



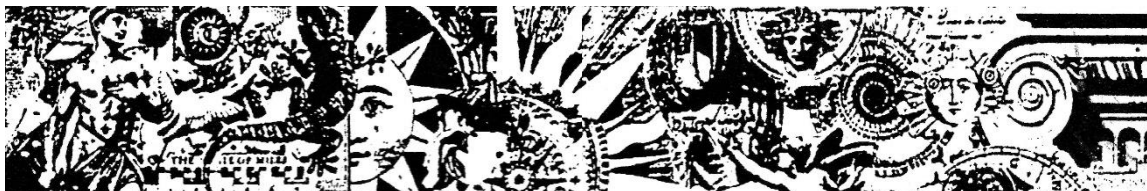
CAPTURAR A AMAZÔNIA: FOTOGRAFIA, CINEMA E TECNOPOLÍTICA NA COMISSÃO RONDON

■ MAITE CONDE

Jesus College. University of Cambridge. Endereço eletrônico para contato: mc534@cam.ac.uk

Recebido em: 03/09/2021

Aprovado em: 02/06/2022



Resumo: No início do século XX, o engenheiro militar Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958) liderou aquela que ficou conhecida como a Comissão Rondon em um enorme empreendimento: a construção de linhas telegráficas que tinham como objetivo ligar a região do Amazonas e os seus povos indígenas às cidades costeiras. Essa tarefa de “encadear” a nação por meio de linhas telegráficas buscava forjar uma comunidade unificada de “brasileiros” no que era, nessa época, uma nova República. A tecnologia visual, tanto a fotografia quanto o cinema, fez parte desse esforço político: fotografias e filmes das regiões afastadas e seus habitantes foram utilizados para consolidar e ampliar a ordem e o progresso no sertão. Este artigo tem como foco o arquivo visual da Comissão Rondon, e examina como ele respondeu à “tecnopolítica” do novo regime, entendido como uma operação política de governo criada por meio do funcionamento tecnológico de infraestruturas. Ao fazê-lo, explora como a Comissão se aproveitou da linguagem específica de cada meio visual para o seu empreendimento. Procuramos também enfatizar o uso performativo que a comissão faz da fotografia e do cinema, tendo por intuito iluminar a fragilidade discursiva da nação progressista e a sua exibição visual.

Palavras chaves: Cinema; Fotografia; Comissão Rondon; tecnopolítica; Primeira República.

CAPTURING THE AMAZON: PHOTOGRAPHY, FILM AND TECNOPOLITICS IN THE RONDON COMMISSION

ABSTRACT: AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY, THE MILITARY ENGINEER MARECHAL CÂNDIDO MARIANO DA SILVA RONDON (1865-1958) LED WHAT BECAME KNOWN AS THE RONDON

COMMISSION IN A HUGE UNDERTAKING: THE CONSTRUCTION OF TELEGRAPH LINES THAT AIMED TO CONNECT THE AMAZON REGION AND THEIR INDIGENOUS PEOPLES WITH COASTAL CITIES. THIS TASK OF STRINGING TOGETHER THE NATION THROUGH TELEGRAPH LINES SOUGHT TO FORGE A UNIFIED COMMUNITY OF “BRAZILIANS” IN WHAT WAS, AT THAT TIME, A NEW REPUBLIC. VISUAL TECHNOLOGY, BOTH PHOTOGRAPHY AND CINEMA, WAS PART OF THIS POLITICAL EFFORT: PHOTOGRAPHS AND FILMS OF REMOTE REGIONS AND THEIR INHABITANTS WERE USED TO CONSOLIDATE AND EXPAND ORDER AND PROGRESS IN THE REMOTE SERTÃO. THIS ARTICLE FOCUSES ON THE RONDON COMMISSION’S VISUAL ARCHIVE AND EXAMINES HOW IT RESPONDED TO THE “TECHNOPOLITICS” OF THE NEW REGIME, UNDERSTOOD AS A POLITICAL OPERATION OF GOVERNMENT CREATED THROUGH THE TECHNOLOGICAL FUNCTIONING OF INFRASTRUCTURES. IN DOING SO, IT EXPLORES HOW THE COMMISSION TOOK ADVANTAGE OF THE SPECIFIC LANGUAGE OF EACH VISUAL MEDIUM FOR ITS ENDEAVOR. IT ALSO FOCUSED ON THE COMMISSION’S PERFORMATIVE USE OF PHOTOGRAPHY AND CINEMA, WITH THE AIM OF ILLUMINATING THE DISCURSIVE FRAGILITY OF THE PROGRESSIVE NATION AND ITS VISUAL DISPLAY.

KEY-WORDS: CINEMA; PHOTOGRAPHY; RONDON COMMISSION; TECHNOPOLITICS; FIRST REPUBLIC.

CAPTURER L’AMAZONIE: PHOTOGRAPHIE, CINÉMA ET TECHNOPOLITIQUE DANS LA COMMISSION RONDON

RÉSUMÉ: AU DÉBUT DU XXE SIÈCLE, L’INGÉNIEUR MILITAIRE MARECHAL CÂNDIDO MARIANO DA SILVA RONDON (1865-1958) DIRIGEÀ CE QUI DEVINT CONNU SOUS LE NOM DE LA COMMISSION RONDON DANS UNE VASTE ENTREPRISE: LA CONSTRUCTION DE LIGNES TÉLÉGRAPHIQUES VISANT À RELIER LA RÉGION AMAZONIENNE ET SES PEUPLES AUTOCHTONES AVEC LES VILLES CÔTIÈRES. CETTE TÂCHE DE “CHAÎNER” LA NATION PAR DES LIGNES TÉLÉGRAPHIQUES VISAIT À FORGER UNE COMMUNAUTÉ UNIFIÉE DE “BRÉSILIENS” DANS CE QUI ÉTAIT, À L’ÉPOQUE, UNE NOUVELLE RÉPUBLIQUE. LA TECHNOLOGIE VISUELLE, LA PHOTOGRAPHIE ET LE CINÉMA, FAISAIT PARTIE DE CET EFFORT POLITIQUE: DES PHOTOGRAPHIES ET DES FILMS DE RÉGIONS ÉLOIGNÉES ET DE LEURS HABITANTS ONT ÉTÉ UTILISÉS POUR CONSOLIDER ET ÉTENDRE L’ORDRE ET LE PROGRÈS DANS LE SERTÃO. CET ARTICLE SE CONCENTRE SUR LES ARCHIVES VISUELLES DE LA COMMISSION RONDON, ET EXAMINE COMMENT ELLES ONT RÉPONDU À LA “TECHNOPOLITIQUE” DU NOUVEAU RÉGIME, ENTENDU COMME UNE OPÉRATION POLITIQUE DE GOUVERNEMENT CRÉÉE À TRAVERS LE FONCTIONNEMENT TECHNOLOGIQUE DES INFRASTRUCTURES. IL EXPLORE COMMENT LA COMMISSION UTILISÉ LA LANGUE SPÉCIFIQUE DE CHAQUE SUPPORT VISUEL POUR SES EFFORTS. EN FAISANT CELA IL SE CONCENTRE SUR L’UTILISATION PERFORMATIVE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU CINÉMA PAR LA COMMISSION, DANS LE BUT D’ÉCLAIRER LA FRAGILITÉ DISCURSIVE DE LA NATION PROGRESSISTE ET SON PRÉSENTATION VISUEL.

MOTS CLÉS: CINEMA; PHOTOGRAPHIE; COMMISSION RONDON; TECNOPOLITIQUE; LA PREMIÈRE REPUBLIQUE.

Introdução

Em 1905, o escritor Euclides da Cunha viajou para a região Amazônica como membro de uma expedição que teve como objetivo determinar as fronteiras entre a Bolívia e o Peru. A viagem impactou Euclides, que decidiu escrever um livro sobre a região, chamado O paraíso perdido. Esse livro faria para a Amazônia o que o célebre “Os

Sertões” fez para o sertão nordestino: apresentar à população urbana do Sul ao sertão brasileiro, por ela desconhecido. O autor nunca completou seu projeto. Em vez disso, ele produziu uma série de ensaios, incluídos no livro publicado em 1909: *Na margem da história*.

Nesses ensaios, Euclides descreve a Amazônia como um lugar fecundo, mas pré-histórico. É “uma página inédita e contemporânea do Gênesis” (1995, p. 230), ele diz. Sua natureza é “portentosa, porém incompleta” (1995, p. 117). A sua flora apresenta uma “grandeza imperfeita”, com árvores que regressam “às mais remotas idades” (1995, p. 956). Este Éden subdesenvolvido gera desordem. Os grandes rios constantemente “perturbam a terra” e “arrancam florestas inteiras” (1995, p. 956). Nesta terra primitiva, a vida humana é selvagem, a região é povoada por “tribos temerosas que incitam o máximo pavor dos mais destemerosos pioneiros” (1995, p. 231). Com sua desnaturalidade e seus habitantes ameaçando estrangeiros, a Amazônia é tida por ele como uma terra ignota, um espaço vazio no mapa da nação.

Os ensaios de Euclides reproduzem ideias e representações coloniais dos trópicos como terras excessivas, desordenadas e habitadas por bárbaros. Eles também reproduzem ideias presentes no livro *Os sertões*. No entanto, existem diferenças fundamentais entre os textos sobre a Amazônia e sobre o sertão nordestino. Escrevendo a respeito da revolta de Canudos em *Os sertões*, a visão do autor alterna-se entre a crítica à região e ao seu povo como atrasados e a admiração de seu vigor na campanha contra as forças Republicanas. *Os sertões*, neste sentido, é um relato “ambivalente”, como sublinhou o estudo de Luiz Costa Lima (2006, p. 104). Esta ambivalência está ausente nos ensaios amazônicos de Euclides, os quais retratam a região como um lugar bárbaro que precisa ser resgatado. Ele escreve: “há uma urgência de medidas que salvem esta sociedade obscura e abandonada” (1995, p. 238). O autor enfatiza a necessidade de recuperar o paraíso perdido, subjugando sua natureza excessiva e integrando a região e o seu povo numa narrativa nacional de ordem. O “paraíso perdido”, afirma, “pode contribuir para o nosso desenvolvimento (...); precisamos incorporá-lo ao nosso progresso” (1995, p. 250). Essa incorporação, ele acrescenta, deve ser proporcionada pela tecnologia, que pode civilizar e subjugar a terra primitiva e o seu povo, tornando-os “úteis” para o Brasil (Lima, 2006, p. 28).

Esta incorporação é parte do que o historiador Francisco Foot Hardman (1998) descreve como uma mudança discursiva a respeito da Amazônia ocorrida no início do século XX. Em vez de um lugar marginalizado, a região precisava ser incorporada à

nação e transformada em um território produtivo. Essa mudança respondeu a novos interesses comerciais. A demanda de terras para cultivo tornou a Amazônia uma região atrativa para o crescimento nacional, especialmente devido ao ciclo da borracha (Dean, 1987, p. 56). Nesse cenário comercial, a região isolada tornou-se foco de atenção, na medida em que as terras e os seus povos deveriam ser integrados ao espaço da nação, num projeto de capturar a Amazônia; projeto para o qual a tecnologia era fundamental.

Euclides não foi o único a propor uma intervenção tecnológica na Amazônia. No início da República, acreditava-se amplamente que a tecnologia poderia melhorar a região e os seus habitantes. Estas crenças eram parte do projeto positivista da República para o Brasil. Seguindo uma doutrina comtiana, os líderes republicanos consideravam a tecnologia como um agente dinâmico na geração de progresso, capaz de manipular a terra e os seus habitantes¹.

Essa intervenção tecnológica na Amazônia foi realizada logo após a expedição de Euclides, quando, em 1907, Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958) liderou um grupo de engenheiros militares na Comissão Estratégica de Telégrafos de Mato Grosso ao Amazonas, a Comissão Rondon, visando a construção da primeira linha telegráfica através da Amazônia. Uma das invenções europeias do século XIX, o telégrafo possibilitou a transmissão do pensamento através do espaço por meio da eletricidade. Ideias podiam percorrer grandes distâncias, aproximando lugares e pessoas, rompendo o nexo entre a comunicação e a distância física (Choudhary, 2010, p. 6), o que no Brasil poderia ajudar a anexar o território distante aos centros mais povoados do país. A telegrafia poderia, assim, criar uma nova rede nacional e forjar um espaço político homogêneo. Poderia também forjar um espaço econômico homogêneo, abrindo o país para a produção e a distribuição de mercadorias dos trópicos distantes. A infraestrutura telegráfica era então parte integrante de uma nova economia. Isso levou a subsequentes infraestruturas de comunicação – pontes, ferrovias – que transportavam pessoas e produtos de – e para – as terras fronteiriças, transformando sua natureza em mercadoria. Como disse Rondon:

Onde quer que chegue o telégrafo (...) ali far-se-ão sentir os benéficos influxos da civilização. Com o estabelecimento da ordem, obtida pela facilidade com que os governos podem agir para distribuir o bem público e a justiça, virá fatalmente o desenvolvimento dos homens e das indústrias, pois o comércio ligará continuamente as sociedades do

¹ Estas propostas também estavam de acordo com ideias europeias da tecnologia como um instrumento que podia melhorar e desenvolver terras coloniais e os seus povos e superar o seu atraso. Michael Adas (2015, pp. 224-5), por exemplo, escreve que “nos anos 1830s administradores das colônias europeias e também missionários consideravam estradas, navios e máquinas da Europa em geral como agentes chave nas campanhas de recuperar as civilizações ‘decadentes’ da Ásia e elevar as pessoas ‘selvagens da África’.”

litoral e do interior. Vamos explorar o sertão para torná-lo produtivo, submetê-lo à nossa autoridade, aproximá-lo de nós e aproveitar da sua selvageria e riqueza (Rondon, 1920, p. 22).

Isso foi sustentado pela ciência. Geógrafos, zoólogos e etnógrafos acompanharam a Comissão. Eles produziram levantamentos identificando áreas aptas à ocupação e avaliaram o potencial civilizatório dos povos indígenas. Essas produção e acumulação de conhecimento encarnavam uma vontade de conhecer a região periférica e torná-la produtiva, progredindo-se de um espaço selvagem a um lugar civilizado.

No entanto, essa Campanha não foi só tecnológica e científica, foi também visual. Rondon utilizou a fotografia e o cinema para registrar as expedições, produzindo um grande arquivo visual. Entre 1907 e 1930, a Comissão produziu 1.800 fotografias e nove filmes que fixaram uma imagem da Amazônia e de seu povo como prontos para o desenvolvimento. Essa imagem de uma nação moderna em formação não foi um fato isolado. No espírito positivista da República, o poder documental da fotografia e do cinema ganhou força: fotos e filmes de obras de engenharia – ferrovias, estradas e melhorias urbanas – apareceram na imprensa, divulgando uma imagem de civilização nos trópicos, oferecendo uma prova visível da expansão técnica da República e de sua missão modernizadora².

Esse uso de imagens por Rondon não é, talvez, surpreendente. Para o antropólogo Christopher Pinney, o telégrafo, a fotografia e o cinema fazem parte do que ele chama de um regime tecno-material da modernidade (1990, p. 284). As três coisas (o telégrafo, a fotografia e o cinema) transportam informações de regiões remotas para cidades capitais, criando uma rede que permite conhecê-las e controlá-las. No Brasil, esse regime tecno-material trouxe a Amazônia para o interior do domínio da República – coisa importante, dado que os numerosos conflitos na região colocaram em primeiro plano a instabilidade das fronteiras do Brasil e ameaçavam a unidade nacional. Assimilar a região e o seu povo era fundamental para a República, algo que o telégrafo, o cinema e a fotografia – esse regime tecno-material – deveriam fazer. Outras estruturas e práticas simbólicas da Comissão reforçaram esse trabalho. Estações telegráficas, equipadas por militares, eram uma prova física da presença e da autoridade da República nas terras remotas. Essas estações introduziram rituais cívicos – hasteamento de bandeiras e procissões militares – para inculcar, na população remota, os valores nacionais (Diacon, 2004, p. 4). Havia também gramofones que repercutiam o hino nacional duas vezes por

² Cf. Stepan (2001) e Martins (2013).

dia e projetores que exibiam imagens do presidente e de outros políticos. Esses aparelhos projetavam as imagens e os sons do Estado para o sertão em cerimônias tecnológicas, patrióticas e que cultuavam o progresso. Ao fazerem-no, funcionaram como auxiliares do Estado. Todavia, não se tratava apenas de projetar o poder da República, mas também de interpelar as populações da região, transformando-as em sujeitos do Estado moderno, expondo-os, por meio da tecnologia, à política nacional (Maciel, 1998, p. 16).

Tudo isto revela como o governo republicano usou a tecnologia para criar um terreno nacional e sujeitos nacionais. Essa reestruturação, por meio da telegrafia, do cinema e da fotografia, é parte do que Timothy Mitchell (1991) chama de “tecnopolítica” – uma operação de governo político que funciona através das infraestruturas tecnológicas. Central a isso era uma nova forma de política que deu origem a um aparato de governamentalidade, no sentido de Michel Foucault (1991), que funcionava por assimilação e não por repressão. A tecnologia visual foi, então, implicada na captura da Amazônia e projetou uma forma de governo cujos efeitos deveriam ser tecnologicamente retratados e difundidos.

De fato, as imagens das atividades da Comissão circularam amplamente. Rondon fundou um Escritório Central em 1910 para divulgar seu trabalho. Em 1912, ele criou uma Secção de Fotografia e Cinema e contratou o Major Luiz Thomas Reis para produzir filmes e fotos. A partir de agora, explorarei essas fotografias e esses filmes e o seu papel na tecnopolítica da República, observando como eles produzem um território e suas populações para o Estado. Enquanto fotografia e filme foram usados conjuntamente e são parte do mesmo arquivo, mostrarei como sua linguagem distinta foi usada de maneiras específicas.

A ‘afirmação de verdade’ da fotografia e do cinema

A cultura visual fez parte da Comissão antes de 1912 e da criação da Secção de Fotografia e Cinema. Desde o início, Rondon contratou artistas para fazerem ilustrações da flora, da fauna e dos povos indígenas. Isso, porém, foi rapidamente assumido pela fotografia e pelo cinema. Estas tecnologias modernas, pensava-se, podiam proporcionar um registo imediato e mais objetivo das expedições, reforçando a seriedade científica da Comissão. Isso se baseava em suas propriedades tecnológicas, que os dotava do que Tom Gunning chama de “truth claim” – “uma afirmação de verdade” –; a ideia de que esses meios podiam retratar com precisão a realidade, que dependia de sua indexicalidade (Gunning, 2008, p. 41). Essa indexicalidade criava um regime de evidência que remeteu

ao objeto que criou a marca ou a imagem, evitando qualquer capricho artístico – o que André Bazin denomina “o pecado da subjetividade” (Bazin, 2008, p. 15).

Essa afirmação de verdade foi importante diante das críticas à Comissão Rondon. Altos custos e novas telecomunicações, a exemplo do rádio, ameaçaram a campanha. Jornalistas e políticos criticaram as expedições como inúteis e reclamaram que Rondon estava “fazendo palhaçadas” com o dinheiro do Estado (Jornal do Comércio 1911, n.pag)³. Tal constatação não foi infundada. Na verdade, havia pouco uso do telégrafo. Em 1921, apenas 5.320 telegramas foram enviados dali. A ideia de que o telégrafo levaria ao desenvolvimento também foi contrariada pelo declínio do comércio da borracha entre 1909 e 1914. Alguns tentaram fechar a Comissão, cujo orçamento foi cortado (Diacon, 2004, p. 138). Assim, a documentação visual das atividades de Rondon foi cuidadosamente construída para promover a campanha e o seu progresso, e a “objetividade” da fotografia e do cinema foi aproveitada com intuítos propagandísticos.

Isso pode explicar a uniformidade do arquivo visual, que se concentrou (tanto na fotografia quanto nos filmes) em três temas: 1) a própria expedição, incluindo as condições de trabalho; 2) as rotas traçadas; 3) Os povos indígenas. Essa uniformidade pode ser atribuída a Rondon, que controlava a produção das imagens, problematizando o que Jay Ruby denomina “o poder da autoria” (1995, p. 80). Em vez de articular a arte do operador, ou seja, a arte do Major Reis, as imagens da expedição projetavam as preocupações da Comissão e, em última instância, as do Estado. Isso reforça a “afirmação de verdade” das imagens, pois qualquer autoria pessoal limitaria a objetividade do material.

Essa objetividade consolidou uma relação entre a ciência e a tecnologia visual. No começo do século, cientistas europeus usaram câmeras fotográficas e cinematográficas para “reforçar a imparcialidade de suas observações e o seu trabalho” (Griffiths, 2002, p. 91). Os antropólogos usaram a fotografia e o cinema especialmente no intuito de registrarem diferentes terras e povos. Essas visões etnográficas de outros povos e lugares foram paralelas, até mesmo precedidas, pela cultura popular. Cartes-visites, cartões-postais, estereoscópios, mostras de museus, feiras mundiais e filmes ofereciam ao público visões de povos e lugares distantes, evocando visualmente o encontro com um Outro etnográfico e atendendo ao desejo de ver a diferença. Difundidas em museus, revistas e jornais científicos, revistas populares e cinemas, as visões da Comissão Rondon também atravessavam os domínios científicos e os populares,

³ Ver também Diakon (2004, p. 137).

expressando e satisfazendo a curiosidade de se ver o sertão desconhecido e seus habitantes. A Comissão, então, usou fotografias e filmes para fornecer um relato verdadeiro e objetivo das expedições, ao mesmo tempo em que atendia a um fascínio popular de se conhecer outros lugares e povos.

Fotografias da vida cotidiana

Inúmeras fotografias da expedição têm como foco o território e a rota traçada pela expedição. Essas imagens mostram enormes cachoeiras e uma vegetação densa. A terra excessiva transmite uma fertilidade inexplorada da Amazônia, que pode ser interpretada como um espaço em branco para o desenvolvimento. Os povos indígenas estão, em grande parte, ausentes destas fotos de paisagens da Comissão, que apresentam terras desocupadas. Esvaziado de presença humana ou indígena, o sertão aparece como uma terra nullius, pronta para ser conquistada.

Enquanto os indígenas estavam ausentes das fotos, militares, membros da comissão, frequentemente aparecem retratados na vasta vegetação (Imagem 1). Incluídos para darem uma sensação de escala, os homens são diminuídos pela natureza, que parece monumental. As pequenas figuras transmitem o grande alcance das expedições e retratam seu trabalho como uma luta épica do homem contra a natureza, algo que foi ressaltado nos relatos da imprensa sobre as duras condições – as doenças, a fome e os ataques de tribos indígenas, chamando a atenção ao heroísmo dos homens⁴.

⁴ Ver relatos no *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1915, n.p.; *A noite*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1915, n.p.



Imagem 1: Homens diminuídos pela paisagem. Acervo do Museu do Índio. FUNAI-Brasil.

Essas fotos e histórias poderiam sugerir a fragilidade da campanha, seu progresso ameaçado pela vasta extensão territorial. Para contrariar isso, Reis retratou cuidadosamente o trabalho da indústria na domesticação do sertão. Muitas fotos destacam os aspectos científicos e tecnológicos das expedições – as máquinas utilizadas. Operada por militares, a tecnologia é mostrada como subjugando o deserto, a civilização é retratada como um ato de intervenção humana moderna (Imagem 2). Essas imagens fundamentaram as atividades da expedição e tornaram pública a conquista da natureza pela tecnologia. Isso estava presente em fotos que mostram Rondon como o primeiro habitante em uma terra primordial, imagem que retrata um rito de posse territorial, ato fundacional de ocupação (Imagem 3). Imagens de novas estações telegráficas representam o ápice dessa ocupação, revelando lugares nos quais a natureza já é um posto avançado e civilizado da nação. As fotografias da Comissão foram, assim, inscritas em uma narrativa de evolução, mostrando o progresso da Amazônia.



Imagem 2: O telégrafo no campo. Acervo do Museu do Índio. FUNAI-Brasil.

Essas imagens da terra muitas vezes se baseavam em convenções das pinturas de paisagens do século XIX⁵. Paisagens expansivas nas fotografias da Comissão Rondon devem muito aos pintores românticos. As fotos, como essas pinturas, evocam o prazer e o medo do sublime. Nas fotos, esse apelo ao sublime, porém, não se limita às imagens da terra. Imagens de máquinas apontavam para um “sublime tecnológico”, “um sentimento religioso despertado pelo confronto com objetos impressionantes que evocam uma sensação de impotência individual” (Nye, 1994, p. xiii). As fotos do maquinário moderno da Comissão não pretendiam ser bonitas, mas poderosas, impressionantes. Elas criaram uma aura em torno da tecnologia, mostrando a capacidade do homem de fabricar um sublime moderno.



Imagem 3: A conquista do espaço por Rondon. Acervo do Museu do Índio. FUNAI-Brasil.

O sublime tecnológico não foi apenas um produto da Comissão. Imagens de obras tecnológicas foram produzidas e divulgadas durante a República, à medida que o Estado buscava projetar seu domínio técnico da natureza (Imagens 4 e 5). A capacidade de forçar

⁵ James Ryan (2013, p. 78) observa que a fotografia das expedições, embora sublinhe a sua objetividade, herdou características da pintura do século XIX.

a natureza a se adequar à tecnologia produziu o sublime como espetáculo do poder moderno da República. As representações visuais do sublime tecnológico eram, portanto, um esforço no intuito de se usar a maquinaria para se representar o domínio republicano, evidenciando a supremacia de sua missão civilizadora. Isso lembra a noção de Immanuel Kant do sublime, segundo a qual o sublime é experimentado não através de uma sensação de grandeza absoluta, mas através da impotência que os indivíduos sentem quando confrontados com algo avassalador (Kant, 2007, pp. 75-165). Tais imagens da subjugação tecnológica da natureza afirmaram, então, o poder de modernidade do Estado ao invocar sentimentos de submissão.



Imagem 4: Imagens de progresso. Casa Oswaldo Cruz.



Imagem 5: Imagens de progresso. Casa Oswaldo Cruz.

O aparecimento ou o reaparecimento do sublime durante a República era de se esperar. Para cientistas e militares, o positivismo não era apenas uma doutrina científica, mas um dogma religioso. Membro da Igreja Positivista, Rondon afirmou

O dogma do Positivismo é a própria ciência e, como esta, universal, relativo, demonstrável. Estuda a ordem universal, para melhorá-la. Aperfeiçoa a ciência, tendo como objetivo o aperfeiçoamento do homem. Porque é, ao mesmo tempo, a religião do amor, a religião da ordem, a religião do progresso. Creio que o homem e o mundo são governados por leis naturais. Creio que a ciência integrou o homem no universo. Creio que a ciência, a arte e a indústria hão de transformar a terra em Paraíso, para todos os humanos, sem distinção de raças, crenças e nações consideradas sem civilização à sociedade moderna. Creio nas leis da sociologia, fundada por Auguste Comte e por isso na incorporação do proletariado e das nações consideradas sem civilização à sociedade. Creio que a missão dos intelectuais é, sobretudo, o preparo das massas humanas desfavorecidas para que se elevem, para que se possam incorporar à sociedade (Rondon apud Viveiros, 1958, p. 589; Maciel, 1998, p. 19).

Acreditando na “religião da humanidade” de Comte, Rondon pensava que o positivismo poderia “servir à humanidade e trazer progresso ao mundo” (Diacon, 2004,

pp. 84-85). Isso está por trás de sua dedicação à integração da Amazônia por meio da tecnologia. A tecnologia era, então, parte de um empreendimento sagrado, gravado nas imagens sublimes das máquinas.

As fotografias também documentaram a vida cotidiana nas expedições. Panoramas fornecem uma visão geral da organização dos acampamentos. A ordem domina essas fotos. As tropas habitam filas organizadas de tendas brancas, em contraste com os campos escuros e densos, e expressam o domínio dos homens sobre a terra (Imagem 6). Estas fotos sugerem que a resistência da natureza estava sendo superada pelas forças disciplinadas da Comissão.



Imagem 6: Ordem no campo. Acervo do Museu do Índio. FUNAI-Brasil.

Muitas imagens também mostram militares relaxando após um dia de trabalho, aproveitando refeições e atividades de lazer, registrando as condições de trabalho (Imagem 7). Muitas das imagens parecem espontâneas, os homens aparentemente inconscientes da presença da câmera. Fotos de homens olhando para a lente, no entanto, revelam que foram encenadas cuidadosamente, as imagens tendo sido construídas para os espectadores – não sendo, portanto, objetivas. Vestidos em uniformes ou ternos limpos, imaculados, os soldados são identificados com objetos da civilização: livros, retratos de família, cadeiras, mesas, xícaras, pires e até violões. Essa mise-en-scène ressalta uma dimensão performativa das fotos, que simulam refinamento. A encenação da modernidade na selva sugere a necessidade de se afirmar compulsivamente o trabalho da Comissão diante do potencial da natureza para “desfazer” a civilização. Esse mimetismo da modernidade aponta, então, para um excesso invisível que ameaça

deslocar a missão de conquistar o sertão, implicando uma ambivalência nestas visões “objetivas”.

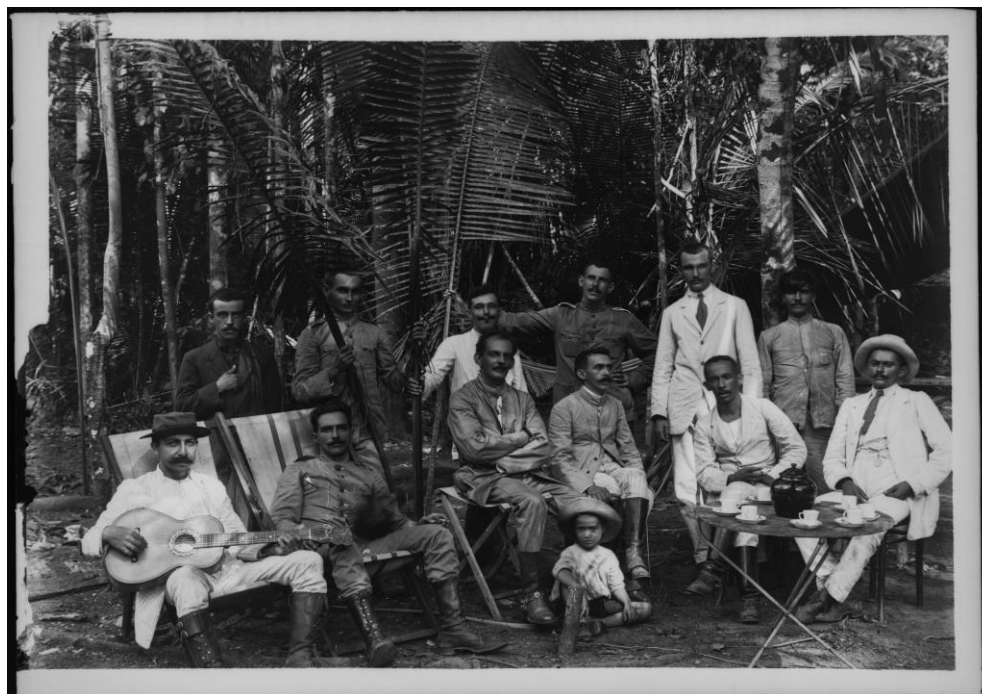


Imagem 7: Militares relaxando depois do trabalho. Acervo do museu do índio. FUNAI-Brasil.

Estas imagens não só projetam a civilidade da Comissão; elas também transmitem o companheirismo dos soldados. Isso rebateu histórias de condições adversas que circularam na imprensa (Diacon, 2004, p. 224). Ferimentos, escassez de alimentos e doenças eram comuns nas expedições. Entre 80% e 90% dos trabalhadores contraíram doenças, como a malária (Diacon, 2004, p. 63). Além disso, havia condições severas de trabalho. A maioria dos 6.000 soldados eram analfabetos, pobres e criminosos, e para eles a Comissão funcionou como uma colônia quase-penal. Rondon recrutou muitos à força e os submeteu a duras surras. Deserções eram, portanto, comuns. Em dezembro de 1907, um terço dos homens desapareceu (Diacon, 2004, p. 64). Fotos dessa cordialidade civilizada negavam essas histórias.

Rondon era frequentemente fotografado. Retratos dele vestido com seu uniforme impecável, cercado de mapas e livros, retratavam-no como um homem reflexivo, projetando razão e uma aura de conhecimento, conferindo seriedade às expedições (Imagem 8). A colocação cuidadosa dos cães também mostra sua capacidade de domesticar o mundo natural. Ele também é representado muitas vezes entre outros oficiais. Ele é colocado no centro de grupos de homens. Constrói a imagem de um grande protetor; um superior que quebra o protocolo militar para confraternizar com seus

subalternos. A ideia de Rondon como um comandante duro está ausente nessas fotos, que mostram um líder que tem um sentimento de camaradagem.



Imagem 8

Cinema: imagens movimentadas

Os retratos cinematográficos, embora sejam parte do mesmo arquivo visual, sendo utilizados com os mesmos objetivos políticos, são notavelmente diferentes devido à linguagem distintas de cada meio. Embora vinculados ao mesmo regime tecno-material da modernidade, a fotografia e o cinema exibem diferentes linguagens de estatismo e movimento. A Comissão utilizou a linguagem das imagens em movimento para retratar seu movimento pela região amazônica. Isso muitas vezes foi mostrado cartograficamente, conforme visto no documentário de 1927 *Viagem ao Roraima*. O filme começa com um close-up de um mapa do Brasil. Um ponteiro branco indica o itinerário que o filme vai seguir, acompanhando o progresso da expedição pelo rio até a chegada a Roraima (Imagem 9). Essa abertura, um tipo de establishing shot, torna visível o processo da Comissão de mapear o território desconhecido. Cartógrafos

acompanharam os soldados, mapeando a área para reconhecimento. Produziram pesquisas que codificaram informações sobre o potencial da região, permitindo à República enxergá-la como um todo para poder controlá-la.

Imagem 9



O cinema tornou-se um agente nessa travessia cartográfica. De fato, a abertura do filme *Viagem...* resalta uma visão “cartográfica”, estabelecendo uma relação entre a câmera e o movimento da expedição pela região. A cena inicial imediatamente localiza o espectador dentro de uma aventura móvel pelas terras fronteiriças, enquanto o filme percorre a trajetória da Comissão, mapeando a sua viagem para que o espectador a percorra cinematograficamente. Isso é enfatizado em panoramas da terra. Tomadas do ponto de vista da expedição chegando em um barco, as sequências replicam a viagem da Comissão por um rio, fazendo com que os espectadores participem de sua penetração na região. De fato, colocando a câmera na altura dos olhos, o filme convida o espectador a ver a terra como um oficial no barco, o que é enfatizado pelo uso de planos reversos e por uma *direct gaze* – o olhar direto do militar para a câmera.

O movimento é, portanto, central para o filme *Viagem* e para a sua prática cartográfica. O filme se aproveita da linguagem das imagens em movimento para encenar o movimento dos homens pela região e colocar os espectadores dentro dela. Isso é

diferente das fotos e faz parte particularmente do cinema. Enquanto as fotografias foram despojadas temporal e espacialmente de seu referente, o cinema parece encaixado no tempo e no espaço registrado, parte de sua indexicalidade. Rondon usou isso, fornecendo um imediatismo visual que não existe nos documentos fotográficos. Assim, enquanto as fotos estáticas permitem aos indivíduos nas cidades vislumbrar fragmentos do sertão, trazendo a região distante para o seu olhar, os filmes levam o espectador ao terreno desconhecido, fazendo-o participar da exploração do sertão a partir do conforto de seus próprios assentos.

Esta forma de “armchair travelling”, ou viajar a partir da poltrona, insere os filmes de expedição na tradição do travelogue. Viajar era um dos assuntos mais populares nos primeiros filmes europeus, nos quais atravessar terras estrangeiras era uma prática extensa (Musser, 1990, p. 123). Alison Griffiths vincula os primeiros filmes de viagem a uma indústria de viagens nascente, que deu origem ao comércio de imagens de terras exóticas e criou uma “consciência turística” (Musser, 1990, p. 7). Essa consciência andou de mãos dadas com a aquisição de novos territórios pelos países europeus, uma mobilização vinculada a impulsos econômicos expansionistas e exploradores. Nessa perspectiva, os primeiros filmes de viagem exibiam um vínculo histórico com o colonialismo, e seu olhar móvel era cúmplice de um impulso de conquistar o mundo, ou, como o cineasta de filmes de viagens de Burton Holmes afirma, “viajar e possuir o mundo” por meio da representação cinematográfica (Kirby, 1997, p. 112).

Os filmes da Comissão se encaixam nesse sentido de viagem. De fato, um itinerário geográfico está inscrito no título de muitos filmes: *Os sertões de Mato Grosso*, *Rondônia*, *Ronuro: Selvas do Xingu* e *Viagem ao Roraima*. Transportando os espectadores para um lugar diferente, esses filmes incluem o olhar virtual e a sensação de posse visual que era central nos primeiros filmes de viagem. Em *Viagem ao Roraima*, por exemplo, a câmera examina a beira do rio e o terreno. Nessas tomadas, o olho do espectador comanda o que vê e a terra se transforma em objeto visual para ser possuída. Tais planos condicionam o espectador a ver a terra como um lugar a ser explorado, incorporando um sentido de posse visual.

Essas perspectivas estão presentes no filme *Os sertões de Mato Grosso*, de 1912. Assim como *Viagem*, este filme inclui tomadas de uma viagem feitas de um barco que se intercalam com cenas do leito do rio. O sertão, no entanto, também inclui paisagens panorâmicas tiradas do alto de montanhas. Estas cenas oferecem ao espectador uma visão dominante do território, que ele compartilha com Rondon e com outros militares

na cena. Estas cenas são seguidas por close-ups de frutas, mostrando a “exuberância” (como nos diz um intertítulo) do terreno, projetando, assim, a promessa natural da região, apresentada aos espectadores como pronta para a exploração.

Corpos indígenas

A mobilidade do cinema também foi usada para documentar os corpos e os rituais dos povos indígenas. De fato, a linguagem das imagens em movimento era vista como ideal para reproduzir, se pensava, as práticas das comunidades indígenas, o que a fotografia não conseguia fazer. Reis, por exemplo, escreveu: “não há quem desconheça as vantagens da documentação fotográfica, [...] que reproduz as belezas naturais, as cenas e o cenários de quaisquer explorações. A cinematografia goza de maior prestígio ainda pela faculdade de documentar os costumes dos nossos aborígenes, as suas festas, as suas danças, suas cerimônias fúnebres” (Reis apud Maciel, 1998, p. 255).

Isso estava de acordo com o uso do cinema nas ciências internacionais, já que os primeiros filmes etnográficos foram dedicados a documentar os movimentos de povos indígenas. Povos indígenas aparecem em muitos dos filmes da Comissão, filmes que são agora considerados os primeiros filmes etnográficos do Brasil (Menezes, 2008, p. 194). Essa documentação cinematográfica dos indígenas dependeu das preocupações de Rondon. Para ele, o telégrafo poderia incorporar os povos indígenas à nação e também promover a migração dos brasileiros do litoral para as terras distantes. Poderia promover a “unificação física, emocional e afetiva” da nação (Diacon, 2004, p. 18). Estabelecer contato com e o conhecimento de grupos indígenas para transformá-los em brasileiros foi importante para ele. Os filmes formam parte desse projeto, o qual foi central para o filme de 1917 *Rituais e festas Bororo*.

Numerosos close-ups neste filme mostram os rostos e corpos dos Bororo. Nessas sequências os corpos indígenas se destacam como objetos de um prazer visual, evidenciando uma qualidade exibicionista. Para Fernando Tacca (2001), isto reflete o fascínio do colonialismo europeu em mostrar a fisionomia dos nativos. Esse fascínio, porém, não se restringiu à Europa. A partir do século XIX, populações indígenas eram frequentemente exibidas para os habitantes urbanos no Brasil em cartes de visitas, fotos e ilustrações que até mesmo foram produzidas em massa. Os povos indígenas também foram exibidos em cidades como formas de entretenimento e fizeram parte das

exposições do Brasil, que visavam estimular o exótico e popularizar o conhecimento etnográfico.

Os Bororos, em particular, se tornaram um objeto de fascínio para cientistas a partir do final do século XIX. Ao tomarem suas imagens, estudiosos e aventureiros europeus e brasileiros buscavam se aproveitar deles. O filme *Rituais* dialoga, como Tacca reconhece, com essa história, mas também dialoga com práticas contemporâneas (2001, p. 6). Filmando indivíduos nus e relativamente parados em planos de perfil e frontal, ou em formação, o filme utiliza a linguagem da fotografia antropológica e antropométrica. A fotografia alimentou um interesse científico em colecionar e classificar informações sobre variações físicas entre populações humanas, e alinou-o com estudos de evolução humana, que na Europa se propuseram a provar noções imperialistas de superioridade branca, mostrando evidências físicas de inferioridade racial. Cientistas que acompanharam as expedições da Comissão Rondon também fotografaram e catalogaram os indígenas como exemplos de diferença racial, um processo que muitas vezes também foi filmado (Imagem 10). Em *Rituais*, as imagens do Bororo imitam a fotografia antropométrica: vemos poses encenadas, corpos despídos de marcadores culturais, rostos desnudos, transformando os homens e as mulheres em objetos quantificáveis e espécimes raciais.



Imagem 10

No entanto, o filme não se concentra apenas nos corpos Bororo. Também retrata suas práticas, especificamente seus ritos fúnebres. O filme está dividido em duas partes. Na primeira, vemos as práticas cotidianas do Bororo, close-ups de pesca e tecelagem que preparam para a cerimônia. A segunda parte se concentra na cerimônia fúnebre dos Bororo. Nas sequências da cerimônia, os close-ups iniciais são substituídos por tomadas longas e contínuas que apresentam pouca montagem e quase nenhum movimento de câmera. Essas sequências mais longas permitem que o espectador examine o conteúdo do quadro como uma fotografia. Nesse sentido, o filme desafia a distinção que estudiosos como Pinney fazem entre a fotografia e o cinema, especificamente a diferença entre o “excesso de significado” da fotografia estática e a “restrição de significado por meio de um progresso narrativo” no cinema (Pinney, 1992, p. 27). Para Pinney e outros, os espectadores de fotografia são capazes de estudar uma imagem à vontade e ter controle sobre ela, enquanto os espectadores de cinema ficam presos em numa causalidade narrativa na qual não conseguem intervir. A falta de movimento nas sequências de Rituais... retira a lógica de causa-efeito da narrativa e permite uma leitura mais contemplativa que torna o ato de ver o filme semelhante ao de olhar uma fotografia estática.

Essa inspeção irrestrita da imagem fílmica lembra a ideia de Roland Barthes do *punctum* fotográfico: um detalhe ou objeto parcial que prende a atenção do espectador. Para Barthes, o *punctum* não está presente no cinema. Ele diz: “Na frente da tela eu não posso fechar meus olhos; caso contrário, ao abri-los novamente, não descobriria a mesma imagem; estou restrito a um movimento contínuo.” (Barthes, 2010, p. 43). Essa descrição de Barthes, porém, pertence ao filme narrativo cujo sistema de montagem depende da conexão de tomadas, e não das longas sequências estáticas que vemos no filme Rituais... Para os brasileiros urbanos, muitos que nunca tinham visto os Bororo ou nenhum povo indígena, o filme continha detalhes que mereciam uma inspeção mais cuidadosa e demorada.

Importante aqui é a dança da cerimônia fúnebre que aparece ao final do filme. Cenas de danças indígenas eram um marco nos filmes etnográficos europeus, que satisfaziam o interesse popular e científico de se verem corpos indígenas em movimento. O filme da Comissão mostra cuidadosamente os corpos em movimento de um grupo de homens Bororo enquanto dançam. Sequências longas contemplam seus movimentos corporais, à medida que se movem rapidamente no quadro da esquerda para a direita. As legendas nos informam que eles estão vestidos com peles de animais e que estão imitando

animais como as onças, algo que, conforme é dito, evidencia a sua estreita ligação com a natureza. O efeito geral é localizar os indígenas na natureza, evocando uma atração cinematográfica do distante e diferente – os indígenas são outros no espaço e no tempo. Esse distanciamento temporal e espacial é reforçado na última legenda do filme *Rituais*: “tínhamos ali a sensação dos remotos tempos do Descobrimento”. Citados como existindo fora de um tempo contemporâneo, os espectadores são convidados a considerar os Bororo como relíquias do passado, e a Comissão como herdeira de uma história do descobrimento.

Esta representação atemporal dos Bororo ignora e omite a realidade histórica de sua colonização e contato. Longe de serem isolados, os Bororo – como outros povos indígenas – têm uma longa história de contato com “estrangeiros”, uma história violenta e assimilacionista. *Rituais* omite isso, evocando-os como resquícios de uma época passada e colocando o espectador como um observador transparente que olha como um voyeur para um passado distante. Ao fazê-lo, retira os Bororo da história presente.

No entanto, Rondon, chefe do Serviço de Proteção ao Índio desde 1910, não ignorou de forma alguma a violência a que os Bororo e outros povos indígenas foram submetidos. Debates sobre o lugar e o papel dos indígenas na sociedade moderna eram centrais na época. As discussões se concentraram em coagir os nativos ou repovoar a região com trabalhadores imigrantes. Hermann Von Ihering, diretor do Museu Paulista, defendeu o repovoamento, considerando que os indígenas eram “indiferentes e não contribuiriam para nossa cultura e nosso progresso” (em Andermann, 2007, p. 94). Em 1905, ele recomendou o extermínio da população indígena de São Paulo: “Os atuais índios do Estado de São Paulo não representam um elemento de trabalho e de progresso. Como também nos outros Estados do Brasil, não se pôde esperar trabalho sério e continuado dos índios civilizados e como os Caingangos selvagens são um impecilio para a colonização das regiões do sertão que habitam, parece que não ha outro meio, de que se possa lançar mão, senão o seu extermínio” (Ihering, 1907, p. 202).

Nativo de Mato Grosso, com ancestrais Terena e Bororo, o pensamento de Rondon era diferente. Defendeu a capacidade de civilização dos nativos, afirmando que “Todos têm capacidade bastante para as artes quaesquer e para a industria como provam os seus trabalhos rudimentarios de toda sorte, para assimilar as ciencias desde que a elles facilitemos uma educação esmerada; não são elles nem mais bárbaros nem mais deshumanos do que os que, proclamando-se civilizados, não trepidam em pregar o extermínio de uma raça inteira, a pretexto de progresso e civilização (Tacca, 2001, p. 7).

Muitos dos filmes da Comissão pretendem demonstrar esse pensamento. O filme *Rituais* por exemplo, mostra, cuidadosamente, a capacidade dos Bororo para a indústria. Cenas revelam homens e mulheres trabalhando, fazendo comida, carregando objetos, empurrando barcos nas corredeiras. Close-ups mostram os objetos de seu trabalho e textos enfatizam as suas habilidades – uma legenda observa que “os homens manufaturam tecidos para cintas melhores que os feitos a máquina”. Estas cenas retratam os Bororo como trabalhadores; uma legenda até os descreve como “os nossos trabalhadores em convívio da nossa sociedade”.

Assimilação foi central para o Serviço de Proteção ao Índio e para Rondon, o qual afirmou que era “a missão do intelectual incorporar os indígenas à sociedade” (Maciel, 1998, p. 16). Na sua postura ou crença positivista, ele considerava que os povos indígenas estavam em um estágio evolutivo primitivo, que precisavam ser elevados por meio da assimilação gradual, ou seja, de uma incorporação não pela força, mas pela demonstração. A ideia era fazer com que o indígena evoluísse por meio do contato fraterno com a civilização, uma tarefa e um projeto que levariam à extinção da cultura indígena.

Os filmes da Comissão projetam essa fraternidade. “Os sertões de Mato Grosso” registra o encontro dos militares com os Uaru e Meinaco. Oficiais da expedição e o próprio Rondon muitas vezes aparecem no quadro interagindo pacificamente com homens e mulheres. Essas imagens contrariam histórias de ataques dos grupos indígenas a estrangeiros, incluindo a Comissão. Tais histórias evocavam ideias de barbárie que impediam migrantes de se estabelecerem na região. As cenas cinematográficas nos filmes da Comissão ajudaram, assim, a promover a migração no sertão, criando uma imagem dos indígenas como cordiais “a estrangeiros”. Legendas enfatizam estes encontros agradáveis. Uma, por exemplo, anuncia que os Nambikwara nativos “excedem todos em beleza, docilidade, veneração e prestimosidade”. Outro informa: “Fomos recebidos por um grupo de homens, mulheres e crianças. Nos conduziram a uma roça que está pouco mais de um km do porto. Aí nos fizeram sentar, e nos serviram bebidas e saborosos beijos”. A troca de comida e presentes é uma característica comum destes encontros filmados. Muitas vezes os militares são filmados distribuindo roupas e ferramentas para os indígenas, que as aceitam. Os indígenas, assim, se mostram dispostos a aceitar os produtos do progresso e a serem civilizados. Uma legenda nos informa que os Uauru pediram materiais específicos: facões, enxadas, tesouras e até balas de revólver. Enquanto *Rituais* retrata os Bororo como objetos de um passado distante, “Os sertões...”, ao

contrário, os mostra ansiosos para se envolverem com as ferramentas da indústria e da civilização moderna.

Esses pedidos fornecem informações sobre as redes de trocas nas quais os indígenas se engajaram ativamente. Viajantes, missionários, antropólogos e funcionários do governo levaram à região cadernos de desenho, câmeras, equipamentos de filmagem e objetos para trocarem por informações. O desempenho dos costumes indígenas tornou-se uma mercadoria valiosa dentro dessa economia de transações que transformou o valor simbólico em um valor de uso. A produção de imagens dos indígenas fazia parte das trocas do índio com o “civilizado”. Participando nessa economia visual, os indígenas eram então participantes ativos, projetando suas próprias imagens, indicando sua aculturação na sociedade e não seu afastamento ou diferença.

O filme “Os sertões” mostra o conforto do Uauru com os soldados da Comissão. Também mostra o seu conforto em relação à câmera. Homens, mulheres e crianças riem, sorriem para a câmera, devolvendo o olhar voyeurista do espectador. As pessoas estão conscientes de serem observadas e são cúmplices em apresentar um espetáculo de suas próprias vidas para o espectador, revelando uma oximorônica “autenticidade encenada” (MacCannel, 1973, p. 407) que subverte a suposta objetividade do filme. Longe de uma realidade autêntica, o Uauru se apresenta para a câmera e o espectador. Essa apresentação é marcada em cenas como aquela em que um jovem espera a ordem do cineasta para colocar uma pena em sua narina, interpretando uma performance voluntária e estrategicamente personificando seu papel como indígena, revelando-se como parte de uma rede de troca de imagens (Imagem 11).

A sequência da cerimônia fúnebre parece imparcial, mas o ritual foi encenado para a câmera cinematográfica. Contrariamente à tradição, os Bororo fizeram a cerimônia antes do pôr do sol para que ela pudesse ser filmada. Também fizeram atividades normalmente realizadas em ambiente interno ao ar livre, para que pudessem ser registradas pela câmera. A cerimônia foi, assim, modificada para o filme. Isso sugere que os Bororo estavam acostumados às atenções e a desempenhar seu papel como indígenas. Como mencionei anteriormente, os Bororo estavam em contato com estrangeiros e sua visualização fez parte dessa história de contato e era resultado de um empreendimento colaborativo entre curiosos de fora e os próprios Bororo. Essa colaboração também fez parte da produção dos filmes da Comissão, nos quais os indígenas se apresentavam para a câmera. Os indígenas nem sempre levavam isso a sério, muitas vezes rindo para a câmera. O riso mostra seu conforto com a tecnologia e com os militares, porém, o olhar

direto à câmera parece zombar das pretensões objetivas da Comissão e romper o circuito de poder entre o espetáculo, cineasta, explorador e espectador. Em Rituais, por exemplo, os Bororo às vezes caminham ou dançam fora da cena, como se estivessem aborrecidos pela filmagem ou simplesmente querendo ignorá-la. O poder visual da Comissão é prejudicado ao tentar manter ou capturar os seus corpos. Isso reconhece uma fragilidade discursiva da missão civilizadora de Rondon e a reivindicação da verdade do seu olhar, mas é uma fragilidade que, suponho, colabora com o seu projeto de consolidação nacional, ao mostrar que tal projeto não é violento.



Imagem 11

O progresso, longe de uma verdade objetiva, é, portanto, parte de uma performance, não apenas do indígena, mas da própria Comissão, a qual usou a fotografia e o cinema dentro de um projeto tecnopolítico no intuito de mostrar uma imagem da sua missão modernizadora e capturar a região amazônica, reconhecendo e aproveitando-se das linguagens específicas de cada meio.

A recepção dos filmes de Rondon

Os filmes de Rondon circularam amplamente em diferentes locais. O Museu Nacional do Rio de Janeiro, por exemplo, organizou exposições em escolas de ensino primário e médio para apresentar às crianças informações sobre a flora, a fauna, os povos e os costumes do país. Estas mostras visavam fornecer ao espectador cinematográfico uma pedagogia visual e faziam parte da missão cívica mais ampla do Museu.

Os filmes também foram exibidos comercialmente em cinemas e foram extremamente populares. “Os sertões” percorreu o Brasil em 1915 e 1916. A divulgação do Escritório Central gerou um frenesi imenso na imprensa. Anúncios foram publicados nos principais jornais e geraram um enorme interesse público. No Rio de Janeiro, o filme foi exibido por cinco dias em oito salas de cinema e foi visto por 20.000 pessoas, com duas mil outras pessoas esperando em filas para tentarem obter ingressos. Quatro mil pessoas assistiram ao mesmo filme em uma sala de cinema em São Paulo (Maciel, 287).

A popularidade deste filme pode ter se devido a uma polêmica muito divulgada: o aparecimento de homens e principalmente mulheres indígenas nus no filme. Escolas cancelaram exposições e organizaram protestos contra o fato. As exposições de “Os sertões...” foram interrompidas em São Paulo, levando à intervenção policial. Em Minas Gerais, a polícia proibiu o filme “em deferência aos bons costumes da cidade”. A polêmica levou o Escritório Central a imprimir o seguinte

“AVISO: Este filme foi visto no Rio de Janeiro por mais de 20.000 pessoas em cinco dias, homens e mulheres. Após reclamações de pessoas supersensíveis, separamos o quinto e o sexto rolos, para que aqueles que não quiserem ver ÍNDIOS NUS possam sair do teatro. Pedimos o não comparecimento de crianças e mulheres” (Cinematoteca Brasileira, sem ref).

Rondon e Reis ficaram indignados com o anúncio. Em uma carta ao jornal *A tribuna*, Reis escreveu: “Não há nada que vá abalar a dignidade de nossas nobres Mesdames e Mademoiselles (...). O índio nu não causa escândalo porque o índio nu não tem significado moral (...). Ele é um tipo etnográfico e não um homem sem roupa” (20 de Novembro de 1915, n.p.). Reis enfatizou a base científica das exposições de nudez no filme, referindo-se aos indígenas nus como “tipos,” não pessoas. O público não concordou e a recepção do filme sublinhou os indígenas como humanos e, além do mais, brasileiros. De fato, uma resenha de “Os sertões...” no *Diário Nacional* acentuou o aparecimento de “nossos índios” (9 de Agosto de 1916, n.p.).

A polêmica em torno do filme “Os sertões...” sublinha como a recepção popular do filme foi emocional e subjetiva, não científica e objetiva. Um jornalista do jornal *A*

tarde, por exemplo, escreveu: “há muito tempo que não sentia sensações tão fortes e arrasadoras, que se desdobram em tantas ideias e tantos sentimentos (19 de Março de 1916, n.p.). “A magnificência de nossas florestas arcaicas, a importância de nossas cachoeiras; a superioridade mágica dos grandes rios nos antigos sertões desconhecidos, largos canais da civilização; a maravilhosa opulência de nossa fauna selvagem, de nossa vida indígena que sempre existiu nas florestas brasileiras, a majestade de nossa natureza incomparável.” O escritor articula sentimentos emocionais em torno das imagens cinematográficas dos povos e da natureza do Brasil, “vistos” como condutores para a civilização.

O Escritório Central enfatizou este sentimento de orgulho nacional, promovendo exposições de seus “grandes filmes nacionais”. Jornalistas seguiram este exemplo. Um escritor que assistiu ao filme “Os sertões...” observou: “raramente o público que vai ao cinema tem a oportunidade de ver cenas tão reais e dramáticas que falam à alma nacional como estas, que terminam com um belo ato simbólico – o hasteamento de nossa bandeira, um símbolo da nossa soberania nacional nas nossas fronteiras” (A Tarde, 13 de Abril de 1916, n.p.). Implícito nesse patriotismo estava uma convicção emocional no progresso do país. O Diário do Povo de Maceió, por exemplo, intitulou sua resenha de Os sertões... “CIVILIZANDO O BRASIL”, e anunciou que aquele era “o melhor documento do esforço e do patriotismo da Comissão Rondon”, que “toda a nação deveria agradecer” (19 de Novembro de 1916, n.p.). Outra resenha que apareceu em O Estado de São Paulo declarou: “este filme retrata os habitantes de nossas florestas e sertões, seus costumes e suas vidas (...). Este belo filme deve ser visto por todos os brasileiros que têm interesse e amor por todas as coisas que estão relacionadas e fazem parte do progresso de nossa nação” (29 de Novembro de 1915, n.p.).

Assistir aos filmes da Comissão Rondon foi destacado, então, como um dever cívico, e a representação cinematográfica do sertão e de seus habitantes foi vista como uma articulação de um conhecimento e de um sentimento nacional. Os filmes evocaram, assim, um discurso unificador, ou melhor, um afeto unificador, de um progresso tangível no Brasil, e ajudaram a forjar o que Arjun Appadurai chama de “uma comunidade de sentimentos” – quando “um grupo [...] começa a imaginar e sentir as coisas junto” (Appadurai, 1996, p. 7). A produção cinematográfica da Comissão visava, dessa maneira, unir visual e emocionalmente a nação. Capturando o projeto moderno nacionalizador, buscou criar um corpo de espectadores nacionais baseado em um sentimento afetivo. A linguagem cinematográfica, nesse sentido, diferente das fotografias, não só criou

imagens objetivas da região Amazônica e dos seus habitantes; a sua tecnopolítica gerou emoções nacionais, ajudando a criar um novo espaço afetivo e novos sujeitos brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAS, Michael. *Machines as the Measure of Men: Science, Technology and Ideologies of Western Dominance*. Ithaca: Cornell University Press, 2015.

ANDERMANN, Jens. *Optic of the State. Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University Pittsburgh Press, 2007.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, Public Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 2010.

BAZIN, André. *The Ontology of the Photographic Image*. In: *What Is Cinema?* Montréal: Caboose, 2009.

CHOUDHURY, Deep Kanta Lahiri. *Telegraphic Imperialism: Crisis and Panic in the Indian Empire, c.1830-1920*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

DA CUNHA, Euclides. *À Margem da história*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

DEAN, Warren. *Brazil and the Struggle for Rubber: A Study in Environmental History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

DIACON, Todd. *Stringing together a Nation: Candido Mariano da Silva Rondon and the Construction of a Modern Brazil: 1906-1930*. Durham: Duke University Press, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Governmentality*. In Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (Eds). *The Foucault Effect. Studies in Governmentality with Two Lectures and an Interview with Michel Foucault*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

GRIFFITHS, Alison. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2002.

GUNNING, Tom. *What's the Point of an Index? Or Faking Photographs*. In: BECKMAN, Karen Redrobe and MA, Jean (Eds.). *Still/Moving: Between Cinema and Photography*. Durham: Duke University Press, 2008.

HARDMAN, Franciso Foot. *Trem Fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

IHERING, Hermann von. *A anthropologia do estado de São Paulo*. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. VII, pp. 202-257, 1907.

KANT, Immanuel. *Critique of Judgment*. Translated by James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KIRBY, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press, 1997.

STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MACIEL, Laura Antunes. *A Nação Por Um Fio: Caminhos, Práticas e Imagens da “Comissão Rondon”*. São Paulo: FAPESP, 1998.
- MACCANNEL, Dean. *Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings*. *American Journal of Sociology*, v. 79, n. 3, pp. 589-603, 1973.
- MARTINS, Luciana. *Photography and Documentary Film in the Making of Modern Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- MENEZES, Paulo. *Major Reis e a constituição visual do Brasil enquanto nação*. *Horizontes antropológicos*, v. 14, n. 29, pp. 231-256, 2008.
- MITCHELL, Timothy. *Rule of Experts: Egypt, Techno-politics, Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- MUSSER, Charles. *The Travel Genre in 1903-1904. Moving Towards Fictional Narratives*. In: ELSAESSER, Thomas (Ed.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990.
- NYE, David E. *American Technological Sublime*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- PINNEY, Christopher. *Classification and Fantasy in the Photographic Construction of Caste and Tribe*. *Visual Anthropology*, v. 3, issue 2-3, pp. 259-288, 1990.
- PINNEY, Christopher. *The Lexical Spaces of Eye-Spy*. In: CRAWFORD, Peter Ian and TURTON, David (Eds.). *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- RONDON, Cândido M. da S. Mato Grosso. *O que ele nos oferece e o que espera de nós*. Conferência realizada a 31 de julho de 1920 perante a Sociedade Rural Brasileira. São Paulo: s.ed., 1920.
- RUBY, Jay. *The Moral Burden of Authorship in Ethnographic Film*. *Visual Anthropology Review*, v. 11, n. 2, pp. 77-82, 1995.
- RYAN, James R. *Photography and Exploration*. London: Reaktion Books, 2013.
- TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papirus Editora, 2001.
- VIVEIROS, Esther de. *Rondon conta sua vida*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.