Prefácio

André Brasil

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BRASIL, A. Prefácio. In: ALVARENGA, C. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 11-16. ISBN: 978-85-232-1869-0. <https://doi.org/10.7476/9788523218690.0001>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

PREFÁCIO

Andrea Tonacci – diretor ímpar que nos deixou um inestimável legado de imagens (já vistas, jamais vistas) – gostava de dizer que um filme é a “sobra”, a “borra” de processos mais amplos, que o ultrapassam: ou ainda, como definiu certa vez por e-mail, as imagens são “restos trespassados de vida”.¹ A pesquisa de Clarisse Alvarenga dedica-se a essas imagens, que entrelaçam de modo indissociável experiência vivida, experiência histórica e experiência fílmica. A escrita volta-se a filmes (ou séries) que abarcam longos arcos temporais e que abrigam complexas questões (históricas, políticas e etnológicas): seu maior mérito talvez seja o de se atentar ao modo particular como o cinema participa destas experiências, instaurando ali uma produtiva defasagem: porque defasada, lateral, oblíqua, a perspectiva do filme não coincidirá absolutamente com o posicionamento do Estado, nem com o olhar dos indigenistas (ainda que, muitas vezes, compartilhe

1 TONACCI, Andrea. Devir-Tonacci. Entrevistadores: André Brasil, César Guimarães e Cláudia Mesquita. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 114-143, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/184/54>>.

com eles a aventura do contato com os grupos isolados), nem com a perspectiva dos índios (ainda que, em seus melhores momentos, deixe-se alterar pelo olhar que nos olha em retorno).

Essa defasagem – que define, afinal, aquilo que costumamos chamar de cinema – nota-se em dois movimentos: de um lado, o encontro originário, fundante, intenso, entre a câmera e os sujeitos (no caso, índios de diferentes etnias: Panará, Uru-Eu-Wau-Wau, Avá-Canoeiro, Kanoê, Akuntsu e Arara). Esse encontro, sempre mediado, participa de outro, mais amplo, entre a sociedade nacional e os grupos em relativa situação de isolamento. Muitas vezes, esse encontro é adiado, permanecendo no extracampo do filme, a mover a narrativa de uma busca (que não se faz sem riscos). Quando acontece, a câmera irá filmá-lo frontal ou lateralmente e, como observa Clarisse Alvarenga, as imagens inscrevem não apenas as emergências, os gestos e hesitações do encontro, mas sua dimensão incontornavelmente equívoca. Afinal, instaura-se ali uma relação não apenas entre sujeitos, mas entre os mundos incomensuráveis que eles portam e que os constituem. As imagens, nesse caso, abrigam essa espécie de topologia instável do visível, mas também sua materialidade háptica, tátil, tratando-se justamente de uma cena do **contato**.

Por outro lado, como contribuição importantíssima, a pesquisa demonstra que a cena originária (origem de uma relação entre brancos e índios; origem do cinema) não se encerra em algum ponto do passado e não cessa, portanto, de se atualizar. Não há, *stricto sensu*, um **primeiro** contato (são vários os contatos e o cinema já chega – novamente defasado – em meio a processos históricos e culturais cruzados e difusos). Por isso a opção por abordar os filmes sob a chave do cinema-processo. Em primeiro lugar, porque o momento intensivo do contato revela-se constituído por uma dinâmica que o torna intrinsecamente processual, ainda que premido pela emergência do acontecimento: a apreensão da espera, a aproximação e recuo dos corpos, os olhares curiosos, afetuosos, desconfiados; os toques mútuos, a auscultação da câmera, a súbita recusa vinda da flecha em riste; o desequilíbrio do enquadramento; toda uma dinâmica da vulnerabilidade, que faz da imagem o lugar de um pensamento em ato, nascido da urgência em posicionar-se para filmar (sem negligenciar os aspectos estéticos, políticos e éticos em jogo). A imagem que daí deriva é assim formada por uma microfísica das perspectivas e das trocas, da qual a câmera participa como agência.

Em segundo lugar, estes são filmes-processo principalmente porque sua feitura se dá em longuíssimos períodos, sendo preciso que a narrativa internalize a história na qual e da qual eles se fazem. São vários os modos daquilo que chamaríamos de cinema-processo e Cláudia Mesquita, cuja contribuição para este trabalho é central, nos oferece uma definição precisa: trata-se de filmes em que experiência vivida e experiência fílmica são indissociáveis e que, atravessando longos períodos em sua feitura (muitas vezes iniciada, interrompida, adiada, retomada), incorporam em sua narrativa mesma os processos, a um só tempo históricos e fílmicos, que os constituem. São filmes que, dada sua escala temporal, se alteram pela história tendo também a força para alterá-la em contrapartida.

Os filmes oscilam então entre participar do acontecimento, intervir em seu curso e assumir certa distância para narrá-lo, comentá-lo, perspectivá-lo. Mas a elaboração que fazem da experiência não se constitui estritamente por alguma espécie de “esclarecimento” que, distanciado dos acontecimentos, os tomaria como objeto de pensamento: imbricados aos processos históricos, os filmes lidam principalmente com sua matéria sensível (e não há nada de apaziguado aqui): os olhares esquivos e devolvidos, a variedade de formas de enunciação, as diferenças linguísticas; os corpos em sua presença e em sua ausência; os rios e as florestas (que são também espaços virtuais, cosmológicos), as trilhas, as armadilhas, as flechas; os pontos de vista, sua tentativa. Trata-se, assim, de uma distância que se constitui por movimentos que a câmera produz, acompanha e que também sofre (de aproximação, de esquiva, de recusa, de enfrentamento, de acolhimento, de suspeita e de dúvida).

Os últimos isolados (1967-1999), de Adrian Cowell, *Corumbiara* (1986-2009), de Vincent Carelli, e *Os Arara* (1980-), de Andrea Tonacci, são testemunhos da tragédia que o progresso impôs e continua impondo aos povos indígenas no Brasil. Estreita e instável, a cena do contato é circundada por um amplo extracampo: antes dela, os índios se escondem nas cabanas e nos buracos, esquivam-se pelas trilhas, espreitam silenciosos na mata. Feito o contato, o desastre, que já se anunciava, precipita-se. Como dirá César Guimarães, em já mencionada entrevista com Andrea Tonacci, quando o diretor reencontra Carapiru, muito tempo depois, no filme *Serras da desordem* (2006), “é como se ele voltasse desse encontro devastador[...].”²

2 Tonacci (2012).

Por outro lado, os filmes deixam entrever como os índios serão – cada grupo a sua maneira – sujeitos do contato, valendo-se de uma série de estratégias de aproximação, de relação e de elaboração coletiva. Se o cinema é, a princípio, uma máquina que ambiciona avançar o campo visível sobre o invisível, aqui, esse avanço não será fluente: aquilo e aqueles que se deseja filmar se mostram resilientes, esquivos, desafiadores, em uma palavra, afirmam-se, em seus termos, como sujeitos. Portando a câmera, os cineastas não se eximem de explicitar sua vulnerabilidade e sua hesitação; seus receios e dilemas éticos.

Cada um dos filmes/séries elabora de modo muito distinto a cena do contato (seus momentos intensos e extensos): em *Os últimos isolados*, Adrian Cowell vale-se dos registros feitos em anos de atuação na Amazônia para aliar o testemunho dos sujeitos ao gesto de explicação histórica, que endereça sua crítica, afinal, às políticas do Estado. A série de Cowell recorre a testemunhos, imagens de arquivo, reencenações e à narração em voz *over*, esmerando-se por conferir legibilidade àquilo que é disperso no tempo e no espaço e cujas inscrições são precárias. Esse trabalho, que alia os percursos pelo território à visada em sobrevoo (como nas imagens aéreas), encontra, muitas vezes, nos corpos, nos olhares e nas falas dos índios situações de desconcerto e de embate, algo que o filme não tenta apaziguar (ainda que, vez ou outra, a trilha sonora e a narração soem excessivas, como uma espécie de “tratamento” fílmico – discursivo – demasiado exterior à experiência dos sujeitos).

Mas se o filme almeja a legibilidade da história, ele também reconhece sua parte de não saber: no terceiro episódio da série, em sua busca pelos Avá-Canoeiro, a câmera encontra o invisível, lança sobre as escarpas ao longe uma visada em *zoom in* que nos sugere a presença dos índios, e que nos indaga sobre seu destino. Nesse momento, geralmente objeto de uma mirada de esclarecimento, as imagens – a parcela de invisível que elas portam – parecem enigmaticamente nos interpelar em retorno.

Em *Corumbiara*, Vincent Carelli reafirma a tarefa de militância e intervenção do cinema, entrelaçando de modo sóbrio a longa trajetória do cineasta no âmbito de um “indigenismo alternativo” à situação de grupos indígenas, sobreviventes de massacres por fazendeiros da região. Se Cowell tenta preservar o distanciamento que garante o trabalho de legibilidade, Carelli constrói a narração como um fazer implicado, tarefa que se coloca ela própria constantemente em questão: a busca por evidências da existência dos índios; o uso da câmera es-

condida; a tentativa de filmar o “índio do buraco”... acompanhando o trabalho dos indigenistas, o cinema se faz no mesmo gesto em que seus processos são reflexivamente expostos e problematizados. Assim, o retrospecto construído pelo filme (que cobre o período de 1986 a 2006) revela a persistência de Vincent em defesa das causas indígenas, mas não resulta em um posicionamento monolítico ou homogêneo diante das situações vividas. Os encontros mediados pela câmera serão determinantes para que as hesitações, dúvidas, os desvios de rumo e as mudanças de perspectiva surjam. Exemplar, nesse sentido, a cena do encontro com o índio do buraco: recusando o contato com os brancos, elegendo a câmera como alvo de suas investidas, o índio expõe, agudamente (na ponta de sua lança) os dilemas éticos implicados nesse avanço (da sociedade nacional sobre a vida dos índios; da câmera sobre os corpos; do visível sobre o invisível).

Mantendo-se inacabada (já que apenas dois de seus episódios foram ao ar pela TV Bandeirantes, o terceiro deles permanecendo não montado), a série *Os Arara*, de Andrea Tonacci, talvez seja aquela que mais contundentemente – em sua forma mesma, aberta, fendida, interrompida – evidencia as contradições e equívocos do gesto de filmar, especialmente em situações de encontro entre mundos díspares, assimétricos. Ao acompanhar o trabalho da Frente de Atração da Fundação Nacional do Índio (Funai) em sua tentativa de contato com os Arara, grupo indígena Caribe em relativo isolamento, Tonacci se demora no processo de busca e de aproximação e, mais uma vez, os índios parecem acompanhar do extracampo a chegada dos estrangeiros. Nos dois primeiros episódios, o contato com os Arara não se concretiza. Como dirá Clarisse Alvarenga, enquanto os brancos almejam o visível (em seu intuito de “mostrar”), escondidos na floresta, os indígenas sugerem um mundo no qual o invisível é fundamento. “Ou melhor, não apenas o invisível, que ainda se relaciona ao visível, mas o intocável, que no caso se relaciona ao tocável, ao tato, ao *contato*, finalmente.”³

Eis então que o contato se dá, mas o episódio permanecerá inacabado, parte do material bruto tendo sido exibida por Tonacci em ocasiões esporádicas. A cena do contato é reversa e o antecampo, constantemente convocado, exige que o cineasta se ressitue sem cessar, em um gesto, ele também, tateante. Diante dos olhares desencontrados e não coincidentes, “suavemente esquivos à fron-

3 ALVARENGA, Clarisse. *Os Arara: imagens do contato*, 2012. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 44-45, jul./dez. 2012.

talidade”, o olhar que filma precisa empreender constante busca, na tentativa de apreender essa “topologia impossível”, própria de uma cosmologia que não dispõe de um termo para designar o corpo inteiro.⁴

Desenvolvendo ela também um “trabalho de terreno”, em paciente e dedicado corpo-a-corpo com os filmes, a pesquisa de Clarisse Alvarenga ressalta, de modo muito concreto, essa dupla temporalidade que constitui a história e que o cinema toma como matéria de inscrição e elaboração: a temporalidade estreita do contato, quando os equívocos se evidenciam como fratura; a temporalidade larga e heterogênea dos processos, estes que são intrínsecos e coextensivos aos contatos e que os atravessam por aquilo que provém da experiência vivida e histórica.

Ao cinema destinaríamos, quem sabe, algumas tarefas, que estes filmes assumem em maior ou menor grau: expor o equívoco sem, muito rapidamente, suturá-lo; abrigar as alterações da cena quando, em um encontro, aquele que era tomado como objeto assume sua posição de sujeito; tornar menos fluente – estancar – o avanço do visível sobre o invisível; evidenciar a mediação do cinema, ao mesmo tempo implicada e defasada em relação às experiências filmadas. Mas não sejamos prescritivos, retendo uma recusa apenas: tal como abordados nesse livro, os filmes evitam assumir um lugar de “expurgo” de nossas culpas (e neste parafraseamos novamente Andrea Tonacci).⁵ Eles são, antes, ferida aberta e, como enfatiza o belo título desta publicação, abertura da história.

André Brasil

4 GUIMARÃES, César. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 50-69, jul./dez. 2012.

5 Tonacci (2012).