Conclusão

Clarisse Alvarenga

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ALVARENGA, C. Conclusão. 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. 273-279. ISBN: 978-85-232-1869-0. <https://doi.org/10.7476/9788523218690.0008>.

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

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

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

CONCLUSÃO

Após proceder à análise do conjunto dos três filmes que abordam o primeiro contato com índios considerados isolados – *Os últimos isolados* (Adrian Cowell, 1967-1999), *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009) e *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-) – posso concluir que eles são afetados por dois aspectos distintos que os constituem. Estes dois aspectos nos foram sugeridos na lida com as “categorias analíticas” correspondentes aos momentos intensos (a cena do contato) e aos movimentos extensos (a montagem) dos filmes e da consequente articulação entre elas. Portanto, o primeiro dos aspectos incide no nível da cena, sendo prioritariamente cultural/cosmológico. O segundo se manifesta no nível da montagem, mostrando-se afeito aos processos históricos. Ambos estão relacionados, como se a cultura fosse atravessada pela história e a história desviada, deslocada pelos encontros culturais por meio dos processos de realização dos filmes.

Sobre o primeiro aspecto, sua evidência faz-se notar na cena do contato sob a forma iminente do equívoco entre mundos diferentes. Nesse sentido, a cena não apenas promove a aproximação entre os dois mundos (o que envolveria

acreditar na possibilidade de empreender uma tradução direta entre eles), mas, dialógica, aponta para o equívoco entre eles e indica um jogo em constante negociação entre os modos de se aproximar, conhecer e ver de um e outro grupo que comparece à situação circunscrita do contato tal como filmado.

Do ponto de vista da experiência sensível, pode-se localizar, na situação de filmagem do contato, a emergência prioritária do regime do tato, da escuta e ainda do invisível (extracampo), sentidos que modificam a maneira como a cultura ocidental articula, de forma causal, o ver ao conhecer. Optando por exercitar a aproximação, tocar os objetos e os corpos, atentar-se ao invisível e apurar a escuta; procurando não apenas agir, mas também esperar, não apenas dirigir mas ser conduzido, o cinema parece transformar-se em meio ao encontro em situação de contato. Nesse sentido, cabe ressaltar o caráter singular do encontro interétnico em questão em cada uma das cenas do contato vividas e filmadas pelos cineastas com cada um dos grupos envolvidos.

Do ponto de vista das cosmologias, percebe-se que a cena do contato acontece quando existe uma alteração na maneira de conceber a figura do branco por parte dos indígenas, algo que se encontra relatado nas etnografias dos povos que participam dos filmes aqui analisados. Essa alteração envolve uma modificação na concepção de formação do mundo e uma reconfiguração do lugar do branco em seu interior, com a consequente mudança nas relações entre eles a partir daí. Envolve, como decorrência disso, uma percepção distinta tanto da própria cultura quanto acerca da visualidade ocidental (as formas de lidar com ela e apropriar-se dela, em perspectiva inclusive política de registro e de resgate da memória, e, atualmente, de sobrevivência). Logicamente, essas modificações se desenvolvem, são elaboradas ao longo do tempo, não se resolvendo na emergência da cena do primeiro contato. Nesse sentido, o cinema indígena nos oferece um exemplo avançado do amadurecimento dessa relação.

A percepção dos sujeitos filmados, nesse caso, está intimamente ligada à sua compreensão da feitura do filme, daí a importância das projeções coletivas e da explicitação do processo no interior mesmo da própria cena. São muitas as situações em que os cineastas mostram aos sujeitos filmados o que estão fazendo enquanto estão filmando, oferecendo em muitos momentos a câmera, o microfone, rebobinando o gravador e apertando *play* em cena para que possam ouvir imediatamente o que foi gravado, explicitando a captação do som em cena por meio da oferta dos fones de ouvido para que escutem, oferecendo a objetiva

da câmera, apresentando a operação da tradução a eles, deixando seu lugar no antecampo para mostrar, no interior da própria cena, como a câmera produz a imagem do outro.

Nas cenas do contato nos filmes analisados, por meio do enquadramento cria-se, afinal, um quadro que seria um espaço não antes existente, mas que precisa ser constantemente inventado pela experiência compartilhada do cinema. Torna-se preciso inventar uma outra cena, que possa abrigar o encontro e as interferências de parte a parte ao invés de se constituir sob a forma da exclusão, da dominação, das relações de poder e hierarquia, que configuram o espaço como uma fôrma pré-existente à qual o encontro precisaria se enquadrar. Na cena do contato, é o espaço e o tempo das culturas tal como expressos na cena por meio das relações entre os corpos que filmam e que são filmados, que são desenhados.

É desta forma que a cena do contato se torna o registro do nascimento de uma cena. Ao invés de invadir um território, esquadrinhar uma cultura e perscrutar um povo, eles investem em uma tradução possível para a relação que estabelecem com os sujeitos filmados partindo deste grau zero que é o primeiro contato. Assim, eles colocam em questão o próprio processo de tradução (tanto no gesto de filmar quanto no gesto de narrar).

Nesse ponto vale ressaltar algumas preocupações específicas de cada um dos cineastas. Na série de Adrian Cowell, percebe-se a abertura da cena nos momentos de escuta dos testemunhos, concedidos sob a forma de depoimentos daqueles que sobreviveram aos massacres que se sucederam ao contato, e nota-se também o acolhimento da reencenação na qual os sujeitos filmados elaboram a experiência da sobrevivência a partir da proposição do filme. Já no filme de Vincent Carelli, o objetivo é registrar as evidências da existência dos Kanoê e dos Akuntsu para protegê-los na Justiça, o que ressalta o caráter performativo da imagem. Mas o que o filme acaba de fato mostrando é a resistência desses dois grupos ao contato, algo que incide sobre o próprio filme e sobre a experiência do cineasta, expostos que estão ao risco real, identificado concretamente em situação de ataque iminente, sendo que a tentativa de contatar o “índio do buraco” é o momento mais crítico. Dessa forma, o cineasta se torna vulnerável em cena, tão aberto e susceptível aos acontecimentos como os sujeitos que ele filma. No filme de Andrea Tonacci, sobretudo no material bruto, a experiência de encontro radical com a alteridade, assim como os gestos de troca, reciprocidade e reversi-

bilidade, proporcionam a abertura da cena para a possibilidade de trânsito entre o “lado de cá” e o “lado de lá” da câmera. Vislumbra-se ali a possibilidade de oferecer os equipamentos para que o outro filme ele próprio, o que requer um processo mais extenso do que um filme é capaz de oferecer, certamente.

Se o primeiro aspecto que constitui os filmes incide sobre a cena, o segundo, como foi dito, refere-se à montagem. Por se tratar de filmes realizados durante um extenso período, com suspensões e intervalos entre eles, e nos quais a experiência da montagem está distanciada no tempo e no espaço da experiência das filmagens, os cineastas precisam elaborar uma temporalidade que é não apenas a da experiência cultural, equívoca, posta em cena, mas que é também a da experiência histórica. Não se trata exatamente ou estritamente de uma necessidade de historicizar os acontecimentos. Afinal, montar um filme nesses termos não se restringe a “narrar uma aventura vivida”. É, mais que isso, expor o fato de que o material filmado esteja inevitavelmente “marcado pela história” a partir do tempo transcorrido.

Aquilo que não foi filmado, tendo permanecido no extracampo, os intervalos entre os momentos de filmagem, as diferenças entre as formas de filmar em um momento e em outro, as alterações perceptíveis no contexto da cena em cada período, tudo isso, quando elaborado pela montagem, aponta, de um modo ou de outro, para a história que atravessa o filme. Nesse sentido, a história envolve tanto a percepção de alterações na cena do filme, sua constituição em momentos diferentes, mas também alterações nas vidas dos sujeitos filmados, que experienciam as transformações (tanto deles próprios quanto do filme e também da história) ao longo do tempo, algo que a montagem permite revelar.

Como foi dito e é preciso ressaltar, ambas as dimensões detectadas (a dimensão cultural/cosmológica e a dimensão histórica) aparecem imbricadas em cada experiência fílmica pesquisada. Nesse sentido, reitero, é como se a cultura fosse atravessada pela história e a história desviada, deslocada pelos encontros culturais, de maneira análoga ao que vemos nesses filmes, onde a cena é atravessada pela narrativa (montagem) e a narrativa é desviada, deslocada pelas equívocas em cena.

Acredito que, apesar de não fazer parte do projeto desses cineastas exatamente contar a história do Brasil (ou, mais transversalmente, contar a história da relação da sociedade nacional com os povos indígenas), eles criam as condições que permitem a existência de uma outra cena e uma outra narratividade para

que essa história seja contada, para que ela deixe suas marcas na experiência de cada filme. Haja vista o fato da história por eles contada não ter como foco apenas a formação do Estado Nacional, mas sim as múltiplas experiências culturais e históricas que se dão ao longo do tempo e que se articulam na composição da escritura dos filmes.

O que o conjunto dos filmes revela é uma história nascente (assim como a cena) em que se percebe justamente a narrativa sendo esboçada com elementos muitas vezes frágeis, residuais, aquilo que restou dos encontros, aquilo que pode ser salvo, com contribuições vindas de ambas as culturas, e não apenas da cultura ocidental (com a qual o cinema em princípio se identifica). Nesse sentido, o movimento notável que essas histórias inscrevem sugere seu inacabamento, sua abertura.

Voltemos novamente aos filmes. Na série de Adrian Cowell a abertura narrativa está identificada na constante retomada dos mesmos temas, sempre reconfigurados a partir da entrada de novos sujeitos em cena. Por isso Cowell retoma filmes já realizados por ele no passado, recriando, a partir deles, outras narrativas (este é o caso tanto de *Fugindo da extinção* quanto de *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*, tal como detalhado nas análises). Seus filmes reafirmam a disposição sempre presente para refilmar, rever, refazer de maneira exaustiva a situação do contato, seus desdobramentos e perspectivas históricas, abrindo a possibilidade recorrente de novas elaborações para os mesmos assuntos – seria essa constante retomada e reelaboração que permitiria avançar na legibilidade do contato e que caracterizaria a história que o filme propõe.

A história em *Corumbiara* é notável em dois movimentos. O primeiro é justamente a necessidade da ação concreta, rápida, ágil e articulada, em curto prazo, no presente próximo à cena (mas ainda assim posterior a ela), tendo em vista que uma catástrofe está sempre por acontecer. Na tentativa de evitá-la, de evitar o extermínio iminente, de contribuir para a sobrevivência, a imagem é uma arma que produz evidência da existência dos índios, algo que, em via inversa, os fazendeiros pretendem apagar. O segundo é o movimento retrospectivo, num gesto de olhar para trás, sempre com vistas a elaborar uma reflexão profunda sobre os procedimentos usados pelo contato e pelo filme, arcando com tudo aquilo que a ele resiste sob a forma de uma autocrítica elaborada na narração em voz *over*. A história é apanhada principalmente em retrospecto, provocada pela situação concreta do presente.

Pelo fato de se tratar de um material inacabado, *Os Arara* não apresenta elaboração ou conclusão sobre o contato, nem, tampouco, um argumento explícito sobre a história. Tonacci investiga suas motivações, expõe seus termos, assume um posicionamento favorável aos Arara, nos dois primeiros episódios, mas quando o contato se efetiva o filme parece se interrogar: como se aproximar do outro? Como enquadrá-lo? Quais os sentidos dessas imagens? O que elas prenunciam? Em relação à história, arrisco a dizer que *Os Arara* propõe uma abertura da história no mesmo gesto em que questiona a narratividade ocidental. Mesmo que inconscientemente, e ainda que não intencionalmente, Tonacci optou por não submeter o material filmado a uma organização narrativa, mantendo o material isento de montagem. Ao tomar essa decisão, Tonacci manteve, quem sabe, o material filmado mais próximo do universo ameríndio, ao mesmo tempo em que manteve formalmente um vínculo extremo com a experiência vivida e filmada. A história a que essa experiência alude seria uma espécie de história bruta, em curso, que resiste a uma elaboração racional, mantendo, contudo, uma latência que sugere o caráter catastrófico do contato. Nesse sentido, é como se o material bruto de *Os Arara* implodisse com a narrativa – com a narrativa midiática, mas também do cinema – afinal o gesto de montagem é, consciente ou inconscientemente, interrompido, suspenso.

Nas decisões de cada um dos cineastas subjaz uma questão em comum: as imagens do contato parecem não coincidir exatamente com a narração possível de ser feita desse evento posteriormente. Em todas as três situações percebe-se a escolha de outros caminhos, outras formas de narrar, nos quais a história possa aparecer de forma complexa, não reduzida a uma perspectiva linear, homogênea e teleológica. Todo o esforço que se faz, cada um ao seu modo, é justamente no sentido de expor o encaminhamento dos eventos (existe uma clara percepção da catástrofe por vir) sem desconsiderar os outros caminhos possíveis, o desejo de que a relação interétnica venha de algum modo alterar o rumo previsível e abrir outras trilhas ainda inexploradas, seja no curso da história (Adrian Cowell), seja no curso dos acontecimentos próximos (Vincent Carelli), seja no âmbito da linguagem (Andrea Tonacci).

Se Cowell encena a catástrofe junto com os sobreviventes para garantir sua legibilidade, para abrir espaço ao testemunho, Vincent tenta a todo custo evitá-la, interfere nos acontecimentos e, sem se descolar de sua militância, reflete sobre eles posteriormente. Tonacci, por sua vez, parece sugerir que mais impor-

tante do que o desfecho da história é a mudança das formas de fazer e se relacionar que a constituem e que incidem sobre a linguagem. Talvez a decisão de sustentar, de manter o inacabamento do filme seja, do ponto de vista formal, a que mais fortemente explicita a relação complexa entre cena e montagem nos filmes em questão. Nesse caso, o inacabamento seria uma forma de fazer com que a montagem (ou a decisão de não montar) acolhesse e projetasse a experiência vivida em toda sua amplitude na forma do filme. E, obviamente, de pensar uma história em que o encontro interétnico, com seus equívocos, seja fundante, custe o que custar às narrativas que venham elaborá-lo.

Ao se situarem num campo tensionado pelo risco do real – a cena do contato – e pela sua elaboração, realizada na montagem, estes filmes acusam, de um lado, o caráter traumático, catastrófico da história, mas também, em contrapartida, evidenciam a existência de outros mundos, outras perspectivas, resistências e sobrevivências. Nessas experiências cinematográficas, responde-se ao chamado de elaboração da história, mas, ao elaborá-la, o que, ao final, é colocado em questão é o próprio modo da elaboração, afinal, “para os parceiros envolvidos no jogo, o fundamental é redefinir os termos da conversa”, por isso é preciso expor e colocar em questão o próprio processo.