

# RAONI

Nacional e Estrangeiro

## RAONI

### Direção

Jean-Pierre Dutilleux e  
Luiz Carlos Saldanha

### Fotografia

Luiz Carlos Saldanha

### Montagem

Vera Freire

### Música

Egberto Gismonti

### Narração

Paulo Cesar Pereio

35 mm, cor  
1978



Estabelece-se aqui, a propósito de Raoni, uma discussão que pode parecer acadêmica mas que na verdade concerne a todas as obras que tomam as belas causas como bandeira sem, freqüentemente, ir ao fundo de suas razões. Basta apenas assumir a posição do índio ou é necessário, ainda, compreender as causas de sua situação e verificar até que ponto sua marginalização é fruto de um contexto mais amplo? O simples "parti-pris" ético seria suficiente para propiciar o discurso estético e deflagrar o componente de empatia e identificação que a causa exige? A questão poderia ser prolongada e desdobrada de várias maneiras e teria como corolário aquela famosa frase de Gide que fala da relação entre as boas intenções e os maus resultados e assume o ponto de vista de que o verdadeiramente ético é o estético.

A frase, no entanto, não esgota todas as discussões sobre o tema e acaba remetendo ao que é, em verdade, um falso problema: não existe oposição entre o ético e o estético, ou seja, a escolha de uma causa nobre não dispensa e muito ao contrário, somente reforça o melhor conhecimento desta causa de suas implicações e fundamentos. Quer dizer, é preciso traduzir esta opção numa linguagem que prolongue a abrangência e a riqueza desta escolha e que ao mesmo tempo não perca a tensão e a emoção que este sentimento contém. Sem querer estabelecer uma receita, pode-se dizer que uma obra à qual faltem estes elementos tenderá mais para o caráter formal de registro, declaração ou documento de um fato ou situação. O cinema será aí simplesmente um veículo, o elemento mecânico que documentará a veracidade do evento. Esta é certamente uma das características do documento cinematográfico embora seja aquela em que possivelmente a sua linguagem se manifeste em seu estado mais bruto.

Raoni, documentário de longa-metragem de Jean-Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha é um filme cujo mérito está na causa que abraça um mérito que é ainda maior por se tratar de uma iniciativa isolada, desligada do incentivo oficial; e também pela clareza e humanismo de sua proposta. Sua causa não poderia ser mais justa: a defesa da sociedade dos índios e de suas terras ameaçadas pelas estradas de rodagem, pelos grileiros e posseiros que, junto com o desmatamento, trazem doenças infecciosas e outros males da civilização. Sua proposta, articulada na simplicidade de um estilo jornalístico, é decorrente do respeito à autonomia do universo social e cultural do sistema tribal, dos perigos que seu contato envolve, quando isto se dá com nossa sociedade e que são exemplificados na triste imagem dos "aculturados" índios guaranis. Ela pode ser resumida na tomada de posição pela demarcação das terras indígenas e na luta pela sua não-integração à sociedade dita civilizada; assim também como pretende ampliar o problema e mostrar que o risco que o selvagem enfrenta não ocorre apenas no Brasil, mas em todos os países que não desejam considerar a autonomia de sua civilização. Seu humanismo é assim, digamos, "planetário", e assume a causa das minorias marginalizadas em todo o mundo, o que reforça o seu caráter abrangente e provavelmente explica o sucesso que obteve em outros países.

É claro que, com estas credenciais, a empatia filme-espectador está praticamente assegurada, já que a seriedade de intenções dos responsáveis pelo trabalho garante a sua credibilidade e honestidade. A isso, se somaram dois outros fatores: a questão sobre se o filme é realmente um produto nacional, uma vez que foi inscrito no Mercado do Filme em Cannes, em 1977, com o certificado de produção francesa, e o destaque dado ao fato de ter concorrido ao Oscar, em 1979, na categoria *feature documentary*

O problema de sua nacionalidade já parece definitivamente resolvido; o filme recebeu o certificado do Concine e preenche todos os quesitos relativos à sua condição de produto cinematograficamente brasileiro, tanto na parte concernente aos laboratórios de som e imagem quanto à composição da equipe técnica e dos recursos da produção. Por outro lado, o segundo ponto implica outras considerações: elas advêm da natureza de sua linguagem e do amplo aspecto de sua proposta humanitária.

Conscientemente delineada pelos produtores Barry Williams e Pierre-Louis Saguez, a linguagem do filme busca o nível do grande espetáculo internacional, com fotografia a cores e em Cinemascope, som direto de boa qualidade e música de Egberto Gismonti. O custo de sua produção não é alto — está muito longe, por exemplo, do um milhão de dólares gastos em *Corações e Mentes* — mas não abdica das características básicas de qualidade técnica necessárias à sua comercialização no exterior, circunstância em que pode se considerar bem sucedido. Mas é no trabalho de câmera e fotografia e na montagem que melhor se revelam os seus propósitos: belos e amplos planos de um, outrora, “paraíso perdido” habitado por um povo que o tempo esqueceu e que, repentinamente, é acordado pela chegada de tratores e outras máquinas barulhentas movidas pelo desejo de lucro do homem branco. Um tema a que não faltam as cores do exotismo e com um apelo sensacionalista, bem ao gosto do padrão com o qual o público internacional costuma ver a nossa efervescente realidade tropical.

Herdeiro do cinema de exploração e aventura, com ancestrais que praticamente remontam aos primórdios do cinema e cujos melhores exemplos devem ser localizados na década de 20, *Raoni* é naturalmente tributário desta tendência, embora procure se manter equidistante dos seus extremos: não aprofunda a radicalidade do questionamento etnológico que o assunto possibilita (e cujos arquetipos seriam *O Homem de Aran* e *Nanouk, o Esquimó*, de Robert Flaherty) mas resiste honestamente à tentação fácil do exotismo vulgar do gênero *Mundo Cão e África, Ades*, de Gualtiero Jacopetti. E depois, os tempos são outros, o mistério e o exotismo do Terceiro Mundo, que faziam a delícia de europeus e americanos no passado reduziram em muito seu encanto com o aparecimento da televisão, que chega a qualquer ponto do planeta e joga sua imagem instantaneamente. O antigo fascínio dos documentários de exploração e aventura perderam então sua razão de ser: o gênero necessita agora de novos argumentos para sobreviver.

Os realizadores de *Raoni* encontraram, por certo, um grande assunto, que realiza ao mesmo tempo a vocação cultural e comercial do cinema: escolheram, em tempos de progresso e poluição, a nobre causa do equilíbrio ecológico e deram a palavra ao grupo social que melhor o conhece porque é um dos poucos que o preserva. Sua posição não chega, entretanto, a operar uma revolução geológica no seio de nosso etnocentrismo de brancos e civilizados mas se ajusta a um registro mais ou menos formal e simplificado de uma experiência social diversa da nossa. Suas raízes ainda estão fincadas no velho documentário de exploração e disso é prova a aventura ficcional ensaiada e rapidamente abortada no início do filme, para felicidade geral de realizadores e espectadores.

Encaixada na abertura da obra, ainda que por poucos minutos, ela soa falsa e esquemática e abre a possibilidade de especulação sobre o que resultaria seu desdobramento: um hollywoodiano filme de aventuras, no estilo de *Um homem chamado cavalo*, mas sem os atrativos que fizeram a importância deste filme. De qualquer forma, a quebra de continuidade desta linha, repõe o documentário em sua perspectiva jornalística da cultura Mekronoti e de registro da luta de seu chefe, junto às outras tribos do Xingu, pelo respeito aos direitos indígenas.

Neste empenho social e cultural, sua linguagem não aprofunda o assunto escolhido, o documento é superficial e a atração que exerce sobre o público reside mais na proposta do que em sua concretização. A espontaneidade do filme resulta então numa série de fragmentos visuais e sonoros do universo indígena alinhavados entre si pela documentação da trajetória do chefe Mekronoti, de sua aldeia às outras vizinhas, do seu encontro com o ex-presidente da Funai e de sua visita a São Paulo e às miseráveis comunidades guaranis. Recheando este fio da meada, o trabalho mostra costumes, danças, atividades de caça e pesca indígenas numa proposta que não tem a concretização de um documentário etnográfico. E suas imagens, algumas belas e enternecedoras, caberiam melhor num álbum de fotografias ou numa revista de grandes fotos, do gênero da antiga e hoje rediviva “Life”, do que num cinema de investigação etnológica de outras culturas. Uma opção que foi conscientemente assumida pelos produtores, diretores e fotógrafos e que a montagem realizou dentro dos padrões convencionais. Um excesso de material, talvez? É possível, mas sabemos que o documentário, pela sua própria natureza, somente se realiza na montagem — fato, aliás, que se dá com todo e qualquer filme. Esta circunstância, no entanto, é mais específica do documentário, onde não existe um roteiro rígido e que coloca, muitas vezes, ao sabor do objetivo determinado e de seu momento dramático, que com frequência explode espontaneamente. Sua qualidade, em geral, está na razão direta da riqueza e abundância do material colhido, ela é uma decorrência da atenção que o suporte mecânico e seus operadores prestam à realidade, captando dela a maior quantidade e a melhor qualidade de amostras brutas para compô-las no tecido da linguagem que a moviola possibilita. Sua posição poderia ser comparada à de um arqueólogo, cujo senso crítico recolhe — talvez ao acaso mas não sem um certo rigor — fragmentos de terra, pedras, objetos, etc. que só revelarão o seu verdadeiro sentido após um rigoroso exame. É evidente que em tudo isto existe sempre uma intencionalidade; tanto o arqueólogo quanto o documentarista têm em mente o campo de sua pesquisa e uma consciência prévia do assunto mas o acaso pluriforme da realidade pode, e isto acontece com alguma constância, modificar o curso de uma investigação.

Não sabemos quantos fatos inesperados ocorreram durante a filmagem de *Raoni* — e isto não quer dizer que eles tenham que, necessariamente, mudar o rumo de um filme — mas é certo que pelo menos um deles é de conhecimento público, mas não chegou — e não haveria porque isto acontecesse — a interferir na alteração de perspectiva do filme. Ele é relatado pelo fotógrafo e co-diretor Luiz Carlos Saldanha numa entrevista ao “Jornal do Brasil”:

— Quando voltamos da visita à grande devastação que os tratores estão fazendo nas fronteiras do Parque, Raoni reuniu a tribo e contou o que estava acontecendo. Todo mundo reunido no conselho e eu filmando. Então o chefe de guerra, Min, falou à tribo e só depois que o filme foi traduzido no Rio, por uma pessoa que entende a língua Jê, viemos a saber que ele pedia a nossa cabeça. Ele dizia: “Nós

temos que matar logo todos, inclusive estes que estão aqui. Temos de partir para a guerra”. Foi quando Raoni, que é o grande chefe, interveio: “Não! Com o filme eles podem ajudar a gente a demarcar o Parque. Eu vou me encontrar com o General Ismarth, da Funai, e vou discutir com ele. Vamos tratar disso pacificamente. Se não der certo, a gente sempre tem tempo para morrer”. Isso nós filmamos e é o ponto-chave do filme.

Curiosamente, este momento, que Saldanha considera o ponto-chave do documentário, só foi possível porque ele estava ali, filmando. Cenas como esta ocorrem constantemente — o jornalista Edilson Martins narra um episódio semelhante em seu livro *Nossos Índios, Nossos Mortos* — mas foi a presença da câmera e do gravador que lhe conferiu a sua densidade dramática. Não seria, então, exagerado dizer que é da conjugação entre o rigor, a determinação de filmar um objeto e o acaso, o inesperado da realidade que surge a emoção, o que constitui o núcleo de um certo tipo de documentário.

Nem tudo, entretanto, é mero acaso num filme e há um momento em que ele é solicitado a aprofundar a sua narrativa. A questão da demarcação das terras impõe uma compreensão maior do problema do que a que pode ser inferida a partir da conversa entre os chefes das nações do Xingu e o ex-presidente da Funai. Ela envolve interesses econômicos, que vão das grandes empresas aos grileiros que agem em pequenos grupos, e representa uma pequena parte do problema do complexo amazônico. Sobre esta e outras questões, que constituem o pano de fundo da realidade indígena, o filme deliberadamente se omite, privilegiando os planos bonitos e decorativos e um discurso cujo humanismo desemboca num simplismo ideológico. Por fim, último segmento de *Raoni* pretende ser o coroamento de seu humanismo planetário de congraçamento entre estes “malditos da terra”; tanto entre aqueles cuja sobrevivência foi adiada até que o processo de integração se complete (os habitantes do Xingu, representados por Raoni em sua visita a São Paulo) quanto pelos outros, ainda mais miseráveis, os pobres guaranis hoje transformados em mendigos vivendo numa favela na periferia da metrópole. Raoni conhece então a grande cidade e sua visita representa um momento de afirmação, a despeito de todos os infortúnios de sua raça, e de confiança na sua cultura e sociedade, não num sentido de conquista mas no reconhecimento do valor de sua própria identidade. Sua cultura é tão mais aberta do que a nossa que pressupõe a diferença que a separa das outras.

Do filme, pode-se extrair a conclusão de que o cinema ainda se presta como veículo de defesa das grandes causas da humanidade. O trabalho de Jean-Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha assume a sua bandeira — justa como muitas outras que ainda existem para serem levantadas — e toma, ainda que de forma incompleta, um partido. Seu filme é, portanto, aquilo a que eles se propuseram: um símbolo de uma luta, que como uma bandeira, precisa ser levada e desfraldada num ponto, de onde possa ser novamente empunhada e carregada mais adiante. É um bom começo.

Sérvulo Siqueira