses acervos. Eu acho que isso é um esforço de uma instituição ou de instituições parceiras, mas pode também ser esforço de um conjunto de instituições para um projeto mais amplo.

Patrícia Civelli: Boa noite. Eu sou Patrícia Civelli, da Memória Civelli. Queria, antes de mais nada, parabenizar a Stella e a Fundação Oswaldo Cruz por ter se mobilizado para trazer esse importante acervo. E não me espanta estar tentando salvar um acervo, de perceber, de ouvir o que eu ouvi aqui outro dia, que a Universidade, quando recebeu esse material, ficou não sei quantos anos passando pires para tentar levantar verba para trazer esse material. Isso é um absurdo, porque deveria haver uma mobilização dos órgãos, dos nossos dirigentes, no sentido de preservar não só um acervo indígena, mas

enfim, toda a filmografia brasileira que corre grave risco de desaparecimento. Acho que existem algumas colocações importantes para a gente levar, se estamos falando em preservação e que eu dirijo especialmente para o Hernani, porque ele está coordenando uma entidade que está voltada, que se reuniu em Ouro Preto, eu também só soube disso depois. Acho que está havendo uma total falta de atenção dos nossos dirigentes, eu digo do governo, no sentido de incentivar a preservação, porque os acervos que estão fora das entidades, como os da Cinemateca, mesmo os da Cinemateca, não há verba para restaurar. Atualmente, existe uma mudança no Ministério da Cultura, de um ano para cá, que diz que você só pode restaurar dois projetos, e isso vale para qualquer tipo de colocação, você só pode restaurar dois filmes de cada vez. Ora, se você tem um acervo que está se deteriorando, como é o nosso caso, nós temos 15 longas-metragens, três estão sendo restaurados pela Petrobras, mas você tem que primeiro captar recurso, depois tem que restaurar, em seguida tem que prestar conta e depois é que se poderá enquadrar o outro filme. Existe um desgaste para nós e para qualquer outra entidade, porque você gasta para enquadrar o projeto, para ir atrás de patrocinador, leva um tempão para convencer alguém que é importante se preservar uma filmografia nacional, isso como diz o Carlos Brandão, do Centro de Pesquisadores Brasileiros, “devia ser uma coisa de Constituição!”, porque é grave, se a gente não tem identidade, vamos importar, se aculturar, e não se tem memória nem do que fez. Agora a exigência é que você tenha. E nós acabamos de receber essa exigência, “Você tem que preservar, você tem que restaurar, você só pode restaurar dois filmes de cada vez”. Temos no nosso acervo um documentário produzido por Mário Civelli, dirigido em 1956, que foi uma das primeiras vezes que, segundo pesquisadores, uma equipe brasileira entrou na floresta sem ser o individual, do Silvino Santos, do Major Thomas Reis, eles saíram de São Paulo, percorrendo todo o interior do Brasil, abrindo picada com dois caminhões e um jipe, creio, e registraram costumes dos índios Karajá e esse filme corre o risco de desaparecer. Eu enquadrei no Ministério da Cultura. Temos outro que é o *Rancho na Selva*, que ele entrou em 1958, esse filme que eu estou falando foi o melhor filme no Vivare. Aí depois em 1968 ele teve outro. Acabamos de restaurar, graças ao patrocínio da Petrobras, o Mauro foi consultor, levamos um ano para poder restaurar um documentário gigante que contém rituais dos índios Kalapalo que nunca haviam sido registrados, o William Gere que ficou na aldeia seis meses. E outro, *Sobrevoos na Amazônia*, na década de 1940, alguma coisa no final da década de 1930. Então para restaurar o documentário gigante, o Mauro acompanhou bem esse processo, um filme que tem cenas de 1904, que são as cenas da Madeira Mamoré, até 1968, inclusive cenas do Major Thomas Reis que, aliás, foi o motivo de censura do filme. É ridículo, mas é verdade, o filme foi preso na época da ditadura, porque o censor achou que há cenas em 16 quadros por segundos do Rondon em que supostamente estavam fazendo escárnio com ele, foi um dos motivos, os outros eram linguagem sarcástica, mas nós levamos um ano para restaurar, também graças ao patrocínio da Petrobras. Agora estamos enquadrando um outro. Então, se tiver que esperar dois, três, quatro anos para preservar o acervo inteiro, é certo que, como o material é nitrato, não vai se achar nada! Alguns filmes estão na eminência de perda total, nós tínhamos seis cópias do documentário gigante para comparar, e felizmente ele se salvou como um todo. O que eu quero colocar é que eu acho que deveria tentar mobilizar no sentido de fazer um abaixo assinado. Nós mandamos uma carta para o Ministério da Cultura outro dia, para voltar a atenção para a questão da preservação e dos acervos, não interessa quais sejam, porque eles preservam a memória brasileira, enfim, indígenas ou não indígenas e, que se tenha algum tipo de incentivo, porque se não tem nem verba, nem consegue enquadrar e você só tem a Petrobras – que é a única mãe, a única empresa que está se mobilizando de

forma geral para preservar os acervos, nós vamos acabar perdendo o resto todo. Acho que temos que nos mobilizar, no sentido de convencer outras empresas, aqui existe a Caixa, que está dando apoio, mas enfim, outras empresas, outras entidades privadas, sobre a importância de se preservar o cinema brasileiro e, segundo, do próprio governo dar atenção para isso. Porque fica impossível!

Hernani Heffner: A fala da Patrícia é muito indicativa de todas as questões que hoje atravessam a área de preservação, que vão atravessar cada vez mais aqueles acervos e aquelas instituições que lidarem, por exemplo, com materiais relativos ao universo indígena, que não tem uma solução clara a curto prazo. Patrícia mencionou a informação que eu seria coordenador da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Na verdade, não, eu não sou coordenador, a entidade não tem um coordenador ainda, tem uma comissão executiva de criação, de formalização da sua criação. A ABPA surge de um certo movimento dentro da área de preservação audiovisual, nos últimos anos. E, sobretudo, o encontro em Ouro Preto foi proporcionado por um encontro anterior de um grupo de arquivos audiovisuais que seriam divididos em São Paulo para o encontro, dentro do que se chama Sistema Brasileiro de Informação Audiovisual, que é um programa do governo federal. As questões que você coloca, Patrícia, não são fáceis nem de resolver, eventualmente nem de refletir. Políticas públicas quer para um acervo como o da Universidade Católica de Goiás, quer para um acervo privado como a instituição em que eu trabalho, quer para uma coleção particular - há várias coleções particulares no Brasil - significam, na verdade, pensar de onde provém os recursos? Como eles podem ser usados? Em que instâncias eles podem ser usados? E como é que se pode gerar uma política racional de aplicação correta dos recursos? Para dar conta, não exatamente de tudo, mas para dar conta daquilo que existe ao longo de um certo tempo e que, com o tempo, não só a preservação física, porque hoje se pode colocar milhões na preservação de um acervo e isso não ter consequência nenhuma a partir dessa ação primeira. Ou seja, se você preserva, mas aquilo não tem utilidade social nenhuma, na verdade esse investimento foi perdido. Olha, o que é que eu posso falar a partir do encontro da ABPA? É que na verdade se percebeu que a ação do governo, a ação pública, ela é importante, necessária, mas ela é limitada, devido ao pouco de recurso que se destina para essa área, que é muito cara, muito complexa e, por outro lado, através dos mecanismos que se estão ativando. Esse mecanismo que você mencionou, de sócio-poder, digo assim, uma instituição ou um indivíduo restaurar um, dois filmes por ano, a partir de um edital público cujos benefícios provenham de um órgão público, seja ele Petrobras, Caixa, BNDES, é obvio que limita, sobretudo limita instituições quando se tem lá não um ou dois filmes, se tem dezenas, centenas, milhares. É obvio que o tratamento tem que ser diferenciado, e é obvio que, enfim, quando se chega à restauração física esse filme requer cem mil reais, esse aqui requer um milhão de reais, porque as circunstâncias de recuperação dos materiais são também diferenciadas. O que se discute muito nessa área hoje em dia? É que não há, na verdade, o que se chama plano nacional de preservação, onde os conceitos, os mecanismos, as fontes de financiamento, as ações fiquem claras para todos os agentes sociais, e se uma parte desses agentes discordando do plano, que se tenha espaço para discuti-lo até se chegar a um consenso mínimo. O que houve nos últimos anos na área de preservação audiovisual foi, primeiro, uma explosão que se trazia visibilidade desse assunto, desse tema, desse material, desses acervos, que foi benéfica. De todas as questões que passaram pela área, nos últimos dez anos, eu tenho uma visão positiva de tudo que aconteceu, começou a se falar mais em preservação, a se discutir mais, surgiram os primeiros editais, os primeiros financiamentos, você pode

começar a agir mais amplamente. É suficiente? Não. As políticas públicas são adequadas? Na minha visão pessoal, não. O que significa isso? Significa que tem que se abrir espaço para debater tudo isso e encontrar soluções que sejam eficazes, eficientes e que sejam um retorno para quem está financiando tudo isso, que é a própria sociedade. Se não tiver claro isso, quando eu insisto, por exemplo, em uma questão como o acesso, é para que não se jogue fora os recursos, porque, às vezes, você restaura um filme e ele permanece desconhecido. Isso significa que em um momento seguinte alguém vai questionar “Mas espera lá, eu vou botar um milhão de reais em um filme, se ele não vai circular?”. Acho que tudo isso vira uma espécie de pauta, de agenda e você tem que encontrar os caminhos para que isso se transforme em uma ação social real e que traga benefícios. A Universidade agora está diante de um desafio, trouxe um acervo imenso, um acervo importantíssimo, eu não conheço o acervo, só vi este filme agora, mas pelo próprio filme eu diria que o acervo é importantíssimo. E que agora há vários desafios, recursos, formação técnica, catalogação, disponibilização, estudos sobre valorização social do acervo e eventualmente, inclusive, uma devolução sob a forma de uso para as próprias nações indígenas. Ele mencionou que alguém identificou uma pintura, alguém identificou um cesto, alguém identificou uma técnica perdida, isso tem uso prático, inclusive, que às vezes não se sabe mensurar, eu não saberia mensurar. Ou seja, no fundo a gente tem que valorizar o que foi conquistado e repensar daqui para adiante o que é que nós queremos, o que não queremos e como podemos construir ferramentas para transformar isso em realidade concreta. Acho que é uma discussão que extravasa esse nosso encontro aqui e que deve ser travada em um fórum próprio, em um espaço próprio. O que eu posso te dizer é que no fundo quando a gente vê um filme como esse, quando a gente traz à tona a ideia da memória indígena audiovisual, a gente está tocando no tema da preservação, e isso gera as questões de sustentação e de levar isso para a sociedade de uma forma mais ampla.

Patrícia Civelli: Eu concordo com você em quase tudo o que você falou. Só uma questão, eu acho que houve um avanço e houve também um retrocesso. Há um ano e meio você poderia enquadrar dentro da Lei Rouanet, eu falo da Lei Rouanet porque é o veículo que temos para poder convencer um patrocinador da importância da preservação, que não é uma coisa muito clara, porque você conta nos dedos as empresas que estão voltadas para a preservação, seja fotográfica ou cinematográfica. Até um ano atrás a política permitia que você enquadrasse um acervo inteiro, nós enquadramos para o acervo da Memória Civelli 15 longas metragens e o material fotográfico inteiro, que são mais de oito mil fotos. E agora não pode mais! Por que nós temos que enquadrar de novo? Porque não conseguimos captar recursos.

Maria Byington: Vou falar muito rápido sobre essa questão que a Patrícia e o Hernani falaram e depois vou fazer uma pergunta para o Museu do Índio. Meu nome é Maria Byington, trabalho com pesquisa, produção e finalização de som audiovisual. Fizemos também a restauração do som de *Reinado na Floresta* e de *Tribo que se esconde do homem*, que estão nessa mostra. No Festival do Rio, esse ano, eu mergulhei no Rio Marketing praticamente a semana inteira, e até fiz essa colocação no encontro dos pesquisadores, percebi que era um pouco polêmico. Eu vou falar muito rapidamente sobre isso, a mim me parece, estou também começando a desenhar uma forma de restaurar a memória da Som e Filmes, mas isso é uma outra história que não cabe especificamente no encontro de hoje. Mas para dizer que eu tenho a sensação, Patrícia, que, enquanto não se pensar dentro de um tripé que seja a restauração, a difusão e a comercialização, seremos sempre vistos como os coitadinhos que estão chorando pelo

passado. Desculpe falar desse jeito, mas eu acho que eles nos vêm dessa forma. Se conseguirmos uma forma de pensar a restauração dos filmes com a sua difusão em salas de cinema, em televisões no Brasil e no exterior, e a sua comercialização em DVD, voltaremos para o mercado e, voltando para o mercado traremos um produto novo e, trazendo um produto novo, seremos mais valorizados. Eu não sei, é uma ideia. A questão que eu gostaria de perguntar para a Denise Portugal é a seguinte: como pesquisadora, eu muitas vezes trabalho em acervos de televisões no Brasil, que tem um acervo ainda em película 16 milímetros, mas também, em U-matic e em Betacam. Com relação à imagem dos povos indígenas brasileiros eu encontro indexações assustadoras. De repente há cinco grafias diferentes para o povo Yanomami, a questão fundamental de um determinado povo, na demarcação da sua terra, uma ação deles que foi estratégica e muito importante, mas que não está identificada nem qual é a nação indígena. Está assim: “índios...”, “índios fecham estradas”, por exemplo. A minha pergunta é se alguma vez o Museu do Índio já pensou ou gostaria de pensar, senão lanco a ideia, um projeto com antropólogos para fazer uma grande campanha junto às redes de televisão no Brasil, no sentido de fazer uma indexação compartilhada, porque é gerada uma enorme produção de um acervo interessantíssimo, e completamente desconhecido. Senão, haverá uma indexação que leva a uma desinformação.

Denise Portugal: O museu na verdade já possui uma complicação com o controle de terminologia de muitas nações indígenas, já existe isso, é distribuído gratuitamente na instituição. E hoje o museu está desenvolvendo um tesouro sobre políticas indianistas. O projeto já deve ter mais de dois anos e a ideia era publicar esse ano, no entanto ele ainda não ficou pronto, mas brevemente deve ser publicado. Já fizemos um de cultura material que já está publicado, que tem todos os artefatos produzidos pelos índios com o controle de terminologia. Todos são distribuídos, fornecemos para todas as instituições públicas e é divulgado no sítio do museu. Outra questão muito problemática é a de conhecer o índio, por exemplo, para identificar que índio é aquele, somente a pessoa que conhece ou os próprios índios, ou antropólogos, ou pessoas que trabalham com esse assunto, com esse tema, pode fazê-lo. No próprio acervo do Museu do Índio, quando ele estava sob a guarda de outras instituições, a forma como ele estava identificado era até errada, indicava grupos indígenas, povos indígenas, com outro nome ou dizendo nomes genéricos que não tinham nada a ver. Quando chegamos na instituição e com o olhar de especialistas, isso foi mudado, mas na verdade poucas pessoas trabalham com esse tema e, talvez fosse o caso de pedir ao Museu do Índio, porque o próprio museu tem uma série de dificuldades nesse assunto, os antropólogos que trabalham conosco normalmente conhecem alguns povos especificamente, não todos. E trabalhamos também com o próprio índio, toda vez que recebemos a visita de índio a parte audiovisual é sempre uma parte de muito interesse deles, eles às vezes passam lá a tarde vendo a fotografia, vendo os filmes e nos auxiliam muito nessa identificação.

Mário Arruda: Eu queria só acrescentar uma dificuldade aí. Geralmente os povos indígenas são identificados pelos inimigos, a Funai assume esse nome que os adversários deles dão. Por exemplo, os Uru-Eu-Wau-Wau, quem deu esse nome são os Pacaá Nova, que guerreavam com eles, e pode significar “grupo que toca flauta”, mas tem também um significado imoral, indecente que só depois se identificou. Eles se chamam Kuaguariva, e assim são os Karajá, agora se chamam Inan e os dois nomes são, às vezes, usados em vários livros. Quando eu sei como é que um índio se auto-denomina, passo a usar só aquele nome e deixo o da Funai de fora, porque sempre dá

muita confusão. Você veja aí Krenakrore e finalmente o Panará, são três nomes e é a mesma nação.

Espectador: Boa noite. Sabe-se que desde a colonização, lendo um livro, por exemplo, de José de Alencar, a se vê um Peri que acaba se convertendo ao catolicismo, que é uma coisa absurda. Existiam atores políticos que abominavam aquela concepção do índio como ele é. E hoje é possível a gente identificar atores políticos interessados somente nesse desconhecimento a respeito do índio?

Mário Arruda: Eu não entendi a pergunta! Vocês entenderam?

Espectadora: Quem seria o inimigo do índio hoje?

Espectador: A pergunta é se hoje teríamos atores políticos específicos e se daria para a gente identificar esses atores políticos que torcem para que haja um desconhecimento a respeito do índio?

Mário Arruda: Eu identifico quase todas as igrejas que estão aí se metendo no meio dos índios, as igrejas protestantes, várias delas, a Summer, a New Tribes, esse pessoal todo, uma série de igrejas que entram nessas aldeias mudando, muitas vezes tentando mudar a cultura do índio. A própria Igreja Católica destruiu muitas aldeias indígenas, mas sempre me resta um consolo, eu sei que esses protestantes, os católicos entram lá e o índio se converte, mas o índio, eu tenho notado, ele nunca perde a fé de índio que ele tem. Ele vira católico lá, dois, três anos e depois, volta a ser índio de novo, vira crente dois, três anos e depois abandona, ele nunca abandona a fé de índio que ele tem, os seus espíritos bons e maus, os seus deuses. Se eu fosse governo, proibiria falar de Jesus Cristo, seja de que deus for, para os povos indígenas. Eles têm os deuses deles, os espíritos deles, sua religião e muitas vezes são mais cristãos do que nós.

Espectador: Eu vou fazer uma pergunta à mesa, eu sou da Eco, que é do movimento da política indígena, da comunidade indígena, eu sou amazônico, sou [Machu-okada], também morei com os Tucano durante muitos anos com meus familiares, eu vim naquela leva dos salesianos e me tornei um índio urbano, cidadão, também com essa alma indígena sempre assim amordaçada pela filosofia e pelas políticas públicas de governo. Presenciei essa fase na época da Berta Ribeiro, do Darcy Ribeiro, uma pessoa muito interessante que eu vou citar aqui que é o Geraldo Itatutiruas, não sei se o senhor conheceu, ele é Juruna, eu o conheci, como muitos outros, Álvaro Tucano, Marco Teles, toda essa imagem da cultura indígena, do cenário da política indígena. Foi a época em que eu visitava o MAM, porque a única recreação que eu tinha era ver os filmes no museu, como autodidata, buscando conhecimento. As imagens eram encantadoras, quando passava filme de índio era a minha realização. Eu ia com amigos, com o meu povo também que estavam perdidos, muitos em comunidade, vivendo como favelados. Tem essa memória também perdida, mas viva, inteira, porque a alma do índio permanece sempre. Agora, eu faço uma pergunta, porque há uns dois ou três anos participei do Seminário Internacional da Diversidade Cultural. Todo esse seminário, que ocorreu em Brasília, eles mandam convite e, obviamente, como eu fui um dos articuladores do movimento da política indígena, da fundação da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB), da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), as outras extensões, porque nós nos dispersamos muito no movimento da política indígena. Quando viemos para o Rio nós

conhecemos aqui o Luis Paulino, um cineasta. Ele teve a ideia e falou “Mas se você está perdido aqui, você tem que criar um movimento da política indígena!”. Em São Paulo, o Ailton Krenak estava se destacando muito, falando em rádio, aí eu falei “Vamos trazer o Ailton Krenak e vou trazer o Álvaro Tucano”, que eu era parceiro dele, para fazer um encontro do movimento da política indígena, difundir, mostrar que nós estávamos diferenciados das políticas públicas de governo, porque nós éramos tidos como índio comunista, os índios sem aldeia, que não estavam respeitando a legislação, porque a legislação indianista é uma e o movimento da política indígena é outro, a gente defendia a comunidade. Então, nós tínhamos um aspecto muito contraditório, a nossa relação, muitas vezes, na época de 1978, quando baixava o pessoal para pegar os comunistas que ficavam no Museu de Arte Moderna, o cafezinho, só tinha cafezinho e bolacha e batendo papo, porque tinha uns lances de “aparelho”, essas tralhas todas. Conclusão: a gente se escondia, tinha uma carteirinha lá do Ministério das Relações Exteriores, eu dava carteirada, que aquilo passava limpo, a gente fica lembrando disso tudo e nessa memória, nesse seminário internacional da diversidade cultural, fala-se muito de preservar a imagem e de tornar essa imagem um produto comercial, um produto de retorno para que possa dar essa difusão, tornar isso um objeto real. Por que você vai preservar se o brasileiro, o Brasil, não se preserva de si mesmo, dentro das suas próprias políticas? Veja o caso do nosso patrimônio nacional, totalmente entregue às outras instâncias internacionais. Eu fico indignado pensando “Poxa, está todo mundo ali sentado na mesa”, a minha imagem bem “*a la tupiniquim*” da minha cabeça, eu fico olhando tudo ali, tem um que fez cinema, tem outro que preserva, tem o nosso Museu do Índio, representativo, todo mundo está preservando. Qual é a utilidade disso? Você já falou levar para memorial integrável, memorial para os povos, aos índios, aí eu penso por que é que vocês não se reúnem e fazem uma comissão para elaborar um seminário, com apoio do Museu do Índio, e as associações, universidades federais e com o Memorial dos Povos Indígenas hoje que está dirigido pelo Marcos Terena. Ele está lá sentado, está fazendo alguns seminários aqui e ali, mas ele sempre foi índio do governo, eu falo para ele: “Marcos Terena, você sempre foi índio institucionalista do governo!”, ele e o irmão dele, o Carlos Terena, então a gente tem que mudar esse quadro, tem que se integrar. Aí o governo vem com a ideia de criar a comissão nacional dos povos indígenas, é mais uma história para empurrar com a barriga, vários seminários, eu participei de todos esses seminários de assuntos indígenas. Vejo que as políticas públicas não levam com seriedade a cultura indígena, eles falam muito, mas a visão da intelectualidade brasileira era dentro do contexto da realidade, das políticas, elas estavam muito afastadas, ela é vista como algo que vai prejudicar, vai reter o poder ou sei lá o quê! É um medo enorme nesse sentido. Eu já me envolvi com política de governo. Atualmente tenho estado mais em Brasília, porque lá as coisas parecem que estão abrindo uma frente mais articulada, politicamente falando. Estamos lá com a crise da Raposa Serra do Sol, tem um filme, documentário, muito interessante sobre a ocupação de terras por grileiros, tem um pessoal da Bahia também nas questões, vão ser agora voltadas à nova questão. Então, isso tudo é memória, é a história que está sendo e acontecendo em relação há 25 anos, há 26 anos que já aconteceu, e está acontecendo e está aí a crise da política do governo! Eu vejo lá o nosso presidente da Funai que já está querendo pedir demissão, não está agüentando a pressão. A direção do museu, quem está lá? É o Levinho que ainda está lá? O Levinho fez de tudo para poder segurar o museu, eu sei da dificuldade, a complexidade que é a administração pública em relação principalmente aos índios. Eu pergunto então à mesa se haveria uma proposta de vocês terem condição ou não de criar um seminário? Porque eu acho que um seminário ainda é uma saída da questão na preservação dessa memória indígena etnográfica. Eu

perguntaria a nossa amiga ali do Museu do Índio se havia a possibilidade dela, e aquela moça que está ali também que fala sobre a pesquisa indígena, pesquisa de memória cinematográfica, é muito interessante isso, vocês têm tudo aqui, todo mundo está aqui, já fez muita pesquisa, conviveu com muito índio, mas ainda está questionando problema de Lei Rouanet, isso não funciona! Funciona em partes, ajuda muito, mas não é uma coisa estrutural. Eu vejo uma política estrutural da intelectualidade brasileira, que tem que tomar uma decisão de enfrentar essa política, é uma política muito complexa, difusa. Eu participei agora da comissão, nas reuniões, nós estamos preocupados com as reservas indígenas e a mineração indígena, mas na hora de participar como assistente da relatoria, já vem tudo programado, só vai assinar, aí se contesta. Há dez, 20, 30 anos, ela até assinaria, hoje já tem uma outra instância, não tem condição, vai ter que mudar esse quadro. Tudo isso é uma forma de indução, de sedução e depreciação da própria nação indígena. Naquela época nós falávamos em nação indígena, a gente criou o Instituto de Cultura da Nação Indígena para preservar a nossa memória da relação do pior das universidades que se trancavam na elite da intelectualidade, da universidade em relação à instituição das políticas de governo. É cansativo!

Espectador: Colocando e saindo alguma coisa, com o direito dos povos indígenas que saiu agora, vocês poderiam aproveitar através da ONU, lá tem uma frente aberta para isso, tem uma cadeira na ONU, se criar o seminário, a ONU apoia, a gente pega o movimento da política indígena na Amazônia que dá também suporte de apoio. Então eu pergunto a vocês se é possível ou não?

Paulo Elian: Obrigado pela intervenção. Alguém quer fazer algum comentário na mesa? Denise?

Denise Portugal: O Museu do Índio não pode tomar para si mais essa frente, porque ele hoje tem essa responsabilidade de preservar todos os acervos que já foram produzidos do ponto de vista do governo em relação ao índio. E hoje o museu está com um projeto que vai auxiliar muito isso, mas que não vai dar conta dessa sua proposta. Nós estamos muito envolvidos agora com um projeto que é de recuperação de 20 línguas indígenas e, vai ser levantado e registrado pelos próprios índios, inclusive de toda a cultura desses povos que vão ser selecionados para serem trabalhados. A partir do ano que vem vai começar com dez povos indígenas e depois pretendemos dar conta desses outros dez. O projeto já está dimensionado para levar três anos. Vai ser levantada toda a língua indígena, registrada por lingüistas e dentro dele iniciou com essa proposta, mas gente já se ampliou para fazer o registro de toda a cultura material, cultura dos ritos, das músicas.

Mutuá Mehinaku: Só uma coisa, com um trabalho sobre lingüística sobre toda essa pesquisa, com essa mesma proposta, vocês poderiam fazer uma parceria com a UnB, que já tem um trabalho formatado.

Denise Portugal: Eu vou procurar saber. Hoje está envolvido o Museu Nacional, através do PPGAS e também através do Departamento de Sociologia, junto com o museu.

Paulo Elian: Obrigado, Denise, mais alguma questão?

Espectador: Ele acabou respondendo a minha pergunta, então os atores políticos existem.

Mutuá Mehinaku: Existem, como o nosso professor aqui falou com relação aos índios se reunirem em clãs. Várias famílias, em parte clãs, se agregam e dão nome. Essa complexidade do antropólogo do entendimento, geralmente ele pega um clã e daquele clã ele registra, mas são vários clãs, descendentes, intertribais, eles vão formando os seus clãs e vão se autorrenomeando, cada clã descendente do outro vai se autorrenomeando e, assim vai tendo uma interpretação antropológica, um pouco diferenciada da área, da tradicional.

Mário Arruda: Eu queria só lembrar que outro dia o Kuikuro ali falou uma realidade: “eu sou um índio isolado, aqui no Rio de Janeiro”. É uma realidade cruel, mas ele está com um objetivo claro, fazer universidade, se preparar melhor, depois voltar para a aldeia dele, isso é muito positivo. Falando da sua questão, a Universidade Católica de Goiás, através do nosso instituto, todo ano promove uma Semana do Índio muito elaborada, onde o índio tem voz para ir lá participar daquela semana, colocar seus problemas e, no fim, sai uma carta aberta para a sociedade, sempre em defesa dos povos indígenas. Acho que se todo mundo faz alguma coisa nesse sentido e os próprios índios também se interessam em participar, porque vocês vão ter que participar, mais cedo ou mais tarde, vão globalizar tudo! E é importante que ele, quando vem para a cidade, não se torne um índio mais isolado de quando ele estava isolado lá no meio da selva, que ele seja aqui reconhecido e aceito por nós todos.

Mutuá Mehinaku: Eu só vou acrescentar à bancada da mesa que provavelmente eu vou procurá-los, porque é mais uma aproximação de uma tentativa de 30 anos atrás, mas de uma outra forma. Agora a ONU, com o Direito Universal sobre os Povos Indígenas, temos uma proposta de organizar os jogos olímpicos indígenas, já tem um trabalho que sempre foi direcionado pelo Carlos Terena, lá da instituição governamental. Eu e Carlos fizemos uma parceria com o pessoal da comunidade indígena, para a gente fazer com o movimento da política indígena, porque a COIAB, a FOIRN são divididas também em clãs, tem o clã do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), mas é uma realidade, sempre foi assim o clã do CIMI, o clã da Funai são os índios ligados às antropologias da Funai e tem o clã do ISA - antigamente era o CEDI, Centro de Documentação Indígena, das universidades, agora é o ISA – Instituto Socioambiental – são clãs, criaram uma instância de advogar e responder pelos índios. As políticas deles são partidárias para os políticos que não estão interessados, porque eles têm uma visão internacionalista do poder, dentro de uma intenção, é verdade, é a realidade. Eu sei, eu estou lá, eu vejo. Olha, interessa assim: “Vamos fazer um acordo para ter mineração...”, aqui nunca tem acordo, está tudo certo. Mas no ano que vem nós vamos trabalhar para fazer os Jogos Olímpicos Indígenas aqui no Rio de Janeiro, com a logística do Pan. Obviamente, eu vou procurá-los, porque está tudo sendo uma tentativa junto com o grupo da Amazônia, de várias etnias, de várias regiões, a gente está selecionando, já existe um trabalho de oito anos, que foi organizado pelo Carlos Terena. Eu estou em Brasília com essa finalidade, porque esses jogos estão previstos para outubro de 2009, o ano que vem, nós estamos há um ano trabalhando isso, obviamente muito silenciosamente, porque se falar a gente se perde antes do tempo, ninguém joga nada e ninguém faz nada. Era só isso. Parabéns à mesa por tomar essa iniciativa, eu acho que tudo no Brasil que seja preservado, tudo de imagem, de cultura, do povo como da própria sociedade brasileira,

como também preservar o Rio de Janeiro como portal da cultura nacional é muito importante. Então, um abraço para todos.

Paulo Elian: Queria agradecer ao Mário, ao Paulo, a Denise e ao Hernani pela presença e agradecer a presença de vocês. Muito obrigado.