Capítulo 4 – Corumbiara resistir ao enquadramento

Clarisse Alvarenga

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ALVARENGA, C. Corumbiara: resistir ao enquadramento. In: *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. 174-216. ISBN: 978-85-232-1869-0.
<https://doi.org/10.7476/9788523218690.0006>.

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/).

CAPÍTULO 4

CORUMBIARA

RESISTIR AO ENQUADRAMENTO

DEVOLVER AS IMAGENS

Em 1969, aos 16 anos de idade, Vincent Carelli¹ aterrissou pela primeira vez em uma aldeia indígena brasileira. A partir do momento em que avistou, ainda na pista de pouso que dá acesso à aldeia Xikrin, no Sul do Pará, as silhuetas cor de jenipapo dos índios e sentiu os cheiros de resina perfumada e de urucum, teve, segundo ele, uma outra percepção sobre o mundo.

Aos 20 anos, Vincent morava na aldeia Xikrin, tendo sido adotado pela família de Akruantury. Durante o período em que viveu na aldeia, ele caçava, abria trilhas e plantava, aprendendo cotidianamente práticas de uma outra forma de vida. “Eu queria ser índio”, (CARELLI, 2004, p. 21) resume, em *Moi, un indian*, reverberando a sugestão de Jean Rouch em *Moi, un noir*.

Em uma postagem no *Facebook*, no dia 13 de março de 2015, Vincent revisita fotografias feitas na aldeia Xikrin, valendo-se da rede social (muito usada pelos indígenas para se comunicarem) para restituí-las aos sujeitos fotografados.

Queridos parentes Xikrin, lá vão as fotos prometidas, inclusive a do velho chefe Beb Karoti, e tantos outros. Curtam, quando for a Marabá nos vemos. Saudades de todos vocês! Numa foto de janeiro 1970 es-

¹ Vincent Carelli nasceu em 1953, em Paris. Filho de pai brasileiro e mãe francesa, aos 5 anos de idade veio morar no Brasil.

tou lá sentado com os homens começando a minha vida de menino com vcs [sic]. (CARELLI, 2015)

Além de, no conjunto, constituírem um precioso registro da forma de vida dos Xikrin, as fotografias atestam a presença de Vincent na aldeia, as imagens confundindo-se com a vida dele próprio e dos índios. Nesse sentido, trata-se de um registro etnográfico dos Xikrin e também um marco originário das experiências vividas pelo cineasta.

Fotograma 105 – Fotografia de Vincent Carelli, aos 17 anos, iniciando sua “vida de menino” na aldeia Xikrin

Fonte: Acervo pessoal Vincent Carelli, foto de José Caron.

Quarenta e dois anos depois de chegar à aldeia Xikrin pela primeira vez, em 2011, depois de uma ausência de mais de 23 anos, Vincent reviu seu pai, que, idoso, fora internado na Casa de Saúde Indígena. Enquanto Akruantury dormia, Vincent sentou-se a seu lado sem acordá-lo. Ao despertar, o pai chorou intensamente diante da emoção de rever o filho. Nesse momento, Vincent Carelli (2011, p. 2) entendeu aquilo que sabia intuitivamente desde o início: entrara para o indigenismo como filho e não como “pai dos índios”, como ocorrera a muitos de seus colegas indigenistas.

Desde o início, Vincent mantém distância das políticas indigenistas vinculadas ao Estado. Quando, na intenção de interferir nos rumos das políticas públicas em prol dos índios, deixa o livre convívio na aldeia para se integrar à Funai, rapidamente percebe que o paternalismo autoritário do Estado não contribuiria

para modificar a situação dos índios. Estes teriam que tomar o destino nas próprias mãos. Do “indigenismo de Estado”, migrou, assim, para o “indigenismo alternativo”, (CARELLI, 2004, p. 22) tendo fundado com alguns de seus colegas, no curso de Ciências Sociais da USP (entre eles, os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira), o Centro de Trabalho Indigenista (CTI). O objetivo era justamente contestar o poder abusivo do Estado sobre a vida dos índios, empreendendo uma luta por assegurar a autonomia dos povos indígenas por meio de direitos como, por exemplo, a possibilidade de constituírem advogados independentes e travarem disputas contra o próprio Estado.

A partir desse engajamento, que passa, portanto, ao largo das políticas públicas, Vincent realiza um extenso trabalho fotográfico ao longo de 10 anos para o Centro Ecumênico de Documentação e Informação, constituindo-se o acervo fotográfico que dará origem à *Enciclopédia dos Povos Indígenas do Brasil*. Devolver as imagens aos índios torna-se, já aí, traço definidor da prática de Vincent em seus vários projetos.

Fazer estas fotografias retornarem às suas comunidades, devolver às novas gerações estes registros da sua história, podia proporcionar aos índios que estavam sofrendo processos de transformação tão violentos e tão rápidos, uma visão retrospectiva do seu processo de mudança. (CARELLI, 2004, p. 22)

Desde aquele momento, a preocupação de Vincent em dar visibilidade, em retrospecto, para os processos de transformação vivenciados pelas sociedades indígenas a partir do contato com a sociedade nacional – algo que se fará notar fortemente em *Corumbiara* (1986-2009) e também em filmes como *Desterro Guarani* (2011) – fez com que ele se interessasse pela imagem, primeiramente, fotográfica e, em seguida, cinematográfica/videográfica.

Ainda na década de 1970, o cineasta Andrea Tonacci (CARELLI, 2011, p. 3) procurara o CTI para apresentar uma proposta da sua produtora – na época, a Inter Povos –, que consistia em um projeto de “comunicação intertribal através do vídeo”. Naquele tempo, contudo, o vídeo era ainda uma tecnologia de difícil manuseio. Por isso a ideia tinha poucas possibilidades de vingar. Quando surgiu a *VHS camcorder*, Vincent resolve retomar a proposta por meio do projeto que se tornaria o Vídeo nas Aldeias, VNA, em 1986.

A relação de Vincent com o cinema se aprofundou simultaneamente ao processo de aproximar os próprios indígenas do cinema. Aos 36 anos de idade, depois de muito conviver com diversos grupos e de se engajar ativamente na luta pelos direitos indígenas, sempre acompanhado pela fotografia, Vincent passou a filmar. Talvez em função dessa trajetória pessoal, que se entrelaça fortemente à sua vida, Vincent valorize tanto a aproximação aos índios, antes de qualquer atuação, seja ela política e/ou cinematográfica.

O VNA certamente tem um método de ensino, mas, antes de mais nada, os resultados obtidos são fruto de um estilo de relacionamento, de convivência, de escuta dos povos com os quais trabalhamos. O fato de atendermos a uma demanda que parte deles já é meio caminho andado. Mas, de qualquer maneira, é preciso entender as injunções, políticas internas da comunidade, saber colocar sua presença, seu ponto de vista. Uma vez conquistado este lugar, todo o processo flui [...]. (CARELLI, 2011, p. 6)

A metodologia² do VNA foi criada processualmente, tendo, contudo, como *telos* a autonomia e emancipação dos grupos indígenas. Se, no início, Vincent não imaginava chegar algum dia a formar realizadores indígenas, ao longo de uma trajetória de quase 30 anos, o processo de formação ganha centralidade: a abordagem do cinema é feita a partir de oficinas nas quais, em geral, se filma sem roteiro pré-concebido, com a captação do material sendo delegada aos indígenas, com atenção não apenas aos eventos culturais mais significativos (os rituais, por exemplo), mas também à sua entressafra, ao cotidiano, assim como aos gestos imprevistos e espontâneos dos personagens. Os filmes nascem da interação e cumplicidade dos realizadores indígenas com seus parentes. Assim que são tomadas, as imagens são revistas pelo coletivo (o que não deixa de ser mais uma forma de restituir a imagem) e, a partir dos comentários sobre o que foi filmado (e como foi filmado), vai-se definindo o caminho a ser trilhado.

Um traço importante da metodologia do VNA será, portanto, a visionagem coletiva do material filmado, realizada sistematicamente ao longo das oficinas.

2 Para informações sobre a metodologia do VNA, conferir, por exemplo: *Vídeo das Aldeias* (CORRÊA, 2004); *Crônica de uma oficina de vídeo* (CARELLI, 1998); *Conversa a cinco* (COUTINHO et al., 2009), entre outros.

Nesse momento, não apenas aqueles que filmam e os instrutores, mas toda a aldeia é levada a se posicionar em relação ao material, participando, assim, da experiência do filme, que é, afinal, uma experiência de elaboração da comunidade na história.

Dito isso, parto para a análise de *Corumbiara*, procurando detectar seus momentos intensos e também seu movimento extenso ao longo do tempo, para, em seguida, abordar ainda um segundo filme realizado com a participação de Vincent dentro do VNA. Em *Desterro Guarani*, de 2011, está em jogo a maneira como os indígenas, eles próprios, devolvem o olhar que a sociedade nacional lhes endereça a partir da elaboração da situação do contato.

É preciso sublinhar que além de devolver as imagens aos indígenas, algo que acompanha sua atuação desde o princípio, Vincent tem proporcionado que eles devolvam o olhar que a sociedade nacional lhes dirige a partir da realização de seus próprios filmes. Essas imagens permitem elaborar uma reflexão contundente sobre a forma como a sociedade nacional lhes endereça o olhar e se posiciona historicamente frente à sua experiência de alteridade. No caso específico da situação do contato, o cinema passa a ser tomado como mediador que provoca uma intervenção no presente e, simultaneamente, uma reflexão em retrospecto (em perspectiva histórica), participando da reelaboração cultural de parte a parte.

O RETROSPECTO DE *CORUMBIARA*³

Ao longo de 20 anos (1986-2006), tendo ao seu lado o indigenista Marcelo Santos, Vincent Carelli realizou uma série de filmagens cujo objetivo – manifesto na narração em voz *over* que introduz o documentário *Corumbiara* (2009) – não era exatamente o de fazer um filme. Em princípio, a proposta era acompanhar o trabalho da Funai, instituição à qual Marcelo estava vinculado, registrando “evidências” – para usar o termo de Vincent – que pudessem convencer a Justiça brasileira da existência de um grupo de índios na região. Sobreviventes de um

3 Agradeço a Bernard Belisário por termos realizado juntos parte da análise deste filme. Em maio de 2012, fizemos uma primeira apresentação deste trabalho no grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e em seguida passamos a trabalhar na redação de um artigo intitulado “O Cinema-processo de Vincent Carelli em *Corumbiara*”. (ALVARENGA; BELISÁRIO, 2015)

massacre empreendido por fazendeiros, os Kanoê (e também um segundo e igualmente reduzido grupo denominado Akuntsu) viviam isolados no Igarapé Omerê, afluente da margem esquerda do Rio Corumbiara, localizado na gleba de terra Corumbiara, no Sul de Rondônia, território que tradicionalmente ocupam.

Todo o esforço de Vincent caminha no sentido de captar “vestígios” – para usar outra expressão repetida diversas vezes tanto por ele quanto pelos integrantes da equipe da Funai – da existência dos índios naquelas terras. Ao longo das buscas, surge, contudo, uma série de obstáculos, que vão desde ações de fazendeiros, advogados e trabalhadores rurais da região, que tentam a todo custo impedir o acesso da equipe ao território, até a esquiva dos próprios índios, que se escondem na tentativa de evitar o contato.

Tendo em mãos objetos achados e, sobretudo, imagens dos índios, acreditava-se ser possível interditar a terra leiloada pelo governo militar, ainda na década de 1960, a preços módicos para empresários paulistas. O que, do ponto de vista de Vincent e seus companheiros, era tomado como evidência ou vestígio, para os fazendeiros interessados na exploração da terra se tratava de material “forjado”, como se fosse possível “plantar” os índios na terra para forçar sua interdição, barrando o desenvolvimento do agronegócio, identificado, nesse caso, com a extração da madeira, criação de gado e, posteriormente, com o plantio de soja.

No filme, os diversos momentos vividos ao longo dos anos são expostos, por meio da montagem de Mari Corrêa, de forma cronológica com identificação do ano em que os acontecimentos transcorrem, a saber: 1986, 1995, 1996, 1998, 2000 e 2006. Para alinhar as imagens, o cineasta faz uso de uma narração em voz *over* na primeira pessoa, expondo, em retrospecto, dúvidas e reflexões surgidas a partir dos encontros com os indígenas e de todos os obstáculos enfrentados ao longo do percurso.

A opção de fornecer um testemunho em primeira pessoa sobre o massacre dos índios da gleba Corumbiara indica como a vida de Vincent está empenhada naquilo que o filme torna explícito. Não se trata, portanto, apenas de uma escolha estilística, mas também ética, algo que, de saída, vincula sua própria história àquela que o filme busca contar, como fica evidente pelo modo como ele inicia a narração: “Meu nome é Vincent, sou indigenista e comecei a fazer documentários em 1986”.

Em *Corumbiara*, a passagem do tempo é importante porque modifica o sentido do filme e também permite alinhar a vida dos indígenas à do cineasta. Como ressalta Leandro Saraiva (2009, p. 3):

A voz *over* de Carelli, sóbria, narrando um rosário de horrores sem empostar quaisquer dramatizações (como quem diz ‘assim são as coisas’), costurando a passagem de décadas de sua vida, emociona não pelo lirismo, ou pela nostalgia do tempo que se perde, da esposa, que se vai, mas pela firmeza persistente, realista e desassombrada, de quem mantém a militância. Na mesma chave, a amizade com Marcelo [Santos, indigenista da Funai], o reencontro que revela nos rostos e nos corpos a passagem do tempo, aparece calcada nesse trabalho político que se confunde com a vida.

Além das várias mudanças conjunturais que o filme acompanha e da mudança nas vidas daqueles que dele participam, altera também a perspectiva de Vincent em relação ao trabalho que faz. Ele percebe a insuficiência das evidências para a justiça e a inércia do governo, que se recusava a tomar providências. Em relação aos Kanoê e aos Akuntsu, ao passo que Vincent e Marcelo visavam defendê-los na Justiça, aqueles sequer permitem que estes estejam ao seu lado, o que percebemos concretamente na situação de enfrentamento com o chamado “índio do buraco”. Como veremos em uma cena do filme, o índio do buraco não cede em momento algum ao contato, conservando-se distante da equipe da Funai e do filme.

O cineasta que acompanhara as frentes de contato da Funai no intuito de recolher provas da existência dos índios (sua preocupação era objetiva), ao final entende que precisa se dedicar a uma outra tarefa: contar a história daqueles índios. Vincent deixa a função de investigador, de pesquisador, para tornar-se, em alguma medida, narrador. Há, nesse sentido, uma mudança significativa de propósito. Se, antes, as imagens eram consideradas importantes para uma possível argumentação judicial em favor dos índios e da demarcação de suas terras, ao final o mais importante é contar a história de resistência dos índios aos fazendeiros e também da resistência deles ao filme e ao contato. É importante contar ainda a história do próprio ato de filmar e das questões éticas por ele provocadas.

A cada nova investida que faz em busca dos índios, Vincent termina por desistir de continuar o projeto. Já em 1998, a autocrítica sugerida pelo narrador sobre os limites da visualidade criada sob o intuito de defender os índios abate fortemente Vincent, especialmente a partir da esquiva do índio do buraco. Em campo, o cineasta se pergunta até onde estava disposto a ir em busca daquela imagem.

Em 2006, ao ser procurado por uma jornalista holandesa interessada no caso, Vincent retoma as imagens produzidas ao longo dos últimos anos e decide ir a Rondônia para reencontrar Marcelo. A partir daí refaz o caminho do contato com os Kanoê, fio condutor para montar um filme que contaria a história do massacre dos índios isolados do Igarapé Omerê.

Se *Corumbiara* (1986-2009) é um filme-processo não se trata simplesmente de atribuir isso à longa extensão temporal de seu processo de realização (ainda que este seja um elemento também decisivo). O que faz deste um filme-processo é, fundamentalmente, o fato de sua forma ser indissociável de seu processo de realização em função de sua interseção com o vivido, como bem observa Cláudia Mesquita (2011).

A cronologia dos acontecimentos que o filme abarca é colocada em cena dando relevo para as transformações vividas pelos sujeitos nele (e por ele) enredados, para os novos contextos que enfrentam e para as novas formas que o filme assume momento a momento. Afinal, o que muda ao longo do filme não é apenas a cronologia dos acontecimentos narrados posteriormente, mas o próprio campo de visibilidade (e invisibilidade) subjacente aos diferentes modos como o filme constitui a cena.

EM BUSCA DAS EVIDÊNCIAS

Em 1986, acompanhado pelos Nambiquara de *A festa da moça* (1987), Vincent filma, da caçamba do caminhão, as estradas do Sul de Rondônia. As marcas dos fazendeiros na floresta vão pontuando o campo: áreas de floresta carbonizada consumida pelas queimadas; tratores, escavadeiras e motoniveladoras; enormes troncos de madeira transportados em caminhões. É o início da expedição filmada, empreendida por Marcelo Santos e Vincent Carelli em busca de provas não só da presença de índios isolados na área do Igarapé Omerê, mas do genocídio que os fazendeiros da região perpetravam.

Na mata vão surgindo objetos encontrados pela equipe: pedaços de cabaça, uma borduna, restos de uma cabana, um pote de barro. Posteriormente, veremos também reunidos sobre a mesa, no acampamento: um ralador de mandioca, um pilão, panelas de barro, um arco. Todos esses indícios da presença dos índios são encontrados sob escombros que denunciam outra presença: a dos peões, ja-

gunços e fazendeiros – a área fora desmatada pelos tratores e pelas queimadas. Descobrem-se também cápsulas de balas.

Fotogramas 106 a 108 – Expedição recolhe evidências materiais da existência dos Kanoê

106

107

108

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

As imagens de Vincent indicam presenças bastante distintas naquele espaço da floresta. A mais visível delas é uma extensão do que já estava em campo nas imagens da estrada – a atividade de desmatamento empreendida pelos “proprietários” daquelas terras. Outra presença, frágil diante do poder de destruição dos

fazendeiros, é revelada pelos artefatos encontrados pela equipe do indigenista Marcelo Santos e pela câmera de Vincent – os índios isolados que ali habitaram. Se os artefatos encontrados poderiam apontar para a presença daqueles índios no extracampo da própria cena, as evidências da tentativa de eliminá-los, empreendida pelos fazendeiros, colocam-na em xeque. Não pelo seu êxito ou fracasso em encobrir os indícios de sua existência, mas pela possibilidade terrível de os terem assassinado todos. Se a presença dos índios naquelas matas pode estar em questão, inequívoca é a presença dos proprietários daquelas terras – os mandantes dos crimes. É precisamente deste outro extracampo que surge o advogado representante dos fazendeiros para não só apresentar seu argumento à câmera de Vincent, como para interromper as filmagens, expulsando os indigenistas dali.

Em 1995, nove anos depois da realização daquelas imagens, outro é o contexto no qual Vincent retorna com sua câmera. Em campo, o negócio dos fazendeiros e madeireiros da região progride – não há mais floresta à margem das estradas: ali, a devastação parece ser completa. Outro também é o grupo que empreende a expedição para buscar as provas da existência de isolados nas áreas de floresta no interior das fazendas. Amparados por dois Promotores de Justiça e pela Polícia Federal, os indigenistas conseguem trânsito livre dentro das propriedades privadas.

Na casa dos fazendeiros, Vincent registra a leitura da liminar, enquanto Marcelo, agora mais silencioso, observa ao fundo do plano. Subitamente, um contracampo até então improvável: o rosto da mulher para quem é lido o documento. Uma nova configuração se estabelece. Se antes os fazendeiros, do extracampo, podiam exercer seu poder e ameaça sobre o campo, no interior do qual transcorriam as buscas de Marcelo e Vincent, agora eles são enquadrados pela objetiva de Vincent.

Dentro da mata, a expedição encontra o pequeno ponto de desmatamento apontado pelo mapa de Marcelo. À frente, uma maloca; no chão, pegadas recentes daqueles que parecem ser os habitantes do aldeamento. À medida que vão encontrando os artefatos na maloca (tapiri) e as marcas na trilha, mais forte se torna a presença dos índios no extracampo. Cada um dos artefatos encontrados (somados a todos aqueles filmados por Vincent em 1986) vai fazendo com que os indícios da presença dos Kanoê naquele território passem a remeter também à sua forma de vida.

Um signo, contudo, os faz interromper por um momento seu percurso. Trata-se de uma tapagem de estacas a estabelecer uma espécie de obstáculo facilmente ultrapassável, porém, não tão facilmente interpretável. Se todas as marcas anteriores eram índices da presença dos índios, este, contudo, parece querer intencionalmente comunicar algo àqueles que passam pela trilha – um sinal. A quem tal advertência se endereçaria? Ainda que seja impossível aos indigenistas e ao espectador responderem com certeza a essa pergunta, subsiste a possibilidade de que os próprios índios estejam a nos observar do extracampo.

A CENA DO CONTATO E SUAS DESCONTINUIDADES

Dentro deste tempo ampliado de produção no qual os filmes-processo acontecem, a situação de primeiro contato aparece como ponto de descontinuidade, capaz de deslocar decisivamente o percurso do filme. Há, portanto, em *Corumbiara*, uma articulação entre um movimento extenso, identificado com as transformações que o filme engendra ao longo do seu alargado tempo de realização, e um momento intenso (também com seus movimentos internos) identificado com a situação de primeiro contato com os índios isolados.

Dos preparativos aos seus desdobramentos, a cena do contato é equívoca. Muitos dos procedimentos que se põem em prática numa situação de primeiro contato são feitos exatamente porque se sabe que existe um equívoco inevitável, um incontornável desconhecimento de parte a parte.

Quando o extracampo adentra o campo, perceptível a cada nova retomada de *Corumbiara*, reconfigura-se o encontro, permeado que é por equívocos. “Uma equivocação não é um erro, um engano, ou uma decepção. No lugar disso, é a própria fundação da relação que a equivocação implica, e que é sempre uma relação com a exterioridade.”⁴ (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 11, tradução nossa) O equívoco é, portanto, nesse caso, uma manifestação da dimensão absoluta que o extracampo pode comportar, (DELEUZE, 2004) de um alhures não localizável, de uma diferença intransponível, que no filme se coloca em campo.⁵

4 “An equivocation is not an error, a mistake, or a deception. Instead, it is the foundation of the relation that implicates, and that is always a relation with an exteriority”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 9)

5 Bernard Belisário (2014) aponta para uma dimensão “ontológica” da disjunção entre o campo e o extracampo no cinema indígena (Kuikuro).

Em *Corumbiara* o equívoco surge na relação entre homens brancos e indígenas (e há equívoco também dos indígenas em relação aos homens brancos). Independente da forma como se manifesta, é preciso considerar que o equívoco será sempre produtivo, a exigir, portanto, trabalho e elaboração. Afinal, não é um mundo em comum sobre o qual se constroem distintos pontos de vista. Mais que isso, cada entendimento distinto aponta para um mundo diferente. O mundo que os indígenas descrevem com o seu entendimento é diferente e inconciliável com o mundo que os fazendeiros descrevem. O que os difere não é a forma como entendem, mas os mundos que seus entendimentos fundam.

É exatamente com essa diferença entre mundos que aqueles que vivem a situação do primeiro contato têm que lidar: na prática, no domínio de suas ações. O equívoco é fundamental para se entender as mudanças de posicionamento, verdadeiras guinadas que fazem do filme um filme-processo. As mudanças de posicionamento que o equívoco promove acabam provocando mudanças no uso que se faz da linguagem, nas próprias opções de escritura. Não é por outro motivo, acredito, que as cenas de primeiro contato são as únicas que não são cobertas pela narração explicativa de Vincent.

A dificuldade de enquadrar esse encontro faz com que a câmera se torne instável, lance mão do *zoom* de maneira recorrente e exercite formas diferentes de aproximação. Não há mais lugar garantido, em seguro distanciamento: por isso, a câmera precisa se localizar em meio aos acontecimentos que não transcorrem mais diante de um enquadramento frontal. Em alguns momentos, a câmera parece premida, sem espaço, forçada a apanhar os acontecimentos lateralmente.

A presença dos indígenas em cena e a experiência do primeiro contato não são traduzidas ou analisadas por qualquer discurso: são experimentadas concretamente sob a intensidade daquele momento, na estreita duração do encontro. Não há intermediação discursiva, não há qualquer moldura explicativa – a narração em voz *over* é suspensão. O que há é a pura experiência de copresença, de comparecimento diante do outro e sua incomensurável diferença.

É por isso que, ao ouvir ao longe dois índios que viviam isolados, sem contato (permanente e voluntário) com o homem branco, na trilha aberta dentro da mata, Marcelo, que caminhava à frente, volta o corpo em recuo. “A gente já sabe onde é a aldeia, vamos embora”. Marcelo ouve os índios pela primeira vez e quer voltar. Em narração acrescentada posteriormente, Vincent nos conta: “Ao ouvir os índios, o Marcelo entrou em pânico e quis voltar. Fizemos um pacto. Se eles

quisessem se aproximar, fariamos o contato. A iniciativa seria deles”. O indigenista conhece os perigos que corre se os índios considerarem sua presença uma ameaça – vide sua preocupação em portar uma espingarda, objeto certamente conhecido daqueles que sobreviveram às constantes investidas dos madeireiros e fazendeiros da região. Enquanto está em contato com fazendeiros e com as instituições, Marcelo parece querer partir em direção aos índios a qualquer custo e urgentemente. Quando encontra os índios, é preciso recuar.

Em princípio, Vincent tenta proceder da mesma forma como vinha filmando os objetos: faz o *zoom in* para enquadrar os irmãos Kanoê, como se quisesse não apenas se aproximar, mas também tocá-los com as mãos. Entretanto, o movimento ótico da câmera, que forja a aproximação propriamente física, é interrompido bruscamente como se dessa vez não fosse possível chegar tão perto, mesmo por meio do *zoom*. Forma-se, assim, em um enquadramento hesitante, a primeira imagem dos irmãos Tiramantu e Purá.

Fotogramas 109 a 114 – Primeiro contato com os irmãos Kanoê: Purá e Tiramantu

109

110

111

112

113

114

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Depois de uma tensa e equívoca “negociação”, cujos termos nenhuma das partes domina *a priori*, os índios tomam a equipe pelas mãos. Vincent se posiciona lateralmente, tentando filmar o contato. Parece impossível à câmera, nesse momento, definir onde começar e onde terminar a tomada, onde se posicionar, até onde se aproximar, quando recuar.

O comentário de César Guimarães (2008, p. 8) sobre esta sequência mostra como a experiência do primeiro contato afeta aquele que filma, provocando descontinuidade na escritura fílmica:

Na breve e intensa cena do primeiro contato, o olhar que enquadra e captura contém o seu avanço no espaço do outro para acolher o convite que vem dele; aceita ser conduzido, o que causa uma pequena vertigem, um descentramento, as coisas se desenquadraram momentaneamente, desequilibradas, fora de foco.

Fica claro que a forma como os objetos vinham sendo filmados até então parece não mais se sustentar. Até mesmo quando filma um inimigo manifesto, o Dr. Flausino, advogado dos fazendeiros que os expulsa das terras em 1986, Vincent mantinha relativo controle da situação. Ao filmar Purá e Tiramantu, o controle se esvai e a imagem acaba mostrando a floresta, a indeterminação do contato e a tensão de parte a parte. É como se a representação da evidência ficasse comprometida, tomando lugar, portanto, o encontro em si que transcorre em frente à câmera sem que se possa ainda elaborá-lo. Para além do regime do olhar, emergem os regimes do tato (SERRES, 2001) e da escuta. (TUGNY, 2011) Nesse momento, a necessidade de compreender, de traduzir, está suspensa em função da experiência de tocar os corpos e os artefatos de uns e de outros, escutar os sons. As mãos tornam-se aparentes (percebe-se inclusive o tremor das mãos do jornalista do *Estado de S. Paulo*) e é a partir daí que a equipe que realizava as buscas será agora conduzida, ela própria, pelos Kanoê até sua aldeia.

Fotogramas 115 a 119 – Os integrantes da expedição aceitam ser conduzidos
por Purá e Tiramantu até a aldeia

115

116

117

118

119

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Em sua narração em voz *over*, Vincent reflete sobre certa insuficiência das imagens, incapazes de mostrar mais do que seus corpos, gestos e falas inapreensíveis para os indigenistas e para o espectador: “Esperamos tantos anos por esse momento achando que tudo se explicaria naquele encontro. Mas a impossibilidade de se comunicar nos colocava de novo diante de um mistério: quem são eles?” A narração sugere como aquele encontro havia sido aguardado, esperado e como ele não traz as respostas que a equipe queria.

O fotógrafo do *Estado de S. Paulo*, Marcos Mendes, registrou o contato de Vincent e Marcelo com Tiramantu e Purá, e realizou o retrato de ambos, publicado na capa do jornal. Depois que a informação da existência dos índios é veiculada (também numa matéria de TV no programa *Fantástico*, editada a partir das imagens fornecidas por Vincent), os fazendeiros se organizam e realizam uma espécie de “contra-imagem”: eles vão até os Kanoê, vestem os índios e divulgam outra “versão” dos fatos, levantando dúvidas sobre a “indianidade” dos Kanoê.

Na sequência, Vincent põe em campo Dr. Flausino, o advogado que lhe havia expulsado anteriormente, sem que este se dê conta de estar diante do próprio autor das imagens das quais questionava a autenticidade. Sem se contrapor ao advogado, o diretor deixa-o à vontade; os curtos trechos da entrevista são um belo exemplo do que Jean-Louis Comolli (2008, p. 333) chamaria de “filmar o inimigo”: “deixar o inimigo se mostrar como queira, na sua própria *mise-en-scène*, e mostrá-la para que, desvelada, ela se torne explícita.”

Novamente na frente de contato, Vincent – juntamente com uma comissão de antropólogos e indigenistas – aguarda o retorno dos isolados que se mantinham no extracampo. Um novo encontro em cena: as índias Tiramantu e Umoró encontram

a antropóloga Virgínia Valadão, provavelmente a primeira mulher branca com a qual têm contato. Curiosas e cuidadosas, as índias despem a branca de modo que a possam ver melhor e para que toquem o outro corpo (o corpo outro) feminino.

No acampamento, o filme acompanha os primeiros passos do processo de identificação de sua língua. Juntamente com Inês Hargreaves, vamos descobrindo o nome dos animais que são apontados pela linguista em um livro ilustrado, ao mesmo tempo em que a própria câmera torna-se objeto de curiosidade de Tiramantu.

Fotogramas 120 a 123 – Tiramantu toca a câmera e a linguista Inês Hargreaves
levanta elementos para traduzir vocabulário Kanoê

120

121

122

123

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Uma terceira expedição é então iniciada. Agora quem os acompanha é o Sr. Monuzinho, índio Kanoê que havia sido deportado de sua terra pelo SPI em 1952, capaz de traduzir a fala dos isolados recém-contatados. O encontro que se posterga, pela insistência dos isolados em permanecer no extracampo, não é só o do intérprete capaz de transformar em discurso a voz dos índios: é a própria vida de Monuzinho que está implicada naquele – para ele – tão esperado encontro. Na aldeia vazia dos Kanoê, a espera. Mais uma vez é o tempo que corre no extracampo, fora do controle, que determinará o momento do encontro.

O encontro que Vincent enquadra em plano conjunto, inscreve uma nova dimensão da relação entre o filme e os sujeitos. O filme se transforma com o encontro em cena: a partir de agora, a fala de Tiramantu passa a ser traduzida pelas legendas. É interessante perceber que, tendo sido o filme montado (e narrado) duas décadas depois do momento em que aquelas imagens haviam sido realizadas, a impossibilidade de compreendermos o que falavam os Kanoê deriva de uma opção da montagem, posto que todo o material poderia ter sido traduzido e legendado – como o será a partir do momento em que o Sr. Monuzinho entra no filme. Neste sentido, o próprio espectador se engaja no processo que vai da invisibilidade (extracampo) à presença (primeiro contato) dos Kanoê, da incompreensão daquelas vozes à sua tradução pelas legendas. E esta transformação “protopolítica” da voz em palavra,⁶ em instância narradora do próprio filme,

6 Vale lembrar o argumento de Jacques Rancière (1996, p. 17): “A destinação supremamente política do homem atesta-se por um indício: a posse do logos, ou seja, da palavra, que manifesta, enquanto a voz apenas indica”.

abre uma nova relação entre o campo e o extracampo. De um lado, os fazendeiros, peões e jagunços; de outro, os Akuntsu, os “outros” dos Kanoê.⁷

Fotogramas 124 a 126 – Sr. Monuzinho entra no filme passando a atuar em cena na tradução dos Kanoê

124

125

126

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

7 Como explica a antropóloga Virgínia Valadão (1996, p. 549), o termo “akuntsu” é a denominação dada pelos Kanoê aos “outros” índios: “bravos, nus, que falam língua estranha”, não correspondendo então a uma autodenominação daquele grupo.

Outro encontro então se precipita. Conduzidos por Tiramantu e Umoró, Vincent e os indigenistas rumam até a aldeia dos Akuntsu. Do extracampo ao campo, mais um momento intenso é registrado em sua duração pela câmera de Vincent Carelli.

Fotogramas 127 a 132 – Os Kanoê levam a equipe da Funai a estabelecer o primeiro contato com os Akuntsu

127

128

129

130

131

132

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Graças a Passaká Mequém, em 1996, são os Akuntsu que passam a contar com a tradução de sua fala. Da mesma forma como havia filmado Sr. Monuzinho e Tiramantu, Vincent enquadra conjuntamente o velho Akuntsu e seu tradutor. A mediação *in loco* que Passaká Mequém realiza entre os isolados e a própria câmera, mais uma vez, é constituinte e força motriz da cena, ou dessa relação em cena, dessa *mise-en-scène* documentária. (COMOLLI, 2008) No extracampo, acionado pela narrativa de Konibu, estão fazendeiros e jagunços que, de tanta brutalidade, são tomados como estranhos canibais.

133

134

135

136

Eles vieram
naquela máquina barulhenta.

137

Por isso só ficou eu.
Você conhece esse pessoal ?

138

Depois só encontrei os mortos.

139

Não sei se eles levaram o corpo
dele para comer.

140

141

142

143

144

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Ainda em 1996, outra expedição é empreendida em busca de um novo grupo de índios isolados na região. Entre os integrantes da equipe, além do Procurador de Justiça e da Polícia Federal, necessários para se garantir o acesso às fazendas, estão Sr. Monuzinho, Umoró e Purá. Vale notar como a presença dos Kanoê é determinante para a condução das buscas (ou dos encontros) e da própria *mise-en-scène* do filme. Na medida em que passam ao campo, outro extracampo se instaura – espaço de novo campo de alteridade, de outro campo de diferença.

Dentro da mata são os Kanoê que rapidamente descobrem índices da presença dos outros isolados. As marcas nas árvores, signo já bem conhecido nas buscas dos indigenistas (e agora do espectador), apontam para essa nova presença no extracampo.

OS LIMITES DO VISÍVEL

Um dispositivo se inaugura no filme. Na busca de “provas” do massacre dos isolados, Vincent passa a fazer uso de uma câmera escondida. A primeira imagem “roubada” pelo cineasta é do fazendeiro Hércules Dalafini no alpendre de sua casa. Para Vincent, o lugar dos fazendeiros é no campo, não fora dele.

A segunda sequência da câmera escondida, que interrompe as imagens do acampamento (embaladas pelo canto do uirapurú), é a da chegada do fazendeiro acompanhado por policiais militares do estado de Rondônia. O que Vincent filma às escondidas é mais do que o rosto do fazendeiro: trata-se da *mise-en-scène* do poder. Nessa cena curta (e excessivamente narrada), filma-se o próprio poder do agropecuarista a utilizar dos instrumentos do Estado em interesse próprio (interesse criminoso, como é sabido). A polícia está ao seu serviço, assim como, no extracampo, o judiciário e a imprensa de Rondônia.

Em uma terceira investida, o dispositivo dará a ver seus limites. Na pequena cidade de Chupinguaia, Vincent encontra uma testemunha da ação criminosa dos peões e do proprietário da fazenda Modelo, a cozinheira Elenice. Com sua câmera escondida, filma sua conversa com ela em um quintal, rodeada por crianças a brincar. Contudo, um problema na captação de som deixa muda toda a gravação do testemunho. As imagens do encontro com a cozinheira são então montadas com o áudio de uma segunda conversa gravada com Elenice (agora com o seu consentimento). Por que essas imagens incomodam tanto?

Além da questão ética mais imediata, ligada a qualquer filmagem sem o consentimento ou a ciência dos sujeitos filmados, o incômodo parece se endereçar à significação que o próprio filme constrói para essa natureza de imagem/dispositivo. Ao filmar o fazendeiro Hércules Dalafini em sua casa ou com seus capangas/policiais, Vincent coloca em campo seus rostos e suas *mise-en-scènes* diante dos procuradores, da Polícia Federal e dos indigenistas. É a própria imagem – a possibilidade ou a impossibilidade de realizá-la – que está em disputa entre Vincent e o fazendeiro, que não só se recusa a estar diante da câmera como quer impedi-la de registrar qualquer evidência de índios em sua propriedade. Afinal, à imagem é atribuída a possibilidade de garantir a sobrevivência dos índios.

Com o mesmo dispositivo com o qual filma aquele fazendeiro, Vincent filma Elenice, testemunha silenciada pelo medo da retaliação, o que certamente custaria sua vida, como bem explica o diretor na sua narração. O que há para ver naquelas imagens é que o dispositivo aponta para o lado errado. Em seu desejo de elucidação e identificação dos culpados pelo massacre e violências aos índios isolados na fazenda Modelo, Vincent enquadra Elenice com a mesma lente que enquadra os criminosos.

Há ainda outro momento em que Vincent se questiona sobre sua obstinação em realizar a imagem a qualquer custo, justificada pela necessidade de garantir a sobrevivência dos índios: o encontro com o índio do buraco em 1998. Momento intenso por excelência, o índio que recusa o contato mantém-se oculto pelas paredes de palha da sua pequena maloca. Este é o último personagem que Vincent tenta retratar no filme: sobrevivente do massacre aos índios de Corumbiara, o índio do buraco vivia isolado na mata, não mantendo contato sequer com seus parentes Kanoê ou Akuntsu. Vincent busca sem sucesso abordá-lo juntamente com a intervenção da equipe da Funai, em uma longa tentativa de aproximação.

ÍNDIO DO BURACO: EVIDÊNCIA DE UMA RESISTÊNCIA

Do lado de fora da casa está Vincent com sua câmera ligada. De dentro, o chamado “índio do buraco”, flecha apontada para o cineasta. A imagem desse momento intenso entrevê apenas parte do rosto daquele personagem que permanece até o fim como incógnita, apesar do cineasta buscar apreendê-lo. Vemos

à distância e, para acentuar ainda mais a separação entre índio e cineasta, há uma espécie de anteparo, a palha emaranhada que recobre a maloca. O índio do buraco permanece irredutivelmente escondido durante toda a sequência, que se dedica à tentativa de estabelecer com ele o contato.

Fotograma 145 – Índio do buraco resiste ao contato apontando uma flecha de dentro de sua maloca

145

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Ambos sustentam por alguns instantes a situação de embate, frente a frente. Até que Vincent, não sem hesitar, recua, numa reação que – não apenas pela arma que lhe está apontada, mas também pelo alerta vindo de seus companheiros em *off*, repetindo “cuidado, Vincent” – parece mais lenta do que requer a situação de risco envolvida. É como se, munido da câmera, o cineasta não reagisse prontamente. Na tentativa de captar a imagem do índio do buraco ele está também, e em via reversa, na iminência de ser de fato capturado, atingido.

Assim como na situação retomada por Marcos Uzal (2009) em sua abordagem de *A caça ao leão com arco* (Jean Rouch, 1958-1965), o cineasta se expõe ao risco real (ao risco do real) de um ataque que poderia vir a explodir o enquadramento, encerrar o filme e talvez até mesmo a sua vida. Nesse momento, percebe-se que o filme está vulnerável ao sujeito filmado que se mostra inassimilável, inapreensível pelo enquadramento.

Diferentemente de todos os demais contatos com índios isolados que são filmados em *Corumbiara*, o encontro com o índio do buraco se destaca pela incisiva radicalidade. Tal como o buraco que o índio constrói para se escamotear dentro da própria casa, esse encontro provoca um aprofundamento do sentido do filme, como se a escritura fosse escavada por debaixo da tentativa do contato.

Diante da tentativa de tornar visível, o índio do buraco é o enigma que se abriga na imagem como um ponto cego, um vazio que se irradia do centro para a periferia do quadro.

A experiência de filmar o índio do buraco é problemática em dois sentidos: de um lado, coloca o diretor em risco real na situação de tomada; em segundo lugar, gera uma espécie de crise quando, em retrospecto, na montagem, Vincent reflete sobre o acontecimento. O encontro – que é na verdade um desencontro equívoco – será também o que afasta o filme de sua proposta inicial, tornando-o mais complexo. “Que filho de uma puta que a gente é”: foi o que, posteriormente, Vincent disse ter pensado no momento de maior aproximação. Ele questionava a si mesmo e a equipe da Funai sobre até onde estavam dispostos a ir para ter uma imagem do índio do buraco. Vincent relata ainda que, naquele dia, depois da tentativa de primeiro contato, sonhou ter usado um anestésico para sedar o índio (que não cede), da maneira como se vê nos documentários sobre animais: quando o índio acordava, estava então feito o contato.

Do ponto de vista do filme, seria como se ao optar pela busca de evidências, pela retratação dos índios, ou seja, ao optar por essa visualidade necessária para garantir a sobrevivência dos índios, o filme tivesse agora que lidar com o invisível que ele faz surgir e que a ele resiste. Neste sentido, o pesadelo de Vincent (em que os indigenistas conseguem realizar a imagem do índio do buraco à custa de dopá-lo) se apresenta não só como um limite às suas ações enquanto indigenista, mas como uma espécie de limite do próprio campo de visibilidade que o filme constitui. No pesadelo (felizmente) não realizado do documentarista, a imagem roubada daquele índio significaria também o fim do extracampo como lugar de resistência à visualidade que o filme (e as instituições) estabelece.

Justamente em função do equívoco que funda esta cena, acredito não ser possível uma tradução literal ou direta entre câmera e flecha, como em princípio possa se sugerir pela oposição posta em cena; ou talvez essa relação seja mais complexa do que se supõe. A câmera, no filme, busca atrair o sujeito a ser filmado para si, tateando a distância ideal para enquadrá-lo, com um objetivo claro de retratá-lo, de produzir dele uma imagem. A flecha faz um movimento distinto: ela demarca uma distância, assegura a possibilidade da não relação, do isolamento, permite resistir ao olhar do outro e instaura um espaço interno – resguardado pelo anteparo da palha –, que pode ser identificado com o espaço interior da maloca ao qual não se tem acesso enquanto ele lá está. Vale lembrar

que o filme mostra duas moradias anteriores do índio do buraco, mas sempre que ele percebe a proximidade da equipe, abandona a casa sem mais retornar. A câmera propõe o espaço externo onde será possível o encontro. A flecha permite ao índio não comparecer ao encontro, não ceder ao convite e permanecer no extracampo, escondido no espaço interno da moradia.

Outro aspecto importante é que a situação de primeiro contato com o índio do buraco tira a câmera do lugar de centralidade, de frontalidade, que constitui, em geral, seu posicionamento, sua teleologia. O filme mostra que a câmera não pode mais forjar um espaço e um tempo que a permitam enquadrar o personagem. Eis uma provocação reversa bem sucedida por parte do índio do buraco.

A tentativa de estabelecer o primeiro contato com o índio do buraco envolveu uma série de procedimentos, muitos deles lançando mão do uso da imagem. Tudo começa com Marcelo e o também sertanista Altair Algayer, conhecido como Alemão, que examinam uma foto de satélite e identificam um desmatamento feito no período das chuvas, o que é considerado atípico já que nesse período a mata não queima e o trabalho logo se perde. Esse desmatamento levantou a suspeita dos indigenistas em relação a uma investida do fazendeiro proprietário da fazenda Modelo contra os índios que habitavam a área. Em seguida, Vincent consegue, como já indicado, por meio da câmera escondida, entrevistar Dona Elenice. Ela e o marido, coincidentemente, haviam sido contratados para queimar a derrubada das árvores na fazenda Modelo. No depoimento, ela confirma a existência do índio do buraco.

Depois de muitas tentativas, de idas e vindas ao longo dos anos, finalmente a equipe consegue perceber os indícios da presença do índio dentro da mata. A partir daí, a tentativa de aproximação durou seis horas, tempo em que a equipe da Funai, juntamente com Vincent e Purá, estiveram ao redor da casa tentando, em vão, que o índio cedesse ao contato.

Do ponto de vista do filme, seria como se, ao optar pela busca de evidências, pela retratação dos indígenas, ou seja, ao optar por esse desejo de visibilidade justificado pela necessidade de garantir a sobrevivência dos próprios índios, o filme tivesse agora que lidar também com uma invisibilidade que ele faz surgir e que a ele resiste. No fundo, as evidências ou vestígios recolhidos apontam agora não para uma prova a ser levada à Justiça, mas para uma suspeita em relação ao próprio contato, seus equívocos, e às formas possíveis de filmá-lo, de torná-lo escritura. Entre a câmera e a flecha há uma diferença irreduzível, que dificulta a

tradução: a primeira é que, se ambas são “armas”, elas produzem graus diferentes de aproximação e distanciamento. Ao identifica-las frente a frente, como na situação filmada, é preciso também, em seguida, atentar para as suas diferenças. Se elas são armas, são armas que integram mundos diferentes e que operam de maneiras inteiramente distintas. De certa forma, a arma resguarda a invisibilidade, que torna o outro irreduzível, inapreensível, dificultando a tradução. A flecha é, nesse caso, a ponta do invisível limitando o visível, impedindo seu avanço. Diferentemente, a câmera é o visível avançando sobre o invisível, buscando atestar sua existência.

O VISÍVEL E O INVISÍVEL

É possível compreender o filme-processo a partir de dois movimentos. O primeiro deles está ligado à sua extensão temporal (movimento extenso) e à necessidade de narrá-la, o que não significa simplesmente transformar o vivido em narrativa, mas “estar irremediavelmente ‘marcado pela história’”, (MESQUITA, 2014, p. 216) como foi dito. É no âmbito da cena que diversas dessas forças (históricas, culturais, políticas ou sociais) se fazem presentes, mobilizando não só elementos em campo como no extracampo. O segundo aspecto remete, portanto, aos momentos intensos em que uma inflexão muda o próprio sentido do filme, ao mesmo tempo em que transforma aqueles que dele participam.

Na articulação entre os dois movimentos (movimento extenso e momentos intensos) é possível entender o filme como processo. No movimento extenso está em jogo a dimensão temporal do processo com o qual o filme se entrelaça, trazendo-o tanto exposto em sua narrativa quanto no modo como a própria cena dá a ver a presença destas forças que se modificam e se transformam ao longo das décadas. Todos estes cortes temporais, no caso de *Corumbirara*, aparecem ligados pelo fio da narração em voz *over* de Vincent.

O segundo aspecto, aqui definidos como momentos intensos, indica que a cena é o lugar não só de uma espécie de panorama (em contínua reconfiguração) dos espaços e dos poderes em jogo em cada “momento histórico”, mas de uma interseção intensa com o vivido que, no caso de *Corumbirara*, concerne às situações de filmagem do primeiro contato, nas quais o equívoco e o regime do tato e da escuta ao mesmo tempo fundam e fundamentam a relação. Nestes momentos,

ocorre uma reconfiguração radical no campo de visualidade do filme: aqueles que, durante quase uma década (que separa as primeiras filmagens do primeiro contato com os Kanoê), se mantinham no extracampo (só os conhecíamos pelas marcas que deixavam no espaço por onde transitavam e onde viviam) adentram a cena.

As reconfigurações do campo e das relações de visualidade que o filme constitui não se dão de forma estável, pelo contrário, as situações de primeiro contato são instáveis e intensas. Na medida em que, com o filme, vão se estabelecendo termos e espaços comuns entre os Kanoê e a expedição dos indigenistas, uma outra presença passa a habitar o extracampo: os Akuntsu e, posteriormente, o índio do buraco. Entretanto, a recusa deste último em estabelecer qualquer relação com a equipe da Funai coloca em questão o próprio projeto de Vincent reelaborado por ele em seus comentários narrativos expostos na montagem, já que a passagem daqueles índios ao campo (de sua câmera), através do enquadramento, poderia garantir sua sobrevivência. Neste momento intenso por excelência, a própria visualidade que o filme constitui é posta em crise, conforme sugere a reflexão posterior de Vincent.

Em sua defesa do extracampo no cinema, Jean-Louis Comolli (2006, p. 141) aponta para uma outra dimensão do extracampo para além da relação espacial comumente considerada:

Há sempre uma margem de jogo que faz tremer os corpos filmados e o quadro filmante, tão fixo quanto ele seja. Esta margem – e tal é a promessa do extracampo – não é apenas a porção do espaço não visível (mas suposto) que o campo aborda; ela é *tempo em espera*, uma reserva de acontecimentos ou de acidentes.

Há, então, neste filme-processo, uma intrincada relação entre diferentes dimensões temporais. A primeira delas concerne ao tempo que separa cada uma das investidas da equipe no terreno de buscas e que é elaborado pela narração retrospectiva em voz *over* de Vincent. Além dos índices da passagem do tempo **entre** os blocos – como o envelhecimento dos personagens e as diferenças na materialidade das imagens concernentes aos vários formatos e bitolas de gravação –, percebem-se as mudanças que a própria experiência histórica exerce sobre os modos como o filme concebe seu campo de visualidade, ou seja, na relação entre o que é enquadrado, posto em cena pela câmera, e o que permanece

nas bordas do quadro e do espaço da cena, seu extracampo. E se “o extracampo não é apenas o espaço do outro, mas o tempo da promessa”, (COMOLLI, 2006, p. 140-141) parece haver, assim, uma terceira dimensão temporal (além do movimento extenso e dos momentos intensos) que, ao se atualizar em cena, aponta para a experiência histórica em *Corumbiara*.

Conforme já foi dito, Cláudia Mesquita (2014, p. 217) argumenta que os filmes processuais são aqueles em que “o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança”. Nesse sentido, o encontro da câmera com aqueles que se mantiveram à distância – este momento intenso – é definidor não só dos rumos do filme como da história destas outras formas de vida que o desenvolvimento e o progresso não cessam de tentar aniquilar, colocar um fim. *Corumbiara* é uma evidência da manutenção desta resistência ao longo do tempo.

DESTERRO GUARANI: DEVOLVER O OLHAR

Na esteira da produção do Vídeo nas Aldeias, alguns dos filmes realizados atualmente por cineastas indígenas expressam de forma contundente o modo como as várias etnias elaboram o contato com o mundo ocidental e se debatem reversamente diante do modo como os brancos lhes dirigem o olhar, enquadrando-os em seu imaginário. O filme *Desterro Guarani* (2011), de Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli, é exemplar disso. Sua autoria é compartilhada entre dois Mbya-Guarani formados realizadores indígenas nas oficinas do VNA (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira) e dois cineastas, instrutores das oficinas (Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli).

O posicionamento de Ariel Ortega dentro do filme é especialmente revelador. Ele está com a câmera na mão, realizando as cenas do filme ao mesmo tempo em que é filmado por uma segunda câmera (provavelmente de Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli). Tendo sempre a companhia de Patrícia, Ariel conduz ativamente as entrevistas com os anciãos de algumas das aldeias Mbya-Guarani visitadas, fazendo perguntas e comentários, dialogando em cena com os entrevistados. Ao mesmo tempo, ele também participa da montagem, visto que é sua a voz *over* que percorre o filme do início ao fim. A participação de Ariel incide em todas as etapas do processo, tornando-se visível na forma final do filme.

A primeira cena mostra o encontro de dois Mbya-Guarani numa estrada ao alvorecer. Eles caminham para pegar o ônibus que os levará até as ruínas de São Miguel. Ariel está com a câmera na mão, filmando, e sendo filmado pela segunda câmera. Uma das câmeras enquadra Mariano na estrada com uma placa ao fundo onde se vê a indicação: Aldeia Guarani.

Fotograma 146 - Mariano é enquadrado com a placa que indica o sentido da Aldeia Guarani ao fundo

146

Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Em voz *over* escutamos Ariel se interrogar sobre como os brancos compreendem a placa: “quando os brancos veem essa placa, será que eles pensam que a gente sempre esteve aqui neste mesmo lugar? Ou será que eles entendem que muito antes dos avós deles chegarem nós andávamos por este vasto território enquanto ele ainda era floresta?”

Ou seja, Mariano é filmado com a placa ao fundo e, posteriormente, na montagem, elabora-se a pergunta. Esse procedimento revela de saída uma diferença no sentido atribuído àquela placa pelos Mbya-Guarani e pelos brancos. Sentido esse que é historicamente diverso, como ele enfatiza em sua narrativa.

Em seguida, em *travelling*, vemos os Guarani, já de dentro do ônibus, a observar a paisagem recortada por latifúndios, com a terra coberta de plantações e gado. Recorrendo ao mesmo procedimento de Ariel, podemos nos perguntar: como será que os brancos olham para essa paisagem que os indígenas estão mirando naquele momento? Será que eles enxergam que as vastas plantações e o gado foram realizadas a partir da invasão das terras indígenas? Ou mesmo, será que os brancos têm a percepção de que são vistos, de que os indígenas lhes dirigem o olhar?

Fotograma 147 – Paisagem vista pelos Guarani de dentro do ônibus

Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Ao final do percurso, os dois personagens chegam até as ruínas de São Miguel das Missões. Vemos então Ariel em cena: “Mas o que eu queria entender neste filme é por que quase não temos terra se nós andávamos e habitávamos esse território antes dos brancos chegarem e já que fomos nós que construímos essa tava [casa de reza, hoje em ruína].” Podemos, em complemento, nos questionar: como é que o branco olha para o monumento histórico? Será que entendemos que esse monumento turístico foi construído pelos indígenas obrigados a trabalhar como escravos?

Fotograma 148 – Os Guarani chegam às ruínas de São Miguel, monumento construído por trabalho escravo indígena

Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Adiante, o filme nos mostra uma exibição coletiva do filme hollywoodiano *A Missão* (Roland Joffé, 1986), que responde, em parte, à pergunta sobre como o local é visto, ou representado, pelos brancos. No filme, encena-se uma ficção que remonta a hegemonia alcançada pelos padres jesuítas em massacre dos Guarani ocorrido entre 1750 e 1756, no Rio Grande do Sul. Os espectadores deixam o local, enquanto Mariano permanece no mesmo lugar. Ele é enquadrado e sobre sua imagem tem-se a voz *over* de Ariel, em comentário incisivo: “Se eles [os Guarani do filme] morreram, quem somos nós?”.

Fotogramas 149 a 153 – Cenas da exibição coletiva do filme *A Missão* (Roland Joffé, 1986)

149

150

151

152

153

Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Em um atravessamento entre mito e história, a explicação Guarani para a resistência ao massacre envolve um recurso à cosmologia. Como esclarece um dos entrevistados do filme, os brancos mataram apenas os corpos dos indígenas, não os espíritos. Nhanderú os fez novamente a partir dos ossos sagrados dos mortos.

Em contraposição, as ruínas de São Miguel, hoje um monumento turístico construído com trabalho escravo indígena antes do massacre, são reconstruídas pelos brancos sob a forma de cenário para o enredo do filme. Nesse espaço, os índios são retratados vestindo túnicas brancas, tocando instrumentos musicais ocidentais e assistindo de fora a trama protagonizada pelos missionários.

Nas três situações, o equívoco é posto em cena. Não se trata, como foi visto, de dois pontos de vista sobre as mesmas coisas, mas de dois mundos inconciliáveis colocados em relação. A placa de trânsito, a paisagem e a ruína são menos espaço para o sentido comum entre esses dois mundos do que o lugar em que se explicita o descompasso, a incomensurabilidade histórica e cosmológica entre eles.

O olhar dos brancos sobre os indígenas e sua história é questionado não apenas nesse, mas também em outros filmes dos Mbya-Guarani, exemplarmente em *Duas aldeias, uma caminhada* (2008). Ali, os índios filmam professoras brancas em excursão, ensinando aos seus alunos sobre os episódios históricos dos quais as ruínas seriam testemunho. Enquanto isso, os indígenas, entre eles Mariano, circulam pelo local sozinhos e em silêncio. Alguns comentários sobre a luta dos antepassados são sussurrados para a câmera.

A conversa de Ariel Ortega com um turista, mediada pelas duas câmeras (a de Ariel e a de Ernesto/Vincent) é um exemplo de que um mesmo monumento divide as experiências sensíveis ao invés de unificá-las – isso tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista do presente da experiência vivida. Para os brancos, os índios foram derrotados no passado, sendo sua experiência uma espécie de resíduo da história. Hoje, diz o turista em cena, eles são sujos, dependem de dinheiro dos outros, chegando a cobrar para serem fotografados. Câmera na mão, Ariel devolve com a pergunta: “Sujos?”, contra-argumenta, dizendo que muitas pessoas se beneficiaram deles no passado e continuam se beneficiando.

Nesse caso, o equívoco funda o diálogo entre Ariel e o turista. A devolução do olhar que o branco dirige aos Guarani é propiciada pelo ato da filmagem, pela mediação de uma câmera reversa. Através do sobre-enquadramento (uma câmera a filmar outra câmera), Ariel retorna ao branco o olhar que este dirige aos Guarani, às ruínas e à própria história. Na referida entrevista, o procedimento de enquadrar o olhar do branco é alcançado justamente pela presença das duas câmeras, a de Ariel e a de Vincent/Ernesto. Porque é a partir da segunda câmera que vemos Ariel enquadrar e interagir com o turista, posicionar sua câmera, interrogá-lo. Dito de outro modo, é a partir da segunda câmera que é possível ver Ariel vendo, enquadrando o imaginário restrito do turista. Segundo Ruben Caixeta (2008, p. 116), neste filme está em jogo “um olhar certo do índio sobre o olhar colonizador do branco para o índio: são os índios que enquadram o ‘olhar do branco’ e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje.”

Depois de verem de fora seu território original ser ocupado por fazendas de soja e gado, atravessado por estradas, os Guarani começaram a lutar pela de-

marcação das terras onde habitaram no passado, mesmo não concordando com a ideia de “demarcação”, criada a partir da noção de propriedade pelo Estado. Para os Guarani, as terras pertencem apenas ao deus Nhanderú, tal como explica Ariel para a câmera, numa cena gravada em estúdio. A terra está relacionada com o movimento, com a caminhada, não é o lugar onde se cerca, aquilo que se demarca, como fazem os brancos.

O olhar dos brancos sobre os indígenas é mais uma vez alvo de crítica, quando Vincent, Ariel e Patrícia verificam, na ilha de edição, reportagens de jornais sobre os Guarani, que serão incluídas na montagem do filme. São vistas ao todo três matérias dos anos de 1994, 1995 e 1998. A matéria de 1994 conta que os Guarani vieram do Paraguai, indicando seu percurso sobre o território e explicitando o problema da demarcação. Uma reportagem de 1995 mostra as condições precárias de vida a que os Guarani são submetidos, vivendo nas estradas, em acampamentos de lona. Na matéria de 1998, vemos a cobertura de um evento no qual a demarcação da terra indígena Guarani é discutida. A repórter nos diz que esse é um assunto antigo, mas que a lei dificilmente é aplicada nesses casos.

A sequência da visionagem do material de arquivo no estúdio é acompanhada pelo som direto das matérias jornalísticas, narradas pelos repórteres, sob a intervenção da narração de Ariel em alguns momentos. Ele reflete sobre o sentido da imagem construída pela imprensa sobre os índios. Segue-se um depoimento no qual um Guarani afirma que os brancos “não querem saber”, “fingem não enxergar”.

Após a revisão do ponto de vista das matérias jornalísticas, o filme retoma novamente seu movimento de realizar caminhadas pelos espaços nos quais os Guarani ainda podem caminhar. Nessa travessia, surgem alguns índices que nos mostram o controle que os brancos exercem sobre esse deslocamento. A fronteira, criada pelo Estado, é um desses elementos, assim como as cercas que protegem as fazendas.

Após a transposição da fronteira do Brasil com a Argentina, os Guarani seguem em um ônibus acompanhando por meio do olhar as terras ocupadas e cercadas pelos brancos. Nesse momento, eles, mais uma vez, veem de fora os brancos atuando, construindo seu mundo sobre terras indígenas.

pelos poucos espaços livres
nesse território.

154

tudo estava tomado...

155

Por que ainda estamos
caminhando...

156

Fonte: Frames do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

O filme se encaminha para o final com os Guarani deixando o ponto de vista externo, o olhar dirigido para as paisagens ocupadas pelos brancos, observada por eles da janela do ônibus, e passando a circular pelas terras. Essa circulação envolve a decisão de atravessar as barreiras e de retomar o território. Mariano é filmado caminhando sobre as terras de uma fazenda. Ali, reconhece o espaço de uma antiga ocupação onde os Guarani chegaram em 20 de novembro de 1999, rememora a localização em que moravam seus parentes e reafirma a decisão de

lutar pela demarcação das terras, já que, sem ela, não podem caminhar livremente pelo seu território.

Finalmente, o corpo de Mariano é inserido em cena e dentro de seu território, simultaneamente, o que o permite relembrar sua experiência de um ponto de vista que é interno – à cena e ao território. Nesse sentido, o “desterro” Guarani envolve o isolamento em relação ao próprio território e também à cena fundada pelo olhar branco. O filme trata, portanto, de repatriá-los duplamente, sem, contudo, conciliá-los ao mundo dos brancos.

Fotogramas 157 a 160 – Os Guarani adentram suas terras, hoje ocupadas por fazendas, e relembram de como dispunham do espaço

157

158

159

160

Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).