

*Imagens que resistem: direito à memória e à história
a partir do filme Corumbiara (1986-2009)**

Nelson Tomelin Jr

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Vanessa Miranda

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

ABSTRACT

This article seeks to problematize the struggle for ethnic rights of isolated indigenous people in southern Rondônia, a state in northern Brazil. From the film *Corumbiara* (2009), by Vincent Carelli, it follows the bet on choices and destinies of historical subjects devalued in the country, when not massacred, as in the 1985 episode, presented in the documentary. This production is also inserted as a source in the field of the historicity of the resistance of native peoples, since the images and recorded dialogues instructed a judicial process of interdiction of the area against those violences.

Keywords: Corumbiara, indigenous, culture, resistance.

Busca-se neste artigo problematizar a luta por direitos étnicos de indígenas isolados no sul de Rondônia, estado do norte do Brasil. A partir do filme *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, acompanha-se a aposta em escolhas e destinos próprios de sujeitos históricos desvalorizados no país, quando não massacrados, tal como no episódio de 1985, apresentado no documentário. Insere-se ainda essa produção como fonte no campo da historicidade das resistências de povos originários, vez que as imagens e diálogos registrados instruíram processo judicial de interdição da área contra aquelas violências.

Palavras-chave: Corumbiara, indígenas, cultura, resistência

* Este trabalho contou com o incentivo da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Edital FAPEAM n. 006/2019 – Universal Amazonas). O apoio interinstitucional no âmbito dos projetos PROCAD *Trabalho, Cultura e Cidade* (PUC-SP/UFAM/UFMG) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e de Professor Visitante (USP/AUCANI) contribuiu para a consolidação de perspectivas metodológicas comuns.

Filmado entre os anos 1986 e 2006, o documentário *Corumbiara* (2009)¹, de Vincent Carelli², investiga um massacre de índios isolados³ na localidade de Corumbiara, no sul do estado de Rondônia, região norte do Brasil. A gleba Corumbiara, leiloada pelo governo civil-militar no final da década de 60 para empresários paulistas, membros de uma mesma família, é ponto de partida para discussões que problematizam as ameaças ao modo de vida indígena pela formação dos latifúndios e exploração predatória de madeira na região (Oliveira e Faria 2009). Neste texto, pensando o roteiro das investigações apresentadas pelo filme, acompanha-se como as experiências de luta de indígenas isolados encaminharam-se então para a defesa de seu modo de vida na floresta, com estratégias de fuga, aprendizado e parceria com aliados da sociedade mais ampla nesses seus propósitos, inventando por essas práticas formas de manutenção e criação de seus sentidos de saúde.

Ao revalorizar as narrativas orais dos próprios indígenas, quando apresentam valores, costumes e as suas experiências como disputa por espaços de vida que enfrentaram ameaças conjunturais novas ao longo da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), o filme *Corumbiara* contribui para a articulação do campo interpretativo do conhecimento histórico sobre o período, presente na memória daqueles sujeitos. A história desses homens e mulheres nos possibilita avançar na compreensão da superação da dicotomia entre “sociedade” e “natureza”, podendo-se observar a partir das lutas pela manutenção de sua experiência de trabalho na floresta relações de equilíbrio como criação num meio de vida histórico, por práticas, crenças e costumes evidenciados.

A ditadura daquele momento da história brasileira marcou a experiência política por práticas de corrupção e violência que tiveram no interesse pela terra a matriz operacional para uma associação complexa de novas práticas jurídicas e sociais em torno da concentração de renda. Observa-se então o estreitamento dos laços entre o capital industrial e as terras “abandonadas” (quer dizer: ainda inexploradas pelo Capitalismo) do norte do país, acirrando-se as divisões da sociedade de classes, agora pela intermediação de um governo disposto a

¹ *Corumbiara*, 2009. Filme documentário. 117 min, colorido. Direção: Vincent Carelli; Fotografia: Vincent Carelli e Altair Paixão; Edição: Mari Corrêa; Formato de tela: 4/3; Produtora: Vídeo nas Aldeias/Olinda-PE.

² Vincent Carelli é cineasta documentarista e antropólogo, fundador do Projeto Vídeo nas Aldeias, que, desde 1986, forma diretores indígenas e incentiva o registro de centenas de produções temáticas no campo da defesa dessa cultura no Brasil.

³ Povos indígenas não contatados, isolados por cerco ou decisão própria, como resistência pelo direito à autodeterminação, ocorrem em regiões diversas da Amazônia brasileira, somando o seu registro, de acordo com estimativas de Ricardo e Gongora (2019), cento e vinte e nove grupos, vinte e nove deles confirmados.

patrocinar no campo legal a formação de latifúndios, sob o domínio dos investidores destacados de suas relações institucionais e políticas.

As histórias de matanças de povos indígenas sem contato dentro da floresta na região de Rondônia, bem como em toda a Amazônia (Oliveira 2021, Schwade 2012), ocorriam à medida que fazendeiros abriam estradas de exploração de madeira, avançando sobre áreas de ocupação tradicional⁴. A prática dessas violências, cuidadosas na ocultação de rastros a fim de se evitar eventuais processos de interdição judicial daquelas atividades empresariais, era do conhecimento de entidades públicas e demais associações que atuavam pelos direitos da população indígena no estado. A Fundação Nacional de Amparo ao Índio (FUNAI) e o Conselho Indigenista Missionário (CIMI) daquela regional ficam sabendo pelo relato de colonos trabalhadores em 1985 de um massacre de índios isolados ocorrido no rio Omerê, o qual, contudo, teria deixado sobreviventes (o episódio ficaria conhecido como *Massacre dos Omerê*)⁵. Marcelo Santos, sertanista da Funai local, arrola os vestígios tanto da presença indígena nas propriedades como do massacre ali ocorrido (cápsulas de balas de revólver calibre 38`, potes e utensílios de uso doméstico, pilões, flechas, machados, instrumentos para a produção de farinha, e as próprias roças), motivando a instauração de processo criminal e a consequente interdição daquela frente de desmatamento, do que se institui através da FUNAI a *Frente de Proteção Etno-Ambiental Omerê*.

⁴ O tema é também abordado em ampla filmografia no Brasil. De Bodanzky e Senna (1974), conferir *“Iracema, uma transa amazônica”*. Ainda fundamental referência na cinematografia brasileira sobre violências no campo e seus desdobramentos no período da ditadura civil-militar no país é o filme de Eduardo Coutinho (1962/1984) *“Cabra marcado para morrer”*.

⁵ Novo golpe, agora contra trabalhadores rurais sem-terra dessa mesma região de Corumbiara, em Rondônia, ocorre em 09 de agosto de 1995, com a ação armada de cerca de trezentos pistoleiros e policiais que atacam um acampamento camponês na Fazenda Santa Elina. O episódio ficaria conhecido como o *Massacre de Corumbiara*. De acordo com relatório da Comissão Pastoral da Terra (CPT), aproximadamente 20 trabalhadores foram desaparecidos, “350 lavradores gravemente feridos, 200 presos e 8 mortos, incluindo uma criança. Vanessa dos Santos Silva (criança), Nelsi Ferreira, Enio Rocha Borges, José Marcondes da Silva, Ercílio Oliveira Campos, Odilon Feliciano, Ari Pinheiro Santos e Alcino Correia da Silva foram as vítimas”. Para o aprofundamento do tema, conferir Oliveira (2001), além de outras informações da CPT Nacional (2020) sobre os *“25 anos do Massacre de Corumbiara (RO)”*.



Figura 1: Filme *Corumbiara*, aprox. 08'47''.

A ocupação das terras por índios isolados implicava garantias de proteção judicial previstas na Constituição. A parceria entre o cineasta documentarista Vincent Carelli e o sertanista Marcelo Santos começa em 1986, a fim de registrar em imagens essas histórias e aquelas “evidências, que iam desaparecer rapidamente” (Filme *Corumbiara*, aprox. 2'06''); afinal, ainda nas palavras do diretor, “o índio só passará a existir legalmente se conseguirmos uma imagem dele. Índio que ninguém viu é boato” (Filme *Corumbiara*, aprox. 1:31'46''). Em *Corumbiara*, essas são imagens que resistem, seja no tempo de produção do filme, seja no tempo social passado e presente das lutas articuladas por aquelas etnias de dentro de sua cultura como modo próprio de viver, trabalhar e resistir naquela localidade (Williams 1979, 25).

O filme *Corumbiara*, no Brasil pós-golpe de 2016, que afastou por processo parlamentar fraudulento a presidenta Dilma Rousseff, se renova de ainda outros atuais sentidos, vez que a mais expressiva e temerária política do atual governo está na destruição das terras indígenas, no retrocesso no campo dos seus direitos, e na violência física direta contra esses povos. As investigações que nos interessam sobre aquelas imagens, pela apresentação que receberam como narrativa fílmica construída por Vincent Carelli, têm o valor de alcançar práticas e táticas indígenas como manutenção de seus espaços de vida e de autodeterminação frente àquelas ameaças, superando o objetivo inicial de servir o filme à fundamentação do processo criminal com provas visuais, o que de fato também faz⁶.

⁶ Ainda importante referência de relatório antropológico sobre massacre de indígenas na Amazônia brasileira, elaborado no calor dos acontecimentos e disponível para consulta, foi realizado por João Pacheco de Oliveira (1988) em parceria com o Centro de Documentação e Pesquisa do Alto

Inserese ainda essa produção cinematográfica como registro visual de emblemático trabalho de etnografia no país. Os esforços do grupo envolvido, com destaque para a contribuição de Virginia Valadão, antropóloga e esposa do cineasta, evidenciam o compromisso com tradições etnográficas de estudo que remontam a Malinowski (1978) e seus ensinamentos quanto às dificuldades iniciais de trabalho serem transformadas em condições e instrumentos de pesquisa. No eixo temático da cultura, tal como apreendida pela equipe de *Corumbiara*, faz-se lembrar a importante contribuição de Clifford Geertz (1978, 321) no que concerne ao encontro com o *novo* na experiência da etnografia, “um conjunto de textos que o antropólogo tenta ler por sobre os ombros daqueles a quem eles pertencem”.

O documentário *Corumbiara* apresenta o tema central na narração de abertura do diretor do filme que, em poucas palavras e algumas imagens, dá medida e parâmetro para um entendimento histórico das contradições que marcam a região de Rondônia naquele momento. Na chegada à Fazenda do Ipitã, local dos acontecimentos, temos o primeiro contato com uma paisagem de devastação pela exploração desmedida das madeiras da floresta e dos conflitos que essa realidade então implicava. Vemos madeireiras de grande porte, toras de árvores centenárias, tratores e caminhões e, logo após, a orientação do caminho para o “sítio do mão branca”, com placa indicativa de propriedade no rumo de uma estrada marginal, com o sinal da flecha, habitualmente utilizado em placas indicativas, substituído pelo desenho de um revólver empunhado, sendo a direção sinalizada a que depara o traçado do disparo⁷.

Solimões (CDPAS), intitulado “RÛ AÛ I TICUNAGÛ ARÛ WU'I – A lágrima Ticuna é uma só”, com descrição abrangente e problematizada dos acontecimentos em torno do *Massacre do Capacete*, perpetrado na região do Alto Solimões, no estado do Amazonas, no dia 28 de março de 1988, seis meses antes da promulgação da Carta Cidadã – a Constituição Federal do Brasil.

⁷ As imagens problematizadas neste artigo foram extraídas de cópia do filme *Corumbiara* disponibilizadas na rede mundial de computadores pela própria produtora Vídeo nas Aldeias. IsumaTV: <http://www.isuma.tv/fr/video-nas-aldeias/corumbiara-720p-port-h264>.



Figura 2: Filme *Corumbiara*, aprox. 3'09".

Ao longo desse percurso inicial pela gleba Corumbiara, até o ponto da floresta em que as balas de revólver deflagradas tinham sido encontradas junto das palhas das malocas e das roças que ali havia, ouve-se do diretor a avaliação que dará o eixo orientador para a análise das contradições que se adensam de evidências ao longo do filme. De acordo com Vincent Carelli, a formação do latifúndio Corumbiara segue dinâmica histórica na direção da concentração de terras associada a interesses econômicos e políticos do período inicial da ditadura de 64, quando “o governo gastou mais demarcando os lotes do que cobrou pelas terras, e os fazendeiros fizeram mais dinheiro vendendo madeira do que pagaram pelos lotes” (*Corumbira*, aprox. 3'04").

Passados quase vinte anos da transferência daquelas terras para empresários paulistas, o que vemos, e o filme apresenta com clareza naquele ano de 1986, é a especialização e defesa no campo jurídico dos crimes de concentração de terras em grandes latifúndios agora inflacionados no seu valor de face por aqueles massacres. Os empresários já tinham advogado próprio na região, especializando-se ao longo do período de duas décadas de filmagens como empregado zeloso dos interesses dos patrões também na área do direito ambiental, a fim de derrubar as recorrentes interdições daquela frente de desmatamento. Ao longo das filmagens do documentário, o advogado dos fazendeiros teve a oportunidade de aparecer mais de uma vez com comentários sobre os processos e aquilo que então entendia sobre a humanidade indígena. Elucidativa é a associação que, num certo momento, faz sobre a política de extermínio de índios em território estadunidense, que entende terem oportunamente adotado os Estados Unidos da América a fim de firmar liderança econômica no mercado mundial

de grãos. Ainda segundo aquele advogado, a promoção de áreas à condição de reservas indígenas havia de ser a maneira mais ardilosa de se impedir o desenvolvimento de um país, como se aqueles povos não fossem sujeitos de Direito no Brasil.

Expostas as articulações políticas e sociais entre os discursos históricos e os métodos empregados pela luta de classes que o documentário evidencia na região, cabe observar sua importante contribuição no campo do desocultamento das experiências e narrativas indígenas. O filme amplia o campo de visibilidade de saberes e sentimentos de homens e mulheres, trabalhadores que vivem na floresta e que preservam costumes em defesa e manutenção de seus modos de vida. Vale recordar que o documentário apresenta graves dimensões de extermínio indígena e expropriação de suas terras nas regiões ditas de fronteira na expansão do Capitalismo no Brasil, silenciadas mesmo em estudos eruditos sobre essa problemática, como se observa em Martins (1998).

O filme *Corumbiara* registra imagens de um primeiro encontro de Marcelo Santos e Vincent Carelli com dois indígenas isolados na mata, falando em uma língua desconhecida e que, mais tarde, se soube ser o idioma *Kanoê*, inventariado até então como língua extinta pelos acervos documentais do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém. Esse contato, registrado por dois repórteres do jornal O Estado de São Paulo, que então os acompanhava, ganha repercussão em programas de destaque da televisão brasileira e em periódicos impressos de grande circulação, sendo igualmente divulgado no exterior por agências internacionais de notícias.

Caminhando pela área em que, segundo testemunhos, possivelmente se encontravam os índios isolados, a equipe chega a uma maloca. No interior da moradia, encontram um estojo de palha trançada com inúmeras flautas feitas de madeira com embocadura de cera. Afora isso, a maloca estava praticamente vazia de utensílios, parecendo ter sido recentemente abandonada. Mais tarde, vemos os indígenas retornando àquela habitação, cena que ajuda a explicar a ausência de equipamentos domésticos que antes se verificara. Por aquelas imagens, apareciam os indígenas carregados dos produtos da coleta de alimentos e, também, de materiais como panelas e bacias, o que obviamente se dava não com perspectivas de acumulação, mas como sentido de proteção quanto a eventuais invasões, furtos e ameaças dos madeireiros, e a conseqüente necessidade de se estar preparado para não mais voltar, perdendo-se o que se tinha até então construído.

O encontro com os *Kanoê* é surpreendente por várias razões, sendo a primeira delas a exuberância da delicadeza com que recebem os visitantes. O contato físico é sem desconfianças, terno e descansado. As mãos dadas geram prazer e alegria evidentes para os indígenas. Qualquer movimento de toque é sentido com cuidado e gratidão, não esboçando sequer a mínima intenção de

rechaço. Assim, impressiona a sequência inicial do encontro pela farta comunicação não verbal, pouco dependente do significado formal das palavras e mais bem relacionada com as intenções de fundo, anulando mesmo o efeito do que supostamente poderia levar à desconfiança dos indígenas, como as armas de fogo de pesado calibre trazidas à mostra pelos visitantes, o equipamento vistoso de filmagem, bem como as bolsas para seu acondicionamento.



Figura 3: Filme *Corumbiara*, aprox. 19'11''.



Figura 4: Filme *Corumbiara*, aprox. 22'04''.

As razões que asseguram a receptividade dedicada ao grupo, além da sensibilidade aguçada daqueles seres humanos da mata, aparecem nas cenas

seguintes. Acomodam-se sentados em troncos os visitantes recém-chegados, que logo iniciam, da sua perspectiva, o suposto estreitamento da relação pela apresentação sequenciada de todos os bens materiais que portavam. A princípio, a cena parece se desenrolar conforme antecipam alguns livros didáticos de segundo grau de História, sintetizando a aproximação do branco pela troca de mercadorias com os autóctones, representados esses pela avidez do olhar sobre a promessa de novidade daquelas mercadorias (Silva 2000).



Figura 5: Nau Capitania de Cabral, índios a bordo da Capitania de Cabral (Oscar Pereira da Silva 1909, óleo sobre tela, 42,5 cm x 61 cm, Museu Paulista da USP).

Em tais narrativas iconográficas, a inocência está do lado do conquistador, surpreso, ao mesmo tempo que orgulhoso, com o encantamento dos indígenas pelas suas manufaturas, evidenciando ideologias do tempo presente de produção dessas imagens (Francastel 1990, Gombrich 1986, Panofsky 1979). No filme, entretanto, as coisas não se passam assim. Os *Kanoê* demonstram apenas o interesse mínimo da educação respeitosa de quem apanha um objeto oferecido para não desgostar a empolgação do ofertante, devolvendo-o, contudo, em seguida. A sua motivação pela apresentação daquelas *coisas* é praticamente nula, apenas o suficiente para aproveitar a conversa que sempre se segue. As coisas dos visitantes não interessam aos dois indígenas⁸.

⁸ Pude ouvir pela narrativa de um senhor que entrevistei no município de Coari/AM a sua compreensão de que quando se chega a uma comunidade indígena, ou não se leva presente algum, ou então se presenteia todos os indígenas igualmente. E jamais presentear uns e não a outros, devendo todos ter o mesmo. No entendimento desse senhor, os indígenas não sabem viver sem



Figura 6: Filme *Corumbiara*, aprox. 24'40''.

A mulher, que mais tarde se soube chamar-se Tiramantu, irmã de Purae, o indígena que a acompanha naquelas primeiras cenas, olha com cuidado a bolsa que lhe estendem com o equipamento fotográfico de apoio e rapidamente a fecha, erguendo-a para tirar o pó da terra e devolvê-la. Com um rolo de papel higiênico nas mãos, sente o aroma artificialmente perfumado e suspira com alguma angústia. No momento seguinte, inicia a indígena Tiramantu um relato efusivo no seu idioma, marcado por uma fonética impactante em movimentos sucessivos das mãos à boca para a condução do ar inspirado. Com gestos intensos, e se utilizando nesse momento de alguns objetos dos visitantes, como terçados e facas, além dos seus próprios, arcos e flechas, o relato de Tiramantu faz o cineasta Vincent Carelli supor, conforme ele próprio declara no filme, que o tema tratado dizia respeito a um acontecimento trágico. Mais tarde, identificado o idioma e traduzida narrativa registrada, soube-se ser outro bem diferente o conteúdo em tela. Tiramantu estava na verdade informando para o cineasta e sua equipe que acompanhava os seus passos de perto desde o momento em que adentraram na mata, jamais se fazendo notar, evidenciando que os seus próprios movimentos também se davam em relação com o dos visitantes e, por extensão, em relação também com a expansão da frente predatória da mata na região. O que sabemos então daquela narrativa é

dividir, pois a sua cultura, diferentemente da nossa, não produz coisas ou experiências, e, sobretudo, formas de saberes, que não possam ser divididos.

Por experiência própria, jamais intermediei encontros com presentes, e, da mesma forma, nunca saí de uma comunidade indígena sem trazer comigo inúmeros presentes ofertados, como frutas e farinha, o mais importante para esses homens e mulheres trabalhadores que vivem a condição da exploração e da fome.

que os saberes indígenas, suas táticas de movimentação e conhecimento da floresta, estão ativos na sua resistência contra as forças poderosíssimas dos empresários madeireiros. Cai por terra, assim, outra ideologia bastante difundida sobre esses povos, a da sua fragilidade intensa, uma vez que estariam natural e simbioticamente ligados à floresta, quando, então, devastada essa, seriam imediatamente devastados também os seus lastros culturais e sociais. A indígena Tiramantu evidencia que a destruição de uma cultura vem pela imposição de um modo de produção que não é o seu, e que a sua relação com a mata é histórica, e não natural, o que pressupõe processo e estratégias de defesa de seu modo de vida (Antonacci 1994). Dito de outro modo, a cultura não se reduz aos elementos isolados da terra, das árvores e dos animais. A cultura é modo de vida global, condição política da experiência de ser humano, o que, no caso dos indígenas, exige a superação das dicotomias entre sociedade e natureza, história e espaço (Williams 2011).

Os *Kanoê*, no filme *Corumbiara*, são narradores que a todo momento evidenciam a sua condição de trabalhadores, bem como a experiência acumulada de séculos de trabalho na mata. Não abrem mão facilmente desse trabalho porque é do seu modo de vida global que se trata aí, o eixo comum do político que associa indissolavelmente o trabalho e o meio. Nas palavras de Milton Santos (2006), o termo *meio ambiente*, antes de *ambiente*, evidencia que há *meio*, o qual, na nossa sociedade, conforma o mundo do trabalho. A frequente associação do indígena com a mata, de forma idealizada e pela apresentação espetacularizada do elemento de sua cultura supostamente estática no tempo, mais do que protegê-lo das frentes expansionistas do Capitalismo, constrói o argumento da necessidade de tutelá-lo, do que se suprime a sua condição de sujeito histórico. A dinâmica ideológica desses supostos “cuidados” é a mesma que irá afirmar que índio urbano não existe, pois deixa de ser índio o indígena que mora na cidade (Miranda 2015). Abrem-se, por essa lógica, perigosas invectivas de criminalização dos movimentos sociais de homens e mulheres indígenas que vivem em regiões urbanizadas do país, trabalhadores que enfrentam difíceis condições de exploração, articulados e organizados de dentro de sua cultura, a qual evidencia perspectivas históricas que mudam, tanto quanto outras que insistem em permanecer. Os indígenas do filme *Corumbiara* deslocam esse lugar de passividade ideologicamente defendido na História, evidenciando a sua condição de trabalhadores da mata, processos históricos que enfrentam, momento em que as formas da sociedade indígena ganham historicidade pela sua própria narrativa.

O historiador John Manuel Monteiro, em artigo na coletânea *História dos Índios do Brasil*, menciona que mais do que a importante estatística dos milhões de indígenas mortos pela frente colonizadora na história do Brasil é a desocultação da história do índio dentro da História do Brasil, sempre apresentado aí como

capítulo à parte, secundarizados frente às fontes supostamente primárias dos registros históricos daquela frente de expansão mercantilista e, posteriormente, imperialista. Descuidar disso seria repetir esses imperialismos pelo campo da dominação histórica (Monteiro 1992, 475).

Desde o começo do documentário *Corumbiara*, a História teima em se fazer presente, contribuindo para a superação da divisão ideológica entre história e natureza. Logo após as cenas que apresentam o local do massacre dos índios isolados e dos vestígios de sua presença, concentração de pés de urucum, cujas fontes germinativas resistiram ao fogo, além de utensílios domésticos e de trabalho na roça, aparecem imagens aéreas da região, seguidas de comentário do diretor sobre mancha verde ilhada em enorme clareira de mata queimada: “num sobrevoo a gente podia ver a rocinha dos índios insistindo em brotar” (*Corumbiara*, aprox. 9’25’’).

O estudo da experiência indígena na mata chega atualmente a motivar pesquisas que afirmam que a floresta, considerada num longo período histórico e no convívio com a presença de dezenas de milhares desses homens e mulheres em relação indissociável com a fauna e a flora circundantes, seja mesmo um jardim plantado de enormes proporções, o que para os historiadores seria precisamente a historicidade do seu modo de vida (Latour 2017). A sobrevivência da floresta na condição hegemônica da atual experiência histórica capitalista depende do modo de produção indígena, cuja materialidade não pressupõe derrubada ou queima. Tais métodos são antes aplicados no extermínio dessa população, como o genocídio protagonizado pela ditadura civil-militar na região de Presidente Figueiredo/AM, matando centenas de índios Waimiri Atroari com o uso de napalm, agente químico gelificante incendiário desenvolvido e utilizado pelos Estados Unidos da América na Guerra do Vietnã (Miranda 2015).

O cineasta Vincent Carelli e o indigenista Marcelo Santos, a partir desse primeiro encontro com os dois Kanôe, estreitam laços de aproximação e conhecem os outros integrantes da família – a mãe e uma prima. A partir das imagens registradas no documentário *Corumbiara*, recorrem à justiça e interditam a área, freando assim, ainda que momentaneamente, a frente de desmatamento. Com a ajuda dos próprios indígenas, seguem as pistas de outros índios isolados na região, chegando até os *Akunsu* (nome dado pelos *Kanoê*, e que significa “os outros”), os quais viviam num agrupamento de dois homens adultos, duas mulheres e duas crianças. As cenas desse primeiro contato com os *Akunsu*, intermediado pelos *Kanoê*, mostra aqueles indígenas em reação de medo, correndo desesperados. Ficamos sabendo mais adiante, pela narrativa traduzida de Kunimbu, o *Akunsu* mais velho do grupo, que seus familiares haviam sido exterminados num massacre do qual ele se salvara, razão suficiente para aquele temor.

— *Eu sou sozinho, não tenho mais irmão. Os brancos mataram todos os meus companheiros. Pá, pá, mataram todos de tiro, não de flecha. Ficou só eu. Por isso eu tenho medo desse pessoal do lado de lá. Por isso eu corri de lá. Agora, desse daqui e desse outro [referindo-se a Marcelo e Vincent], eu não tenho medo. Eu tenho medo dos brancos de lá.*

— [Sr. Passaká, índio Meken, etnia irmã, localizado por Marcelo Santos] *A que horas eles atacaram?*

— *Os brancos atacaram de dia. Era meio dia, o sol estava lá em cima. Eles vieram naquela máquina barulhenta. Por isso só ficou eu. Você conhece esse pessoal? Depois só encontrei os mortos. Só não encontrei o corpo do meu irmão. Não sei se eles levaram o corpo dele para comer.*

— [Sr. Passaká] *Acho que não.*

— *Tinha os corpos das mulheres, e de todos os outros. Procurei, procurei, mas não achei.*

— [Sr. Passaká] *Onde você estava quando os brancos atacaram?*

— *Eu estava andando por aí, por isso eu escapei. O tiro só pegou no braço. Fiquei com o braço muito inchado. Eu não tenho medo dele, desse aqui [novamente referindo-se ao Vincent e Marcelo], nem de você [Passaká], é do branco que eu tenho medo. Quando eu vejo um branco eu fico apavorado, parece que o meu coração vai saltar pra fora do peito.*

— [Sr. Passaká] *Aqueles que mataram vocês vieram como? Pelo caminho na mata?*

— *Eles vieram numa máquina que fazia muito barulho [seus gestos indicam o movimento de hélice de um helicóptero]. Eles desceram perto da gente. Nós ficamos com muito medo (Corumbiara, aprox. 1:06'10'').*

Também a história e memória dos Kanoê está marcada por grandes violências. O indígena identificado numa cidade próxima que conhecia o idioma Kanoê, o Sr. Monuzinho, passa a acompanhar a comitiva por interesse também seu, uma vez que reconhecia naquele grupo isolado um ramo da sua família desmembrada há alguns anos. Explica o velho índio:

— [Vincent Carelli] *Seu Monuzinho, por que os Kanoê foram se acabando?*

— *É sarampo, gripe. Os brancos traziam quando passavam por aqui. Aqui passava um varadouro no meio do terreno. Morreram muitos. Morreu foi muito. Você via tudo, morto, morto, morto no caminho, de sarampo. Isso meu irmão que falou. Esses aqui [o grupo Kanoê remanescente] fugiram para não morrer também. Faz muitos anos. Foi no tempo de 52.*

— [Vincent Carelli] *Então você acha que esse pessoal aqui é aquele que fugiu naquele tempo?*

— *É esse aí. Procura, o meu pai, o meu tio, manda o pessoal procurar, não acha não. Nem mato quebrado, nem rastro, nem tem nada (Corumbiara, aprox. 41'30'').*

O primeiro contato do Sr. Monuzinho com aqueles indígenas traz o afeto no reencontro pelo qual tanto ansiava. De todo modo, surge alguma desconfiança por conta de estar acompanhado da equipe de filmagem. Aquele contato inicial com os Kanoê no meio da mata acarreta algumas complicações para o grupo. O fato de terem sido notícia em meios de comunicação nacionais e internacionais faz com

que os madeireiros locais se mobilizem a fim de afastar a possibilidade de interdição judicial definitiva daquelas áreas de exploração. Encontram eles próprios os *Kanoê* e os vestem com camisa, bermuda e bonés, criando para a mesma mídia a contrainformação de que aqueles não eram índios “verdadeiros”.

— *[Índigena Tiramantu conversa com o Sr. Monuzinho] Você está mentindo para mim. Manda esse pessoal da fazenda embora. Eu tenho medo.*

— *Esse pessoal da fazenda não fomos nós que trouxemos. Mas este pessoal aqui são aqueles que cuidam da gente. Eles vão te dar muita coisa. Você está doente. Eles vão dar remédio para você.*

— *Vou esperar pra ver se é verdade. Eu mandei chamar o meu irmão e a minha mãe. [Após a chegada do grupo] A minha mãe já chegou. Essa daqui é a minha mãe. [Dirigindo-se à mãe] Mãe, parece que esse aqui [Sr. Passaká] é nosso parente. Ele fala a nossa língua.*

— *[Sr. Monuzinho] Eu procurei tanto vocês. Até que enfim eu encontrei (Corumbiara, aprox. 43'07'').*

Os *kanoê*, assim como os *Akunsu* (indígenas Meken, ou de ramo linguístico próximo), praticam, aparentemente, um rito pelo qual exercitam a aproximação afetiva associada a formas de purificação pelo sopro, acompanhado de emissão sonora labial e gesto expressivo com as mãos, indicando que aquele ar sai de si para purificar o outro ou, então, a distância que os separa. Esse movimento de aproximação pela respiração alcança mesmo a função de cura, quando esse mesmo sopro é imposto pelas mãos sobre o corpo do enfermo, tanto quanto é tragado o ar contaminado daquela indisposição para, em seguida, ser novamente expirado com expressão, nesse caso para longe do doente. De todo modo, fugindo a especulações impossíveis, o que fica do filme é o sentido de uma aproximação afetiva e carinhosa a partir desse rito. A mãe de Tiramantu também está doente e conversa com o Sr. Monuzinho:

— *Nós viemos para esta capoeira aqui. Fizemos a roça e plantamos. Acabamos de plantar e viemos para cá. Vimos o fazendeiro e corremos pra cá, com medo. Nós estamos sós aqui, com a minha filha e meu filho. Você [Sr. Passaká] apareceu e eu gostei de te ver. Eu sempre me lembro dos meus irmãos. Envenenaram eles e morreram todos. Não sei onde estão meus parentes. Morreram todos os meus irmãos. Eu nem estou acreditando que você é mesmo parente (Corumbiara, aprox. 45'56'').*

O destino dessas pessoas foi também impactado pelas iniciativas do Serviço de Proteção do Índio (SPI) na década de 1940 naquela região, reunindo os povos indígenas que ali habitavam tradicionalmente e deportando-os para Guarajamirim, a fim de liberar a área para a exploração pelos seringalistas. Segundo análises sugeridas pelo documentário, os índios encontrados e que agora

viviam isolados tinham ficado para trás naquele processo. A presença dessas pessoas marcaria a história dessa região, afirmando seu modo de vida a despeito das perseguições e ameaças constantes da frente de desmatamento.

É interessante pensarmos o processo de observação de evidências que leva Marcelo Santos e Vincent Carelli ao ponto preciso em que localizam outros indicativos da presença de índios isolados, pertencentes esses a um grupo diferente dos outros dois. Acompanhando a evolução da destruição da floresta por imagens de satélite, Marcelo percebe uma mancha verde na mata devastada que não constava nos registros e mapas de anos anteriores. A área estava localizada na mesma região em que haviam registrado cenas de um acampamento indígena destruído por madeireiros. Relatos dos trabalhadores de uma fazenda próxima informam que a investida, com disparos de armas de fogo contra os índios, supostamente para afugentá-los, não evita a fuga de três deles. Esses acampamentos, caracterizados pela existência de um buraco dentro de cada maloca, sugerem ao grupo de filmagem a designação de *índios do buraco* para aquele ramo étnico desconhecido. Assim, a referida mancha verde no mapa, ao que se supunha, seria a evidência de roça plantada pelos remanescentes do massacre. Alcançam aquela localidade e encontram de fato um *índio do buraco*. As imagens das tentativas de contato, dessa vez não exitosas, surpreendem pelas reações do indígena, que fazem supor convicção e determinação quanto ao fato de que continuar sozinho seria a defesa da própria vida. A presença de Purae (irmão de Tiramantu) nesse momento surpreende pela postura de respeito e compreensão das dificuldades implicadas na situação e, desse modo, põe-se a aspergir ar em fortes sopros de respiração na direção da maloca do indígena. Momentos antes, o filme mostra a cena da sua presença em meio à destruição da mata no entorno, o que sobrara do acampamento dos *índios do buraco*. A força e, ao mesmo tempo, fragilidade da sua presença em meio a uma destruição que apenas máquinas, ainda que operadas por homens, poderiam ter feito demonstram a ignomínia daqueles atos e a certeza, então, de que nada daquilo teria jamais sido praticado por seu povo.

Um pouco antes do final, o documentário exhibe sequência de cenas memoráveis em que Tiramantu brinca zelosamente com o filho que teve de uma relação com Kunimbu (o velho Akunsu).



Figura 7: Filme *Corumbiara*, aprox. 1:56'07''.

A beleza aí aparece como movimento positivo daquilo que continua, a esperança como defesa de um modo de vida que evidencia contradições com o modo de produção que lhe opõe ameaças pela exploração dos recursos naturais que são também seu meio de trabalho.

E como última cena aparece Purae sentado na rede com Elisabete, a esposa já falecida de Vincent Carelli quando da montagem final do documentário. O indígena canta lindamente uma canção de delicadezas, evidentes mesmo sem sabermos o seu conteúdo ou tema. Ao fim da cantoria, repete o gesto da respiração lançada com as mãos na direção de Elisabete, como que a estender amabilidades à visitante, ela própria um pouquinho de todos nós.

Oxalá seja possível a retribuição desse carinho.

Bibliografía

- Antonacci, Maria Antonieta. 1994. "Cultura, trabalho, meio ambiente: estratégias de 'empate' no Acre". *Revista Brasileira de História* 28(1): 247-267.
- Bodanzky, Jorge, e Orlando Senna. 1974. *Iracema, uma transa amazônica*. (Filme, longa-metragem, 35 mm, cor, 96 min). São Paulo: Stopfilme.
- Carelli, Vincent. 2009. *Corumbiara*. 117 min. Olinda: Vídeo nas Aldeias. <http://www.isuma.tv/fr/video-nas-aldeias/corumbiara-720p-port-h264>.
- Comissão Pastoral da Terra (Nacional). 2020. "25 anos do Massacre de Corumbiara (RO)". <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes/noticias/geral/5306-25-anos-do-massacre-de-corumbiara-ro>.

- Coutinho, Eduardo. 1962/1984. *Cabra marcado para morrer*. (Filme, longa-metragem, 35 mm, 120 min, p&b e cor). Rio de Janeiro: CPC – Centro Popular de Cultura da UNE/MPC – Movimento de Cultura Popular de Pernambuco/MAPA.
- Francastel, Pierre. 1990. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Geertz, Clifford. 1978. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Gombrich, Ernst Hans Josef. 1986. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes.
- Latour, Bruno. 2017. *A Esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. São Paulo: Editora Unesp.
- Malinowski, Bronislaw. 1978. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril.
- Martins, José de Souza. 1998. “A vida privada nas áreas de expansão da sociedade brasileira”. In *Contrastes da intimidade contemporânea* (História da vida privada no Brasil - 4), coordenado por Lilia Moritz Schwarcz, 659-726. São Paulo: Companhia das Letras.
- Miranda, Vanessa. 2015. *Mulheres indígenas na cidade: cultura, saúde e trabalho (Manaus, 1995-2014)*. Dissertação de Mestrado. FIOCRUZ, Manaus.
- Monteiro, John Manuel. 1992. “Os Guarani e a história do Brasil meridional: séculos XVI-XVII”. In *História dos Índios no Brasil*, coordenada por Manuela Carneiro da Cunha, 475-498. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP.
- Oliveira, Ariovaldo Umbelino de. 2001. “A longa marcha do campesinato brasileiro: movimentos sociais, conflitos e Reforma Agrária”. *Estudos Avançados* 15 (43): 186-206. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142001000300015>.
- Oliveira, Ariovaldo Umbelino de, e Camila Salles de Faria. 2009. “O processo de constituição da propriedade privada da terra no Brasil”. *Encontro de Geógrafos de América Latina (Montevideu)* 12 (1), 10/11/2021. <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaeconomica/94.pdf>.
- Oliveira, João Pacheco de. 1988. *RÜ AÜ I TICUNAGÜ ARÜ WU'I – A lágrima Ticuna é uma só*. CDPAS – Centro de documentação e Pesquisa do Alto Solimões. <https://drive.google.com/file/d/1whSRBm8D8mxgrF9exi286SFKz1Agr8AB/view>.
- — —. 2021. “A reabertura da fronteira amazônica, os dragões da maldade e as perspectivas da democracia brasileira”. *Confuenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 13 (1): 77-104. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/13087>.
- Panofsky, Erwin. 1979. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- Ricardo, Fany, e Majoi Fávero Gongora, ed. 2019. *Cercos e resistências: povos indígenas isolados na Amazônia brasileira*. São Paulo: Instituto Socioambiental.

- Santos, Milton. 2006. "A questão do meio ambiente: desafios para a construção de uma perspectiva transdisciplinar". *Interfacehs* 1 (1), 15/12/2021.
<http://www3.sp.senac.br/hotsites/blogs/InterfacEHS/wp-content/uploads/2013/07/2006-v1-trad-1.pdf>.
- Schwade, Egydio. 2012. "Waimiri-Atroari, o massacre da ditadura militar – Parte II. Por que kamña matou kiña?". *Jornal PORANTIN* (Em defesa da causa indígena) Ano XXXV, N. 344 – Brasília-DF, abril.
- Silva, Marcos Antonio da. 2000. "Pintura histórica: do museu à sala de aula". *Projeto História* 20 (1): 253-267.
- Silva, Oscar Pereira da. 1909. *Nau Capitania de Cabral, índios a bordo da Capitania de Cabral*. Pintura; óleo sobre tela, 42,5 cm x 61 cm, Museu Paulista da USP.
- Williams, Raymond. 2011. "Ideias sobre a natureza". In *Cultura e Materialismo*, coordenado por Raymons Williams, 89-114. São Paulo: Editora Unesp.
- — —. 1979. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Nelson Tomelin Jr é Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2764-5840>.

Contato: nelsontomelin@yahoo.com.br

Vanessa Miranda é Doutora em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora do Departamento de Teorias e Fundamentos da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Amazonas (FACED/UFAM). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7570-3155>.

Contato: vangmira@hotmail.com

Recebido: 14/02/2022

Aceito: 11/06/2022