Capítulo 5 - Os arara sustentar o inacabamento

Clarisse Alvarenga

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ALVARENGA, C. Os arara: sustentar o inacabamento. 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. 218-271. ISBN: 978-85-232-1869-0.
<https://doi.org/10.7476/9788523218690.0007>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](#).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 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](#).

CAPÍTULO 5

OS ARARA
SUSTENTAR O INACABAMENTO

OLHO POR OLHO E BANG BANG: DERIVAS DA FICÇÃO

Andrea Tonacci¹ introduz-se no cinema na década de 1960, quando participa de diversos curtas e médias-metragens, “fazendo um pouco de tudo”² em cada um deles. Seu primeiro trabalho como diretor foi *Olho por olho*, realizado em 1965, simultaneamente a *Documentário*, de Rogério Sganzerla, cineasta ao lado de quem atuou nessa ocasião (como fotógrafo) e em diversas outras. “Sinto o filme do Rogério [Sganzerla], *Documentário*, como se fosse um pedaço desse filme [*Olho por olho*], ou esse é um pedaço daquele, eles estão juntos.” (TONACCI, 2012, p. 120)

De fato, são muitas as conexões visíveis entre os dois filmes. A começar pelo fato deles terem sido filmados no mesmo momento (em 1965), no mesmo lugar (nas ruas de São Paulo) e pela mesma equipe (Tonacci assina a fotografia e Sganzerla a montagem em ambos os casos). Era a primeira experiência de realização cinematográfica dos dois diretores.

1 Andrea Tonacci foi um cineasta nascido em Roma, na Itália, em 1944, e radicado no Brasil, tendo falecido em 2016.

2 “Desde moleque eu gostava de desenhar, gostava de fotografar... mas a minha formação foi em engenharia e arquitetura. Meu pai era engenheiro, ele viajava, levava a família de férias. E ele tinha uma maquininha de filmar, uma 8 mm. E eu me divertia muito com isso. Depois, na faculdade, fiz um primeiro filme em 16 mm com colegas de classe, escrevia sobre cinema no jornal da escola. Aí foi tudo para o ar com 1968, eu me mudei para o Rio, e acabei filmando o *Blá Blá Blá*. Naquela época, eu trabalhava com outras pessoas, fazíamos um pouco de tudo: produção, montagem, fotografia. Fotografei vários curtas-metragens antes de dirigir.” (TONACCI, 2007; ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007)

Olho por olho é filmado majoritariamente de dentro de um carro: enquadra-se a maneira como cada personagem dirige o olhar ao outro e à própria câmera. A equivalência entre esses olhares é uma espécie de guia nessa procura: olho por olho. O que interessa é o fato dos olhares se encontrarem em cena. A montagem também parece privilegiar o jogo de olhares, inserindo-os dentro de uma trajetória de tênue narrativa. Ao final, a câmera deixa os seus personagens para trás e sai em *travelling*, como se estivesse deixando de lado aquela narrativa para continuar seu movimento, seu percurso, seu processo, sua busca por outros olhares e outros encontros.

Fotogramas 161 e 162 – Olhares de *Olho por olho*

161

162

Fonte: *Frames* do filme *Olho por olho* (Andrea Tonacci, 1965).

Documentário é composto de caminhadas pelas ruas em meio às quais dois amigos discutem sobre o que fazer: a possibilidade de entrar em uma sala de cinema e assistir um filme é cogitada. Na fala em voz *over*, ao final do filme, Sganzerla explica, em tom reflexivo, tratar-se de seu primeiro filme e também do primeiro filme de Tonacci, que acabara de ganhar uma câmera do pai, como

ficamos sabendo. O comentário poderia servir aos dois filmes: ele levanta algumas dificuldades que encontraram, notadamente com a dublagem do material. Apesar da fala se referir sobre problemas ocorridos ao longo do processo, não parece haver culpa ou lamento sobre o resultado final, antes, uma provocação: “Precisa acabar com esse estilo *nouvelle vague* importado. Em cinema nunca se consegue fazer o máximo. Tem que se contentar com o que está aí na tela, que quebra o galho. Da próxima vez vou fazer tudo diferente”.

Seja de dentro do carro ou numa caminhada a pé, a experiência de estar nas ruas e de, a partir do olhar cinematográfico, estabelecer relações, vivenciar os encontros, é privilegiada por esse cinema. Tanto num caso como no outro não há preocupação em alcançar algo, chegar em algum lugar que preexistia à própria experiência, sendo o próprio deslocamento uma espécie de bússola.

Dentro desse mesmo espírito, em 1970, Tonacci realiza seu primeiro longa-metragem, *Bang bang*, no qual a questão dos deslocamentos é retomada, tornando ainda mais constituinte. Integrante da filmografia do cinema marginal,³ o filme inicia-se com um prólogo filmado no interior de um táxi onde transcorre o diálogo entre dois personagens que se encontram pela primeira vez – motorista de táxi e passageiro. Eles discutem sobre o trajeto da corrida sem chegar a um consenso sobre o destino a ser seguido. A discussão parece justamente uma forma de não se chegar a lugar algum. Ao longo de todo o filme, surgem, além dessa, outras situações que são retomadas como se o cineasta dispusesse de várias tomadas da mesma sequência, sem indicar qualquer possibilidade de desfecho ou finalidade, o que constitui, quem sabe, uma estratégia para não avançar.

3 Em *Cinema marginal (1968/1973): A Representação em seu limite*, Fernão Ramos (1987) circunscreve o cinema marginal como um movimento ocorrido de 1968 a 1973, que teria como características estéticas predominantes o uso de imagens abjetas, a fragmentação narrativa e a construção de um universo ficcional estilizado a partir de referências retiradas do domínio do espetáculo. O início da formação do grupo capitaneado, de um lado, por Rogério Sganzerla e, do outro, por Julio Bressane, se dá a partir do momento em que a parcela majoritária do cinema novo parte em busca de um cinema voltado para o mercado. “[...] uma análise mais detida das propostas contidas em *Uma Estética da fome* não deixa a menor dúvida de que se alguém saiu dos trilhos para pegar outro bonde foi esta parcela majoritária do cinema novo, deixando nas mãos dos marginais as novas perspectivas da ‘velha novidade’, segundo os termos de Glauber.” (RAMOS, 1987, p. 63)

Fotogramas 163 a 165 – Passageiro e motorista discutem sobre o caminho
a ser seguido sem chegar a um consenso

163

164

165

Fonte: *Frames* do filme *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970).

Paulo Emílio Salles Gomes já havia observado a importância da figura do carro no cinema de Andrea Tonacci, dispositivo presente tanto em *Olho por olho* como em *Bang bang*, *Conversas no Maranhão*, *Os Arara* e *Serras da desordem*. “A vocação profunda de Tonacci parece ser o mistério da realidade, mas ele circula à vontade entre diferentes pólos e estilos narrativos. É preciso sublinhar o talento todo especial com que filma automóveis, de dentro ou de fora, parados ou em movimento.” (SALLES GOMES, 2012, p. 179)

Os deslocamentos que os automóveis promovem a quem os guia e também aos seus passageiros são uma metáfora da experiência proposta por esse cinema. Trata-se de uma viagem no espaço e no tempo, na qual o percurso, em si, é valorizado. É em meio ao trajeto (de uma cultura a outra, de um tempo a outro, de uma cidade a outra, de uma situação a outra), e não no fim da linha, que emergem as questões (e as guinadas) que serão experimentadas pelos filmes.

Fotograma 166 – As cenas de perseguição não alcançam um desfecho em *Bang bang*

Fonte: *Frames* do filme *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970) / Fotografia: Thiago Veloso.

Em suas análises sobre *Bang bang* (1986 e 1993), Ismail Xavier já apontava a importância do processo nessa cinematografia. Em artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em 1986, o autor afirma:

A ironia de Tonacci é fazer a engrenagem girar em falso, especialmente a da comunicação, de modo a ressaltar que, acima de tudo, para os parceiros envolvidos no jogo, o fundamental é redefinir os termos da conversa, o estilo da caminhada, antes de correr com o

olhar dogmático fixado na meta, no objetivo, no produto, possível miragem que escamoteia os dados mais efetivos do processo. Pois este é vida concreta. (XAVIER, 2012, p. 186)

Em 1993, quando da publicação da primeira edição do livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*, reeditado em 2013, o autor retoma o acento no processo, enfatizando a forma como este é explicitado na narrativa do filme.

Para Tonacci, a questão central é a travessia, não o destino; o processo, não o produto. Trabalha, portanto, de forma lúdica com a suspensão do que é mais próprio às narrativas – sua teleologia – e, no caminho, levanta questões: como perceber, como imaginar? (XAVIER, 1993, p. 252)

Transparece nas análises de Ismail Xavier referentes a *Bang bang* (e também nas que tratam de *Serras da desordem*, como se notará em seguida) o investimento desse cinema no processo e a possibilidade criada a partir daí de desestruturar a narrativa e sua finalidade, restando ao espectador seguir numa espécie de deriva ao longo do filme. Xavier relaciona o investimento no processo à fragmentação que faz com que a narrativa não progrida e o filme seja uma sucessão de sequências mais ou menos autônomas que não conduzem o espectador de forma segura até uma conclusão.

De acordo com o autor, a questão do tempo nas obras (narrativa) e no mundo que elas pretendem significar (história) encontra-se articulada por meio das alegorias. Assim, torna-se possível identificar uma relação entre a teleologia das duas temporalidades: a da experiência histórica, cujo fim seria a revolução; e a da narrativa, cuja finalidade seria a organicidade. (XAVIER, 2013, p. 34) O cinema de Andrea Tonacci implode, a um só tempo, a narrativa e a história.

Outro aspecto fundamental para o qual Xavier (1993, p. 198) já apontara é o fato da dimensão processual desses filmes se dar na mesma medida de seu caráter relacional.

Nos variados esquemas, e mais do que tudo, pelo paradoxo, Tonacci perverte a concatenação lógica para fazer vir à tona o processo, o acontecer. E já sugere, em *Bang bang*, traços que serão retomados em seus filmes posteriores, onde sempre trabalha o universo audio-

visual para ressaltar processos de interação, seja revelando aspectos inesperados de algo que devia documentar supostamente com outro objetivo (*Jouez Encore, Payez Encore*), seja deflagrado através do cinema e do vídeo um diálogo novo com e entre as culturas indígenas (ver seu extenso trabalho com as diferentes tribos nas Américas).

A partir de *Bang bang* a dimensão processual não apenas se mantém, mas se acirra, especialmente nos subsequentes filmes indigenistas. Como se trata de obras que se constituem a partir de relações de alteridade entre brancos e indígenas, o processo como relação é problematizado, acabando por assumir importância central. Desde o final da década de 1970, Tonacci mantém uma série de encontros com diferentes grupos indígenas e indigenistas, não apenas no Brasil, mas também no Arizona e no Novo México (EUA, 1979-1980). A partir das relações que daí advêm, realizou, além de *Os Arara*, outros dois filmes: *Conversas no Maranhão* (1977-1983) e *Serras da Desordem* (2006). Mais do que uma aderência do cineasta à temática indígena ou ao indigenismo, o que se observa nesses trabalhos é aquilo que já constituía seus primeiros filmes: uma série de atravessamentos entre as experiências vividas pelo diretor, seus colaboradores, os sujeitos e grupos filmados, e a escritura dos filmes.

Em artigo no qual menciona especificamente o filme *Os Arara*, Arlindo Machado (1993, p. 240) afirma que mais do que uma “antropologia visual”, experiências como essa se constituem como uma “antropologia da comunicação visual”, no sentido de que o filme não apreende o outro, mas mostra os termos em que o contato com o outro se dá, todo o trabalho necessário para que o contato se efetive. A citação me interessa por sugerir, aqui também, a preocupação de Tonacci com o processo, identificado aos procedimentos concernentes ao primeiro contato com índios isolados, sem necessariamente finalizá-lo ou concluí-lo.

Antes de ser um documentário sobre *Os Arara*, entendido como tal um registro de verniz etnográfico que apresente, aos nossos olhos ávidos de imagens, o povo estranho com seus costumes exóticos e sobre os quais nos debruçamos e cultivamos o nosso saber, antes de ser tudo isso, *Os Arara* é uma investigação sobre nós mesmos, sobre os motivos confessos ou inconfessados que nos induzem ao contato com o outro, na tentativa se não de colonizá-lo abertamente, pelo

menos de enquadrá-lo em nosso domínio, de colocá-lo ao dispor do nosso saber. (MACHADO, 1993, p. 246)

A atuação de Tonacci nunca é unicamente comprometida com a finalização de um produto ou com um propósito específico, mas sim com a investigação de um processo em que todos os envolvidos estão, em alguma medida, em cena – mesmo nos momentos em que permanecem no extracampo – e, logo, em relação.

Em entrevistas, Tonacci (2008, p. 126) costuma reiterar a aposta no processo de seus filmes, na busca de que se torne elemento central na narrativa e que seja percebido pelos espectadores.

Essa história de grande público, isso é coisa de grana, é uma outra história, de manipulação. Os meus filmes, pessoais, nascem não para objetivos externos, estratégicos ou coisa parecida – não tem como, eles são simplesmente meus caminhos de conhecimento, de descoberta, de revelação, um processo vivo.

E em outro momento, na mesma entrevista:

Eu acho que, se tem alguma verdade, se existe alguma vida na obra, ela vem desse processo. Se isso consegue ser impregnado na narrativa, mantemos o frescor para quem vê e tem a descoberta. É isso que me interessa. (TONACCI, 2008, p. 138)

O interesse de Tonacci pelo processo é, portanto, uma aposta, sua e de seus colaboradores, na experiência do filme, nas relações que essa experiência proporciona para os envolvidos: cineasta, equipe e sujeitos filmados. É daí que Tonacci busca a matéria com a qual trabalha, e não em representações, formatos ou quaisquer expectativas convencionais e anteriores à própria experiência do filme.

POESIA E ENGAJAMENTO EM *CONVERSAS NO MARANHÃO*

Em 1977, Andrea Tonacci, o cineasta Walter Luis Rogério e os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira partiram de São Paulo rumo à aldeia de Porquinhos, no município de Barra do Corda (MA), com o intuito de filmar os

índios Canela Apanyekrá. Naquela altura não havia uma proposta de roteiro, apenas a disposição para ir ao encontro dos Canela e compartilhar com eles o processo de realização do filme.

Os equipamentos de vídeo ainda eram muito onerosos à época. A saída foi filmar com uma câmera 16 mm (Eclair NPR), usando sobras de filme, e fazer a captação de som com o Nagra, o que não era o mais adequado à proposta de filmar com a participação dos Canela.

Depois, eu entendi que cinema não é só produto. Eu talvez escape um pouco ao cinema, porque eu tenho mais trabalhado com videotape, na medida em que com VT eu posso discutir com as pessoas com quem estou realizando o filme e não só com quem vai assisti-lo. E isso pode ser analisado e discutido na mesma hora. Então a minha preocupação durante esses últimos seis anos foi mais com o processo do que com o produto. [...] Penso que se a gente conseguisse enxergar o cinema não só como produto, mas realmente como uma vivência, como relação nossa com as outras pessoas, alguma coisa então pode ser mudada. (TONACCI, 1980)

Mesmo sabendo das limitações dos equipamentos então disponíveis, a equipe parte para a aldeia de Porquinhos. No meio do caminho, em visita a Funai, em Brasília, soube-se que naquele momento as terras dos Canela estavam sendo demarcadas a partir de parâmetros com os quais tanto Gilberto Azanha quanto os próprios índios discordavam inteiramente.

Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira conheciam os Canela, haviam estado na aldeia de Porquinhos em 1974, após o término do curso de graduação em Ciências Sociais na USP. Em 1975, Gilberto trabalhara na Funai e nesse período enviara um relatório no qual demandava urgência na demarcação das terras, o que o fazia devidamente informado sobre o assunto.

Assim que chegaram à aldeia foram adotados cada um por uma família e conviveram entre os Canela por cerca de um mês até que a câmera passou a fazer parte das “conversas” que estabeleciam com os índios. Durante o segundo mês na aldeia foi filmado todo o material bruto, que compreende cerca de 5 horas de filme. O corte final de *Conversas no Maranhão* tem praticamente duas horas de duração (1h56min), o que corresponde a quase metade desse material.

Os dados que antecedem o início do filme foram obtidos na pesquisa etnográfica realizada pela antropóloga Luciana França (2003).⁴ *Conversas no Maranhão* se inicia de fato ainda na estrada, desta vez uma outra estrada que não aquelas que cercam São Paulo ou Brasília, mas uma estrada no Maranhão, no meio da mata, com uma sequência que mostra a construção (ou o conserto) de uma ponte, formada por duas toras de madeira. O reparo é indispensável para que carros e caminhões atravessem para a outra margem do rio, onde supostamente tem-se acesso à aldeia.

Ao longo da sequência do conserto da ponte escuta-se, ao fundo, cantos entoados pelos Canela inseridos em *over*. À medida que a sequência avança surgem falas dos índios que não são traduzidas. O início do filme sugere a chegada à aldeia, mostrando um primeiro obstáculo: a necessidade de construir ou consertar a ponte. É como se o espectador estivesse chegando junto com a equipe e pudesse ter contato com a geografia, com a luz, com os corpos, com as sonoridades das vozes (cantos e falas), mas não pudesse ter acesso pleno ao que tudo isso significa, visto que, intencionalmente, não há tradução ou qualquer tentativa de explicação por parte do cineasta. Seria preciso “construir a ponte”, que não pré-existe à experiência do filme, mas que é justamente obra de seu processo, não apenas pelo cineasta, mas, posteriormente, também pelo espectador.

Quando chegaram à aldeia, em julho de 1977, além do problema que a equipe sabia de antemão estar por esperá-los – os parâmetros usados na demarcação das terras –, era o período do ano de maior abundância de caça, de frutas e, sobretudo, de festas entre os Canela. O filme oscilará então entre as duas circunstâncias.

As conversas acerca da demarcação das terras são iniciadas tendo o rio como referência geográfica, que margeia espacialmente o território que os Canela reivindicam e que não está contemplado pela Funai. Em longas conversas dos índios entre eles, com a equipe e com os colonos, o assunto é abordado. Ao filmar as conversas, Tonacci valoriza com sua câmera participante o enquadramento dos corpos expressando os limites do território, sua extensão, seus pontos de referência, por meio não apenas do discurso verbal, mas também dos gestos e dos olhares. Um desenho na areia é feito, de modo a indicar a delimitação das

4 As informações sobre o processo de realização do filme constam no profícuo trabalho de pesquisa da antropóloga Luciana França (2003) sobre a película. Agradeço a ela pela generosidade ao me fornecer àquela época tanto o seu trabalho quanto as entrevistas que realizou com Gilberto Azanha e Andrea Tonacci durante sua pesquisa.

terras dos Canela. Os gestos deixam claro que os critérios diferem radicalmente daqueles da Funai, não apenas por constituírem pontos de vista distintos sobre o mesmo assunto – nesse caso, o ponto de vista da Funai se confunde com o ponto de vista dos fazendeiros, como acusam os Canela. Mais que isso, os parâmetros da Funai levam em conta aspectos quantitativos, como a extensão das terras em hectares. Para os Canela, contudo, o contorno das terras é expresso pelo corpo, pelas referências geográficas, pelo tipo de caça e pesca, pelas frutas que colhem em determinado lugar e que só ali podem ser obtidas, ou seja, trata-se de um conhecimento do território que parte da experiência vivida e que se expressa corporalmente.

O argumento surgido em uma das tantas conversas acusa a demarcação de ser feita sem que os responsáveis tenham sequer caminhado pelo território em questão: trata-se de uma demarcação feita “de cima”, para usar a palavra dos Canela, valendo-se do mapa dos brancos e não da experiência vivida pelos Canela. Tonacci mostra, portanto, que existe uma discordância em relação aos critérios e sugere ainda como esses critérios delimitam mundos diferentes.

As conversas com os Canela transcorrem ao ar livre. Os colonos brancos, com quem os Canela enfrentam problemas de disputa por território, são escutados dentro de suas casas. Eles defendem o seu ponto de vista e o seu posicionamento em relação à divisão das terras. Em meio à conversa, percebem a presença do equipamento. Por alguns instantes o discurso cessa, há uma pausa, mas é retomado em seguida. Se há alguma mudança de posicionamento dos colonos, ela não é nítida.

À medida que o filme caminha, as conversas com os Canela são endereçadas, cada vez mais, para fora do filme. Eles visam falar às autoridades de Brasília, que constituem o seu extracampo. O endereçamento é perceptível pelo fato dos Canela, de um determinado momento em diante, segurarem o microfone com as mãos e falarem direto para a câmera e em português. Nesse momento, eles estão claramente falando para o branco. O divisor de águas entre as falas internas dos índios, algumas vezes na língua Canela, ponto de partida do filme, e as falas direcionadas para as autoridades de Brasília (para o governo e para a Funai) é uma intervenção de Gilberto Azanha (1977) em meio a uma roda de conversa:

A Funai só faz as coisas quando índio começa a falar grosso, quando começa a falar alto, falar forte. Só assim que a Funai faz alguma

coisa. Mas o negócio é fazer as coisas agora. Fazer o escrito, mandar o escrito, mandar a palavra e parar a demarcação quando ela chegar aí. Se ela fechar... [...] Tem que parar a demarcação e falar que só vai continuar a demarcação se for do jeito que vocês querem. Se os engenheiros não fazem picada, fazem picada vocês. Se fazendeiro entrar, vocês falam 'não, isso aqui é meu'.

Após essa fala, os índios conversam entre eles em língua Canela. Na ausência de tradução, não sabemos o que dizem. Mas sabemos que a partir dali eles realmente passam a falar mais alto, falam em português, segurando o microfone em suas mãos, tomando a palavra e endereçando-a às autoridades.

São conversas em que o corpo se mobiliza de outra maneira e as falas são proferidas visando explicar ao branco o porquê deles não quererem a demarcação da maneira como vinha sendo feita. As falas visam o enquadramento da câmera, organizam-se sem que haja interferências ou ações que interrompam o fluxo das palavras, como acontecia até então.

Fotogramas 167 a 170 – Os Canela tomam o microfone nas mãos e falam diretamente para a câmera depois da provocação de Gilberto Azanha

167

168

169

170

Fonte: *Frames* do filme *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1977).

A participação de Gilberto Azanha, sua interação com os Canela, destaca-se não apenas nesse momento, mas durante todo o filme. Ele é o interlocutor central, faz perguntas, interpela, entra em cena, posiciona-se e sugere posicionamentos. Não parece agir de forma protecionista. Pelo contrário, questiona. Talvez por isso, nos créditos do filme, inseridos já na abertura, constam os nomes dele e da antropóloga Maria Elisa Ladeira com a chancela de “antropólogo” e “antropóloga”, respectivamente, ao lado dos demais personagens do filme. Isso sugere que seriam, tanto quanto os Canela, “personagens” do filme. Nos créditos finais, na ficha técnica, os nomes deles voltam a aparecer, junto ao nome de Tonacci, desta vez como “colaboradores”.

As festas, rituais e comemorações surgem como uma motivação interna ao grupo filmado, não dizendo respeito aos brancos. De algum modo, as duas questões se articulam, como se a vida (as festas, o cotidiano e os rituais) não parassem para que o problema premente da demarcação fosse resolvido. Ou como se houvesse entre os Canela questões externas que dizem respeito ao contato com os brancos (a demarcação) e questões internas que são as festas, rituais e o coti-

diano da aldeia, que independem dessa relação. A partir da opção de montar o filme como uma espécie de coleção de fragmentos de longas conversas em torno da demarcação e de extratos igualmente extensos de festas e rituais, as duas situações de natureza distintas – o fato histórico e a experiência cultural – se imbricam e se entrelaçam, sem hierarquia.

Fotogramas 171 a 175 – Os registros de festas e rituais acontecem em meio às conversas sobre a demarcação das terras dos Canela

171

172

173

174

175

Fonte: *Frames do filme Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1977).

Em ‘*Conversas de índio num filme de Tonacci*’, Fernão Ramos observa a relação estreita do filme com a temporalidade própria dos Canela, o que é possível perceber tanto na constituição da cena quanto na montagem do material. Segundo ele, a câmera de Tonacci parece “tímida” quando se encontra com os índios. Em seguida, percebe-se que esse recuo é o que permite “deixar a respiração da ‘coisa’ fluir naturalmente entre seus poros. A poesia já está lá, a câmera apenas lhe assopra a face.” (RAMOS, 2012, p. 190)

A “beleza refinada” que Ramos localiza na constituição dos planos desse filme aparece disposta de forma narrativa sem cair na armadilha da “exaltação ufanista da beleza primitiva”, o que é evitado pela observância do tempo indígena na composição dos planos. “Os planos longos e geralmente cadenciados com a canção indígena ao fundo, embalam o espectador e fazem com que ele entre no ritmo próprio das ‘conversas’.” (RAMOS, 2012, p. 190)

Da mesma maneira que o filme inicia-se no meio de uma ação (o reparo ou construção da ponte) que não tem relação direta com o que se mostrará em se-

guida, ele termina sem conclusão, seja a respeito das questões políticas enfrentadas pelos índios, seja a respeito de suas manifestações culturais.

A um certo momento o fluxo de palavras que parece ser interminável se encerra sem razão nem causa: o índio diz ‘acabou’ e cospe no chão. Esse é também o fim do filme. A imagem que a câmera constrói não parece ter força nem vontade em elaborar seu próprio final. Ela se deixa levar, flutuar entre os instantes que o tempo cristaliza: uma forma de se fazer cinema da qual poucos cineastas possuem o domínio. (RAMOS, 2012, p. 191)

Como observou a antropóloga Luciana França (2003), além de não haver uma conclusão, ao longo do próprio filme não se sabe com segurança o que se passa quanto à demarcação do território Canela, apesar deste ser o tema do filme. Ao deixar a narrativa sem alinhavo, não criando um contorno que permita ao espectador apreender a questão de maneira orgânica e objetiva, Tonacci abre espaço para que os índios sejam mostrados em aspectos que nos são, em parte, inapreensíveis, manifestações que transcorrem na aldeia independente do contato com a sociedade ocidental.

[é] como se as brechas do filme, por um lado, escondessem certos elementos da situação concreta ou social e política que cercam o acontecimento fílmico e, por outro, possibilitassem a apreensão de outras particularidades ao seu redor. *Conversas no Maranhão* afigura-se assim como que a um amplo painel formado por uma composição de fragmentos cujas relações ora apontam para um projeto que pretende estabelecer significados, ora parecem ocultar, em suas lacunas, qualquer coisa de fundamental sobre aquilo que se vê e que se encontra alhures, além de suas margens. (FRANÇA, 2003, p. 55)

Nesse ponto, vale chamar atenção para a importância do extracampo no filme. A todo instante, tanto na *mise-en-scène* como na montagem, o trabalho de Tonacci parece nos dizer que estamos vendo apenas uma parte de uma experiência, na qual adentramos em seu transcorrer. Seja pela decisão de não traduzir trechos de falas em Canela, pela opção de respeitar o tempo dos sujeitos filmados ou por não fechar as conversas em torno das demandas da câmera, Tonacci

nos posiciona em meio a uma experiência, mantendo-nos, contudo, ignorantes sobre boa parte de sua complexidade. Na verdade, a experiência do filme parece se apresentar de forma ambígua para o espectador: de um lado, por meio de uma câmera participante e por meio de falas endereçadas ao nosso mundo, ele nos interpela, nos exige participar. De outro, nos mantém alienados em relação ao que vemos, nos mantém como visitantes, observadores de fora da cena.

O PERCURSO INACABADO D'OS ARARA

A espera

Em princípio, a proposta de *Os Arara* (1980-) era acompanhar a Frente de Atração da Funai que pretendia estabelecer o primeiro contato com os Arara,⁵ grupo indígena Caribe, do Pará (PA), até então isolado, sem contato com o homem branco. Àquela altura, o território Arara havia sido cortado ao meio pela construção da Rodovia Transamazônica, cujo leito começou a ser aberto ainda na década de 1960.

Tal como narra no primeiro episódio da série o sertanista Sydney Possuelo, superintendente da Funai que liderou a Frente de Atração, o planejamento da Transamazônica não considerava a presença dos índios. Devidamente informado sobre a existência dos nativos naquele território, o governo militar – comprometido em forjar o “milagre econômico” – concebia os povos indígenas como um empecilho aos seus projetos. Por isso as estradas foram desenhadas e, em seguida, abertas, atravessando, por dentro, terras indígenas de ocupação imemorial.

5 “A denominação Arara não compõe o autodesignativo dessa etnia, é um etnônimo antigo de origem não indígena. Autoidentificam-se como Ugoro'gmo, que quer dizer ‘nós inclusivo’ ou ‘a gente’. A designação Arara estaria sendo aplicada a grupos indígenas da Amazônia pelo menos desde o início do século XIX, referindo-se à nomeação que poderia ter se originado no ornamento de penas que usavam na boca ou na tatuagem facial azul escura das têmporas ao canto dos lábios. Os Arara atuais do Pará residem em três localidades diferentes: Aldeia Laranjal, Aldeia Cachoeira Seca e Terra do Maia (TI Arara da Volta Grande do Xingu).” Esta informação consta no Resumo do Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Cachoeira Seca, assinado por um Grupo Técnico coordenado pela antropóloga Maria Helena de Amorim Pinheiro e publicado no Diário Oficial da União do dia 27 de fevereiro de 2007. (FUNAI, 2007)

A partir daí, Sydney Possuelo fará apelo a uma “política que leve em consideração a presença dos índios”. O alcance dessa reivindicação ao longo da série não se limita a um diagnóstico acerca da maneira como o Estado, mesmo devidamente informado, desconsidera a existência dos índios. Afinal o que está em jogo são políticas governamentais nas quais o índio era – e ainda é, mesmo após a democratização do país – deliberadamente deixado de fora, excluído e exterminado em função de interesses econômicos em suas terras.

Em contraste, Andrea Tonacci assume como pressuposto a existência dos índios (mesmo quando estão no extracampo, na impossibilidade de enquadrá-los) e atribui a eles o domínio sobre o território – nesse caso, os brancos, inclusive os funcionários da Funai e a equipe do filme, são, eles também, invasores, sendo constantemente observados a partir do extracampo. Ou seja, como procuro mostrar adiante, a escritura do trabalho de Tonacci inclui os índios mesmo quando eles não estão em quadro, atribuindo a eles participação na cena e domínio sobre o território. Ao longo do filme, o cineasta, junto de sua equipe e da equipe da Funai, se expõe ao risco real do encontro com os indígenas, numa situação como a de primeiro contato, na qual o desconhecimento de parte a parte não oferece aos envolvidos um contexto de entendimento, mas sim uma série de equívocos.

Se a política dos governos militares que projetou a construção da Transamazônica sequer considerava a existência dos índios e de suas terras, a televisão, que naquele momento abrigava trabalhos de cineastas brasileiros, (BENTES, 2007; FECHINE, 2007) queria exatamente, agora a todo custo, expor as imagens dos índios. O projeto de filmar o primeiro contato com os Arara, realizando, portanto, a primeira imagem desse grupo, é viabilizado através de um contrato entre Tonacci e a TV Bandeirantes, no qual estava prevista a produção e exibição de três episódios, de cerca de 60 minutos cada. Depois de levar ao ar os dois primeiros, houve um desentendimento entre a diretoria da emissora e o cineasta, o que inviabilizou a finalização e exibição do terceiro episódio.

Apesar da quebra de contrato, Tonacci leva o projeto adiante, mantendo-se filmando na região. A última parte do trabalho foi filmada, mas permaneceu inacabada. Vou considerar *Os Arara* como uma série composta por três episódios, sendo o terceiro não finalizado, constituída pelo material bruto composto por cerca de quatro horas de filme. Em entrevista a Daniel Caetano, o cineasta explica:

Os Arara que a gente está falando são três episódios e só dois foram editados, eles são totalmente lineares e foram narrados pelo Sydney Possuelo de uma maneira bem confessional, filmados nas condições que deu – nos suportes U-Matic, Beta, 16 mm, Super-8, cada hora era uma coisa, mesmo tendo a Bandeirantes por trás. A verdade é que eles [os diretores da TV Bandeirantes] deram suporte real só no começo do projeto, porque televisão precisa de tudo para o dia seguinte. Eles pensavam: ‘Se o Andrea está indo hoje filmar os índios, na segunda que vem isso está indo ao ar’. Mas não foi assim, e depois de dois anos eu levei um pé na bunda (risos). Montei dois programas e detestaram, não tinha índio. Mas eu fiquei por lá [em Altamira, nas redondezas do território Arara, no acampamento da Frente de Atração da Funai] e só aí consegui filmar o primeiro contato. (TONACCI, 2008, p. 193)

Dois pontos desse depoimento distinguem o trabalho cinematográfico de Tonacci da lógica midiática. O primeiro é o tempo de produção. Para o cineasta, é mais importante acompanhar a Frente de Atração, descrevendo todos os seus percalços, do que forjar um acontecimento midiático para ser filmado e exibido imediatamente. Ou seja, para ele o processo anterior ao contato é, ele também, relevante e deve ser mostrado. O outro ponto diz respeito à ausência de imagens de índios nos dois primeiros episódios, nos quais nem se sabe ao certo se realmente o primeiro contato chegará a acontecer. Os índios permanecem no extracampo – não sem exercer forte tensão sobre a cena – o que não é levado em consideração pela TV Bandeirantes, afinal, para o discurso televisivo é como se o extracampo não existisse. Nem a visibilidade que apaga os indígenas (a do Estado), tampouco a que os expõe de forma apressada e leviana (a da televisão), e que não deixa de ser também outro modo de apagá-los, encontram ressonância nessa série.

Enquadrar os brancos

O primeiro episódio da série *Os Arara* inicia-se com uma cena na qual Sydney Possuelo se encontra com o companheiro Afonso Alves da Cruz, sertanista auxiliar da Funai, que convive entre os Arara desde os anos 1970, com o início das ações da Frente de Atração, até os dias de hoje, tendo importante papel na identi-

ficação, delimitação e demarcação da Terra Indígena Arara. Ao redor do avião da Funai, que parece ter acabado de pousar em Cachoeira Seca, trazendo Possuelo, estão também figuras locais, que a câmera, em seguida, vai mostrar de forma a enquadrar seus corpos, como se a descrevê-los. Possuelo parece ter ido até ali levar alimentos ao grupo, tendo sido combinado que devem manter contato via rádio desde então.

Trata-se de uma imagem de 15 de outubro de 1980, portanto posterior ao início da expedição e do filme, que data de 4 de maio de 1980. O cineasta optou por não usar o critério cronológico para montar as imagens que abrem a série – a inscrição com a data em que as imagens foram filmadas está presente ao longo de todo o filme. Na montagem, Tonacci inseriu sobre as imagens as datas em que foram realizadas as tomadas, numa preocupação explícita de mostrar o arco temporal compreendido pelo filme. O procedimento se estende aos próximos episódios – a última data no terceiro e último episódio é 30 de julho de 1982. Ou seja, o período de filmagem vai de 4 de maio de 1980 a 30 de julho de 1982.

A opção por essa sequência inicial sugere a importância da chegada de Possuelo em campo, o que marca um novo momento da história da Frente de Atração Arara. A Funai vinha tentando estabelecer o contato com os Arara desde 1969. No início, Afonso Alves Cruz fora convidado devido à sua participação no contato bem sucedido com os Kayapó, de quem se pensava que os Arara fossem um subgrupo. Não apenas escalaram Afonso como incluíram representantes dos Kayapó na Frente de Atração. No entanto, estes últimos eram na realidade inimigos dos Arara, o que os fez entender, de saída, o uso dessa língua como uma afronta.

Além da escolha da língua, a insistência com que tentavam penetrar na aldeia indígena a todo custo levava os Arara a conceber a atuação da Frente como “mais um castigo da divindade, mais inimigos mandados por aqueles que quebraram a ‘casca do céu’ e destruíram a ordem primordial do cosmos.” (TEIXEIRA-PINTO, 1997, p. 225) O antropólogo Márnio Teixeira-Pinto (1997, p. 200) descreve a forma como os Arara compreenderam o contato e se posicionaram frente a ele para argumentar que “a dinâmica histórica do contato desvela aspectos centrais dos próprios mecanismos internos à sociabilidade Arara”. Nesse momento, o contato era então identificado pelos Arara como um episódio da história trágica da formação do mundo.

Para se entender a importância daquilo que Teixeira-Pinto sustenta, é preciso retomar o mito de origem Arara. No início, havia o céu e a água que o circundava. Como forma de separá-los, uma pequena casca, que servia também de assoalho aos seus habitantes. No interior do céu, vivia a boa humanidade, identificada com as estrelas que todos eram no passado. Contudo, na parte externa, viviam os espíritos maléficos. Num dado momento, uma briga provocada por mau comportamento (decorrente de egoísmo excessivo que é equivalente a um furto) de alguns provocou o rompimento da casca. As estrelas passaram a ter que viver como gente, tendo desde então que batalhar pelo alimento de cada dia. A segunda consequência do rompimento da casca do céu é que os espíritos maléficos não estavam mais separados, eles foram transfigurados em seres com os quais a relação que os Arara estabelecem é sempre conflituosa (os inimigos). O branco será, portanto, assimilado como espírito maléfico, assim como os Kayapó, os Juruna, os Shipaya, os Assurini e os Munduruku.

Por conta dessa identificação, os Arara⁶ resistiram de maneira violenta a inúmeras tentativas de contato, entre 1969 e 1981, sendo o último grupo Caribe a aceitar o contato definitivo com o branco, na Amazônia. Tornaram-se famosos pelas respostas violentas envolvendo captura, morte e esquiteamento de seus oponentes, procedimento este que servia como garantia final de que seus inimigos não voltariam a ameaçá-los.

A forma como atuava a Frente de Atração dava aos Arara subsídios para que eles reiterassem essa hipótese. A Fundação não lançava mão de ações violentas, mas almejava capturar⁷ os Arara a qualquer custo. Como relata Teixeira-Pinto (1997, p. 225), havia gente surgindo de várias direções, localizando aldeias, seguindo os passos dos índios, esperando sua passagem, enfim, “forçando o en-

6 “Os Arara são um povo pequeno (à época do contato, eram pouco mais de 70; 88 em 1987-1988; 102 em 1992; 112 em 1994, e mais aqueles aldeados na A.I. Cachoeira Seca/Iriri), mas cindido internamente: as cinco casas da aldeia do Igarapé Laranjal congregam-se em apenas três grandes e diferentes unidades sociais que, em termos gerais, equivalem aos antigos grupos locais do período anterior ao contato”. (TEIXEIRA-PINTO, 1997, p. 45)

7 Como forma de dificultar o acesso dos brancos à aldeia, os Arara desenvolveram formas de confundir-los. “Contam os mateiros da Funai que os Arara marcam os caminhos de forma diferente da de outros índios da região, quebrando ramos de arbustos ora na direção contrária àquela que seguem, ora em sentido perpendicular ao rumo, de tal forma que é quase impossível seguir suas trilhas sem o auxílio daqueles que as marcaram. Se isto é tradicional ou já produto das grandes perseguições que sofreram durante longo processo de contato é algo que não tenho menor condição de esclarecer; eles me diziam apenas que ‘Arara faz assim mesmo, deste jeito está bom...’”. (TEIXEIRA-PINTO, 1997, p. 87)

contro”. Com a chegada de Sydney Possuelo, em fins de 1979, assume-se uma nova estratégia, o que permite que os Arara, por sua vez, redefinam o estatuto do homem branco a partir de suas categorias.

A primeira providência foi a suspensão das arbitrárias penetrações no território indígena. Diferentemente, construiu-se um Posto de Vigilância (PV1) que permitia aos integrantes da Frente localizar e impedir o acesso de colonos à área. Portanto, o contato que a Frente estabelece, nesse momento, é muito mais um contato com os brancos que circundam o território, como veremos no desenrolar do episódio. Como resume Sydney Possuelo, em uma fala em voz *over* ainda no primeiro episódio, trata-se de “um trabalho de espera”.

Os Arara, por sua vez, parecem ter captado a mudança e a reelaboraram dentro de seu modelo cognitivo. Tanto é que, quando o primeiro contato se efetiva na margem esquerda do Rio Iriri, os brancos são tratados como *ĩpari*, categoria nativa atribuída àqueles com quem se brigou no céu, apesar da origem em comum (diferentemente dos espíritos maléficos). Com os *ĩpari*, apesar das diferenças, busca-se estabelecer relações de solidariedade.

Para fazer frente ao egoísmo inicial que gerou o rompimento da casca do céu (provocado pelos *ĩpari*), os Arara propõem uma forma de convívio baseada justamente na cooperação, na moderação, no comedimento e nas variadas formas de reciprocidade. A adoção desses procedimentos funciona como uma espécie de precaução para que a tragédia original não mais se repita. A nova estratégia da Frente de Atração era compatível, portanto, com essa disposição do grupo.

Dito isso, o primeiro episódio concentra-se, basicamente, na contextualização histórica da Terra Indígena Arara, feita a partir de cenas que explicitam a interação com relatórios institucionais, matérias de jornal, fotografias e mapas. A própria pesquisa será exposta narrativamente, como se o cineasta estivesse, ele próprio, folheando os documentos enquanto os filma.

É importante observar o uso sistemático do material de arquivo nesse primeiro episódio. O arquivo é empregado para mostrar o contexto que antecede o presente das filmagens. Explicita-se, assim, que o contato com os Arara não começa com o filme, mas o antecede. Aos poucos, a espessura histórica do problema do contato e das terras indígenas dos Arara vai sendo desvelada para o espectador. Nesse intuito, o arquivo é usado de forma recorrente.

Fotogramas 176 a 178 – Matérias de jornal são usadas para contextualizar a situação dos Arara

176

177

178

Fonte: *Frames* do primeiro episódio de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

Desde o início do primeiro episódio, quem nos apresenta os Arara, seu território e a trama política que os envolve naquele momento é Sydney Possuelo. Será ele quem vai narrar em voz *over* tanto o primeiro quanto o segundo episódio. Explica-nos, por exemplo, que apesar de em 1978 a Funai ter garantido aos indígenas a posse de seu território, pouco tempo depois, o Instituto Nacional de

Colonização e Reforma Agrária, Incra, órgão hoje ligado à Casa Civil,⁸ destina parte das terras dos Arara à Cotrijuí, empresa extrativista de madeira, que empreende um projeto de colonização por meio da construção de uma agrovila na região.

Além da participação central de Possuelo no filme, como narrador, o acesso ao material de arquivo (desde documentos oficiais de circulação interna da Funai a matérias de jornal e fotos) também indica a proximidade (certo alinhamento) entre ele e Tonacci.

Fotogramas 179 a 182 – Documentos oficiais e fotografias indicam as políticas governamentais que cercam as terras Arara

179

180

8 O presidente interino Michel Temer por meio de um decreto publicado no *Diário Oficial da União* (30 de maio de 2016) transferiu para a Casa Civil o Incra e todas as cinco secretarias ligadas à reforma agrária, antes pertencentes ao Ministério do Desenvolvimento Social e Agrário. Assim, a administração da reforma agrária foi transferida para dentro do Palácio do Planalto. As cinco secretarias voltadas à questão agrária são: Secretaria Especial de Agricultura Familiar e do Desenvolvimento Agrário, Secretaria de Reordenamento Agrário, Secretaria da Agricultura Familiar, Secretaria de Desenvolvimento Territorial e Secretaria Extraordinária de Regularização Fundiária na Amazônia Legal (G1, 2016).

181

182

Fonte: *Frames* do primeiro episódio de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

Na postura do sertanista é possível identificar também, em um primeiro momento, a proposta do filme, o que pode ser verificado não apenas na incorporação da voz *over* de Possuelo, mas também na forma como as imagens são usadas para reiterar – é bem verdade, nunca de maneira óbvia – aquilo que ele diz. As imagens são dispostas não para oferecer alguma ilustração do que está sendo dito, mas como um modo de revelar a complexidade da experiência em curso. Quando, por exemplo, Possuelo nos conta sobre as invasões que os colonos realizaram sobre o território Arara, a narração é montada sobre as imagens da construção do próprio acampamento da Funai. Nessa montagem, não parece haver a intenção de crítica a Possuelo, mas sim de expor a contradição da intervenção, que não escapa ao sertanista. Ele chega a dizer em seguida que, caso o acampamento da Frente de Atração seja atacado, este será um ato de legítima defesa dos Arara, visto que o território deles estava sendo realmente invadido.

Na forma como Tonacci dispõe das matérias de jornal, não há intenção de oferecer ao espectador o conteúdo integral do que é dito, o que seria impossível.

Possibilita-se, contudo, a entrada em certa cronologia dos acontecimentos, que é ressaltada pelas datas marcadas com caneta hidrocor e também pelos títulos das matérias (elementos que saltam aos olhos do espectador). Ao final da sequência das matérias, ficamos sabendo que, após todos os percalços, a Funai tentará novamente atrair os *Araras*.

Fotogramas 183 a 185 – Matérias de jornal marcadas com a data indicam a cronologia dos acontecimentos

183

184

185

Fonte: *Frames do primeiro episódio de Os Araras* (Andrea Tonacci, 1980-).

Mesmo quando fazem uso de material de arquivo (sejam as fotografias, as matérias de jornal ou os mapas), Tonacci e Possuelo estão sempre em cena. A equipe do filme é mantida em cena durante a viagem de avião até Altamira e durante o processo de construção do acampamento da Frente de Atração. Muitas vezes as imagens dos integrantes da equipe da Funai e do filme são cobertas pelo depoimento de Possuelo abordando outros assuntos.

O ambiente da floresta fechada impõe proximidade entre aqueles que tomam parte no acampamento. O risco de um ataque indígena associado às restrições espaciais e perceptivas que a floresta estabelece – ali não se encontra o horizonte aberto – faz com que as equipes do filme e da Funai se associem e estejam ali em relação de interdependência. O que interessa aqui é a proximidade entre a equipe do filme e a equipe da Funai e, mais que isso, a opção do cineasta em mostrá-las fisicamente colocando-as em cena.

A equipe do filme permaneceu acampada junto aos funcionários da Funai, durante parte da atuação da Frente de Atração (durante o período que vai de 1980 a 1982). Em alguns momentos, conversas informais entre eles preenchem o tempo de “espera”, condição compartilhada. Não se trata de uma espera passiva, mas de uma espera que, diferentemente, é constituída por uma série de procedimentos estratégicos que visam “atrair” a atenção e provocar a aproximação dos indígenas. Como na iminência de um enlace, a espera nesse caso é produtiva. Ela envolve uma série de pequenas ações, atenção a detalhes, investigações, sinais, acenos, gestos e tentativas de comunicação de parte a parte. Nesse sentido, os presentes têm uma importância central. Além de serem usados em todas as tentativas de contato, especificamente no contato com os Arara, os presentes são responsáveis por reafirmar a imagem do branco como alguém generoso, algo necessário para que eles de fato sejam reconhecidos, apesar das diferenças, como *ipari*.

Ao final deste episódio, surge a primeira resposta dos Arara à expedição: para se defenderem e defenderem seu território da invasão, os indígenas colocam estrepes nas trilhas abertas pela Funai entre o acampamento da expedição e suas aldeias. Vários funcionários da Funai furam os pés. Eles também descartam os presentes deixados estrategicamente dentro da mata.

Apesar de se colocarem ao lado dos indígenas, a resposta destes a toda a elaboração dos brancos atingiu os corpos dos integrantes da expedição, colocando-os em risco real. A narração do filme é tensionada pela proximidade dos

indígenas, pelo risco real que correm a partir do posicionamento defensivo dos Arara contra a Frente de Atração.

Concretamente, os estrepes são um sinal não percebido pela equipe, cujos integrantes tiveram seus pés fincados. Que sinal exatamente seria esse? No caso do filme, seria possível imaginar que, no contexto da floresta, não é possível mais se ter o controle sobre exatamente o que se está filmando e mesmo sobre o que está acontecendo.

Em meio à pouca luminosidade, enquanto os integrantes da expedição constatarem que os presentes deixados para os Arara foram amassados e descartados, ouvimos pela primeira vez a voz de Tonacci conservada em som direto: “Tem que tomar cuidado. Porque ele não tá afim, não, de pegar o presente. É o sinal claro.”

Talvez por isso, ao final desse primeiro episódio, o intérprete da expedição, o índio Ananu Arara, tendo em mãos uma tampa de panela amassada pelos Arara, grita palavras de aproximação (não traduzidas pelo filme), lançadas em meio à floresta, onde supostamente os índios estão a observar seus invasores. As falas lançadas por Ananu à floresta evidenciam que a presença dos indígenas constitui um extracampo, já que não se pode vê-los, nem filmá-los, apesar de se saber que estão lá.

OS EQUÍVOCOS DO CONTATO

O segundo episódio centra-se no relato sobre o ataque dos indígenas ao chamado Posto de Vigilância 1, que integra o acampamento da Frente de Atração, no dia 12 de julho de 1980, dois meses e meio depois da instalação do grupo na região e também do início das filmagens. Segundo Possuelo, o ataque, que feriu três funcionários da Funai com flechas, é justificado. Fazia 15 dias que máquinas e motosserras da empresa extrativista Cotrijuí atuavam a poucos metros do território Arara. Para Possuelo, os indígenas não fazem distinção entre os brancos da Cotrijuí e os brancos da Frente de Atração. “Os índios não nos distinguem, não nos separam de outros homens brancos”, afirma Possuelo para a câmera.

Todo o posicionamento, que aproximava Possuelo e Tonacci dos indígenas, encontra um obstáculo: os próprios índios não têm conhecimento de

nada do que elaboram, nem mesmo os distinguem dos demais brancos que exploram a região, o que já se havia insinuado no episódio anterior quando desprezaram os presentes deixados na mata, colocando, em retorno, estrepes pelo caminho.

Fica claro que a aproximação que a Funai e o filme forjaram dos indígenas é algo produzido por eles, não passando exatamente pela elaboração dos índios. É como se estivessem do lado dos indígenas, mas os indígenas não necessariamente estivessem do lado deles. Enfim, a aproximação dos Arara é fácil de ser elaborada teórica e ideologicamente, mas difícil de se efetuar de fato, no âmbito da experiência concreta naquele contexto específico. Ou, elaborar a relação com os indígenas institucionalmente via documentos, relatórios e mapas é diferente de estar concretamente diante deles, de seus corpos, de seus artefatos e artifícios.

Por isso há nesse segundo episódio uma mudança de posicionamento de Possuelo no interior do filme. Ao invés de atuar como narrador, muitas vezes fora de cena, outras em cena, mas com sua voz *over* cobrindo as imagens, tal como acontecia no primeiro episódio, o sertanista assume uma postura de convocação ao espectador e aos demais personagens do filme, olhando para a câmera, interpelando ora o espectador, ora os personagens que cercam o acampamento da Frente de Atração.

Em dois momentos é possível identificar essa alteração de posicionamento. O primeiro é uma sequência na qual Possuelo interpela funcionários da Cotrijuí que trabalhavam na extração da madeira. Primeiramente, a câmera descreve a atuação dos trabalhadores, o uso das máquinas, o ruído que provocam na mata – o filme reproduz o incômodo que o ruído das máquinas provocaria aos Arara. Possuelo convoca o espectador: “Isso aqui que os senhores estão vendo é extração de madeira. A 23 Km do Posto de Vigilância 1, onde houve o ataque dos Arara”, diz ele. Em seguida, inicia uma conversa com os trabalhadores, que dizem que aquela terra pertence à Cotrijuí. Ao final, após argumentação de Possuelo, um deles, um homem de traços indígenas, conclui: “Acredito que eles (os Arara) tenham um pouco de razão, né, senhor”. A câmera acompanha Possuelo e mostra, em planos de detalhe, bonés e camisas dos funcionários com a marca da Cotrijuí.

186

187

188

Fonte: *Frames* do segundo episódio de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

O segundo momento (que surge, na montagem, logo depois dessa abordagem), é um depoimento em tom confessional no qual Possuelo, já no acampamento da Frente de Atração, dirige-se diretamente à câmera, em defesa dos Arara, argumentando em favor do grupo que, segundo ele, teria razões para se sentir ameaçado.

189

190

Fonte: *Frames* do segundo episódio de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

A partir do ataque, altera-se a situação que cerca o filme e também o uso que se faz da linguagem. O discurso de defesa dos indígenas continua o mesmo, entretanto, a forma como os corpos encarnam em cena esse discurso é outra. O que se observa é um enfrentamento maior das situações concretas, reais (os presentes descartados, os estrepes, as flechas), a presença da câmera no interior dos acontecimentos e uma reiteração da situação de convocação dos espectadores e dos próprios brancos que vivem ao redor do território (com Possuelo em cena a olhar para a câmera), numa tentativa de reunir forças ao lado da Frente de Atração.

A situação de primeiro contato (primeira imagem) corresponde a um momento intenso dentro do filme. Apesar dos encontros entre brancos e indígenas não se efetivarem nos dois primeiros episódios da série, a iminência do primeiro contato concede à cena uma forte tensão. Do extracampo, mesmo não sendo enquadrados, os Arara participam da cena; sua presença nela incide. Ela se faz

perceptível nos vestígios deixados na floresta, não notados pelos brancos; nos ataques que empreendem ao Posto de Vigilância 1; e na mudança da postura do sertanista Sydney Possuelo, que passa a olhar para a câmera, convocando tanto os brancos que vivem no entorno do acampamento (os funcionários da empresa Cotrijuí) quanto os espectadores do filme a manterem um posicionamento ao lado dos Arara.

Nesses momentos que antecedem o contato em si, a câmera enquadra as reações dos homens brancos. O adensamento da cena se dá nos momentos em que a floresta é enquadrada, pois sabemos que os Arara ali estão mesmo que não seja possível vê-los, e nos momentos em que os funcionários da Funai, sobretudo Sydney Possuelo, dirigem o olhar para a câmera, pelo fato de convocarem o espectador.

Os momentos intensos identificados no primeiro contato, ou na iminência dele, nos apresentam inúmeros equívocos. Como vimos, para Eduardo Viveiros de Castro, o equívoco não é um erro, mas um problema que aponta afirmativamente para uma condição de possibilidade.

O problema que a equipe da Funai e do filme enfrentam ao tentarem estabelecer uma relação com os Arara não passa exatamente pela dificuldade de comunicação decorrente, por exemplo, do desconhecimento da língua. O principal problema é a diferença entre os mundos que estão em questão na situação do contato, o que não se resolve apenas pela via da tradução (ao menos, da tradução tal como a concebemos habitualmente).

Como lembra Viveiros de Castro, o que se altera na passagem entre uma espécie de sujeito e outra não são os conceitos, mas é o correlato objetivo ao qual os conceitos se ligam, daí a pertinência do equívoco. No caso do filme, o equívoco surge como aquilo que permite tornar visível a relação entre perspectivas diferentes, os mundos que entram em determinada relação.

Enquanto os brancos lidam com os indígenas via documentos, relatórios, mapas e presentes, ou seja, de uma forma institucional, o que os indígenas oferecem de volta são estrepes, flechas e presentes descartados. Enquanto os brancos parecem querer mostrar (e o filme é uma das formas de mostrar) e lidam com o visível (com aquilo que eles conseguem ver), os indígenas se escondem e lidam com um mundo no qual o invisível também existe e é determinante. Tonacci lida com essa diferença entre mundos ao invés de apagá-la ou mesmo de tentar controlá-la.

CONTATO E RECIPROCIDADE

A parte inacabada de *Os Arara*, ou seja, o terceiro episódio não montado⁹ que não foi levado ao ar pela TV Bandeirantes, mostra exatamente o primeiro contato da equipe da Funai (e da equipe do filme) com os Arara, momento intenso por excelência. Como se trata de um material que não foi montado, meus comentários estarão direcionados para a forma como se constitui a cena intensa do contato, o que é um traço distintivo da análise realizada agora em relação ao restante do material.

A primeira cena do contato inicia-se com a aproximação dos Arara, que saem de um ponto cego dentro da mata (do extracampo) e chegam até uma clareira, onde transcorre o encontro. São os Arara que se aproximam fisicamente da equipe. A câmera de Tonacci faz um *zoom in* na tentativa de trazê-los para perto, mas assim que eles se aproximam ele faz um *zoom out*, recuperando novamente a distância elidida.

O primeiro contato transcorre num local que ainda não são as aldeias dos Arara. Tonacci conta¹⁰ que durante esse primeiro encontro apenas alguns daqueles que se supunham integrarem o grupo apareceram, o que os levava a crer que os outros cercavam a equipe a poucos metros dali. A situação de tensão, de medo, de suspeita em relação a um possível ataque ainda era grande.

A primeira coisa que fazem ao se aproximar dos brancos é atuar sobre seus corpos e sobre os equipamentos de filmagem. Eles usam as mãos para tatear os corpos dos brancos, cabelos, barbas, e também para tatear seus artefatos: câmeras fotográficas, gravadores e a própria câmera que filma.

Na impossibilidade de estabelecer uma comunicação verbal e de conservar um lugar de observação protegido, Tonacci também usa a câmera para “tatear” os corpos dos indígenas. Além disso, o cineasta intensifica algo que já vinha sendo esboçado desde o início da série: coloca a si mesmo e os corpos da equipe em cena, filmando as relações desses corpos com os corpos indígenas, cujos

9 O material bruto, não montado, de *Os Arara* constitui-se de cerca de 4 horas de filmagens.

10 O cineasta fez esse relato em 2011, durante o XV Encontro Internacional da Socine (UFRJ), numa conversa após a exibição do terceiro episódio de *Os Arara*, na abertura do Seminário Temático Cinema, Estética e Política. Nessa ocasião, Tonacci permitiu que fosse copiado *Os Arara*. Bráulio de Britto Neves, a quem agradeço, fez então uma cópia desse material durante a apresentação de Tonacci na Socine, por meio da qual iniciei a pesquisa.

desdobramentos também são mostrados no interior da própria cena. Nesses termos, o encontro se efetiva, tornando visível a invisibilidade dos índios no contexto mais amplo da sociedade brasileira e expondo os termos da relação posta em cena.

No comentário que faz sobre o romance *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier, Gilles Deleuze vai dizer que outrem introduz o signo do não percebido naquilo que eu percebo, fazendo com que eu tenha que perceber o que não percebo como perceptível a outrem.

Outrem é para nós um poderoso fator de distração, não apenas porque nos perturba constantemente e nos arranca ao pensamento atual, mais ainda porque a simples possibilidade do seu aparecimento lança um vago luar sobre um universo de objetos situados à margem da nossa atenção, mas capaz a todo o momento de se lhe tornar o centro. (DELEUZE, 1991, p. 230)

Numa nota de rodapé, Deleuze observa ainda que o que ele chama de “outrem” como estrutura perceptiva vem antes do olhar. “Parece que a estrutura outrem precede o olhar: este marca antes o instante em que alguém vem preencher a estrutura; o olhar não faz mais do que efetuar, atualizar uma estrutura que deve ser definida independentemente.” (DELEUZE, 1991, p. 236)

Talvez seja essa defasagem entre a percepção da presença do outro e o olhar que faça das imagens de primeiro contato imagens desregradas, que parecem constituídas por certo atraso em relação ao que transcorre na cena. Como o olhar não mais protege quem olha nem consegue de fato expor quem é olhado, subsiste a busca tátil, a exploração material do corpo do outro (de parte a parte) e da câmera. Logo no primeiro momento do contato, um dos sujeitos filmados aproxima-se excessivamente do equipamento, olhando para dentro da objetiva como se quisesse enxergar do outro lado. Nesse gesto, rompe a distância que protege o olhar de quem filma e apela para o sentido do tato.

Em *Os Arara* não apenas a câmera está ao alcance de quem filma, é tateada por ele, mas também os corpos estão ao alcance uns dos outros, podendo ser tocados. Eis uma situação muito distinta da situação anterior, narrada nos

dois primeiros episódios, nos quais os índios não são enquadrados e imprimem à distância, do extracampo, uma tensão sobre os corpos dos brancos e sobre a cena. Além de pensar o extracampo, onde muitas vezes reside o equívoco – os brancos não viram os estrepes na mata, tiveram seus presentes rejeitados, foram surpreendidos pelas flechas que atingiram os funcionários no acampamento – é preciso também pensar o intocável, aquilo que não se pode tocar em *Os Arara*.

Pensar sobre o extracampo é pensar o regime do visível. Em filmes como *Os Arara* o extracampo é fundamental porque nele reside um outro mundo. Mas também é preciso pensar para além do regime do visível em algo como o regime do tato ou do contato. Nesse caso, a câmera tem existência material, ela parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como ela é também tocada por eles. São os corpos que dirigem a cena e não mais apenas o olhar, o que desregra a *mise-en-scène* do filme. A partir do atrito que surge entre corpos e câmera emerge o que há de intocável: seja ele a alma (SERRES, 2001) ou a própria imagem. Se os equívocos são tornados aparentes a partir do visível e do invisível que lhe é correlato, é através do tato (contato dos corpos entre eles e dos corpos com a câmera) que se alcança o intocável, algo que o trabalho de Andrea Tonacci consegue tanger.

Fotograma 191 a 197 – Cenas do primeiro contato com os Arara

191

192

193

194

195

196

197

Fonte: *Frames do material bruto de Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

No primeiro contato, próximo ao Posto de Vigilância 1, a iminência de um possível ataque ainda era grande. Na medida em que reencontram os indígenas já em suas aldeias, a situação é diferente, tanto que, nesse momento, o funcionário da Funai, atingido pelas flechas, mostra aos Arara suas cicatrizes, que são tocadas por eles. O funcionário da Funai ainda diz ironicamente: “Perdeu a taquarada”, numa referência ao fato de ter sobrevivido ao ataque.

A distância de onde o grupo observava os brancos é dissolvida e agora ambos estão enquadrados e ao alcance uns dos outros. A tensão vai se desfazendo. As armas, agora abaixadas, são enquadradas. A câmera não se resguarda atrás de uma distância de segurança. Ela está presente, faz parte da cena, é tocada e procurada pelos olhares. A passagem entre os mundos está aberta, ainda que o equívoco permaneça como elemento fundante.

A partir do momento em que a equipe da Funai e do filme passa a frequentar a aldeia, a relação tátil com os equipamentos muda. Não se trata mais de uma exploração inicial. Há uma tentativa da parte da equipe de Tonacci e da Funai de promover a aproximação dos sujeitos filmados com os equipamentos, mostrando para eles como funcionam a câmera e o gravador. Eles mostram fotografias e tentam explicar o que está acontecendo quando a câmera filma, em meio aos demais acontecimentos cotidianos da aldeia.

Numa dessas situações, Tonacci deixa sua posição, sai detrás da câmera e mostra com o seu corpo a circunstância da filmagem, movendo-se para a frente da câmera.

Fotogramas 198 a 200 – A reciprocidade da cena entre Tonacci e os Arara

198

199

200

Fonte: *Frames* do material bruto de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

Num trecho também filmado após o primeiro contato, dentro da aldeia, Tonacci coloca o microfone e a câmera no chão. O diretor faz um movimento com o corpo indicando que está entrando em cena. Em seguida, sai de cena e entra novamente. É possível perceber que ele usa o próprio corpo para “conduzir” a cena do interior dela, que parece agora estar sendo filmada por um Arara. Tonacci muda seu corpo de lugar, dirige a câmera, evidencia o enquadramento.

Usando a movimentação de seu próprio corpo e a relação de seu corpo com a câmera e com o microfone, o cineasta explicita a operação cinematográfica: como se constitui a cena. Ao fazer isso, mostra a abertura que há, a passagem que sempre existe, entre a posição de quem filma e de quem é filmado, e, finalmente, evidencia o fato dessas posições estarem relacionadas.

César Guimarães afirma que, neste material bruto, Tonacci não reitera os códigos de reconhecimento entre quem filma e quem é filmado, habituais em situações de primeiro contato, numa “*mise-en-scène* que destoa radicalmente das iconografias dominantes e oficiais – patrocinadas pelos órgãos do Estado – sobre o contato entre índios e brancos.” (GUIMARÃES, 2012, p. 56) Atento à relação

entre quem filma e quem é filmado, e mais exatamente para o enquadramento dos corpos e dos olhares, Guimarães sugere a escrita de uma outra história do contato, que não se restrinja à captura, à troca, ao reconhecimento e à aparição, mas em que estejam em cena também a resistência, a negociação, o desconhecimento e o desaparecimento.

Comentando as cenas em que Tonacci interage com os índios usando a câmera, ele diz: “Momentaneamente o quadro deixou de ser uma fôrma fixa (submetido aos padrões da perspectiva) para se tornar um limiar que se pode atravessar de lado a lado.” E, em seguida, completa: “A cena tornou-se, provisoriamente, algo habitável em comum; e a imagem, uma mediadora de trocas.” (GUIMARÃES, 2012, p. 65)

Para o autor, o quadro torna-se então um território compartilhável. Aquele que filma não é mais um intruso, mas alguém com quem é possível partilhar algo. A cena se torna um espaço co-habitado e em comum. As coisas trocadas, apesar de não serem inteiramente conhecidas, sustentam o contato. Trata-se, como observou César Guimarães, de fazer do quadro uma “topologia impossível”:

[...] as mulheres e as crianças espiam ao mesmo tempo de dentro e de fora da imagem que as convoca. Isso exige do olhar que filma uma constante busca, ele mesmo descentrado, à deriva, indo de um lado a outro, sem que os olhares dos sujeitos filmados sejam devolvidos em um feixe unívoco de sentido. Desencontrados, não-coincidentes, os olhares são solicitados por múltiplos motivos, no interior e no fora de campo. (GUIMARÃES, 2012, p. 68)

Além da partilha da situação da filmagem, em princípio estranha ao grupo, o filme registra outra partilha, interna ao grupo, na qual se acompanham os protocolos de distribuição das bebidas e alimentos. Assim como na caça, que nunca é realizada por uma só pessoa, a alimentação é servida com a participação de todos, instaurando uma rede de reciprocidade entre os vários integrantes do grupo. Márnio Teixeira-Pinto (1997, p. 90) descreve da seguinte maneira a situação da caçada:

Entre estes ‘parceiros de caça’ (ditos *ibirinda*, literalmente ‘outro’) vigora uma relação de extrema cooperação e solidariedade. Quem

mata a caça, por exemplo, deve dá-la ao parceiro para que carregue; ao chegar ao destino, quem matou escolhe o modo como a carne deverá ser preparada pelo parceiro que a carregou. Como nestas duplas raramente apenas um tem sucesso na caça, ambos fazem de forma cruzada aquilo que poderiam fazer por conta própria, matar, carregar, preparar. Mas um imperativo maior parece se contrapor à aparentemente singela possibilidade de que algo plenamente realizável individualmente seja de fato realizado de forma independente: um imperativo de complementaridade, uma ética da solidariedade e da cooperação, junta de modo inabalável aqueles que se envolvem na caça. Como se verá adiante, esta não é a única parceria formal, nem a instância exclusiva onde uma ética da solidariedade e de cooperação envolve os modos de interação.

Da forma como a dupla de caçadores atua conjuntamente, “um único animal morto produz, ou induz, a um sem-número de relações de gentileza e solidariedade.” (TEIXEIRA-PINTO, 1997, p. 328) O mesmo vale para a partilha da comida e bebida. Tonacci filma algumas das situações de partilha dos alimentos, evidenciando-se o vínculo que se estabelece entre as partes: atrás da câmera, o diretor é ele também convocado a participar da partilha.

Fotogramas 201 a 204 – A partilha dos alimentos

201

ARARAS
dir:Andrea Tonacci
material bruto

202

ARARAS
dir:Andrea Tonacci
material bruto

203

ARARAS
dir:Andrea Tonacci
material bruto

204

Fonte: *Frames do material bruto de Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

As imagens do contato sugerem que o filme e a equipe da Funai foram atraídos para o interior da sociabilidade Arara. Márnio Teixeira-Pinto (1997, p. 322) observa que a história do contato com os brancos foi, de fato, uma “atração” – mas num sentido inverso ao que se costuma dar ao termo: a “atração” se deu para o interior do centro simbólico do próprio *socius* Arara. Nesse sentido, do primeiro episódio ao terceiro não montado, a série evidencia essa mudança de estatuto e de posicionamento do branco e, por outro lado, a alteração da cena, que se faz sentir, ocorre pela reciprocidade entre os envolvidos na situação de filmagem.

Em duas situações diferentes, Tonacci acompanhará os Arara até a cidade de Altamira. Na primeira sequência, ele filma uma criança Arara que fora encontrada por um homem branco após o extermínio de sua família. A criança foi entregue a uma professora de nome Rita, que a criaria em Altamira. Tonacci entrevista Rita, tendo a criança ao colo. Em alguns momentos, ela sorri e em outros chora exasperadamente. Ficamos sabendo que a ela foi dado o nome de Fênix, porque sobreviveu das cinzas, tendo sido salva por muito pouco. Talvez pelo choro, pelo fato da criança não se manifestar em momento algum verbalmente, a não ser para pedir água (*baru*, em língua Arara), a experiência da criança, única sobrevivente entre seus parentes, permanece como mais uma zona de opacidade. Nesse sentido, ainda que em contexto totalmente outro, a experiência do Avá-Guajá Carapiru, em *Serras da desordem*, dará prosseguimento a essa experiência, tão singular e, ao mesmo tempo, universal, como sugeriu César Guimarães (2012, p. 136) em entrevista ao cineasta: “é como se ele voltasse desse encontro avassalador.” Tonacci responde afirmativamente: “Carapiru podia ser um deles. A história continua”, (TONACCI, 2012, p. 136) apontando, mais uma vez, para o inacabamento da história, que coincide com o inacabamento da narrativa.

A segunda situação filmada em Altamira nos coloca diante de outra zona de opacidade: Tonacci acompanha a primeira visita do ancião Piput e de sua família à cidade. Eles foram vestidos com roupas de brancos e acompanhados até Altamira. Tonacci registrou uma incursão que fizeram à feira e depois uma ida ao mirante, onde é possível se ter uma visão panorâmica da cidade.

Fotogramas 205 a 207 – Piput e seus parentes são levados a Altamira:
eles queriam conhecer a aldeia dos brancos

205

206

207

Fonte: *Frames* do material bruto de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

A montagem de *Os Arara* não foi concluída. O inacabamento do filme aponta para uma questão que permanece em suspenso, sem uma solução. A opção do cineasta de não montar o material está relacionada não apenas à quebra de contrato com a TV Bandeirantes, mas também à natureza do “contrato” que o filme acabou por fazer com os Arara e que envolve fortemente a sociabilidade deles. Ao que parece, esse contrato permitiu ao cineasta tocar as zonas de opacidade,

expor as lacunas, os limites do cinema frente à situação – equívoca e reversa – do encontro interétnico.

UM TRÍPTICO

Em *Francis Bacon: Lógica da sensação*, Gilles Deleuze dedica um capítulo a responder à pergunta: “O que é um tríptico?”. Sua hipótese: “Haveria uma ordem nos trípticos, e essa ordem consistiria na distribuição de três ritmos fundamentais, dos quais um seria como que a testemunha ou a medida dos outros dois.” (DELEUZE, 2007, p. 79)

Em pintura, um tríptico é um quadro formado por três painéis que se relacionam. Podemos imaginar o movimento extenso de *Os Arara* como um tríptico, no sentido de que se trata de uma série composta por três episódios contíguos, coextensos, entretanto heterogêneos. Essa é uma forma de se elaborar as relações que se estabelecem entre os episódios, para além da análise de cada um em separado.

Entre os três episódios da série, há uma diferença sugerindo que algo acontece para além da linearidade narrativa de um filme. Nessa diferença de nível entre um episódio e outro se localiza, talvez, o potencial narrativo do filme de Tonacci.

Tal como observa Deleuze em relação ao tríptico, é como se houvesse uma distância muito grande entre cada um dos painéis, mas, ao mesmo tempo, eles estão ligados.

É um imenso espaço-tempo que reúne todas as coisas, mas introduzindo entre elas as distâncias de um Saara, os séculos de um Aion: o tríptico e seus painéis separados. O tríptico, neste sentido, é uma maneira de ultrapassar a pintura de cavalete: os três quadros permanecem separados, mas não estão mais isolados; a moldura ou as bordas de um quadro remetem não mais à unidade limitadora de cada um, mas à unidade distributiva dos três. (DELEUZE, 2007, p. 90)

No filme de Tonacci, observa-se a distância entre os episódios, mas ao se relacionarem, eles ampliam o sentido um do outro justamente por suas diferenças. A heterogeneidade formal do filme como um todo, de algum modo, revela

as diferenças que perpassam os diversos níveis em que o primeiro contato e a relação com o outro se dão e se deixam inscrever. O primeiro episódio apresenta, no nível da informação, a conjuntura vivenciada pelos Arara na sua relação com as instituições, a partir do uso de depoimentos, da narração em voz *over*, do recurso ao material de arquivo (fotografias, matérias de jornal, relatórios e mapas) e de planos gerais e imagens aéreas do seu território. Nesse momento a cena é constituída a partir da tentativa de relacionar os corpos dos brancos com os documentos, mapas e relatórios. Os Arara habitam o extenso extracampo – a floresta onde eles estão abrigados apesar de não serem vistos.

O segundo episódio de *Os Arara* seria uma espécie de interpelação, uma convocação ao posicionamento do espectador em relação à situação vivenciada pelo grupo. O mundo dos homens brancos e o mundo dos Arara ainda são tomados como estáveis, ainda que conflituosos, contrastantes ou contraditórios. Isso é feito a partir de interpelações, depoimentos dirigidos diretamente para a câmera, tendo Possuelo como mobilizador da cena. Ainda no segundo episódio, os indícios da presença indígena tornam-se mais contundentes (os estrepes, as flechas, os presentes descartados), apesar deles permanecerem no extracampo.

O terceiro episódio é a medida do encontro com o outro, naquilo que tem de imponderável, desregrado e, ao mesmo tempo, de reversível. Mais do que um regime do visível, estamos diante de um tatear, em situação limiar.

Mas como essas várias instâncias do filme se relacionam sob a forma de um tríptico? Como é que a experiência de ver cada um dos episódios modifica, resignifica o outro episódio visto? Afinal, é essa a questão que Deleuze endereça aos trípticos: ver um dos painéis modifica a forma de ver os outros.

Se tomo o filme composto sob a forma dos três episódios, cada um dando sequência ao outro – o que me parece ser o objetivo de uma série –, seria preciso nos perguntar: como fica o todo do filme a partir do momento em que os episódios não se encerram em si próprios, numa moldura claramente definida, mas se abrem uns aos outros, numa unidade distributiva?

Como fica a paisagem da região Amazônica, as ordens do Estado depois do ataque dos indígenas que acontece entre o primeiro e o segundo episódios? Parece-me que tanto a paisagem quanto os procedimentos da política lidam com a ausência do indígena, mantido no extracampo, entretanto não conseguem escondê-los por muito tempo, visto que sua ausência se faz presente, ainda que sob a forma do temor que nitidamente impõem.

Do segundo para o terceiro episódio, o que se passa? A ausência dos indígenas acaba por se tornar presença em cena. Entretanto, essa presença, apesar de toda a sua intensidade ou justamente por ela, acaba não solucionando as questões que estão postas nos dois primeiros episódios, tal como espera o discurso institucional. A presença dos indígenas simplesmente interrompe o discurso, cessa a argumentação, expondo, no lugar, algo de outra natureza, algo, como vimos, da ordem do tato, da escuta e da reciprocidade.

Apesar de “atraídos” pela Frente de Atração, os Arara não parecem ter sido capturados. A questão da construção da Transamazônica, dividindo o território ao meio, que seria o mote do primeiro contato, acaba nem sendo abordada nesse primeiro encontro. Como reconfigurar a argumentação que é feita em prol dos índios a partir da presença deles? Como lidar com esse fato concreto? Os índios existem. Então, como lidar com o mundo que eles descrevem? Como relacionar o nosso mundo com o deles? Essas são algumas das questões que o filme não se propõe responder, mas deixa em aberto a partir do seu inacabamento.

Sua forma inacabada é, portanto, mais uma maneira de conservar a potência de uma interrogação sobre questões que estão longe de serem solucionadas. O material não montado dos *Arara* ultrapassa claramente a moldura, modificando a forma do filme como um todo. Nesse caso, o inacabamento me parece sugerir uma boa dimensão para o tamanho do problema que o filme esboça.

Em seu movimento extenso, a série apresenta três estágios do contato entre homens brancos e indígenas, estágios esses que se inter-relacionam. No primeiro estágio, os índios estão no extracampo. No segundo, tensionam a cena a partir de seus vestígios. No terceiro, o contato se efetiva. Entretanto, justamente porque se trata de um material inacabado, o filme não apresenta elaboração ou conclusão sobre o contato. Ele expõe seus termos e parece interrogar a todo tempo: como se aproximar do outro? Como enquadrá-lo? Como fazer do cinema uma experiência que envolva o vínculo e a reciprocidade ao invés da captura e da assimetria?

Ao que parece, acontece no nível narrativo, no movimento extenso do filme, algo que haveria acontecido também no nível da cena em seus momentos intensos. Se a cena se fende pela experiência de reversibilidade do contato, a narrativa se torna distributiva e cada episódio parece se abrir ao outro, sem uma moldura que os separe. Em *Os Arara*, a articulação entre movimento extenso

e momento intenso aponta para o inacabamento do filme como uma questão dirigida ao contato.

Tal como já acontecia em *Bang bang*, o objetivo de Tonacci não parece ser avançar, mas exatamente expor o conflito, expor a impossibilidade de sintetizar, de colocar um ponto final, de alcançar uma finalidade. E, por outro lado, a necessidade de seguir adiante, experimentando aquilo que é singular em cada processo, atento aos “termos da conversa”.

SERRAS DA DESORDEM: ACOLHER AQUELE QUE SOBREVIVE

O desejo de fazer um filme com o índio Avá-Guajá Carapiru surgiu ainda em 1993, em meio a um diálogo que Andrea Tonacci estabeleceu com o sertanista Sydney Possuelo, que, naquela época, almejava editar um livro de memórias. Os dois se encontraram algumas vezes em um parque em Brasília. Tonacci gravava as conversas, transcrevia-as e retornava para Possuelo como forma de subsidiar a edição do livro. Até que, em certa altura, o sertanista lhe contou a história de Carapiru.

Sobrevivente de um massacre empreendido por fazendeiros à sua aldeia, Carapiru passou dez anos vivendo em uma comunidade, em Santa Luzia, no interior da Bahia, que o adotou. Ao tomar conhecimento da existência de Carapiru, Possuelo foi ao seu encontro, levou-o para Brasília com o intuito de identificar sua etnia e devolvê-lo ao convívio com seus parentes. Coincidentemente, descobre-se, por meio de uma cicatriz nas costas de Carapiru, que o tradutor convidado para intermediar o encontro era seu filho.

Em um segundo momento, Tonacci chegou a gravar Possuelo contando essa história, material que foi aproveitado na montagem de *Serras da desordem*. Além do fato da história de Carapiru ter afetado Tonacci, ela seria uma motivação muito sugestiva para deflagrar o processo de um filme. *Serras da desordem* é, ele também, um filme-processo.

O primeiro traço visível do processo na forma do filme é a articulação entre tempos distintos, realizada por meio de vários procedimentos. O primeiro a que somos apresentados pelo filme é a reencenação. No trecho introdutório do filme, o índio Carapiru e seus parentes reencenam o cotidiano e a forma de vida Avá-Guajá anterior ao episódio do massacre dos fazendeiros. Ismail Xavier (2008,

p. 11) identifica nessa sequência que abre o filme, em parte, a referência a Robert Flaherty. Assim como o documentarista norte-americano, Tonacci parte da adesão dos sujeitos filmados ao filme para reencenar sua forma de vida. Entretanto, aqui a reencenação dispensa a “moldura explicativa”, (XAVIER, 2008) da qual certamente Flaherty não abriria mão.

Em *Serras da desordem* não sabemos onde estamos, quem são os sujeitos filmados e que história é aquela que reconstituem para o filme. Tonacci apenas sugere se tratar de uma reencenação, dada a oscilação entre as formas de tratamento da imagem, mostrando, por exemplo, que o preto e branco é uma opção estilística que faz referência ao passado, sem, contudo, significar um dado da materialidade do “arquivo”. Do preto e branco, passamos às cores e voltamos ao preto e branco.

Após os fazendeiros invadirem as terras indígenas dos Avá-Guajá e matarem seus habitantes com armas de fogo, Carapiru sobrevive e inicia uma fuga pelas estradas do Brasil. A errância é também encenada. Depois dessa descrição, a narrativa passa a conectar momentos históricos distintos através da montagem, sem, contudo, incorrer em tentativa sistemática de historicização. As imagens são usadas para indicar um movimento, que se identifica com o progresso, com a modernização do país. Indica também o tempo transcorrido em que Carapiru permaneceu apartado de seus parentes. Esse movimento envolve a construção de estradas, hidrelétricas, a mineração e a exploração de madeira, a política e os traços de uma “identidade” nacional.

O fluxo de imagens recicladas é introduzido no filme a partir do momento em que um trem – símbolo do progresso tecnológico e do progresso civilizatório, mas também do nascimento do cinema, como observou Luís Alberto Rocha Melo¹¹ – atravessa uma placa do Governo Federal de reserva indígena, como se estivesse invadindo o território.

Em dois momentos de sua análise de *Serras da desordem* (2006), Ismail Xavier (2008) retoma a processualidade já antecipada em *Bang bang*. No primeiro, ressalta o uso do procedimento da colagem para fazer coexistir no filme, sem apaziguamento, elementos heterogêneos.

11 Para Luís Alberto Rocha Melo (2008, p. 30), “a identificação entre ambos [avanço civilizatório e cinema] ultrapassa o aspecto puramente icônico: movimento, velocidade e predomínio da perspectiva são valores ideológicos intrínsecos à ideia de modernidade que os dois inventos tiveram a intenção de traduzir.”

O filme rabisca um leque de ações que nos afastam do personagem [Carapiru]. Este vai retornar, mas não antes de longo intervalo preenchido por interrogações e re-leituras bem próprias ao cinema-processo de Tonacci. Flaherty sai de cena e dá lugar a uma colagem de fragmentos da história do documentário e gêneros correlatos (docudrama, cinema conceitual, evocação irônica de retóricas da publicidade e da reportagem, cinema-verdade). A mistura de estilos, a alternância de espaços e a ausência de coordenadas convidam a um diálogo entre filme e espectador que desafia, desconcerta, criando aquele senso de deriva já presente desde *Bang bang* (1970). (XAVIER, 2008, p. 12)

A adoção do procedimento da colagem envolvendo cenas heterogêneas vai, portanto, afastar o filme de um discurso bem acabado, orgânico ou conclusivo. Desse modo, o que o autor observa é a convocação do espectador que terá que transitar por uma zona limiar, de incerteza e instabilidade.

O jogo de interrupções, o vai-e-vem de Tonacci nos convida a viver a instabilidade das imagens, a indecisão. Mesmo quando o quebra-cabeça começa a se resolver no nível pragmático da biografia [de Carapiru], a poeira já levantada em seu cinema-processo acentua até o fim o campo das incertezas, o que há de lacunar, intersticial, na cena visível. (XAVIER, 2008, p. 18)

Em contraposição aos procedimentos da reencenação e da colagem de fragmentos empreendida na montagem, Tonacci investe, em algumas passagens, no tempo da espera, da expectativa, na iminência de algo que possa acontecer; investe também na solidão do protagonista. A câmera enquadra os pequenos gestos, os corpos isolados e nem sempre há, de fato, ações decisivas ou significativas para o fluxo narrativo. É em meio a essa temporalização estratificada, composta seja pelas estratégias de reencenação, pela colagem e também pelos planos vazios, que os encontros acontecem no filme.

Em momento algum, Tonacci impõe uma interpretação acerca da experiência de Carapiru, que mantém sua opacidade, seu enigma, durante todo o filme. Sabemos que ele tem consciência sobre a realização do filme e que quis participar dessa experiência por vontade própria. Os indícios dessa adesão ao filme são,

por exemplo, a própria reencenação do início, que não seria possível se ele não se engajassem no filme.

Mesmo que existam encontros em cena, Tonacci afasta do filme qualquer possibilidade de solução para as inúmeras questões que a existência de Carapiru nos coloca: desde o fato dele ter sobrevivido, ter vivido afastado de seus parentes, ter retornado depois de um extenso período à aldeia. Na forma como Carapiru é filmado, ele parece não ter sido compreendido nem pela comunidade onde viveu no interior da Bahia, nem pelos seus parentes, muito menos por nós, espectadores.

Carapiru não fala português e Tonacci, por seu lado, não o entrevista. Tem a lucidez de não perguntar o que aconteceu, o que fez e o que pensa dos anos de exílio, zona radical de silêncio. Não tenta decifrá-lo, não traz seu relato; apenas a sua presença consentida como ator da reencenação de seu passado, corpo a articular dois tempos: o de sua presença diante da câmera (é a data da filmagem que vale) e o das ações anteriores que a encenação representa, quando viveu a violência, a solidão, o reencontro com os brancos. (XAVIER, 2008, p. 15-16)

Por seu turno, o problema da impossibilidade de traduzir a experiência de Carapiru não se resolve quando ele retorna à aldeia. Nesse sentido, Carapiru parece não conseguir retomar seu lugar de origem, sua identidade como Avá-Guaá. Como observou Ivone Margulies (2012, p. 87):

Aparentemente implausível (afinal de contas, ele está de volta ao seu grupo), o enquadramento seletivo de Tonacci da semiquarentena de Carapiru – comendo e mantendo-se separado dos outros nas ocasiões sociais – complementa uma imagem de a-filiação congruente com a trajetória pessoal de Carapiru e com a histórica, que reproduz o trauma multissecular dos índios.

Nesse sentido, a autora vai dizer que Carapiru, “sua presença nua e desajeitada”, (2012, p. 89) é fundamental para a figuração das histórias nacionais de exclusão e permite a Tonacci (2012, p. 80) contar a história que mais precisa ser contada, aquela do “desaparentamento”, usando uma palavra de Nancy Bentley ao se referir à obra dos escritores afro-descendentes. Margulies (2012, p. 74)

vai se interessar, portanto, pela maneira como o filme trabalha a ambiguidade fundamental em relação às narrativas de integração, constituindo uma história crítica da Nação a partir do que chamou de “a-filiação”. “Ao invés de oferecer a informação que nos daria a ilusão de ver os Guajá tal como eles são ou de nos tornar familiar a Carapiru, Tonacci conserva os dois mundos situados em uma adjacência conciliada e negociada.” (MARGULIES, 2012, p. 80)

Interessante, nesse aspecto, contrapor o que faz a matéria jornalística realizada pela repórter Délia Ortiz, que acompanha o retorno de Carapiru para sua aldeia. Ela explica o evento (ou seria melhor dizer que faz do retorno de Carapiru à aldeia um evento midiático), fala da expectativa do encontro e afirma para o espectador que Carapiru “tem uma certeza”: “é aqui que ele quer ficar, com gente que fala a mesma língua e gosta das mesmas coisas”.

Entretanto, ao que parece, o cinema-processo de Tonacci caminha no sentido contrário, não dá margem a certezas. Investe exatamente sobre a suspeita. “[...] existe uma dinâmica de não aceitação das conclusões ou de cada ponto que tende a se fixar: ‘Ah, é isso?’, ‘Não, vá em frente, não é isso’. Então, isso eu chamaria de processo”. (TONACCI, 2012, p. 130)

O acento na processualidade sugere um tipo de experiência de realização no qual o tempo de concretização é alargado – expandido, por vezes bloqueado, interditado, interrompido, desviado – pela interseção entre o fazer do filme e a experiência vivida por aqueles que se relacionam a partir dele. É em meio a essa temporalidade, extensa não por acaso, que as transformações processam e são expressas na forma do filme.

André Brasil (2008, p. 94) ressalta justamente a “transformação mútua” vivenciada a partir da participação no trabalho, tanto dos personagens quanto do diretor:

Diferentemente da maior parte da produção midiática, contudo, a obra de Tonacci encerra uma processualidade e uma temporalidade nas quais se implicam os personagens e o diretor, em uma experiência de transformação mútua. Trata-se de uma experiência intensa não porque constituída de tempos fortes e acontecimentos extraordinários, mas porque atenta, também e antes de tudo, às pequenas afecções, aos gestos banais, aos silêncios e tempos vazios próprios do cotidiano.

Nesse sentido, a montagem de Cristina Amaral, retoma a sequência introdutória do filme em seu fechamento. Trata-se de uma cena feita no presente das filmagens e que revela o antecampo da introdução do filme. Nessa exposição do antecampo, Carapiru se encontra com Andrea Tonacci e com o fotógrafo (também cineasta) Aloysio Raulino. Nesse momento, as experiências de Carapiru, de Tonacci (e de Raulino) se equivalem. Apesar de não se identificarem, de não pertencerem a uma família, a um grupo comum, eles estão juntos vivenciando a experiência do filme, eles estão em cena, compartilhando as histórias de suas errâncias e dando continuidade a elas, dando prosseguimento ao mundo, em movimento.

Fotograma 208 – Cena final de *Serras da desordem*: encontro entre Carapiru, Aloysio Raulino e Andrea Tonacci

208

Fonte: *Frame* do filme *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) / Fotografia: Fernando Coster.