





*Andrea Tonacci e Carapiru
durante as filmagens de Serras da Desordem.*





Serras da Desordem

organização
Daniel Caetano

Azogue Editorial
2008



capa e projeto gráfico
Sergio Cohn

revisão
Carolina Benjamin

coleção Odeon - coordenação
Carolina Benjamin e Ana Maria Bonjour | Safo Produções
Sergio Cohn | Azougue Editorial
Daniel Caetano

S499

Serras da desordem / Daniel Caetano (org.). - Rio de Janeiro :
Beco do Azougue : Sapho, 2008. 144p. : . -(Odeon ; 1)

Reunião de artigos e ensaios sobre o documentário Serras da
desordem de Andréa Tonacci

ISBN 978-85-88338-94-4

1. Serras da desordem (Filme). 2. Tonacci, Andrea - Entrevistas.

4. Documentário (Cinema) - Brasil. 5. Cinema - Brasil. I. Caeta-
no, Daniel, 1975-. II. Série.

08-1098. CDD: 791.4372 CDU: 791.43 19.03.08 20.03.08 005848

**2% da tiragem desse livro será doada para o Iepé – Instituto de
Formação e Pesquisa em Educação Indígena. O Iepé é uma enti-
dade sem fins lucrativos criada para prestar assessoria direta a
demandas de formação e capacitação apresentadas pelas comu-
nidades indígenas do Amapá e do Norte do Pará, visando o forta-
lecimento de suas formas de gestão comunitária e coletiva. Mais
informações na página www.institutoiepe.org.br.**

[2008]

Beco do Azougue Editorial Ltda.

Av. Jardim Botânico, 674 sala 605

CEP 22461-000

Tel/fax 55_21_2240-8812

www.azougue.com.br

AZOGUE - MAIS QUE UMA EDITORA, UM PACTO COM A CULTURA



Apresentação 7

DANIEL CAETANO

As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério 11

ISMAIL XAVIER

O lugar das imagens 25

LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

Reflexões sobre *Serras da Desordem* 43

CLARICE COHN

Um outro cinema para uma outra humanidade 59

RODRIGO DE OLIVEIRA

Entre o caos e a desordem 81

DANIEL CAETANO

Entrevista com Andrea Tonacci 97

POR DANIEL CAETANO

Filmografia de Andrea Tonacci 139







Apresentação

DANIEL CAETANO

Este livro pretende oferecer algumas perspectivas sobre um filme incomum. Em certos casos é preciso ir à linha de frente para apontar o que surge de mais original e vigoroso – como acontece no momento atual, quando há uma produção de filmes volumosa e pouco vista. E o filme *Serras da Desordem*, antes mesmo de estrear no circuito comercial de salas de cinema, já conseguiu mobilizar um número considerável de defensores apaixonados, a que os redatores deste livro agora vêm se juntar. Nas próximas páginas, Ismail Xavier analisa o encadeamento narrativo de *Serras da Desordem*, observa a sua relação com a história do cinema e aponta as questões centrais do filme; no texto seguinte, Luís Alberto Rocha Melo faz uma análise detida sobre o uso dos materiais de arquivo e das relações que o filme constrói com o próprio lugar da produção de cinema; em seguida, Clarice Cohn fala sobre os sentidos da presença do próprio Carapiru no filme que narra a sua história; depois, Rodrigo de Oliveira aponta os laços que *Serras da Desordem* tem com o percurso cinematográfico de Andrea Tonacci; em seguida, meu artigo trata das relações de oposição e complementaridade entre o filme de Tonacci sobre Carapiru e o último filme de Rogério Sganzerla.



Ao final, o leitor tem uma entrevista com Andrea Tonacci sobre o filme e seu universo.

Não é por acaso que surge o interesse em discutir e analisar justamente este filme – a seguir, o leitor lerá sobre alguns dos aspectos que motivam a escolha, sejam eles devidos à forma narrativa do filme ou à perspectiva histórica que ele oferece. Mas vale ainda notar algumas características do cinema de nossos dias: há uma difusão constante de banalidades cinematográficas, sejam elas importadas ou patrocinadas pelo esquema de produção nativo; por outro lado, os interessados na renovação de propostas estéticas e formas narrativas (natural a qualquer época, mas um tanto rarefeita a partir de meados dos anos 1980) encontram no cinema de Andrea Tonacci e Carapiru um considerável valor simbólico – trata-se de uma história sobre um *outro* da civilização brasileira narrada por um *outro* desta produção de cinema que aceita se banalizar. Em favor de um cinema que pode ser criado, é preciso pensar, apontar as impressões, investigar – enfim, falar sobre o que surge de mais interessante e verdadeiramente precioso.



SERRAS DA DESORDEM

Brasil, 135 min., 2006

Ficção baseada em fatos reais da vida de Carapiru, índio Awá-Guajá

Direção: Andrea Tonacci

Roteiro: Andrea Tonacci, com a colaboração de Sydney Ferreira Possuelo e Wellington Gomes Figueiredo

Produção: Sérgio Pinto de Oliveira e Wellington Gomes Figueiredo

Fotografia e câmera: Aloysio Raulino, Alziro Barbosa e Fernando Coster

Montagem: Cristina Amaral

Música: Ruy Weber

Primeira exibição pública: 26 de janeiro de 2006 - 9ª Mostra de Cinema de Tiradentes

Estréia em circuito comercial: 30 de novembro de 2007 – Belo Horizonte





Carapiru em cena de *Serras da Desordem*.





As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério

ISMAIL XAVIER

A primeira imagem de *Serras da Desordem* traz a figura de um indígena sozinho na mata, a preparar uma fogueira. A câmara segue de perto os detalhes de sua tarefa que evidencia um saber. A cena é longa; o silêncio e o capricho nas operações vão compondo o interesse especial pela situação, e o gesto de mostrar a ação completa estabelece a ligação direta com cenas de *Nanook, o esquimó*, o clássico documentário de Robert Flaherty. Lá também, tratava-se de observar um homem em condições limite a usar técnicas da sua cultura para sobreviver em meio ao branco da neve sem fim. Nos dois casos, a solidão e o saber dignificam o personagem, mas na cena de Tonacci há um leque maior de indagações. Não sabemos de quem se trata; não há a moldura explicativa de *Nanook*.

Embora fique claro que a ação é “típica”, há uma insistência que vai marcando uma singularidade a ser trabalhada depois. Feita a fogueira, ele recolhe as folhas das árvores, faz o leite e se deita. A câmara se aproxima como que para “subjetivar” a imagem de um rosto a dormir (e sonhar?), ficando nítido que o documento do tipo – “exiba esta técnica diante da câmara” – dá lugar à especificação de um momento



particular de uma experiência ainda enigmática, marcando uma transição que se abre para uma narrativa. A montagem superpõe murmúrios e flashes de ações indefinidas que sugerem violência, compondo um segmento agitado em que os pontos de interesse se disseminam, em nítido contraste com a limpeza da cena inicial. Ativam-se outros espaços (de memória? Ou simples justaposição fora de qualquer ancoragem?). O filme rabisca um leque de ações que nos afastam do personagem. 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). Afinal, do que se trata?

Por ora, o jogo montado, quando as imagens se estabilizam, nos leva à encenação de um episódio de violência em terras indígenas invadidas por mineradores e fazendeiros. Um grupo de índios caminha pela floresta; são famílias com crianças de várias idades. Eles encontram um lugar para o acampamento, e longa seqüência dá conta da relação deles com o ambiente. Esta parada à beira d'água nos mostra um grupo "em casa", a se ocupar em acender o fogo e curtir um momento de descanso. Há tempo para o banho no rio, o cuidado



com os bebês, a relação mais lúdica com os animais que acompanham o grupo. Há variados pólos de interesse, detalhes, e há um momento em que parecem ouvir ruídos de aviões, fazendo sinais que sugerem o “eis aí de novo”, nada de extraordinário. Durante a seqüência, todos se comportam de modo impecável como atores que ignoram a câmera, numa cumplicidade discreta que fica mais nítida quando um dos jovens adultos se afasta do grupo à procura de algo (caça?) e a câmera o acompanha até que ele depare com uma estrada de ferro onde vemos uma placa avisando que a entrada é proibida, por se tratar de reserva indígena. Um trem passa em alta velocidade e se impõe na tela. Outro tempo, outra energia. A música define uma cadência que torna o interminável desfile dos vagões uma coreografia, fascinante e assustadora. Fosse o trem de Tursib (1927), do russo Turin, ou o *Iron Horse* do *western*, teríamos o tom épico de uma história universal em marcha a anunciar melhores dias, dominada a natureza e a comunicação. Aqui, o que se ressalta é a violência, a histeria desta cadência regular que retira o encanto de tantos outros filmes da história do cinema, desde Lumière.

Em nova mudança de registro, nos vemos dentro do trem, num passeio de *voyeur* pelos vagões de passageiros, a observar a fisionomia letárgica dos ocupantes da área indiferentes à terra que atravessam, com exceção de um que faz um gesto como quem mira na placa que sinaliza a reserva indígena. Quem são e o que têm eles a ver com os índios acampados? Evocação de um contraste estrutural ou nexos narrativos? Em que tempo estão essas pessoas do trem? Sem resposta, salta-



mos para os preparativos de um grupo armado no meio da floresta onde haverá a encenação rápida do massacre do grupo de índios acampados. O personagem que se afastara volta aflito, tarde demais, e termina, a seu ver pelo menos, como o único sobrevivente (para nós, uma cena intercalada mostra que um dos meninos em fuga ficou preso numa cerca e foi levado pelos brancos).

O sobrevivente perambula pela região. O traço “solidão” agora se diegetiza, tem motivos explícitos, e nos perguntamos pela ligação entre este índio jovem e o mais velho lá da abertura do filme. Mas é cedo para a resposta sobre as identidades e os tempos. A montagem cria outra deriva e faz desfilar imagens-clichê que condensam uma época: a construção da Trans-Amazônica e de hidroelétricas, eventos urbanos de massa, áreas de mineração (como Serra Pelada), numa sucessão de vistas aéreas que, como monumentos *kitsch* à Jean Manzon, oferecem um contexto e uma marca cronológica (a do período da ditadura militar até os anos 1980). Uma mudança de escala e de estilo nos leva ao silêncio e ao preto-e-branco que repõe a figura solitária a perambular, agora encarnada no ator que vimos lá no início a fazer uma fogueira. Nossa ansiedade por uma narrativização encontra o elo desejado: um percurso se confirma neste traço comum (a solidão na mata). Os dois corpos perfazem uma identidade que veremos logo a ser retirada deste exílio quando é encontrado por um grupo de fazendeiros. Em rápidas pinceladas, indiferente à questão da performance destes amadores, o filme encena o primeiro contato, com a passagem da nudez ao corpo vestido



e com outras cenas que evidenciam a aceitação dele pelo grupo (para sua sorte, tudo se dá em base amistosa). Entre o massacre o e este re-encontro com os brancos, se estabelece uma história. E há a hipótese de que se possa montar uma cronologia da perambulação, tomando como referência aquela seqüência de montagem das imagens monumentais que têm data. Os dados do percurso permanecem escassos, e a regra define que é hora de encaixar certas peças. A montagem vem em nosso socorro.

Saltamos para a longa seqüência que traz o registro de um reencontro entre amigos. O índio protagonista é recebido aos abraços pelos brancos que logo se identificam como os que o tiraram da solidão (fica definido um passado em relação ao presente da filmagem). Vale o estilo documental na forma como se vê a chegada, o reconhecimento, os sorrisos, as evocações do passado, o prazer na observação das fotos então tiradas, a camaradagem de velhos amigos. Há lugar para entrevistas com os fazendeiros e para todo um período de registro da nova convivência que rebate sobre nossa idéia do primeiro encontro e da forma como a empatia se criou. O seu nome é Carapiru, índio Guajá, originário do Maranhão. O filme, em suas bifurcações, esteve mesmo dando conta de sua história: houve o massacre, as cenas de montagem, a sua perambulação enigmática por cerca de dez anos; agora, é esse re-encontro que nos oferece os dados a partir dos depoimentos dos brancos.

Carapiru não fala português e Tonnaci, 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.

Neste particular, a forma como se compõe o material filmado na evocação do momento em que ele foi descoberto (ou coberto) pelos brancos, e também nas seqüências de Brasília, abre uma questão que é central no projeto. O filme, ao dar tempo para cada vivência, não se apressando no andamento do relato, explora o efeito de cada cena e nos faz oscilar em nossa leitura do que se passa com o personagem. Há cenas que tomamos sem hesitação como registro direto, digamos assim, de uma ação presente: olhar as fotografias, por exemplo, expressa o que só pode ser um efeito do re-encontro e da memória cristalizada nas fotos; e há cenas que podemos tomar como repetição de uma ocorrência anterior pela forma como se indica o recuo no tempo: por exemplo, quando se encena o episódio em que houve uma primeira tentativa de retirá-lo à força daquele convívio em nome de uma ordem oficial. Sabemos que tudo é, enfim, presente, e tudo é teatro diante da câmera, se quisermos ir fundo, mas isto não impede que procuremos esta diferença entre olhar um episódio que emerge sem a sombra da repetição, e olhar um episódio enquanto “já ocorrido” e agora retomado, quando a imagem é franco teatro.



A nossa procura por um discernimento deste tipo gera um efeito extraordinário, pois é comum ficarmos perdidos nesses deslizes e superposição de um tempo no outro. O mais decisivo é que, mesmo quando é dada esta chave – “agora vamos refazer aquele momento em que Carapiru fez isto ou aquilo” – nós não temos condição de saber a relação de Carapiru com este teatro diante da câmera. Como ator, ele assume a performance e conduz suas ações conforme solicitado; no entanto, principalmente quando ele não está mergulhado nos momentos de empatia plena com os convivas, há uma zona de silêncio, uma opacidade (para nós) na sua vivência da cena. Há o teor enigmático da fisionomia, para além do que a sociabilidade mais direta requer. Carapiru está em outro tempo e lugar, não raro indefinido, mesmo que um conjunto de ações práticas deixem claro que ele se sabe ator e aceita o jogo. Segue o protocolo definido pelo cineasta, mas não necessariamente nos mesmos termos. Há exemplos mais nítidos disto, como o momento em que Sidney (da FUNAI), depois de refazer os passos de indigenista experiente que veio para levar Carapiru a Brasília, está de partida; certa confusão se estabelece na performance da cena (que vale por esta e pela primeira partida) que deixa dúvidas quanto ao estatuto da “nova” situação para o índio, pois há uma diferença entre a ação pragmática que deve seguir as regras do jogo e a forma como ela é vivida pelo ator. Tal diferença, nas situações específicas de *Serras da Desordem*, ganha outras ressonâncias. O que há de ambíguo em performances se condensa com toda intensidade nos gestos e no rosto de Carapiru. Há mais em



sua experiência, em seu pensar e em suas angústias do que o exposto nesta interação pragmática com os brancos e com o próprio filme. Talvez o ponto mais inquietante desta zona de silêncio se dê na passagem por Brasília, quando ele é visto nas ruas e sobe na torre de TV, cena em que se evidencia a tensão e o descompasso entre a situação prática e os sinais de uma outra viagem (por onde?) que ele deixa transparecer no rosto e nos gestos. O que acha de tudo, afinal?

O jogo de interrupções, o vai-e-vem de Tonacci nos convida a viver a instabilidade das imagens, a indecisão. Mesmo quando o quebra-cabeças começa a se resolver no nível pragmático da biografia, 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.

Algo da biografia se acresce na conversa de Sidney e seu assistente no carro em que levam Carapiru para Brasília – evocação do momento em que o trajeto se cumpriu da primeira vez - e nas cenas, já na cidade, em que a família do antropólogo da FUNAI narra os episódios então vividos no apartamento, quando tudo era novo para ele. Dentre as histórias contadas, está a incrível coincidência: em Brasília, Sidney pediu um intérprete para poder falar com Carapiru, e o jovem enviado pela FUNAI se revelou ser o filho de Carapiru, o menino que a encenação do massacre lá atrás nos mostrou sendo capturado. O reconhecimento mútuo de pai e filho é um episódio que depois ganha maior ressonância nas imagens do Globo Repórter que, em 1988, capturou a história e a divulgou em rede nacional, com ênfase para os seus aspectos inusitados.



Imagem na TV, notícia de jornal, Carapiru é personagem da mídia que o acompanha até o seu retorno à tribo, numa narração que encadeia o momento melodramático de recomposição da família e a chegada no Maranhão, quando a reportagem sugere o final feliz da sua reintegração na tribo. Não endossando tal fechamento, *Serras da Desordem* retoma a história no momento em que a vida de Carapiru no seio da tribo já não interessa como notícia, pois deixou para trás o que havia de sensacional. O quadro que se desenha é melancólico, com os índios na reserva vivendo em compasso de espera (de quê?), numa área de fronteira em que a mescla das referências é notória e não tem nada de promissor. Há um ponto de não retorno que faz inútil o anseio por um passado de integridade cultural fora da reserva e desta domesticação que muda o sentido das coisas, inclusive do reencontro entre pai e filho, dada a sua marcada diferença no contato com os brancos. O filho está integrado no novo contexto através da sua forma de “ser índio intérprete”, observado socialmente numa identidade protocolar que ele vive no dilaceramento e na relação tensa com a sua própria história. O pai permanece como a figura do enigma, falante de outra língua que prefere não se incorporar ao circuito senão através de relações práticas a que não pode escapar. Quando se lhe indaga pela sua humanidade, ele dá garantias de que está lá, que tem seu próprio sistema, mas está longe de expor seu código. Há espontaneidade em certas interações, mas o movimento efetivo termina por ser a composição do personagem que o filme solicita. Tal composição, na fase dos reencontros e encenações



sancionada pelo eixo de uma história já dada e comentada, se deixava atravessar por certas contingências. Na fase final, a hipótese de um registro “certamente documental”, permeado de acasos, perde de vez seu sentido, pois já não podemos dizer qual é a relação entre o que vemos na tela e a efetiva situação prática que Carapiru viveu em seu retorno. Vemos a figura à toa, enquadrada de modo a revelar-se nos cantos, só, a observar o que se passa. Compõe-se o quadro de um estranhamento que se faz verossímil segundo nossa ótica, pois ativamos nossa matriz para pensar sua experiência acumulada e a possível dificuldade de partilha, o seu senso de “fora do lugar”. O filme trabalha esta matriz, compõe a melancolia (a melancolia do índio, mais de uma vez trabalhada no cinema) e prepara o movimento final em que ele tira a roupa, retoma a flecha e caminha sozinho em direção à mata: este é um desfecho de personagem-tipo. E se encaixa como uma conclusão do ciclo aberto lá no início, pois a próxima cena poderia bem ser a volta de sua imagem a fazer o fogo.

Entretanto, o que o filme nos traz é a mata, não como lugar de solidão, mas do encontro entre Carapiru e o cineasta. Tonacci está lá à sua espera, para que se inicie a filmagem do que foi para nós a primeira cena. Há o *making of* que não é apenas deste filme, mas de toda uma tradição que começa com *Nannok*, quando o interesse de Flaherty era recompor (encenar) a integridade de uma cultura que, naquele momento, já vivia outra condição prática que anunciava uma decomposição. O propósito de Tonacci é, ao contrário, recompor a ação solitária que acorda nosso romantismo quando exibida



pela primeira vez, voltar a ela como cena dirigida que envolve a ação do índio e a do fotógrafo. Vale o elogio à cultura ali condensada, mas vale também o reconhecimento do contato inevitável e da nova situação que emoldura tudo. Na assimetria dos poderes, a cena de Carapiru é o avesso de uma reposição do passado em sua pureza. O cinema aqui, tal como em *Iracema* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, assume a sua parte na invasão da selva e no quadro geral de dominação instalada, e assume a sua forma como exposição dos termos de uma relação de poder em que o cineasta, queira ou não, assume o sujeito trazido ao jogo como seu personagem.

Em verdade, a forma do desfecho é mais específica, e não fala somente do fato geral da apropriação, mas deixa claro que, se antes a regra do jogo definira aberturas e havia espaços para que Carapiru fosse singular sendo também personagem, agora é o momento em que o cineasta ressalta de que forma esta experiência rebate na sua própria condição pessoal. Ou seja, define os termos da apropriação. Era preciso sair daquelas situações de convívio em que eram mais complicados os termos da relação entre ator e cineasta, pois havia a interação com todos em volta a introduzir o que havia de contingente nas relações, ou a auxiliar na criação de nexos narrativos que ganhavam uma sanção do real, porque encenados com os que viveram as situações. Na seqüência final, o cineasta escolhe montar as cenas que sugerem o isolamento de Carapiru na tribo sem articulá-las com outros registros ou outras coordenadas. Esta redução dos termos prepara o desfecho marcado pelo cara a cara entre cineasta e ator. Aí, o



personagem já não é, ou é algo mais do que o singular Carapiru. É a figura que remete a uma condição geral do índio, aí mediada pelo aparato do cinema que vale por outros aparatos de controle, é também a figura que recolhe aquilo que de si próprio o cineasta projeta ao compor o deliberado espelhamento.¹

Com tal gesto, Tonacci dá conta da metáfora que o movimento de *Serras da Desordem* oferece para seu próprio percurso que, entre 1970 e 2000, se pautou pela condição de marginalidade e nomadismo. Se ele elaborou um extenso trabalho de criação audiovisual nas zonas de fronteira e na montagem de um diálogo entre culturas indígenas, esta criação permaneceu fora da vista, à sombra dos circuitos de exibição e do próprio debate da crítica. Há um processo que ganha nova inflexão com a realização deste filme o diretor se aproximou de Carapiru para compor um movimento de negociação de identidades, ciente do duplo sentido das projeções imaginárias e incorporações do outro que se instala dentro desta moldura geral de dominação lastreada pela tecnologia.

De tal ciência, Tonacci nos dá notícia no próprio *making of* que tem outra dimensão estratégica. O retorno à cena inicial repõe o motivo da administração do fogo, recorrente ao longo do filme (vide o interesse de Carapiru pelos fogões de lenha). Neste final, o espectador guarda na memória a cena em que um indigenista comentou a lição que aprendeu ao perceber, numa caminhada, a aflição do índio quando lhe foi

¹ Leandro Saraiva coloca muito bem os termos deste encontro entre o índio e cineasta em seu texto sobre o filme publicado no folder da “Mostra Cinema Cidadão”, dentro da série “Encontro com o cinema brasileiro”, Centro Cultural Banco do Brasil, em 03-10-2006.



pedido para que apagasse o toco usado como tição que o grupo sempre leva aceso para garantir a armação da fogueira nos acampamentos. Na ocasião, um dos brancos que acompanhava o grupo, num estalar de dedos, acendeu um isqueiro, criando no jovem índio um senso de impotência, humilhação, pela disparidade de recursos no controle de um dispositivo tão vital. Na derradeira imagem do filme, vemos Carapiru num longo plano em que está expansivo, à vontade diante da câmera. Não cumpre uma tarefa prática em silêncio; na ociosidade, destrava a língua que vem soltar a imaginação. Do que ele fala, não sabemos ao certo, mas gesto e olhar parecem referir a algo que o encanta. A ocasião é sugestiva e Tonacci encontra o ensejo para invadir a tela e nossos ouvidos com a passagem de um avião de caça a jato, engenho que se põe como uma ampliação monumental da parábola do isqueiro. Alguns dirão sublime, em seu misto de fascinação e temor. O que é uma turbina a jato senão um fogareiro aceso a mil quilômetros por hora? Senão o fogo em continuidade controlada para sustentar o fantasma posto aí em cena pela intervenção digital, a pairar sobre a figura encantadora de Carapiru?

Serras da Desordem termina com uma justaposição contundente, em nada ajustada à pureza do registro documental. Era preciso, ao lado do encanto e do mistério, encontrar a imagem que condensasse a imensidão do problema.



Cena da chegada do trem.



O lugar das imagens

LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

Na obra de Andrea Tonacci, a reflexão sobre o que significa produzir imagens desempenha um papel relevante. Não me refiro a exercícios de metalinguagem ou a jogos de citação, mas à problematização constante do próprio cinema como um instrumento de intervenção na realidade e de transformação do olhar. Tanto o mergulho no inferno audiovisual, braço ideológico do autoritarismo (*Blá blá blá*, 1968), quanto as experiências etnográficas com os índios Canela e Arara (*Conversas no Maranhão*, 1977; *Os arara*, 1982) constroem um discurso político sobre as imagens. Nesse sentido, *Serras da Desordem* assume um caráter de síntese.

Em entrevista a Eugênio Puppó e Vera Haddad, Andrea Tonacci relatou sua experiência com os índios, marcante na trajetória do cineasta sobretudo a partir de meados dos anos 1970. O contato com o “universo indígena” havia sido motivado, inicialmente, por um projeto utópico, de busca pelo “olhar do outro”. A idéia era encontrar uma possível “nova visão” da realidade. Mas essa “fantasia”, termo usado pelo próprio realizador, logo mostrou seus limites: o “olhar do outro” era, na verdade, um “espelho”, e isso forçava uma mudança no senti-



do dessa busca. O índio deveria passar então a ser visto não como um “outro” inteiramente diferente, mas como “uma mesma humanidade condicionada diferentemente para as mesmas coisas”. Afinal, há índios de bom ou de mau caráter, mais ou menos talentosos, tais como os “brancos civilizados”. Se há alguma diferença, prossegue Tonacci, ela se dá no “condicionamento” a que cada realidade nos força:

Porque eu vivo num universo que me condicionou à linha reta, à superfície plana, à cor única, ao som uniforme, a uma série de ferremantas com que interferimos ativamente no mundo. Quem vive lá [na floresta] desde a infância, a única linha reta que viu foi a corda do arco [...] é como uma “atomização” (fragmentação) visível do universo físico, uma diferenciação o tempo todo [...] A gente aprende a enxergar e a ouvir novamente. A sensibilidade humana desenvolve, afina, aumenta. E falo isso porque sei como é chegar aqui na cidade depois de meses na floresta, perceber a ditadura da desumanização. Eu diria que é fisicamente dolorida, a imagem da morte arquitetada.¹

O depoimento toca em alguns pontos fundamentais de *Serras da Desordem*: o confronto entre “natureza” e “cultura”; a questão sempre complexa do “outro” como realidade a ser apreendida (e domesticada); a articulação entre o “rural” e o “urbano”, entre o “campo” e a “cidade”, polaridades tão típicas

¹ TONACCI, Andrea. “Cinema marginal?”. In: PUPPO, Eugênio (org). *Cinema marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Heco Produções e Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 126-128.



do cinema feito aqui. Todas essas questões estão em *Serras da Desordem*, e são elas que fazem do filme um mergulho nas linhas tradicionais do cinema brasileiro, sobretudo se as entendermos no âmbito temático.

Mas há outras observações igualmente importantes que nos ajudam a refletir sobre *Serras da Desordem* naquilo que, ao meu ver, o filme apresenta de mais inovador, para o cinema brasileiro recente. Elas dizem respeito ao caráter relativo da percepção humana do real, às múltiplas perspectivas que o olhar pode assumir a partir de condicionamentos sociais, econômicos, geográficos - enfim: históricos. Em outras palavras, trata-se de pensar a realidade não como um “universo” pré-moldado, mas como *percepção* e como *construção*, processos necessariamente cambiáveis.

Serras da Desordem parece situar-se exatamente no ponto em que as questões de ordem temática mais geral, notadamente as que articulam as oposições tradicionais do cinema brasileiro (campo/cidade, selva/civilização), são atravessadas por um olhar que tudo decompõe, embaralha, reordena e redefine a partir da complexidade das relações.

O filme exprime um modo de criação artística, comum aliás a diversas áreas, que busca entender o “real” como uma articulação entre múltiplas visões e múltiplos sentidos. O cinema mesmo, resultado do encontro entre a ciência, a arte e a tecnologia, é fruto dessa sensibilidade fundamentalmente moderna, interessada em ressaltar não os fenômenos isolados, mas as infinitas conexões externas e internas que os engendram. Sendo assim, não há apenas *um modo* de se exer-



gar determinada realidade, mas inúmeros. Não há necessariamente uma divisão arbitrária entre vida e criação artística, entre fato e ficção: todos concorrem para a construção de sentidos, o que permite enxergar a arte não como um “mundo à parte”, mas como instrumento de reflexão e de intervenção, por sua vez forjado por uma infinidade de materiais, de elementos e de pontos de vista.

No caso específico do cinema, a passagem do “absoluto” para o “relativo” - que marca o chamado cinema *moderno* em relação ao cinema *clássico* - encontra nessa multiplicidade de perspectivas o seu ponto de inflexão. A geração à qual pertence Andrea Tonacci será profundamente marcada por essa leitura, ainda que a adesão completa a determinados pressupostos e cacoetes do dito “cinema moderno” viesse a ser posta em xeque por essa mesma geração.²

Em *Serras da Desordem*, tanto na fotografia (de Aloysio Raulino e Fernando Coster) quanto na montagem (de Cristina Amaral), a tônica é a variedade dos olhares e a fragmentação: de cena para cena, às vezes até mesmo de plano para plano, modificam-se os enfoques, alteram-se as estratégias e as abordagens. Esse procedimento, longe de significar incoerência ou ausência de estilo, está inteiramente de acordo com a intenção de se trabalhar a diversidade dos registros audiovisuais, misturando ficção e documentário, utilizando diferentes tipos de material sensível, tais como película em preto e branco e vídeo digital colorido.

² Cf. SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.



No início, isso causa certa desorientação. Com o tempo, a desorientação passa a ter um efeito libertador. *Serras da Desordem* institui um jogo aparentemente contraditório, pois essa diversidade do olhar corresponde na verdade a uma afirmação centralizadora da autonomia do narrador: em um primeiro momento, a câmera pode estar colada ao protagonista, para no momento seguinte assumir a perspectiva de um segundo personagem e, mais adiante, posicionar-se de forma a criar um terceiro ponto-de-vista. O espectador é assim levado a se identificar não com esse ou aquele personagem, mas com a própria instância narradora que articula os pontos-de-vista de todos os personagens.

À CHEGADA DO TREM E A COMPAIXÃO ESTRATÉGICA

Pisando cautelosamente o riacho que corta a densa floresta em redor, o jovem índio Carapiru, armado de arco e flecha, atento aos menores ruídos e aos movimentos mais sutis que possam denunciar a caça, em um dado momento paralisa seus gestos e vira-se na direção do espaço fora de campo. A ação como que se torna suspensa. Aos poucos, na banda sonora, começamos a ouvir o ruído grave e crescente de engrenagem mecânica.

Corte: os trilhos de uma estrada de ferro e as margens de um extenso capinzal traçam duas linhas em perspectiva. Ao fundo do plano surge um trem, projetando-se do centro em direção à câmera, que, por sua vez, se mantém imóvel, impassível. À medida em que se aproxima da objetiva, o trem aumenta de tamanho, ameaçador. Na trilha sonora, também



crecem os ruídos e a música cadenciada. A certa altura, o trem faz um ligeiro desvio, preenche quase todo o nosso campo de visão e se precipita com violência para o espaço fora de cena. A câmera ainda se demora nessa passagem, permitindo ao espectador experimentar sua agressiva velocidade e constatar a enorme extensão do veículo.

O que haverá de mais tipicamente cinematográfico do que a imagem de um trem que passa? Como se sabe, além de símbolo do progresso tecnológico e do avanço civilizatório, o trem corresponde ao mito do nascimento do próprio cinema. A identificação entre ambos ultrapassa o aspecto puramente icônico: movimento, velocidade e domínio da perspectiva são valores ideológicos intrínsecos à idéia de modernidade que os dois inventos tiveram a missão de traduzir.

O corte entre o índio que caça e o trem que avança em direção à câmera estabelece um efeito de confronto, de oposição, de forças que se chocam, de esmagamento e substituição de um mundo pelo outro. Entre os dois planos, tudo é contraste: a “selva” e a “civilização”, o silêncio e o bloco sonoro em alto volume, a tensão estática do índio e o movimento ininterrupto dos vagões que correm sobre o trilho, a exuberância dos elementos vivos que compõem o quadro da floresta e a secura econômica das linhas retas do trem.

O contraste entre essas imagens, instituído sobretudo pela montagem, confere um peso de negatividade ao plano do trem, conseqüentemente à metáfora cinematográfica. Assim como o trem, o cinema fascina e estarrece, causando por onde passa uma espécie de fratura na percepção do tempo e do espaço.



Afirmações tecnológicas de um modo novo de olhar e de presenciar o movimento, o trem e o cinema carregam com eles o peso do progresso (e da destruição inerente ao mesmo). Não é por acaso que a imagem do trem vindo em direção à câmera é escolhida para marcar, na narrativa de *Serras da Desordem*, o anúncio da ruptura iminente entre o jovem Carapiru e sua família, que está prestes a ser exterminada por pistoleiros.

A identificação entre trem e cinema prossegue na continuidade da seqüência: novos ângulos realçam a velocidade, a extensão e, sobretudo, o caráter de *repetição* e de *fragmentação* presente na passagem dos vagões que atravessam nosso campo de visão, tomando-o quase que por completo.

Os intervalos luminosos provocados pelos espaços entre um vagão e outro remetem à idéia de fotogramas. Esse efeito *cinemático* se torna evidente quando, nos intervalos entre os vagões, percebemos em segundo plano uma placa contendo uma faixa verde-amarela e a seguinte inscrição: “*Governo Federal. Ministério do Interior. Fundação Nacional do Índio. Área proibida. Terra indígena com acesso interdito a pessoas estranhas*”. Ou seja, o que está “impresso” nos “fotogramas” criados pelos intervalos entre os vagões é a imagem metonímica do próprio Estado.

A ironia desse enquadramento está no fato de que a placa, símbolo da autoridade governamental e da demarcação de territórios, surge virtualmente *atropelada* pela passagem do trem, ela é uma imagem redutível às lacunas dos vagões. Ou seja, se a placa avisa sobre o acesso interdito a uma área indígena, a imagem do trem rasgando o nosso campo de visão



nos sugere o oposto, transmitindo justamente a idéia de violação, de invasão de um espaço proibido. Assim, a partir dos recursos específicos da fotografia, temos o resultado dessa dupla *informação* visual, isto é, o cinema “imprimindo” o Estado em cada fotograma e o Estado sendo reduzido, por artifício do enquadramento, ao plano secundário de leis que não se cumprem.

O trem e a placa do Ministério do Interior e da Funai são referências concretas. Mas há cenas em que o filme assume e problematiza de forma mais sutil a relação entre a composição de imagens e a ideologia do poder. Nesses momentos, a presença do sertanista Sydney Possuelo na narrativa tem especial relevância.

Após ter sua família assassinada, Carapiru vaga sem destino certo até ser acolhido pela família de um vaqueiro, no interior da Bahia. A serviço da Funai, Possuelo investiga o paradeiro do índio e o encontra em uma escola rústica e muito precária, que conta apenas com uma jovem professora dedicada a ensinar o alfabeto às crianças da região.

Com delicadeza, bem de mansinho, o sertanista aproxima-se de Carapiru, que não o estranha e o recebe docilmente, entre sorrisos e afagos. Como o índio não oferece qualquer resistência, Possuelo fica à vontade para também se aproximar da jovem professora. Ele entra lentamente na sala de aula improvisada; a câmera descreve toda a ação com um também lento movimento de recuo. Sentando-se diante da professora, que está entretida com as crianças, Possuelo dá início a um diálogo que soa um tanto forçado:

– Que dificuldade, hein, professora? E apesar de tudo isso, de toda essa dificuldade, essa vontade dessas crianças aprenderem...
– É verdade. Mas o pouco que a gente faz por eles já dá muito resultado. Pode até mudar a vida deles.

Durante essas duas falas, que parecem extraídas de um filme institucional, a câmera continua a se afastar lentamente. A professora convida Carapiru a sentar-se junto com as crianças. Elas o recebem calorosamente. O índio senta-se, sorridente, e recebe das mãos da professora um livro.

Há então um corte para o primeiro plano frontal da professora. Ela ergue o rosto e encara a câmera. Com os olhos tristes, que a resignação não consegue esconder, pergunta ao sertanista se ele está ali para levar o índio embora. A pergunta não é respondida.

O que chama a atenção nessa cena não é propriamente o cenário, os personagens ou o diálogo. É sobretudo uma certa maneira de mover a câmera, de enquadrar e de compor a imagem a partir do foco.

Tal como o sertanista, a câmera se move devagarinho, como se não quisesse ser percebida ali. Só aos poucos ela se posiciona diante dos personagens. Observa toda a ação com o mesmo olhar paternalista com o qual Possuelo inicia o diálogo com a professora. Quando finalmente a câmera a enquadra de perto, a imagem se apresenta envolta em uma moldura suave, determinada por um campo focal muito preciso e restrito, centrado no rosto da jovem.



Essa imagem suavizada, que parece boiar sobre a superfície adocicada de um fundo fora de foco, traduz uma espécie de acordo entre a sofisticação visual e o engajamento social. Mas também nos remete ao tratamento fotográfico típico dos filmes de propaganda de partidos políticos, sejam eles de direita ou de esquerda. E nos faz lembrar, por fim, o tipo de imagem veiculada pelo próprio Estado em suas peças publicitárias: uma imagem limpa, que busca despertar no espectador um sentimento de *compaixão* e de *esperança*.

Voltarei adiante a essa cena da visita de Possuelo à escola. Por ora, interessa sublinhar o fato de que é o personagem do sertanista quem instaura esse tratamento fotográfico, de resto incomum no conjunto do filme, todo ele construído a partir de uma grande variedade de pontos-de-vista que se conflituam e que se justapõem.

AS IMAGENS DO CINEMA: CACHOEIRA, CATEQUESE E UFANISMO

Serras da Desordem é, em grande parte, um inventário das imagens que forjaram a identidade (ou as identidades) do país. Não por acaso, há um cuidadoso trabalho com as imagens de arquivo, articuladas em diversos níveis narrativos. A inclusão dessas imagens e sua ressignificação são responsáveis por alguns dos momentos mais impactantes do longa metragem.³

Quando falo em imagens de arquivo, não me refiro apenas à manipulação de cenas de filmes ficcionais ou documen-

³Devo ao ensaio “A migração das imagens”, de Jean-Claude Bernardet, o termo “ressignificação”. Nele, o autor analisa a recontextualização de imagens de arquivo nos documentários. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil. Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 69-79.



tais, mas a todo um conjunto visual e audiovisual que inclui fotografias, telejornais, vídeo caseiro e imagens publicadas na mídia impressa. O uso de material de arquivo tem, portanto, uma abrangência que extrapola o universo especificamente cinematográfico. A tênue separação entre ficção e documentário, central no projeto de *Serras da Desordem*, justifica a inserção desse material, pois o que importa não é a procedência das imagens, e sim os sentidos gerados pela combinação e pelo conflito entre elas.

A forma como as imagens de arquivo são trabalhadas varia bastante. Há momentos em que se busca a complementaridade, o fio narrativo linear, a harmonia na sucessão dos planos; em outros trechos, verifica-se o predomínio do choque, o desequilíbrio proposital na relação entre os universos ficcionais e documentais, tornando-se mais evidente o artifício da montagem.

Em *Serras da Desordem*, o papel das imagens de arquivo não é conferir *atestado de realidade* ou servir de *ilustração documental*. Elas tampouco foram utilizadas como material de “cobertura”, expediente característico de reportagens. Antes de desempenharem funções “explicativas”, tais imagens são como que versos recortados e colados em um texto em prosa, ou como objetos em relevo dispostos sobre a superfície plana de uma pintura, ou ainda como deliberadas intervenções de ruídos elétricos sobre a linha melódica de alguma composição. As imagens de arquivo não surgem, portanto, para *ilustrar* a ação, mas para ampliar a nossa percepção do drama que se desenrola bem diante de nossos olhos. Elas



articulam campo e contracampo, trabalham com os espaços dentro e fora do quadro, valorizam a expressão de um mundo interior, imaginário ou inconsciente dos personagens.

As imagens de arquivo tanto funcionam, assim, como respostas objetivas aos olhares dos personagens, dentro da lógica de continuidade espacial típica da narrativa “clássica”, quanto como imagens subjetivas, despertadas pelo devaneio ou pela introspecção. Frequentemente, como se verá a seguir, também ocorre a junção desses dois tratamentos: o espaço concreto torna-se imaginário.

Na cena em que Carapiru descansa de sua perambulação pela mata, contemplando a paisagem, há uma imagem de arquivo que dura não mais do que quatro segundos. Surge entre dois planos rodados em preto e branco, nos quais vemos Carapiru em cena, diante de uma cachoeira.

A imagem de arquivo também mostra uma cachoeira, mas a textura denuncia que se trata de um filme antigo, do período silencioso, remetendo-nos aos documentários de viagem ao interior do país, entendidos por Paulo Emilio Salles Gomes como pertencentes à linha *exultória* do “Berço esplêndido”.⁴

Há uma unidade específica entre essas três imagens. O primeiro plano é fixo, a câmera está distante e situa Carapiru à esquerda do quadro, diante da paisagem. O segundo plano, a imagem de arquivo, é uma panorâmica que descreve a paisagem da direita para a esquerda. Há então uma fusão para o

⁴ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro” (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio. Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 323-330.



terceiro plano, também iniciado por uma panorâmica, só que mais demorada e em sentido contrário (da esquerda para a direita), seu movimento termina enquadrando, em plano geral, Carapiru sentado, contemplando a queda d'água.

O fato de esses três planos serem rodados em preto e branco, descreverem a locação em planos abertos e estarem ligados por movimentos de câmera semelhantes e por uma trucagem como a fusão, instaura, a princípio, uma correspondência entre o ponto-de-vista de Carapiru e a imagem de arquivo. O objetivo do filme é tornar tal correspondência perturbadora: sendo a cachoeira de arquivo extraída de um provável filme expedicionário, como relacioná-la ao ponto-de-vista de um índio? A ambigüidade se torna maior na medida em que os dois últimos planos descrevem as respectivas paisagens através de movimentos panorâmicos unidos por uma fusão.

No entanto, a imagem de arquivo faz um movimento em sentido *contrário* à panorâmica seguinte, o que sublinha sobretudo a diferença simbólica dessas duas imagens: a panorâmica do filme de arquivo, da direita para a esquerda, está no contrafluxo do elemento principal do plano, a água; trata-se de um movimento de *avanço* sobre a natureza, identificado ao olhar civilizatório. Já a panorâmica do plano seguinte, que situa Carapiru diante da cachoeira, parte da esquerda para a direita, obedecendo a direção da queda d'água e o trajeto de quem parte do interior para o litoral.⁵

⁵Agradeço a Anna Karinne Ballalai pelas observações sobre as diferenças simbólicas entre as duas panorâmicas, da imagem de arquivo e do plano de Carapiru diante da cachoeira.



A inclusão da imagem de arquivo instaura um conflito entre o olhar do “selvagem” e do “civilizador”. Além de corresponder ao drama pessoal de Carapiru, a sucessão desses três planos da cachoeira resume um processo cultural, mental, histórico.

Exemplo semelhante de articulação de imagens de arquivo se dá na já comentada cena da visita de Sydney Possuelo à escola. Quando o sertanista pára no limiar da porta e observa o espaço que tem diante de si, fora de campo, há um corte para uma imagem de arquivo, também em preto e branco, na qual uma panorâmica da direita para a esquerda descreve uma sala de aula bem rústica, com crianças índias comportadamente sentadas em carteiras escolares e alguns homens em pé, provavelmente professores, com jalecos brancos.

Essa imagem de arquivo da escola, tal como aquela da cachoeira, nos remete ao cinema documental do início do século passado. O estado de conservação do trecho editado não nos permite ver perfeitamente o interior da escola, a luz estourada que entra pela porta e pela janela torna a imagem muito contrastada. No entanto, toda a composição do quadro inspira a idéia de disciplina, de normatização, de controle: as crianças, um pouco encolhidas, olham para a câmera, que por sua vez as registra em uma vigilante panorâmica; já os adultos têm seus rostos borrados pela luminosidade que vem do exterior. A postura autoritária de seus corpos eretos e uniformizados oferece um contraponto vertical à horizontalidade do enquadramento.

No plano diegético, a escola visitada por Sydney Possuelo não alfabetiza crianças índias, mas os filhos dos vaqueiros e



camponeses da região. No entanto, o sertanista está ali por um motivo muito claro, que é envolver e capturar Carapiru. A relação – criada pela montagem – entre o olhar de Sydney Possuelo e a imagem de arquivo das crianças índias na escola, acaba por revelar o sentido oculto do encontro entre o sertanista e Carapiru. Ao mesmo tempo, traduz a relação existente entre a educação e o controle ideológico, entre a ação do Estado e a dominação de grupos sociais sobre outros.

Há, por fim, um outro exemplo de utilização das imagens de arquivo que, embora ainda integrado à narrativa, possui um tratamento bastante diverso dos casos anteriores.

Nos dez anos em que Carapiru percorre o interior brasileiro, um país vai sendo construído pelas mãos dos militares e dos industriais, ancorados no milagre econômico, na violenta repressão política e no endividamento externo. A passagem desse tempo e a evolução dos acontecimentos que forjaram a face brutal da “modernização conservadora” dos anos de ditadura, são magistralmente sintetizados em *Serras da Desordem* através de uma seqüência inteiramente construída a partir da montagem de filmes de arquivo.

As imagens, na edição, têm seu conteúdo inteiramente ressignificado; se anteriormente elas se prestavam a vender uma idéia de potência, aqui se tornam reflexo de um espetáculo bizarro. O “ufanismo” caricato da seqüência desperta um sentimento próximo ao do horror. Tudo tem início com uma série de planos de árvores sendo derrubadas, e prossegue em seus quase quatro minutos de duração com uma torrente de imagens montadas no ritmo ágil de um samba



instrumental tipo exaltação. Aço e dólar, Serra Pelada e ouro das igrejas barrocas, Exército e carnaval, explosões e cataratas, comércio, indústria e escravidão. Imagens de diversas procedências vão construindo, na cadência vertiginosa dos cortes que buscam mimetizar a velocidade clipada da publicidade cine/televisiva, o ideário de um “Brasil grande”.

Por seu caráter abrangente, essa seqüência ultrapassa a função elíptica à qual se propõe no nível estritamente narrativo, assumindo um significado muito preciso em termos reflexivos. Na verdade, ao narrar um determinado trecho da história recente do país através de imagens de arquivo, *Serras da Desordem* também historiciza a própria produção de imagens no Brasil durante esse mesmo período. Ao imbricar as duas histórias (a do país e a das imagens desse país) o filme sublinha o comprometimento ideológico da produção audiovisual brasileira, incluindo aí o cinema e a televisão.

A seqüência permite, portanto, que o cinema brasileiro seja repensado não mais como um fenômeno isolado, desconectado do universo midiático; ao contrário, trata-se de enxergá-lo como uma peça desse mesmo sistema, peça aliás nem tão importante assim, pelo menos se entendermos por “cinema” apenas os filmes de ficção de longa-metragem. Com a única exceção de trechos de *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974), a seqüência “ufanista” é composta por imagens documentais, filmes publicitários do governo, institucionais, telejornalismo e reportagens cinematográficas.

A predominância desse tipo de material – e não de trechos de filmes ficcionais – espelha um novo entendimento do que



significa falar de cinema em um país que não possui indústria cinematográfica. Ao mesmo tempo, põe em relevo o comprometimento político da produção audiovisual contemporânea, quase toda atrelada ao Estado, condição da qual não escapa o próprio *Serras da Desordem*.⁶

É chamando atenção para o cinema (ou seja, para o tratamento fotográfico e para as imagens de arquivo) que *Serras da Desordem* tematiza a violência do olhar civilizatório, seja através da metáfora do trem em movimento, seja a partir da contemplação nostálgica de uma paisagem, seja por meio da estratégia sutil de um sertanista imbuído da missão de proteger um índio, seja dando conta da construção de um país através de suas imagens. Em todos esses casos, aponta-se para a responsabilidade do cinema no processo de desagregação e de apropriação de culturas; afinal, filmar não é também uma forma de exercer um tipo específico de imposição e de controle?

Serras da Desordem responde a esse drama – ou a esse impasse – com um gesto fundamentalmente político, defendendo a multiplicidade do olhar pela afirmação da expressão poética individual. Na raiz dessa proposta, depreende-se um desejo de compreensão do próprio cinema brasileiro e de seu papel na contemporaneidade. O filme insere-se no eixo principal das discussões trazidas à tona por uma parte do cinema brasileiro recente, aquela preocupada em resgatar ou

⁶ Estão lá, no princípio do filme, os logos do Ministério da Cultura e da Petrobras, dois dos principais responsáveis pela quase totalidade dos filmes de longa-metragem produzidos no país.



rediscutir, seja em chave nostálgica e melancólica, seja em chave agressiva e distópica, um *projeto de país*.

O que *Serras da Desordem* parece afirmar é que não é possível entender tal “projeto” sem antes criticar as imagens que o construíram, incluindo aí o próprio cinema e seu comprometimento com o poder. A coragem e a sinceridade com as quais o filme assume esse desafio são raras.



Reflexões sobre *Serras da Desordem*

CLARICE COHN

Esse texto surge de um incômodo. Quando vi *Serras da Desordem* em uma sala de cinema, fiquei para um debate com o diretor. Luzes acesas, Tonacci toma a frente, apóia-se no tablado do teatro e espera as perguntas de uma platéia que ainda se recompõe do impacto do filme. Eu, em minha cadeira, lido com a forte impressão que me deixa o filme. E penso que a história de Carapiru é trágica, bonita, e não tem um final feliz. A surpresa vem quando Tonacci comenta que Carapiru está muito bem hoje; morando entre os seus, casado, é caçador reconhecido e renomado. Conta-nos que, retornando, em um primeiro momento Carapiru tem dificuldades, e se isola na floresta, passa por lá cerca de um ano; mas volta, casa-se. E hoje, quando os jovens chegam da caça de mãos abanando, Carapiru toma a frente, vai pro mato, e volta carregado de caça. Mexo-me na cadeira: esse não me parecia o Carapiru que vi na tela!

O incômodo revela toda a força do filme: encenando-se a si mesmo, encenando sua história, nunca sabemos qual Carapiru vemos na tela: o ator ou o personagem? Ambos, ou nenhum dos dois, nunca, plenamente? A incerteza oposta tam-

bém se impõe: quando Carapiru é protagonista? No limite, enfim: o que vemos na tela é a história de Carapiru?

Devo ressaltar desde já que essas reflexões vêm de uma não-especialista. Etnóloga, faço pesquisas com índios; pouco sei, porém, de análises de filmes. Não deve surpreender, portanto, que elas versem mais sobre o que Tonacci diz sobre o filme que fez, e quis fazer, do que sobre o filme feito. Afinal, foi esse o espanto inicial, e o mote.¹

Mas não se deve esquecer que essa incerteza é *produzida* pelo filme. Passando de documentário a ficção, a narrativa na realidade não compõe um ou outro gênero, mas os combina. O que vemos na tela nunca é somente documento, nunca é totalmente ficcional. Mais: em alguns momentos o vetor-documentário é explicitado – excertos de registros antigos, por exemplo; em outros, a encenação é escancarada, quase parodiada – como quando se apresenta a primeira tentativa de “resgate” do índio pelo Estado, em uma cena que tem no centro um fusca com um letreiro pintado à mão que diz INCRA, e Carapiru e seus amigos baianos refazem a briga com o fun-

¹ A primeira projeção que vi, com debate, foi em evento promovido pelo Cine UFSCar, no Teatro Florestan Fernandes, da Universidade Federal de São Carlos. Pude assistir a um outro debate, que Tonacci fez no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, com mediação de Alexandre Kishimoto, em que teve como interlocutora a Profa. Dra. Dominique Gallois. É uma pena que não o tenha podido acompanhar em um debate com um público não-acadêmico, que se tem realizado, e que, me parece, teria dado um contraponto importante. As reflexões foram amadurecidas também em longas e proveitosas conversas com Leandro Saraiva, professor do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar; com ele, dei uma aula-debate sobre o filme no Curso Fronteiras do Cinema, em módulo de curso (Cinema e Antropologia) coordenado por ele e pelo Prof. Dr. Ismail Xavier (ECA/USP), e realizado na Casa Gafanhoto. Agradeço a todos pelos convites e debates; as imprecisões, claro, são minhas.



cionário do instituto para manter Carapiru entre eles. Uma longa passagem nos apresenta em colagens o que acontece ao Brasil enquanto Carapiru errava por suas terras. Um longo passeio por dentro de um trem, logo ao início do filme, nos desconcerta, ao apresentar um caboclo sorridente, ele mesmo desconcertado, outro adormecido – sonhando o filme? –, um trânsito intenso de policiais, pessoas passando, uma voz fantasmagórica dizendo “o índio é outra humanidade”, a imagem em relance de um documento oficial, e todo o conflito na cena em que dois homens fingem atirar, com a mão em forma de revólver, da porta do trem, na placa que anuncia a Terra Indígena. Só ao fim do filme, retornando ao trem, percebemos que passamos por Carapiru, encostado, no vagão-restaurant, retornando de Brasília para casa. Esse mesmo trem invade a sala de cinema, vindo de encontro à tela, enchendo o espaço com seu ruído – o mesmo que tem espantado a caça dos Guajá² –, logo fundido em poderosa montagem musical. Vemos também um índio assistindo à passagem do trem: apoiado na placa.

Em torno do trem, dentro e fora, em momentos diferentes, indo e voltando, passando de cor a preto e branco, de passado a presente, de documento a encenação: é assim que o filme se faz. Que, aliás, encerra voltando-se sobre si mesmo: a cena inicial, que mostra Carapiru solitário preparando o fogo para dormir na floresta, iniciando o que pode dar a en-

²O trem é o que leva o ferro extraído pela Companhia Vale do Rio Doce, em ferrovia dessa Companhia, de Carajás, no Pará, ao porto de São Luís do Maranhão, e que afetou e afeta uma série de populações indígenas no Maranhão e no Pará.



tender que seja uma atividade onírica, mais que fílmica, é retomada em *making of*. Revela-se toda a encenação, e a busca, em última hora, na aldeia vizinha, pela produção, do fogo para Carapiru fazer sua fogueira e se deitar para o filme começar – para sonhar o filme? No fim, também, Carapiru aparece falando para a tela – como que aos espectadores, como que para si mesmo. Em Guajá, sem legenda.

As andanças de Carapiru recebem o mesmo tratamento. Acompanhamos-lhe em Brasília, o vimos na aldeia, em sua casa atual, o vimos retornar em visita a seus amigos na Bahia e à casa de Sydney Possuelo em Brasília; acompanhamos também Carapiru encenando a si mesmo, na época em que andou sozinho e chegou à Bahia, encenando sua chegada e seu encontro com Luis Aires e sua família, encenando a viagem de carro a Brasília, já com a Funai, encenando seus primeiros dias com a família de Possuelo. Vemo-lo também em imagens de tv, da época em que, já sob a tutela da Funai, a história das investigações sobre quem ele é e de onde vem (ou seja, para onde deve retornar, ou ser retornado) mobiliza indigenistas e especialistas em línguas indígenas e ganha ampla cobertura jornalística. É pelas imagens da televisão da época que o acompanhamos em seu primeiro retorno à aldeia. E o vemos encenando a si mesmo, no *making of* da cena que nos apresenta ao nosso personagem.

Voltemos então à minha questão: Carapiru é personagem, protagonista, ator, personagem de si mesmo? Atuando, conta sua própria história? Para quem? De quem? Tonacci repete diversas vezes: ele não tem o menor interesse em contar sua



história. Quem tem é ele, Tonacci – e por motivações pessoais. Conta-nos que foi uma ressonância entre o momento que vivia em sua vida e a história de Carapiru que lhe deu vontade de filmá-la. Vejamos, então, rapidamente, a história que conta o filme, e a história do filme tal como a conta Tonacci.

Carapiru é um sobrevivente de um massacre. Tendo visto seu grupo atacado em seu acampamento nas florestas do Maranhão, consegue fugir com seu filho, que tem no entanto que abandonar, e dá início a um périplo de dez anos, que lhe leva até a Bahia. Durante esse tempo, pega furtivamente o que lhe é necessário à sobrevivência não interage com ninguém. Quando, já na Baiha, conhece a família de Luis Aires. Com eles convive, até que o Estado toma conhecimento da presença de um índio na fazenda, o “resgata” (de quê, afinal?) e o leva a Brasília, a fim de descobrir que índio ele é, e retorná-lo a seu lugar de origem. É assim que Carapiru se vê levado do sítio: estudado, analisado. Havia de se decidir a língua ele falava. Para tanto, um intérprete é chamado: teria a possibilidade de ser Guajá, e um jovem rapaz é levado a Brasília para averiguar se essa era a sua a língua de Carapiru. Esse é o momento de maior impacto dramático em uma história que é toda forte: o rapaz descobre em Carapiru seu pai. Ele é o menino que Carapiru havia tido que abandonar em sua fuga e que fazendeiros passaram a criar, até também ser “resgatado” pela Funai. Carapiru é então reencaminhado aos seus.

Por sua vez, Tonacci já tinha uma longa experiência filmando índios – havia realizado *Conversas no Maranhão*, que denunciava a espoliação de Terras dos Canela, e acompanha-

do as expedições de contato dos Arara, além de ter ido conhecer diversas experiências que envolviam vídeo, cinema e índios pelo mundo afora. Foi acompanhando a frente de atração dos Arara, na década de 1980, que ele conheceu Sydney Possuelo, o indigenista responsável pelo contato com esses índios na região da Transamazônica, no Pará. Tonacci nos conta que *Serras da Desordem* começou quando Possuelo o procurou, em 1993, com o convite de fazerem juntos um filme sobre suas experiências com os índios. Foi se preparando para essa empreitada que Tonacci ouve, de Possuelo, a história de Carapiru. E, vivendo ele mesmo um processo de separação, temendo o distanciamento do filho, se encanta pela história. Começa aí seu périplo, e Tonacci vai mudando a proposta do filme até conseguir o primeiro financiamento em 2001. De início, conta, pensa no que chamou de “quase uma super-produção”, e que, teme hoje, talvez acabasse por ter menos sentimento; depois, pensa em fazer um documentário – mas aí, teme hoje, talvez produzisse um outro distanciamento em relação ao sentimento, quase jornalístico;³ pensa então em filmar essa mesma história, mas em versão urbana, de um sujeito que vê sua família exterminada, vaga pelas ruas, barbudo, é um dia reconhecido e volta. Até que chega ao formato do filme atual – uma narrativa, define, não-linear, e que começa a realizar em 2001.

³ É nas pesquisas para esse documentário que Tonacci conhece a família de Luis Aires. Parte do material do filme vem desse momento, quando ele grava os depoimentos sobre Carapiru. Dentre eles, uma linda fala do casal, retomando o estranhamento e o medo emaranhados com empatia e apego, entremeados com apresentações das fotos que tiraram com “Awá”, como o chamam.



É quando os destinos de Tonacci e Carapiru se juntam. Tonacci o convida para reencenar, com ele, sua história, e Carapiru aceita. O filme é feito, e tem sido apresentado em circuito alternativo, ou nas Universidades, com a presença do diretor. Tonacci conta nos debates a força de Carapiru. Mas, então, por que ela não é perceptível no filme? Gostaria de apontar algumas possíveis razões. Uma é o fato de que Carapiru, ao não narrar a própria história, acaba por parecer não fazê-la. Concorre com isso o fato de que outra pessoa acaba por narrá-la – outro personagem crucial, Sydney Possuelo. Além disso, alguns recursos narrativos do filme, como a falta de tradução e legendagem das falas de Carapiru, ou sua apresentação como eternamente vagando, acabam por reforçar esse efeito. Retomemos o filme, porque agora que seus destinos os reuniram, é no filme que produziram em colaboração que podemos buscar respostas a essa inquietação.

É verdade que, como nos conta Tonacci, Carapiru não tem interesse em contar sua história. Mas então por que ele se engaja nesse projeto? Sobre isso só podemos especular. Certamente, pela relação de respeito que cria com Tonacci, pelo respeito. Talvez também pelo retorno do filme em pagamento, que recebem por meio de objetos. Mas quer me parecer que uma importante motivação foi a possibilidade que esse filme lhe dá não de visitar ou recontar sua história, mas de retomá-la: filmando sua primeira chegada ao sítio de Luis Aires, Carapiru os pode rever, ver as crianças crescidas, conhecer as crianças daqueles que viu crianças, rever os amigos, rir de si mesmo. Não à toa, em um filme em que a



dramaticidade sempre parece escapar, ou nunca está onde esperamos, esse é o momento mais emotivo e afetivo. E mais uma vez revelador do filme em si e de sua narrativa. Porque a encenação do primeiro encontro leva a um anti-clímax. Vemos Carapiru observando, se aproximando, se deixando perceber. Depois, vemos a comoção causada ao redor de um leitão flechado: isso é coisa de índio, dizem, e vão atrás. Imagina-se o conflito, os homens correm com paus, sabe-se Carapiru armado, afinal flechara o porco. O grupo se aproxima de Carapiru, lhe livram de seu peso, um deles acende o cigarro no tição por ele carregado. Contrastando com isso, o retorno de Carapiru, que é filmado – mais uma vez nos conta Tonacci – recorrendo ao elemento-surpresa, é de grande comoção. Todos se abraçam, e o carinho e a felicidade preenchem a tela, ficam óbvios, evidenciam-se. Conversam, brincam, riem de si mesmos, dos desajeitamentos e do estranhamento dos primeiros momentos. Carapiru se reúne às mulheres na cozinha, se delicia com suas comidas. Uns falando português, outros Guajá, entendem-se perfeitamente. Mas é lá também que se reencena o primeiro encontro de Possuelo e Carapiru – um dos poucos, senão o único, momentos em que uma atriz é acionada, já que nesse filme todos encenam a si mesmos. É então que o vemos sendo levado a Brasília – não sem alguma resistência, furtiva, silenciosa, ao sair do carro pela outra porta (encenação? Ou melhor: encenação do passado ou ação no presente? Vontade de ficar, ou ao menos de não ser levado mais uma vez? De ficar entre aqueles com quem escolheu para se relacionar, dos quais,



pela segunda razão, seria separado? Improvisado? Roteiro?). Agora temos um narrador capaz de se comunicar com o espectador em sua língua – e Possuelo, já nessa cena, comenta com seu acompanhante, também indigenista da Funai, a história de Carapiru, o tendo no banco de trás do carro, sorridente e silencioso. Possuelo começa a tomar para si a narrativa.

Em Brasília, Carapiru volta a conviver com a família de Possuelo, que relembra, entre si – em contraste com o lembrar brincalhão e com o Carapiru de seus amigos baianos – os primeiros dias. Lembram de sua dificuldade em se acostumar com os hábitos de alimentação e higiene pessoal que vigoravam na casa – Possuelo encena mesmo suas tentativas de ensinar Carapiru a usar o banheiro. E servem a Carapiru a comida, adivinhando seus gostos – “traz farinha para ele” diz, a uma certa altura, Possuelo - e se servem de vinho para brindar seu retorno: brindam entre si. Possuelo narra para as câmeras a história do reencontro de pai e filho, encena um tanto da história. Diz Tonacci que Possuelo reclama, de brincadeira, da autonomia que o filme ganhou em relação a sua história e proposta. Mas ele não perdeu de todo: quem conta a história de Carapiru é ele. Não à toa, porém: conta uma história que ele – ou a Funai, o Estado, o Brasil – passa a pautar para Carapiru. É a partir daí que os passos de Carapiru não são mais dirigidos por ele, mas ditados pelo Estado.⁴

⁴ Devo essa reflexão a um comentário valioso de Dominique Gallois sobre o filme, no debate a que me referi, que trata dessa interrupção do fluxo de uma história pela intervenção do Estado, que obriga Carapiru a reencontrar seu lugar no mundo, agora como “índio”, a corresponder à imagem que criamos para os índios e o lugar que a eles damos, e a se ver com a tutela.

A opção de não legendar ou traduzir as falas de Carapiru vem de uma proposta de trazer à tela o fato de que ninguém se entende nessas interações inter-linguísticas que estão no filme. Mas também, diz Tonacci, de que a fala passe subjetivamente, e não tão explicativa, objetivamente. Mas essa escolha tem, me parece, seu preço: acaba por negar a Carapiru a posição de protagonista. Não por lhe negar a possibilidade de *narrar* sua história – que nem era seu interesse – mas por lhe negar a *posição de narrador*. Podemos aceitar que Carapiru não nos possa narrar nada, diretamente, já que fala outra língua; mas acabamos com a amarga impressão de que ele nada narra a ninguém. Carapiru, quando fala, no filme, fala para ninguém – à exceção das interações na Bahia, vívidas e comunicativas, mesmo que em línguas disparatadas, em que ele aparece murmurando palavras desconexas em português, ou falando longamente em Guajá para interlocutor nenhum. Quando entre outros Guajá, Carapiru mantém-se mudo. Mesmo nas imagens televisivas do encontro com o filho, pouco se diz. Ou em seu retorno, acabadas as filmagens em Brasília, à aldeia. E ele aparece, lá pelo meio do filme, recostado em uma porta, falando baixo, parecendo cabisbaixo, coisas ininteligíveis. O que parece um lamuriar inconseqüente é no entanto uma poderosa performance narrativa que, conta-nos Tonacci, encantou ele e mais seis pessoas que se mantiveram cativadas por essa fala durante 45 minutos. No entanto, a câmera não nos apresenta esses seus interlocutores que, apesar de não falar em sua língua, se mantêm atentos e cativados. O que me preocupa, aqui, é que, não tendo sua capacidade narrativa con-



templada pelo filme, lhe é difícil ocupar o posto de protagonista – do filme e, portanto, aos olhos do público, de sua história.

Na aldeia, Carapiru aparece também isolado. Come sozinho, fica solitário em noite de cantoria, observa o que se passa da porta de sua casa. Como nos narrou Tonacci, esse isolamento não é fato. É, às vezes, produzido – ele nos revela que buscou o desconforto de Carapiru para a cena já ao final, em que se despe e se retira para a floresta, onde encontra a equipe para a filmagem da cena inicial; às vezes, se aproveita de circunstâncias. Por exemplo, em uma seqüência de incrível força, na qual todos preparam macacos moqueados para comer e se deliciam, enquanto ele se serve na cozinha dos equipamentos da FUNAI e de Saúde e se retira para comer solitário fora da casa, tendo um pote de sorvete por prato. Isolado de ambos os mundos, comendo sozinho, sem os pratos na mesa dos funcionários do Estado, sem partilhar a carne moqueada servida com a mão, Carapiru parece perdido para a convivência humana, seja qual for. No entanto, conta-nos Tonacci, a cena tem por razão a tuberculose que momentaneamente o isolou da convivência com os outros. São opções narrativas do filme, mas que, temo eu, nos leva a nos deparar com um Carapiru que não conta nem pauta sua história.

Tonacci não tem nisso um problema: além de sua motivação pessoal, diz que fez uma história para a gente – não para os índios – que fala de um homem que vem a ser índio circunstancialmente. É uma história de estranhamento do mundo, e esse estranhamento é potencializado pelo olhar indígena. Mas esse é também o maior risco dessa escolha: porque



parte da força dramática desse seu personagem vem do fato de ele ser índio. O problema reside no fato de que a posição de índio não é simbolicamente – e, portanto, politicamente – neutra. Ao contrário, depositamos nos índios muitas de nossas expectativas e de nossos desalentos frente à humanidade. Remetemos a eles uma época de inocência perdida, e vemos em nossas atuações frente a eles uma possibilidade de reverter a corrupção que o contato traz; no outro extremo, os vemos como a ilustração máxima da barbárie. São essas ambigüidades que dão as diretrizes para as políticas de Estado (mas não só, também as do chamado Terceiro Setor) aos índios. Na história dessas terras que hoje são o Brasil, os índios já foram catequizados, aldeados, exterminados, aprisionados. No século xx, a política de Estado se configura como uma política que busca amenizar, ou ao menos retardar, o que concebe como efeitos deletérios que o contato com os não-índios teriam, inevitavelmente, na cultura e sociedade indígenas. Configura-se assim a versão contemporânea da tutela indígena exercida pelo Estado, e que recusa aos índios o poder de decisão sobre seu destino. Com a Constituição de 1988, os índios ganham o estatuto de cidadãos plenos, podem votar e ser votados, são beneficiários das mesmas políticas de Estado, em saúde e educação, que os demais cidadãos brasileiros, e têm sua cultura e sua identidade garantidas. Ganham ainda o reconhecimento de suas terras, como ocupantes originais. Vários índios são funcionários do Estado, chefes de Posto Indígena, professores em escolas nas aldeias, agentes indígenas de Saúde. Há índios secretários de Estado, há índios prefeitos



de município. Há acadêmicos e literatos indígenas. No entanto, a prática tutelar do Estado pouco muda. Em diversos lugares, chefes de postos da FUNAI decidem sobre a mobilidade dos índios, chegando a extremos como proibi-los de ir às cidades. Além do mais, pouco se conhece, no Brasil, sobre a população indígena, que contabiliza, de acordo com o Instituto Socioambiental, cerca de 600 mil pessoas distribuídas em 227 povos falando cerca de 180 línguas e dialetos.⁵ Uma simpatia cidadina aos índios contrasta com a desconfiança que suscitam em seus vizinhos não-indígenas mais próximos, com quem competem por terras e recursos. Enfim, a “questão indígena” é ainda uma questão para o Brasil, e a imagem e a simbologia atreladas à sua figura podem ter conseqüências políticas sérias, que incidem sobre seus direitos, inclusive à terra, e sobre a formulação de políticas públicas.

Com dificuldade, percebemos, no Brasil – quando percebemos –, a capacidade dos índios de atuar sobre o mundo, de dotar-lhe de sentido. Um sentido outro, que leva a uma ação outra. Tonacci, há muito aliado dos índios em suas lutas, não sofre desses males: conhece bem seu potencial de subverter nossas convicções e nosso mundo. De apresentarmos outros pontos de vista, freqüentemente insuspeitos. De nos abrir possibilidades contra-hegemônicas de discursos e ações no mundo. É isso que ele busca com o filme, e é por isso que Carapiru e sua história de errância e busca lhe são tão valiosos e escolhidos para falar da condição humana.

⁵ A demografia indígena é de difícil contabilidade; para as razões dessa dificuldade, cf. <http://www.socioambiental.org/pib/portugues/quonqua/quantossoa/difest.shtm>.

É uma pena que ele tenha que fazê-lo apresentando-nos um Carapiru desorientado, aparentando não estar em lugar nenhum. Uma pena, especialmente, porque isso pode ter um efeito não planejado, mas potencialmente forte: o de reforçar os estereótipos e os preconceitos, reforçando a imagem do índio como incapaz de se adaptar à “modernidade”, ao invés de fazer uma crítica aos estereótipos e de nos fazer, através dele, nos surpreender com o mundo em que vivemos. É assim que ele aparece vagando por Brasília, é assim que ele aparece na aldeia onde mora. Dando a palavra à versão tutelar, produzindo situações ou aproveitando a força narrativa de outras, uma história de não estar em lugar nenhum se desenrola sob nossos olhos. Poderia ser verdade: como tantos outros, Carapiru poderia ter ficado entre dois mundos, e portanto em nenhum em particular.⁶ Essa era a história que vi nas telas. Mas essa não é a história contada por Tonacci em seus comentários sobre o filme.

No descompasso entre o que Tonacci e Carapiru tentaram fazer com o filme e a história que o diretor pode vir a

⁶Ficaram famosos casos assim, como o de Tiago Apobireu – narrado em “Tiago Marques Apobireu: um Bororo marginal”, de Florestan Fernandes (publicado na coletânea *Investigação etnológica no Brasil e outros ensaios* [Petrópolis, Vozes, 1975] –, ou os narrados por Darcy Ribeiro em seu *O índio e a civilização* e no belo e trágico “Uirá vai ao encontro de Maíra” (publicado em *Gentildades* [Porto Alegre, L&PM, 2001]). Mas é importante notar que há cada vez mais experiências vividas – ou ao menos cresce a nossa capacidade de reconhecê-las – por pessoas que estão entre dois mundos, intermediando-os, longe de serem vítimas de um conflito de mundos. Compare-se, para tal, o belo texto de Bruce Albert sobre Davi Kopenawa Yanomami (“O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da Natureza (Yanomami)”, publicado em Bruce Albert & Alcida Ramos (org.) *Pacificando os Brancos. Cosmologias de contato no Norte-Amazônico*. [São Paulo, Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2002]).

insinuar (afinal, por quê?) – a de que Carapiru, desde o massacre (antes do qual aparecia banhando com sua jovem esposa e rechonchudo filho), não está mais em mundo algum, e dando a entender, no limite, que ele vaga há 20 anos sem destino ou razão –, resta-nos entender ainda a razão de Carapiru. Porque não devemos acreditar, afinal, no que aqui recuso e no meu incômodo com a mensagem que pode vir a ser lida a partir do filme – não podemos acreditar que ele vaga sem rumo nem razão, que ele não saiba o que faz nem por quê. Carapiru não tinha por desejo contar sua história, mas estava em total controle da situação. Ele se insere nessa história – a do filme – como protagonista: por alguma razão. Temos que retomar a pergunta: por que Carapiru se engajaria nesse projeto? Carapiru não se fez – não conseguiu, ou não quis se fazer – protagonista do filme, onde parece vagar sem rumo, onde parece nunca ter lugar, onde aparece desorientado ou alheio. Mas participa ativamente do filme, e presentes não me parecerão jamais motivos suficientes para rever tanta memória, rodar tantos quilômetros. Talvez seja exatamente por isso mesmo: porque por esse meio revisita sua história – refazendo seus passos, filmando seus tempos de andança solitária – e refaz seus laços. Essa pode bem ter sido sua motivação de fazer o filme: por ele, Carapiru não reconta sua história, ele a retoma. De um novo modo, torna-se protagonista de uma nova história para si. Só o fato de ter-lhe permitido isso bastaria para dar vivas a Tonacci e a seu *Serras da Desordem*.



Carapiru na cachoeira





Um outro cinema para uma outra humanidade

RODRIGO DE OLIVEIRA

Carapiru só fala diretamente com o filme que estão fazendo sobre ele quando está prestes a acabar. Ainda que sejam forjadas ao longo de *Serras da Desordem* diversas situações em que a produção de sentido se dá no contato direto com a câmera (pensemos, sobretudo, no registro classicamente documental do retorno do índio ao pequeno povoado que o acolheu anos antes), é apenas na última seqüência do filme que Carapiru finalmente parece falar de si mesmo, fabular com a própria voz uma história que, até ali, Andrea Tonacci estava se encarregando de contar. Não o compreendemos, não há legendas ou intérprete que o traduza, mas tão somente o índio olhando diretamente para a câmera, em posição de depoimento tradicional, reproduzindo com gestos empolgados um acontecimento ou sensação a que nunca teremos acesso. Rapidamente, *Serras da Desordem* interromperá esta fabulação. Uma sombra se move sobre Carapiru, dica para que a câmera se desvie dele e suba aos céus, onde veremos, por sobre as árvores, um grande avião de guerra, armado de bombas e produzindo um ruído que emudece o relato. De onde veio o avião?



O objeto é uma recorrência no filme. Em mais de um momento, nas cenas em que as crianças da aldeia brincam no mato, nós as veremos olhando e apontando para o céu, como que antevendo a grande ameaça final. Num pequeno plano, até veremos aviões de menor porte cruzando o quadro. Mais ainda, há toda a seqüência improvisada de Carapiru viajando de avião para voltar à sua tribo, imagem freqüente em registros familiares, com pai e filho curtindo a sensação do vôo, as janelas ao fundo, a visão das nuvens pelo lado de cima. Algo naquela gesticulação de Carapiru na seqüência final talvez até nos insinue que ele estivesse falando justamente sobre essa viagem, sobre a possibilidade de voar e o que isso produziu nele (uma especulação, é claro, porque nunca realmente saberemos). Mas o grande avião ameaçador não é fruto do acúmulo de todas essas pequenas referências espalhadas pelo filme. É uma intervenção direta de *Serras da Desordem* sobre o fenômeno que se produzia diante de seus olhos. Um avião de computação gráfica, desproporcional, imagem simulada mas incrivelmente agressiva que abriga elementos tão diversos situados abaixo dela (Carapiru e a câmera) num mundo estranhamente único, aproximado à força, chamado à união.

A situação produzida nesta última seqüência não é exatamente uma novidade no cinema de Tonacci. Em *Bang bang*, após um grande acidente de carro que serve de elemento de pacificação entre o mocinho da história e a trinca de bandidos que o perseguiu, temos na penúltima seqüência um momento idêntico a este aqui. Um dos bandidos, a mãe glutona, vira-se



para a câmera e começa a contar sua própria história. Ainda que fale português claro, compreender sua mensagem não é exatamente fácil, uma vez que seu relato é cheio de lacunas (“eram bandidos maus, péssimos, e diziam que um deles era a mãe, mas não se sabe nada sobre isso”). Não é a melhor fabulação, mas a fabulação possível, e ela é produzida com bastante empenho pela personagem. Mas, novamente, este relato será interrompido. Desta vez, uma torta cheia de glacê será jogada, vinda de algum lugar detrás da câmera, acompanhada de muitos risinhos de escárnio, atingindo em cheio a personagem e transtornando definitivamente a auto-narrativa que se rascunhava ali, constrangendo-a intencionalmente. Até ali, *Bang bang* trabalhara para se aproximar dos personagens errantes, tentando criar uma relação de confiança e troca franca de experiências que fizesse aquele mundo ficcional absurdo, estilizado e aparentemente incontrolável trabalhar a favor de si, de seu registro, de sua vontade de filmá-los. Mas a agressão que vem por detrás da câmera provava que ela, a câmera, e a mãe glutona (como todos os outros personagens do filme) eram simplesmente diferentes demais para participar tão harmoniosamente de um mesmo mundo.

O avião de guerra e a torta têm a mesma natureza. São produtos exteriores ao universo ‘diegético’ até ali apresentado, cuja existência não é, em nenhuma medida, provocada por um desejo natural deste universo, ou mesmo resposta a alguma demanda específica dele. São objetos de puro artifício, plantados na cena por decisão (e pelas mãos) de Andrea Tonacci. Dizem respeito à própria colocação do cineasta no



interior deste ambiente do qual é ao mesmo tempo criador e observador e, principalmente, marcam a profunda transformação pela qual esta colocação passou, entre o filme de 1970 e o filme de 2006.

TONACCI NO CENTRO DO QUADRO

Até aqui, todos os longas de Tonacci poderiam ter a mesma sinopse. O que acontece na tela é sempre o encontro de uma câmera com um mundo e com os temas que surgem dele, e não apenas aquele caminho obrigatório pelo qual passa qualquer um que faz um filme, mas como a própria motivação em fazê-lo. A realidade de uma equipe se encontra com a ficção de um universo particular – e isso se dá até mesmo nos documentários do diretor, particularmente em *Jouez Encore*, *Payez Encore* e *Conversas no Maranhão* que, mais que documentos da montagem de uma peça teatral na França ou da luta por terra de uma tribo indígena, são a ficção da relação que Tonacci estabelece com estes dois ambientes. Se o encontro é o objeto do esforço do realizador, o que vira filme é o processo, e esse processo sempre envolve busca. No caso específico de *Bang bang*, esta busca era uma perseguição, verdadeira caça. Havia ali uma distinção fundamental entre a dimensão em que se dava a ação e sua captura em imagem; a ‘diegese’ e o trabalho do cineasta - uma distinção marcada, antes de tudo, entre filme e cinema. O filme corresponde à realidade, é a pragmática de um grupo de profissionais que precisam armar seus equipamentos para registrar na película os contornos de luz que interessem à peça que querem criar.



O domínio do cinema é a ficção, os universos particulares que acontecem quase espontaneamente mundo afora regidos por suas próprias regras, que produzem histórias, situações, personagens, tipos. O trabalho do diretor seria partir pelo mundo à caça desse fenômeno, saber reconhecer onde ele se realiza e então registrá-lo, ou seja, passar do cinema (manifestação livre e que se realiza no presente) ao filme (manifestação dominada, encerrada dentro de um negativo, tornada passado).

Mas também não se pode falar que é de uma relação de dominação que se produzem os filmes de Tonacci. Uma vez que se afastou a idéia do cinema como produto (“o que é cinema e como podemos fazê-lo?”) e se abraçou sua natureza de fenômeno (“onde está o cinema, quais são seus lugares de ocorrência?”), a estratégia não poderia ser outra senão a de uma negociação. Aquilo que vemos em *Bang bang* e em seu filme seguinte, *Jouez Encore, Payez Encore*, é exatamente esta bolsa de valores em que cada uma das partes tem ações e vantagens a vender uma à outra, e a disposição de Tonacci é sempre de tentar perceber como é possível fazer com que tudo aquilo possa trabalhar a seu favor. A inclusão de Tonacci e sua equipe como indício de realidade num universo que produz suas narrativas espontaneamente existe como garantia dessa negociação, em que o diretor avisa que tem tanto a expor (e a perder) quanto qualquer outro ali. É uma lógica que estabelece o que poderíamos chamar de um “pró-fílmico total”. Tradicionalmente, faz parte do espaço pró-fílmico tudo aquilo que se coloca à frente da câmera: personagens, cenários, situações. Se a câmera agora é um personagem (em *Bang*



bang ela chega a bater no protagonista, em *Jouez Encore* é utilizada por um diretor de teatro como exemplo do funcionamento de uma máquina que quer utilizar em seu espetáculo), se sua fisicalidade serve como componente do cenário, se sua presença serve para forçar situações, então ela já não existe como limite entre o que se coloca à frente e o que se coloca atrás dela mesma: tudo está potencialmente à frente. A instância de registro não está mais meramente incorporada à instância de ação, ela é agora também uma instância de ação.

Mas o que se dá aí nesta zona franca é uma tensão que Tonacci perceberá, ao longo do tempo, insuportável. Tudo passa pela relação que os personagens que se apresentam à câmera mantêm com suas próprias imagens e com o uso que querem fazer delas, uma vez que agora estão registradas em filme. Em *Bang bang* poderíamos pensar numa espécie de “clínica de reabilitação” da imagem clássico-narrativa. É a resaca do modelo hollywoodiano de ficção, onde todos os tipos estão esgotados de suas funções iniciais (mocinhos são macacos boçais, heroínas são dançarinas loucas, bandidos são palhaços voluntários) e todos os truques de linguagem não são mais que exercícios de tautologia (a montagem se resolve com o estalar de dedos de um mágico, uma dinâmica de campo/contracampo pode ser forjada sem mesmo se cortar de um plano a outro, as motivações da trama não passam de uma ilusão, uma maleta misteriosa que cai do céu). O filme de Tonacci acaba virando o espaço onde esses ícones podem tirar o peso das costas, revelar suas fraquezas e, ao mesmo



tempo, se apresentar mais reconhecíveis do que nunca – talvez por isso a torta jogada na cara: para quê verbalizar aquilo que a imagem, por si só, já deixa tão evidente? É o musical sobre a grandeza perdida do já-visto, do já-dominado, dos “50 anos de mau cinema americano devidamente absorvidos pelo espectador”. Assim, o espetáculo de Paulo César Peréio para a câmera, na seqüência final, não poderia ter outro sentido senão o da reabilitação do herói, do galã, não mais em seu ambiente original, mas em seu simulacro tropical e sujo. Querer aparecer bem, impressionar, vender sua própria imagem, portanto, não é um mal por si. A distorção, como Tonacci perceberia em *Jouez Encore, Payez Encore*, está na promoção da seriedade e do comprometimento artístico como maquiagem para uma espontaneidade inexistente, como artifício de apelo à simpatia onde o que há é puro maquiavelismo. É o tal “teatro das verdades” que se desmonta quando a grande trupe de atores da montagem teatral de Ruth Escobar se rebela contra a produtora. No meio dos atritos, um de seus assistentes anuncia que toda sua exaltação, toda a exibição de seu famoso caráter irascível não passaria de um “numerozinho” encenado propositalmente para a câmera de Tonacci, uma imagem que a faria ganhar muito dinheiro mas que não ajudava em nada nos acertos necessários à continuação da peça.

Esse choque – a transformação de um jogo de peitos abertos e cabeças livres em relação a todas as possibilidades de representação e registro do mundo num depositário de mesquinhas – seria definitivo para a carreira de Tonacci. É em *Jouez Encore, Payez Encore*, aliás, que está uma imagem que

talvez explique a guinada, aparentemente tão radical e insuspeita, de um diretor nascido em meio ao chamado Cinema Marginal, cujo segundo filme era a encomenda do *making of* da turnê européia de uma companhia de teatro famosa, e que dali para adiante mergulharia tão profundamente no trabalho com as populações indígenas. São as primeiras imagens do filme, plasticamente diferentes de todo o resto, pois captadas em película de alto contraste. Somos jogados no meio do deserto, num imponente portal de pedra em ruínas. Ao lado desse portal, vemos três figuras humanas. Uma mãe com um bebê no colo e uma menina já crescida, ambas vestindo túnica e véu do mesmo tecido negro, que só lhes deixam parte do rosto exposto. A câmera, num registro entre o documentário etnográfico e o filme de cavação, se atém primeiro à menina, que está agachada e ao levantar faz também a câmera se levantar e acompanhar seu movimento. Desse plano aberto das três figuras partimos para um close do rosto da mãe com o bebê. Algumas moscas estão sobre a criança, e com três tapas no ar a mãe espanta os insetos – e também a imagem, que ao final dos gestos é interrompida pelo corte. Supomos que essas imagens tenham sido feitas em Shiraz, no Irã, por onde a excursão de Ruth Escobar passou antes de seguir para Paris, mas que o filme não aborda, a não ser por algumas referências a supostos “traumas” lá vividos. Essas três figuras totalmente alienígenas em *Jouez encore, Payez encore* são, no fundo, sua grande carta de intenções. O deslumbre da menina com aquele troço grande e barulhento (nem máquina, nem câmera, apenas uma coisa fora de seu mundo), e a curiosida-



de da mãe com as possibilidades desse novo aparato ao mesmo tempo atraente e repulsivo (espanta não só as moscas, mas a própria câmera), demonstram uma certa pureza da autoconstrução imagética que Tonacci dali para adiante passaria a perseguir. Os correspondentes diretos dessa família muçulmana são os índios Timbira de *Conversas no Maranhão* ou os Arara que dão nome à série de três episódios feita para a TV – gente que desconhece as possibilidades do registro de uma câmera e que, por isso, se entrega muito mais abertamente ao jogo de erros e acertos da vida e, inconscientemente, do cinema. Eis aí um dos possíveis “traumas” de Shiraz, eis aí aquilo que a trupe de Ruth Escobar agregou ao cinema de Andrea Tonacci. Dali em diante, o diretor passaria a usar a câmera justamente onde ela não era imprescindível, para então recolocá-la no lugar que mais lhe interessa: no papel de catalisadora das emoções de um mundo que se reflete constantemente e que muitas vezes não pode ou não tem a chance de registrá-lo, seja num milenar portal de pedra, na memória dos ritos e lendas passados de geração a geração ou mesmo na película de um filme.

Investir no enigma que os olhos do outro representam, partindo daquela iraniana e seus filhos, daria na experiência de entregar câmeras aos índios, uma maneira de eliminar o intermediário entre uma visão do mundo e sua representação em imagem, produzida imediatamente pelo aparato tecnológico. Mas essa passagem de bastão entre retratista e retratado não ignoraria o desejo básico de Tonacci de ser o narrador das histórias que produz, mesmo quando isso se

disfarça de documentário não-intervencionista (*Jouez Encore*, não por acaso, termina com Antonio Pitanga dizendo o nome de Tonacci para a câmera, como que desmontando a ilusão de que aquele aparelho funcionara até ali por conta própria, filmando sem direção e sem escolher o que observar e onde intervir) ou de manifesto político, como no “documento filmado” – nas palavras do próprio cineasta – de *Conversas do Maranhão* (há um momento de particular beleza em que a câmera registra um debate político sobre a demarcação de terras entre os chefes indígenas, aquilo que deveria ser a razão própria da existência do filme, mas ainda assim não se resiste à um movimento que desvie a atenção dos chefes para um grupo de mulheres que passa ao fundo da mata, cantando e dançando enquanto carregam alguns utensílios). Mais importante que tudo, nesse longo trajeto entre o primeiro longa-metragem e o último, talvez seja essa imagem que Tonacci construiu de si mesmo com seus filmes, mesmo que fisicamente tenha aparecido tão pouco neles. Não apenas a imagem do cineasta, mas a do homem social, que parte de plataformas específicas (a cultura ocidental branca, as idéias de um cinema moderno por excelência, as preocupações políticas com a contemporaneidade e a história do país) para que o trato com pessoas tão distantes de sua pessoalidade possa ser o mais íntegro possível. De certa forma, para que o Carapiru de *Serras da Desordem* pudesse existir, foi preciso que antes o Tonacci de *Serras da Desordem* se formasse.

CARAPIRU NAS BORDAS DO MUNDO

É uma interdependência clara e inevitável. *Serras da Desordem* poderia ser uma série de filmes sugeridos por aquela mesma trama de desapareção e reaparecimento, de encontros e reencontros, de realidade e auto-representação. Mas há um filme impossível ali na história pessoal de Carapiru, que é o filme dos dez anos que um índio desligado de sua tribo passa perdido no interior do país, perambulando por uma área vastíssima do Planalto Central sem nunca ser notado. É um filme que Tonacci obrigatoriamente ignora: tão logo Carapiru-jovem consiga escapar do massacre em sua aldeia e se embrenhar na mata, *Serras da Desordem* dará um salto até o momento que Carapiru, já velho, é “adotado” por uma família de um povoado baiano. O intervalo entre os dois tempos é um mistério e, por mais que fosse viável e bastante legítimo investir na narrativa dos dez anos de isolamento, criar situações dramáticas para preencher esse vazio, reencenar passagens que Carapiru pudesse eventualmente dividir com Tonacci sobre o período, ou mesmo simplesmente inventar novas aventuras, este não parece ser um limite que o cineasta queira cruzar. Porque o Carapiru do filme é uma produção do contato com o branco; em última instância, do contato com Tonacci. Este personagem que protagoniza *Serras da Desordem*, e que a primeira frase dita nele identifica como sendo parte de “uma outra humanidade”, só encontrará eco dentro do cinema no momento em que se encontrar com algum traço da civilização branca. Para nós, para o filme, sua história começa com o choque violento com alguns capangas, tem



continuidade com a acolhida de uma família baiana, e depois se desenvolve na relação com um sertanista e um cineasta.

A solução encontrada para cobrir os anos perdidos pelo mato não dirá respeito, evidentemente, àquilo que Carapiru tenha vivido neles, mas, ao contrário, àquilo que o país inteiro vivia e a que o índio sempre foi alheio. É um grande clipe musical, com jeito de propaganda institucional torta (uma vez que o Brasil vendido ali tem tantas obras imponentes de infraestrutura como problemas graves de desmatamento, violência e perseguição política, caos social e urbano), que resume a década entre 1977 e 1988. Uma espécie de “enquanto isso...”, com Carapiru errante pelo interior do país e Tonacci experimentando empiricamente os humores daquelas imagens, que dizem respeito também ao período em que ele se dedicava a filmagens com diversos grupos indígenas pelo país (pensá-lo também como um errante não seria de todo equivocado), e para o qual – como para o espectador – a associação entre queimadas, pontes construídas e a invasão de índios a repartições públicas em Brasília produz um discurso claro, demarca um momento histórico, adiciona sentido à trama do destino de Carapiru. Mas ele mesmo, o índio protagonista, passa ao largo de tudo isso.

É preciso voltar também à encenação do massacre da tribo de Carapiru e na maneira como ela nos é apresentada. Um passeio da câmera pelo interior de um trem encontrará, na última poltrona, um velho jagunço, bem arrumado, que está dormindo durante a viagem. Sabemos que este trem corresponde ao presente, uma vez que vimos antes, de relan-



ce, Carapiru e seu filho Bemvindo conversando com algumas pessoas no restaurante do vagão. Quando termina esse passeio, focalizando o rosto do velho jagunço que dorme, a imagem se funde com a do massacre de trinta anos antes, com os capangas carregando suas armas e combinando estratégias de ataque. A primeira coisa a se notar é que *Serras da Desordem* faça conviver, no mesmo trem, na mesma viagem, e exatamente no mesmo local em que se deu o massacre, as vítimas e a figura do agressor, Carapiru, seu filho e o velho jagunço. E mais, que também a este, identificado em último caso como “o inimigo”, seja dado o direito à memória. É possível que aquele homem específico, sentado no trem, nem tivesse feito parte do ataque e esteja apenas representando os opressores originais, sendo utilizado por Tonacci como porta de entrada para um imaginário que não corresponde exclusivamente àqueles que sujaram as mãos de sangue, aqueles que lá estiveram e praticaram, eles mesmos, os assassinatos. É uma responsabilidade compartilhada, a imagem do branco dizimador das diferenças, uma imagem com a qual o próprio Tonacci sabe que guarda alguma proximidade (na entrevista presente neste livro, por exemplo, ele se refere mais de uma vez à câmera e ao aparato cinematográfico como um instrumento de dominação como outro qualquer).

Em *Serras da Desordem*, a aproximação do índio parece só se dar efetivamente quanto mais próximo de si o branco estiver. O alcance dessa “outra humanidade” só é possível se a nossa própria tiver sido passada a limpo. Aquilo que percebemos mais claramente como a reconstrução da trajetória de

um personagem a partir de sua re-experiência de lugares e situações vividas anteriormente, essa reencenação de si mesmo que acontece com Carapiru, ainda que soberana no filme, não é única. Há também uma memória brasileira branca sendo recuperada aqui, em diversas frentes. Ela está mais claramente demonstrada nas participações de Sydney Possuelo e da família que adotou Carapiru, reinterpretando seus próprios papéis históricos e afetivos. Se considerarmos a idéia do ator que constrói uma personalidade a ser sobreposta à sua própria, o que passa a existir nesses casos são duplas ocorrências de uma mesma memória que opera por acúmulo. A conotação dada por Tonacci a este status é quase a de um filme etnográfico sobre a civilização brasileira do século xx, onde um grande painel da experiência nacional vai se montando a partir dos traços que ela deixou espalhados pelo caminho. Se estamos falando deste século, do século do cinema, um traço não é tanto a existência física de um objeto que carregue em si a história de um povo, mas a imagem desse traço, um dia registrada por alguma câmera, fotográfica ou cinematográfica. Sydney Possuelo não é tanto um sertanista cuja vida, transformada em drama filmável, em narrativa clássica, acompanhamos, mas sim uma imagem um dia exibida no Jornal Nacional e que agora nos retorna como imagem em preto e branco de si mesmo, revivida. Uma brincadeira de crianças num terreiro, perseguindo com uma vara um porquinho em fuga, é tanto o retrato de um presente palpável, assinalado pela presença de Tonacci e equipe naquele dia, naquele momento, naquele terreiro, quanto a sobreposição



de imagens de arquivo, tomadas 80 anos antes, que mostram também crianças, num terreiro parecido, caçando um porquinho da mesma maneira. Mais ainda, um almoço de família pode ser montado em planos e contraplanos com um outro que aconteceu em algum momento remoto da história do país, talvez filmado nos anos 1920 por uma das equipes do Major Luiz Tomás Reis. O que reúne o prato servido aqui com a colher levantada lá não é nada mais que uma percepção de todo, a consciência de que nossa história foi construída tendo a imagem como suporte involuntário da memória, o registro cinematográfico como documento, reserva espiritual das aventuras do homem pelo mundo embalsamado nas imagens em movimento.

A aproximação do índio, no entanto, não poderia ser feita pelos mesmos parâmetros. Por mais que exista um inventário audiovisual da experiência indígena brasileira, ele não foi autogerado, e por isso não pode contribuir como artifício legítimo da memória desse povo. Tonacci tentara, na experiência com os Timbira de *Conversas do Maranhão*, entregar-lhes câmeras para que pudessem, os próprios índios, lidar com sua maneira de olhar o mundo e eles mesmos. Para isso, o cineasta escolheu especificamente uma nação indígena isolada, que não tivesse contato anterior nenhum com qualquer aparato artificial de captura e reprodução de imagens, para que este olhar fosse o mais despido daquele acúmulo a que nos referimos anteriormente: a memória audiovisual brasileira, que não diz respeito, absolutamente, à memória do índio. Como conta Tonacci na entrevista deste livro, a tentativa fracassa exata-



mente porque não faz parte da natureza do índio produzir este tipo de imagem, de repertório histórico, de narrativa – sobretudo em casos de isolamento, como os Timbira. Mas esse não parece ser o caso de Carapiru e sua tribo. Quando *Serras da Desordem* os encontra, já estão completamente tomados pelos signos visuais da civilização branca, certamente já viram uma televisão, um jornal, algumas fotografias. Carapiru, sobretudo, é um símbolo involuntário dessa apropriação: foi largamente fotografado quando esteve hospedado com a família baiana, virou estrela do noticiário televisivo brasileiro quando sua história fantástica veio à tona, foi capa de jornal. Mais importante do que isso: Carapiru viu todo esse material, não foi só objeto das lentes, mas pôde ver o resultado desse truque tecnológico. Viu a si mesmo, e não mais como num espelho ou no reflexo d'água, mas sua imagem congelada, duplicada, mesmo sem que, para isso, precisasse fazer qualquer ritual, um renascimento, nada disso.

Mas há algo aqui que torna diferente aquele contrato que Tonacci sempre estabelecia entre sua disposição de registro e o universo que queria filmar. Da parte do cineasta, ainda se esperam personagens dispostos à exposição de suas personalidades, sem ressalvas, sem falsas construções. Um mergulho de cabeça nas possibilidades de um processo que retira o cinema de sua manifestação espontânea e que o torna filme, articulado em linguagem, conseqüente (mesmo que em toda sua inconseqüência), fluxo organizado de sons e imagens. É o que se exigia de Peréo em *Bang bang*, o que Ruth Escobar não soube oferecer em *Jouez Encore*, e é o que Carapiru muito



cenas de *Bang bang*, de Andrea Tonacci (1970)



gentilmente concede a *Serras da Desordem*. Mas nem toda disponibilidade do índio nos permite ignorar o fato de que ele é um personagem impossível. O peso da expressão “outra humanidade” é sentido a cada momento que Carapiru está em cena, e esta é uma barreira intransponível. Ele percebe o espaço e o tempo de maneiras completamente diversas, demonstra emoções e lida com sentimentos de um modo completamente estranho às nossas convenções. Como passou por aquela década de acontecimentos históricos sem se deixar sequer arranhar por ela, alheio a suas transformações, Carapiru também é imune à psicologia, à sociologia e, em grande medida, ao cinema.

Quem é Carapiru? Os anos de convivência com o homem branco não despertaram nele interesse de aprender mais que o recorrente “é bom”, em português. Poucos índios conseguem compreender sua linguagem arcaica. Quando abraça alguém, quando demonstra carinho, há uma clara desproporção nos gestos, como se seu corpo funcionasse sob outras leis da física. As impressões deixadas por Carapiru naqueles com quem conviveu identificam, na maioria absoluta das vezes, uma conotação de infantilidade. Sydney Possuelo conta como era preciso cuidar de Carapiru como se fosse uma criança, no tempo que viveu em sua casa em Brasília. A família baiana recorda-se do índio como um sujeito calado, sempre sorrindo e agradecido por tudo, incapaz de se rebelar ou causar algum mal, parceiro de pula-cordas das meninas da casa. Os jornais da época do resgate reportavam que Carapiru era “dócil”, mas “demonstrava pouco interesse pe-



las coisas dos brancos”, ou estampavam um resumo de sua personalidade na manchete: “Ele dança, pinta, ri. Mas está triste.”.

Como se apresenta Carapiru? Tonacci já disse algumas vezes que utilizou o preto e branco em *Serras da Desordem* para demonstrar a interioridade do índio, para demarcar a diferença entre a visão do filme e a visão que Carapiru teria de sua história (há um único momento de câmera subjetiva no filme, mais declaradamente se está falando a partir do ponto-de-vista do próprio Carapiru, que é quando Sidney o ensina a utilizar o banheiro. Este obrigatoriamente teria que ser preto e branco, de acordo com a visão do cineasta). Mas não deixa de ser curioso que todas as inserções de reportagens de telejornal da época em que Carapiru foi descoberto pela FUNAI também apareçam no filme em preto e branco. Estas reportagens são categóricas em uma série de afirmações que o bom senso pediria, no mínimo, para que fossem relativizadas (dizem, por exemplo, que no contato de Carapiru com sua antiga tribo, “fica claro que é ali que quer ficar”, o que talvez não se confirme). São imagens que representam o exato oposto da idéia de interioridade: é a exteriorização pura, o tratamento midiático em todas as suas implicações ontológicas, o registro tão urgente quanto efêmero, que reporta sem realmente se importar. Ainda que haja o esforço de forjar a visão íntima de Carapiru, Tonacci não deixa de reconhecer, com essa oposição, que opera sobre os sentimentos do índio com a mesma arbitrariedade que os repórteres da TV Globo. E, mais do que isso, que a única maneira de se aproximar real-



mente do interior de seu protagonista é considerá-lo, para todos os efeitos, um objeto de pura exterioridade.

Há um momento, durante a visita de Carapiru à família baiana, em que vemos a comunidade reunida ao pé de uma árvore, rememorando a passagem do índio por ali, revendo fotos, contando casos. É uma conversa franca, em que todos falam sobre ele, riem, se abraçam, e as reações de Carapiru são de puro deleite. Materializa-se ali um claro reencontro entre amigos que há muito tempo não se vêem. Mas Carapiru não compreende o que dizem a seu respeito, e tampouco os que estão em volta dele conseguem compreender o pouco que ele balbucia. Um corte na imagem nos levará, pela primeira vez em todo filme, a um *close* de Carapiru. Olhando para fora do quadro, como se estivesse continuando a conversa na árvore, só que agora mais articulado e decididamente comunicativo, Carapiru fala sem parar. Um movimento de câmera nos dará a dimensão deste espaço, que já não é mais o terreiro da casa, mas uma janela. E não há ninguém por perto. Carapiru está engajado numa conversa consigo mesmo ou com ninguém. A câmera ficará próxima a ele o tempo inteiro da duração desse monólogo deslocado e francamente estarrecedor. Temos a impressão de que, pela primeira e única vez, estamos vendo um Carapiru transparente, e por mais que sigamos sem compreender sua linguagem, este é um relato que nos diz respeito, que, de alguma maneira, “significa”. Mas o fim desta seqüência terminará de maneira inusitada. A câmera espera até que Carapiru se posicione de maneira muito específica na soleira da janela, para então fundir esta imagem



em movimento, tomada nos dias de hoje, com uma fotografia em preto e branco do Carapiru de vinte anos antes, ainda bastante jovem, naquela mesma janela, com aquela mesma expressão, sob aquela mesma luz. Nem mesmo o momento de maior intimidade do filme com seu personagem pôde sobreviver sem a consciência de que esta é uma intimidade de segunda mão, que o olhar perdido no claro-escuro já fora dividido com outra câmera, e que aquela é uma relação de visualidade de corpos, nunca de espíritos.

Esta natureza de fisicalidade pura é o que condicionará o registro de *Serras da Desordem*. Diante da impossibilidade do contato íntimo com esta “outra humanidade”, a atitude não é a construção de um “outro cinema” que tentasse desvendá-la, mas sim um investimento frontal e sem medidas no já conhecido, no já visto, no código estabelecido. A narratividade de *Serras da Desordem* é de uma simplicidade surpreendente, justo porque redescobre na narração um poder de revelação que já nem imaginávamos possível. O conhecimento, a sensação, a emoção, não se desdobram em camadas interiores e cada vez mais inacessíveis. Elas brotam no exterior, vivem e precisam da superfície, e poucas vezes pudemos escapar tanto do óbvio ao recorrer exatamente a ele: que o trabalho de uma câmera é o da observação (Carapiru reintegrado à sua tribo parece triste, isola-se, não participa da comunidade) e o trabalho do cineasta é o da encenação (perceber no isolamento a chance para uma virada narrativa final, com Carapiru se despindo da aculturação de sua tribo e saindo nu pela floresta, reiniciando uma



errância que parece fazer parte irreversível de sua trajetória de vida).

Não é uma questão de metalinguagem, absolutamente. A grande conquista de Andrea Tonacci em *Serras da Desordem* é o retorno transformado à linguagem. Foi preciso todo um périplo em torno do cinema e suas diversas manifestações, uma percepção cada vez mais aprofundada do modo de funcionamento de cada uma delas, uma sensibilidade fundada na observação do mundo e dos fenômenos humanos e sociais, para que um cineasta pudesse se colocar fisicamente dentro de seu filme e isto não parecer um desdobramento da arte sobre si mesmo, a denúncia de seu aparato, de sua construção, mas, ao contrário, o lugar justo para seu corpo. Carapiru abandona a tribo e parte pela mata, e quando pensamos que se perderá pelo mundo mais uma vez, quem encontra pela frente é Tonacci, seus cinegrafistas, sua equipe. Tonacci é a garantia de que Carapiru nunca mais viverá a experiência do não-lugar e, para Tonacci, Carapiru é a razão primeira de seu ofício: é para abrigá-lo que cria mundos, que arquiteta narrativas, que desenha universos ficcionais. É uma relação que prescinde da metafísica: são dois corpos, finalmente juntos, que dialogam sem precisar da palavra, que trabalham em favor um do outro, e que juntos podem se proteger melhor das ameaças exteriores, sejam elas tortas com glacê ou aviões de computação gráfica.



Entre o caos e a desordem

DANIEL CAETANO

Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla começaram a fazer cinema nos agitados anos 1960. O início foi em parceria: em 1966, Tonacci fez a direção de fotografia do primeiro curta de Sganzerla, *Documentário*, e Sganzerla fez a montagem do primeiro curta de Tonacci, *Olho por olho* – dois filmes produzidos numa empreitada coletiva (juntamente com *O Pedestre*, de Otoniel Santos Pereira). Assim, ambos os realizadores começaram suas carreiras naquele momento crucial na trajetória da criação em cinema: internacionalmente, as formas clássicas estavam sendo confrontadas em diversos aspectos – no modelo de filmagem em grandes estúdios, no formato de desenvolvimento de enredos, na tipificação de heróis e psicologismo de personagens, no encadeamento visual e rítmico dos filmes etc; e, no plano nacional, num movimento sintonizado com o que ocorria em outros países, a produção de cinema no Brasil estava adquirindo um respeito inédito junto à “opinião pública” e aos festivais internacionais a partir da aparição de filmes que consolidaram naquele momento a posição central do grupo cinemanovista, com o qual os então jovens cineastas tiveram uma forte relação de continuidade e



negação. Algumas preocupações se tornaram explícitas naquele contexto, sempre a partir de um questionamento primeiro que não tem resposta definitiva: o da relação entre cinema e realidade. Em torno desta relação aparecem determinadas questões interligadas entre si: quais são as formas narrativas possíveis ao cinema; de que modos ele pode registrar a realidade; em que aspectos o registro de cinema afeta o real; qual relação de compromisso se deve ter com esta realidade; enfim, qual a ambição que o cinema deve ter como modo de expressão artística, seja ela derivada da realidade, da imaginação ou de ambas. Havia ainda algo que logo se refletiu nos primeiros longas-metragens de ambos os realizadores: um questionamento constante sobre a condição cultural da produção brasileira. Todas essas questões marcantes para a geração que surgiu nos anos 1960 são fundamentais nas motivações e escolhas determinantes nas narrativas tanto de *Serras da Desordem* quanto de *O signo do caos*, as produções de Tonacci e Sganzerla realizadas na primeira década do século XXI.

O processo de modernização narrativa por que passou o cinema na metade do século XX teve nos primeiros filmes de Orson Welles momentos decisivos. No entanto, a partir de sua decadência em Hollywood o realizador foi posto à margem: se os filmes que realizou, de *Cidadão Kane* a *Badaladas à meia-noite*, caracterizavam-se pela engenhosidade dos enredos e pelo uso fortemente expressivo de enquadramentos, cortes e sons em narrativas sobre o desmoronamento da falsa grandeza de seus personagens, os estilos predominantes nas

correntes centrais do cinema moderno nasceram de outras ambições. Estas correntes seguiram, de diversos modos, o caminho aberto pelos neo-realistas de usar a arte como forma de apresentar a realidade – tenha sido pelo uso de não atores e de locações reais, pela desmistificação do espetáculo ou pela busca de questões e sensações do cotidiano. Sganzerla retorna ao ponto trágico de Welles em sua passagem pelo Brasil, justamente quando planejava uma obra que, segundo sugere *O signo do caos*, anteciparia todo este caminho que na Itália ganhou o nome de neo-realismo ao apresentar num filme as faces e dramas do “povo brasileiro”. A história é bem conhecida: naquele momento Welles estava sendo descartado pela Hollywood que havia lhe dado carta branca até então. Seu primeiro filme representara uma aposta imensa da indústria de cinema num jovem talento, mas o retorno imediato se deu mais em polêmicas do que em bilheteria – e não era possível prever o culto que se formou com o tempo em torno de *Cidadão Kane*. Diversos lances do azar dificultaram suas relações com os produtores e, assim, ele acabou por perder o controle tanto sobre o filme que estava em fase de montagem (*The magnificent ambersons*) sobre o filme que estava sendo rodado (*It's all true*). Foi naquele instante – quando ele mal havia começado a mostrar as idéias que tinha para criar filmes, mas já mostrara que iria se caracterizar por uma imaginação inquieta e uma construção narrativa e visual barroca e complexa – que sua carreira chegou ao ponto de virada e entrou em permanente decadência no que concerne à continuidade de produção, sempre com dificuldades de produzir

novos projetos. Dali em diante Orson Welles e seus filmes imaginativos e complexos se tornaram párias, exilados tanto pela indústria que lhe desprezou (e que entraria numa fase de crise) quanto pelo cinema moderno caracterizado pelo realismo. O fantasma cinematográfico saiu de moda¹ – e, após muitos anos marginalizado e restrito ao trabalho de alguns realizadores ou pequenos espaços, voltou a ser hegemônico no final dos anos 1970, a partir do revigoramento justamente da mesma Hollywood que desprezara Welles, num movimento de infantilização e confortabilidade inteiramente contrário ao que caracterizava os seus filmes. Se *Cidadão Kane* e *The magnificent ambersons* têm estruturas fabulares que se diferem um bocado dos códigos de realismo que seriam adotados dali em breve (assim como os filmes seguintes de Welles, *Macbeth*, *A dama de Shanghai* e *Otelo*), é evidente que o tom de seus enredos e personagens e a relação que estabelecem com o espectador é inteiramente diferente do que se veria a partir de *Star wars*, *Indiana Jones* e o que se seguiu a eles. Triste ironia: poderia ter sido outro o percurso da imaginação no cinema se os projetos de Welles tivessem sido bem-sucedidos junto à indústria e seu público. Seu fracasso condenou a indústria à covardia.

¹É comum a lembrança da decadência por que passaram gêneros clássicos como musicais, filmes épicos e faroestes; mesmo no caso de desenhos animados, o coelho Pernalonga deu lugar ao núcleo familiar dos Flintstones. É claro que várias exceções podem ser apontadas em vários países – diversas na Itália, na Espanha, no México e na União Soviética, por exemplo. Mas eu pretendi apontar aqui que na indústria de Hollywood os filmes de fantasia estiveram restritos à produção de baixo custo ou a poucos nomes significativos como Hitchcock. Do mesmo modo, ainda que haja exceções como, por exemplo, os filmes de Fellini, o dito cinema moderno era realista, fosse pela vertente social ou psicologista.



O signo do caos trata do instante fatal da crise de *It's all true* para denunciar este corte abrupto e definitivo no caminho da criação cinematográfica e, a seu modo, criar um novo caminho a partir deste beco sem saída que fora abandonado na década de 1940. Assim, o filme de Sganzerla parece demonstrar que, retornando a este modo de narrativa abandonado décadas atrás, é possível fazer um cinema muito mais interessante – mais criativo, ousado e emocionado – do que aquele que se fez desde então e continua a ser feito hoje; e, desta forma, denunciar a gravidade daquele acontecimento que pôs em jogo todo o caminho por que passaria o cinema no mundo. Não é por acaso que no filme se ouve uma frase dita por Welles numa entrevista: “É preciso tirar o cinema do quarto de brinquedos!” No entanto, *O signo do caos* também mostra como este caminho da criatividade, uma vez tolhido, cortado, escondido e destruído, só pode renascer a partir de constantes revisões e recomeços – não por acaso, ele parece estar dividido em blocos, como se cada proposta de recomeço logo fosse encerrada e precisasse ser substituída por uma nova. Assim, temos uma metade inicial, em preto e branco fortemente contrastado, que também parece se dividir em dois momentos: primeiro, o de obter o material do filme maldito; em seguida, o de examiná-lo e decidir seu destino, quando diversas falas indicam a analogia presente entre a criação de Welles e toda a criação cinematográfica, de modo geral – em que se inclui evidentemente a de Sganzerla (que também foi acusado ocasionalmente de não ter feito uma carreira à altura de seu primeiro filme, *O bandido da luz vermelha*). Deste

modo, *O signo do caos* se constrói motivado por uma “paixão crítica”, conforme a expressão de Octavio Paz sobre a poesia moderna: ² ele recusa toda a banalidade cinematográfica de seu tempo e, para recriar sua arte, encontra um antepassado por ele descoberto (ou inventado).

A segunda metade do filme, de cores acentuadas, por sua vez também se divide em duas: primeiro, o festejo pelo fim do projeto se junta a uma visão alegórica das belezas do Brasil, encarnadas por Camila Pitanga; em seguida há um ritual funéreo para queimar o filme maldito – e, quando novamente se explicita a consciência moderna do diálogo que *O signo do caos* propõe com este cinema perdido, agora é com teor auto-reflexivo mais intenso e agônico. A acusação de auto-boicote é enunciada pela personagem de Helena Ignez: “Ele descobriu seu maior inimigo: ele mesmo.” Uma amarga auto-complacência se faz evidente na resposta, feita por um defensor da obra: “Vocês não compreenderam, isto é o Brasil. Com suas pequenezas, mas também suas belezas e suas grandezas”. O cortejo é interrompido por uma fábula contada a uma criança – enquanto segue por uma estrada cercada pela bele-

² “Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora.” PAZ, Octavio, *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Estas palavras indicam que, segundo Paz, uma obra moderna, caracterizada pela ruptura com seu passado imediato, origina-se de uma atitude crítica apaixonada pelo seu próprio meio. Mais à frente, ele aponta que “uma das máscaras que a modernidade ostenta” é a descoberta de produtos artísticos antigos como forma de romper com seu tempo, exatamente como *O signo do caos* procede com *It's all true*: “A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica.”



za esverdeada das plantas, ela ouve que o mundo não possuía cores até os anos 1940 (como o cinema), mas os pintores de então faziam quadros já prevendo as cores porque os artistas são uns loucos; no entanto, as cores de fato só surgiram depois – as cores não eram visíveis no tempo dos artistas, mas teriam se tornado notáveis com a passagem do tempo. Esta fábula de razoável otimismo surge nos minutos finais de um filme que apresentou até então somente perspectivas sombrias para a criação artística – mas este momento de respiro não dura muito, pois em seguida nada resta senão a perspectiva amarga de mostrar o filme maldito sendo queimado. Não é sem razão que Sganzerla definiu a obra que dirigiu como um “anti-filme”: como uma recriação amarga de um projeto de arte que não chegara a se realizar, *O signo do caos* cria para si próprio a cilada em que se obriga a ser a realização definitiva de uma imaginação maldita. Já se disse que a crise que move a arte moderna é a consciência da morte:³ pois *O signo do caos* é a encarnação em cinema desta consciência, como um fecho em que, por analogia, o próprio realizador se apresenta como personagem trágico em defesa da sua arte; e, ao mesmo tempo, a obra também parece ser uma tentativa última de salvamento desta arte ao menos através de sua própria existência, de sua possibilidade de ser vista (nem que seja “na parede de um mictório infecto”, conforme pragueja o perso-

³ “A imagem poética configura uma realidade rival da visão do revolucionário e da visão do religioso. A poesia é a outra coerência, não constituída de razões, mas de ritmos. Não obstante, há um momento em que se rompe a correspondência; há uma dissonância que se chama, no poema, ironia e, na vida, mortalidade. A poesia moderna é a consciência dessa dissonância dentro da analogia.” Novamente estou citando ‘Os filhos do barro’, de Octavio Paz.



nagem Dr. Amnésio) e assim contagiar quem assiste. Talvez seja por isso que, em consonância com a amargura de seu tema, o filme emita uma certa força radioativa, que sustenta sua colagem visual e dá sentido ao seu lamento agônico.

Afirmo acima que as principais correntes do cinema moderno, nos anos seguintes ao declínio de Welles, seguiram caminhos de cunho mais realista. Parece-me interessante notar que a crise instaurada pela relação entre cinema e realidade – depois de gerar diversos filmes que procuraram usar as câmeras para retratar o cotidiano (seja em documentário ou ficção), após esse momento decisivo dos anos 1940 abordado por *O signo do caos* – poucos anos mais tarde gerou filmes que procuravam fazer o público se questionar sobre o próprio espetáculo cinematográfico, justamente por não crer que o cinema pode pretender ser fiel à realidade. Assim, depois de um primeiro movimento em favor de um cinema que levasse o espectador a ver a realidade das coisas, surgiu um movimento que apontava ao espectador a realidade do seu próprio gesto de estar vendo um filme. O reconhecimento das características de espetáculo próprias da narrativa cinematográfica, no entanto, não esvazia o interesse em trazer as questões mais fortes do cotidiano para a tela – sua consequência é o redimensionamento das possibilidades, limites e formas de fazê-lo, implicando numa permanente posição crítica sobre os procedimentos de abordagem, representação e narrativa (e, de certo modo, este é um motor fundamental de *Serras da Desordem*). A crença na pretensa capacidade de apresentar o real através do cinema esteve presente em muitas outras obras,



Dr. Amnésio, em *O signo do caos*, de Rogério Sganzerla (2003)



de dramas íntimos a épicos históricos, de enredos psicologizantes a reproduções do cotidiano. O realismo, em suas diferentes facetas, tornou-se uma ética amplamente difundida na criação cinematográfica (e para alguns talvez tenha se tornado mesmo uma religião), ao mesmo tempo em que esteve permanentemente em crise e sob ataque. *Serras da Desordem* não apenas se mostra consciente desta crise como se estrutura a partir dela e, deste modo, torna-a explícita: o filme com o próprio Carapiru mistura trechos encenados com outros que parecem ser documentais, adicionando a esta narrativa a memória da construção de uma linguagem cinematográfica, a memória de uma imagem de nação e também a memória da relação com as tribos indígenas. Assim, o filme se constrói a partir da exibição de sua própria estrutura e deixa visível esta crise da representação pretensamente realista: é o próprio Carapiru diante da câmera, ora realizando encenações ditas “realistas” de fatos passados, ora sendo registrado em momentos que sugerem espontaneidade; além disso, a história de Carapiru é mostrada em conjunto com as imagens de arquivo que o filme apresenta. Estas imagens, que denotam toda a carga histórica de representações audiovisuais com que trabalha *Serras da Desordem* (como já apontou Luís Alberto Rocha Melo em outro texto deste livro), trazem ao filme a evidência que restava para findar com a herança realista: desta forma ele se assume como fábula. Não se trata de “mostrar tudo que ocorreu” a Carapiru, mas sim de representar sua trajetória de forma crítica, tornando consciente o que significa relatar seu percurso através do cinema.

Desse modo, *Serras da Desordem* traz ao espectador uma ampla perspectiva de um imenso painel histórico audiovisual, ao mesmo tempo em que se mostra em sintonia com outras obras que puseram em questão a pretensão de realismo. Partindo do universo de construção de imagens que une *Nanook*, de Robert Flaherty, aos filmes de Luiz Thomaz Reis, documentarista responsável pelos registros cinematográficos de índios brasileiros feitos pela Comissão Rondon, e aos de Jean Rouch, documentarista francês cujos filmes na África simultaneamente registram o cotidiano de seus habitantes e refletem sua própria realização; recriando um imaginário de nação que revisa a tradição de imagens oficiais para o grande público, dos documentários de Jean Manzon às matérias do programa Globo Repórter; unindo as estratégias de representação e abordagem do mundo de *Iracema, uma transa amazônica*, o filme de ficção que se imbrica com documentário de Jorge Bodanzki e Orlando Senna, ao filme de Abbas Kiarostami *Close-up*, que usa como atores os próprios personagens do enredo que conta: é com a consciência destes predecessores que se monta *Serras da Desordem*. É através do encontro destes caminhos amplos – ao se organizar como uma sucessão de atmosferas e ambientações para retratar a odisséia de Carapiru e ao se formar a partir da soma de diversos gêneros de cinema – que o filme dirigido por Tonacci aponta para novas formas da velha tradição de narrar uma história. Através da justaposição de um discurso explicitamente narrativo com outro de apreensão do real (complementados por imagens de arquivo), o filme põe abai-



xo a crise entre teorias formalistas e realistas com a imagem constante do próprio Carapiru a validar seu traço de real e sua força fabular – a presença visual do próprio personagem-ator torna inviável qualquer separação definitiva entre o registro ficcional e a realidade deste registro. A aparição de Andrea Tonacci ao final do filme – assumindo seu papel como mediador desta narrativa sobre a trajetória de Carapiru, o índio desterritorializado, em eterna viagem desde a perda de seu espaço vital – gera uma crise revitalizadora ao questionar o espaço deste filme na relação entre um homem que teve sua forma de vida atacada e a civilização que primeiro colonizou seu espaço e posteriormente se apropriou de sua imagem e de sua história para poder refletir sobre si mesma. Com esse somatório de camadas de registro, que permite ampliar a perspectiva sobre o que é mostrar a trajetória de Carapiru, *Serras da Desordem* imbrica a percepção de real dentro de um projeto de fábula e, assim, pode dar conta do seu projeto ambicioso: relacionar a narrativa da vida de um homem a uma ampla revisão crítica das formas de representação em cinema e a um retrato da violência gerada pela expansão de uma sociedade na perspectiva de um personagem à margem desde sua origem.

Não são poucas as oposições que, como reversos de uma moeda, parecem ligar os personagens principais de *O signo do caos* e *Serras da Desordem*. Orson Welles e Carapiru: se no primeiro filme a figura central é invisível, no segundo filme a câmera mostra seu protagonista em diferentes ambientes e registros (incluindo fotos e reportagens). O primeiro fala in-

glês, a língua que permite o contato com muitas tribos mundo afora – e, além disso, produz cinema, a arte que pode reunir múltiplas formas de expressão; o segundo fala somente a língua dos Awa-Guajá, “tupi arcaico” que nenhuma outra tribo domina com fluência. O primeiro vem de seu país para o Brasil como participante de um programa político colonialista (a “política da boa vizinhança”) e, uma vez aqui, é impedido de criar sua arte por ações do Estado brasileiro; o segundo faz parte de uma etnia que habita um pedaço da terra chamada Brasil há mais tempo que a sociedade que aqui se estruturou como nação (portanto, neste caso nós outros somos os colonizadores) – e teve o seu espaço invadido e sua família dizimada por grileiros. O primeiro, Orson Welles, que não se vê e cujo nome quase não se menciona, parece ser uma máscara em que se identifica o realizador do filme, Rogério Sganzerla; o segundo, Carapiru, que está sempre visível e ganha mais de um nome ao longo do filme, encontra-se ao final da narrativa com o realizador que construiu aquele retrato, Andrea Tonacci. Ao final, ambos foram levados a retornar para os respectivos lugares de origem sem levar nada do período de trânsito pelo Brasil, a não ser suas lembranças. São duas trajetórias simbolicamente significativas e em ambos os filmes há um questionamento silencioso sempre presente: qual a medida das conseqüências que estes homens sofreram em suas vidas por conta destas trajetórias, Welles em sua empreitada milionária fracassada e Carapiru em sua odisséia marginal? Ambos os filmes partem dos momentos decisivos em que eles foram impedidos de levar adiante seus projetos: Welles o de fazer



sua arte com liberdade; Carapiru o de viver sua vida em paz. Já lembrei que Welles produzia cinema – e cabe contrapor que Carapiru sabe produzir fogo.

Cada um dos dois filmes faz uma nova trilha, a seu modo, a partir de um dos caminhos definidos por realizadores fundamentais na renovação que a criação de cinema teve entre os anos 1940 e 1960. Em *O signo do caos* revemos o universo da imaginação barroca e moderna de Welles que nasce em *Cidadão Kane*: todo o filme se estrutura como um lamento pela trajetória que esta arte teria a partir do momento decisivo em que um filme foi interdito e massacrado – é um lamento sobre o futuro que foi reservado ao cinema, uma vez constatada a destruição dos espaços para a livre imaginação criadora. Já a obra de Tonacci, embaralhando o processo ficcional com entrecos documentais, revê todo o histórico de construção do verismo cinematográfico a partir do relato da trajetória de um homem que poderia representar uma *outra humanidade* – e faz isso numa perspectiva ampla das relações que o cinema teceu com a realidade cotidiana de seus personagens, uma tradição que reúne de Luiz Thomaz Reis a Roberto Rossellini (realizador que usou atores não-profissionais para representarem personagens da mesma origem), passando por Jean Rouch e muitos outros mais. *Serras da Desordem* amalgama esta perspectiva numa narrativa sobre sociedade, história e humanidade que, através dessa colagem de registros, memórias e ambientes, parece tornar possível a criação de um novo cinema. É isso que cada filme põe em jogo: num, o futuro do cinema; noutro, o cinema do futuro. *O*

Signo do caos lamenta a censura a um cinema da imaginação, representado por Orson Welles e seu filme (ironicamente, intitulado *É tudo verdade*); *Serras da Desordem* gera um novo cinema de apreensão do real, a partir de Carapiru e de toda a produção audiovisual que pode ser referida a ele (ou seja, a partir de toda a produção audiovisual visível). *O signo do caos* recria Welles e procura ir além num terreno abandonado da criação para encontrar o caminho da arte mais pura em sua inventividade – enquanto *Serras da Desordem* parece seguidamente dinamitar e reconstruir criticamente o caminho cimentado da história do realismo cinematográfico para refletir sobre o que significa apontar a câmera para um homem que sempre será *outro*.

A criação cinematográfica sempre se supôs dividida entre estes dois pólos: imaginação e realidade. Parece-me que a comparação desta dupla de filmes realizada no Brasil dos primeiros anos do século XXI nos deixa perceber toda a imensa história de conflitos e conciliações travadas entre filmes, realizadores e espectadores a partir destes dois conceitos. O que me parece mais intrigante, no entanto, é o diagnóstico que estas duas realizações de uma dupla de amigos de adolescência trazem sobre o seu próprio lugar histórico – e, por extensão, tanto do cinema brasileiro como da própria condição cultural da sociedade em que se encontram – ao apontar a falência do espaço para a imaginação, no caso de *O signo do caos*, e a necessidade de reinvenção a partir da própria realidade que se dá em múltiplos movimentos e registros, no caso de *Serras da Desordem*. Entre a agonia e a diáspora, o imenso



panorama cinematográfico que se constrói na relação entre os dois filmes traz à luz um novo cinema, inicialmente marginal, periférico – e, ao fim de tudo, vitalmente afirmativo: ambos os filmes se mostram conscientes de que se justificam por sua própria existência; e apenas por existir tornam mais complexos e ambiciosos tanto a arte quanto o mundo de que tomam parte. Do encontro entre cinema e realidade, *O signo do caos* traz uma revisão mortífera do passado censor; em contrapartida, *Serras da Desordem* tira deste encontro a pulsão vital diante de um futuro incerto. Como duas faces de uma moeda cujo valor é nítido e luminoso: o cinema, uma arte agora renovada.



Entrevista com Andrea Tonacci

POR DANIEL CAETANO

Para começar, gostaria que você comentasse um pouco sobre o processo que o levou a fazer o filme. Você havia feito alguns filmes com comunidades indígenas, como *Os arara* e *Conversas no Maranhão*, e o histórico de aproximação cultural com os índios sempre levou a um questionamento da nossa sociedade a partir do contato com outra sociedade...

O que me levou a fazer o filme foi a busca de conhecimento, o desejo de um humanismo ainda possível, a defesa do livre ser, meu, de qualquer um, dos índios... Bem, a gente fala hoje dos índios porque eles sobreviveram, mas na verdade qualquer encontro como este, entre culturas que nunca se viram, nunca se tocaram, tem um processo de reconhecimento - ou desconhecimento - do outro, de mútua e imediata interferência de um no outro. Esse me parece ser um movimento básico, quase embrionário, espasmódico, celular, da humanidade, e não apenas uma característica da nossa, vamos generalizar, da nossa expansão cultural tecnológica em relação aos índios. Um índio pode ter a mesma coisa em relação a outro índio, como também pode ter em relação a nós.



Quando existe um contato que não é na marra, que não é pela força como normalmente tende a ser, esse contato eventualmente também pode ser um desejo do outro, e não só nosso em encontrá-lo. Não é o que ocorre com os índios isolados, a curiosidade deles é uma coisa, a criação de uma dependência, o contato, é outra. Então eu acho que essa relação que a gente estabeleceu com algumas tribos não é um caso particular, e acho que é oportuno de ser observado porque é algo que temos muito próximo aqui, de nós, em nós, esse ser outro que é o índio brasileiro, esse outro que fica isolado numa floresta a quatro mil quilômetros daqui, mas que não nos é diferente no que concerne à devastação da floresta interior. O filme é uma forma de ir até lá, reconhecer-se.

E para eles isso pode ser assustador, porque o homem branco tem a pólvora, tem a força...

Bem, este processo é bastante louco. Teve uma vez, quando fiz *Os arara*, num período em que a gente ficou parado num posto de vigilância da Funai no Pará, ficou tudo calmo durante meses... Até que um belo dia, num fim de tarde, os índios atacaram o posto. Teve gente flechada e o cacete. Foi uma ação do tipo em que eles chegaram devagar e enfiaram as flechas por entre as tábuas dos alojamentos, silenciosamente, nas frestas, para flechar a gente lá dentro. Mas o que gerou isso, quando durante aqueles meses todos houve troca de presentes? Até então era aquela relação de visibilidade sem ver o outro, de uma tentativa de aproximação sem agressividade... Que não era uma pacificação, na verdade era uma tentativa de



desarmar as tensões, já que pacificação parece ser uma coisa na marra, e o que era feito era um esforço de desmontar a agressividade, diminuir a pressão externa sobre os Arara, esse era o trabalho do Possuelo. Então, o que aconteceu? Bem, depois de alguns dias chegou a informação de que, a uns cinqüenta quilômetros de lá, dentro do território dos índios, máquinas do Incra, a serviço de uma prefeitura de não-sei-onde, pagas por um invasor qualquer para retirar madeira, entraram em território indígena, derrubando tudo no caminho, para tirar madeira durante uns três ou quatro dias – bem rápido, para não dar tempo do Ibama fazer nada. Eles avançaram lá dentro e, no dia seguinte, os índios nos atacaram. Aquele grupo não tinha conhecimento se o pessoal era o mesmo da Funai ou não. Para eles, era tudo a mesma gente, brancos, vindos de fora, entrando ali, a mesma turma. Então tem muitos casos, muitas coisas que ocorrem nesse processo e mostram como a gente não sabe do Outro. Essa questão do desconhecer o Outro sempre me foi atraente, não particularmente por ser índio, mas porque o índio tem a possibilidade de ser esse ‘o mais outro possível’. Mas esse Outro é o ser humano, é você, é cada um de nós diante de alguém, é o mundão...

E como nasceu essa sua vontade de ir aos índios para conhecer esse outro?

Nasceu de uma fantasia, depois disso se comprovou para mim, era uma fantasia, uma ilusão de reconhecer o outro através de seu “olhar”, através do vídeo. A câmera na mão do outro não é novidade desde sua invenção, mas a

instantaneidade da reprodução da imagem sim, e aconteceu assim: quando surgiu o vídeo portátil, a imagem que se fazia podia ser projetada no mesmo instante e poderia-se intuir o significado de alguma intencionalidade do olhar. Porque pode-se ver na hora o como e o que está sendo feito, o que não é possível no processo do filme, que tem que revelar, e só depois é visto – a gente passou a ter no próprio instante a relação com aquilo. Como acontecia também com as fotos de polaroide, por exemplo, que todo mundo podia ver na hora. No fim, a câmera revelou-se como mais um instrumento de dominação cultural e direcionamento para o mundo deles, do outro, como afinal é para nós mesmos. Filmar, como filmar-se, é assumir essa interferência.

Você começou a trabalhar com vídeo bem cedo, já no meio da década de 1970, não é?

É, em 1975 o trabalho com a Ruth foi todo feito em vídeo. O *Jouez Encore, Payez Encore* foi o primeiro vídeo em preto e branco feito num vídeo portátil comercial. Mas, então, em determinado momento, me parecia que através dessa tecnologia fosse possível perceber visualmente o outro, fosse possível, ao ver essas imagens, ver o mundo pelo olhar do outro. Não que com isso eu esteja falando de antropologia visual, embora isso pareça antropologia visual e eu tenha visto coisas lindas feitas pelos Navajos em 1944 em película 35mm, e coisas feitas até antes disso pelos próprios índios... Falo da busca do olhar do outro como forma de ver-se a si mesmos.

Mas isso também aconteceu no Brasil?

Não sei, eu só vi isso dos Navajos, dos EUA, vi de esquimós, mas provavelmente na época do Marechal Rondon, o Major Reis deve ter dado a câmera na mão dos índios, dos outros, claro que naquela época não era bem uma câmera na mão, era mais no olho mesmo. Não sei se eles reconheceram o sentido disso, mas aposto que puseram. Se não descobriram, é porque faltou um olhar que descobrisse a diferença. Mas, voltando à minha ilusão inicial, eu pensava que através da câmera na mão do outro eu poderia ter algo desse olhar, que me permitisse perceber o mundo conforme alguma coisa, pelo menos, que seria do outro. Isso foi durante algum tempo uma fantasia, e chegou a me levar aos Arara, que eram índios isolados – eu queria botar a câmera na mão de índios isolados, e não de um índio que, mesmo que separado, já tivesse visto fotografias ou ouvido falar de televisão. Eu queria encontrar índios que não tivessem nem idéia do que era aquilo, e a expedição da Funai era a oportunidade. A prova disso é que, se você dá a câmera na mão deles, eles não têm posição para para aquilo. Mas com o tempo isso já gerou trabalhos, como o do Vincent Carelli, com quem já conversava sobre esse processo da câmera na mão do outro, no período em que filmei *Conversas do Maranhão*. Mas o que eu entendo hoje é que o equipamento, principalmente o de imagem, como produção de linguagem e de estrutura narrativa que permita mostrar coisas ou contar, interferir nos sentidos do outro, tudo isso é produto da nossa cultura, da nossa estrutura mental e, sendo uma invenção tecnológica, a gente materializou em termos de



máquinas uma coisa que reproduz uma linguagem mental, uma linguagem visual subjetiva. Isso faz parte da nossa cultura. A cultura desse índio que citei, por exemplo, nunca produziu nada que fosse tecnologicamente ligado a um método de produção de imagens – e nem sei se eles têm tradição de contar histórias pessoais, os Arara, no caso. São passagens, contar não importa. Talvez não arquivem o passar de suas experiências como um acúmulo de si, uma auto imagem. Carapiru me disse isso, que não tem por que contar a vida dele: *“Isso é a minha vida, aconteceu comigo, não tem a ver com os outros. Não tem por que ficar contando. Eu só estou contando para você porque você está me pedindo”*.

Mas ele topou o projeto, não?

Topou. Ele aceitou fazer, aceitou meu interesse em sua história, e foi porque gostou da idéia de rever as pessoas que conheceu naquele tempo, em 1988, e porque eu me comprometi a levá-lo de volta. Isso levou dois a três anos para ficar acertado. Mas eu estava falando da questão da câmera. Chegou uma hora em que me parece que a câmera é simplesmente mais um instrumento da nossa dominação. O índio vai fazer o que a gente faz se a gente der uma câmera e ensinar a usar, é gente igual a gente e, se você fornece a estrutura...

Só o fato de fazer ele pensar em formular uma imagem naquele padrão...

Ele já vai formular conforme a estrutura que aquela tecnologia dá para essa formulação. Quer dizer, ele pode cons-



truir a imagem na frente da câmera do jeito que quiser, mas isso só depende da criatividade de cada um, não importa tanto de onde vem, se tem cinco pernas ou três cabeças. O meio que permite a todo mundo criar é também o que vai formatar.

Nesse sentido, é bem evidente uma certa evolução do seu percurso, já que antes você entregou a câmera para os índios e no *Serras da Desordem* você se manteve sempre como o narrador.

Sim, no *Conversas do Maranhão* eu tentei fazer isso. No *Os Arara* isso também acontece num material que nunca foi editado. *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, 16mm, Super-8, cada hora era uma coisa, mesmo tendo a Bandeirantes por trás. A verdade é que eles 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 e só aí consegui filmar o primeiro contato com eles, só depois. Teve um dia em que pela primeira vez um velho, chamado Piput, e o grupo familiar dele queriam ir conhecer Altamira. Eles chegaram a levantar facão, ameaçar as pessoas: “*Eu quero conhecer a tua al-*

*deia, e se você não levar a gente lá...”, eles iam acabar indo embora peladões pela Transamazônica. E aí você já imagina, não pode, a Funai tem que cuidar... Isso foi depois de algum tempo, quando já tinham conseguido vacinar todos eles e parou de morrer gente, porque o primeiro contato... Mas, enfim, todos foram vestidos e levados para Altamira. Eu fui acompanhando e documentando todo esse processo. E teve um dia, não sei se você conhece Altamira, mas no alto, onde tem a curva grande do Xingú, tem um morro, e do topo do morro você vê a curva do rio e a cidade de Altamira lá embaixo. Lá tem um cruzeiro e é o único morro da cidade – e lá estava esse velho índio, que eu tinha visto aproximar-se pelo lado com seus brincos, seu pau amarrado, suas pinturas em preto de jenipapo nobre. Ele estava desbotado, o olhar triste, surpreso, espantado, com olhos de quem está estranhando o mundo de boné, roupa... Virou um objeto na minha frente. E ele olhava assim, meio atônito... Nessa hora, foi como se tivesse terminado o meu ciclo indígena. Aquela busca terminava ali. Dali para frente seria uso puro e simples de sua dor. E de fato depois de *Os Arara* eu só fiz uma ou outra coisa a pedido dos índios. O *Serras da Desordem* foi o primeiro trabalho desde então que eu fiz por interesse próprio, político, humanista. Nesse eu já faço a minha leitura: a visão de que nem mesmo a história dele lhe pertence mais, já faz parte de uma narrativa mais ampla, historicista, subjetiva, pessoal, nossa - e não escondo isto, declaro.*

E no *Conversas no Maranhão* você fez diferente disso.

Sim, no *Conversas no Maranhão* foi diferente, foi antes de fazer *Os Arara*. *Conversas* é de 1977, anterior ao *Os Arara*. E a idéia era mesmo a de me colocar a serviço deles, no *Conversas* são só eles que falam, que me informam o que é importante mostrar, já o vê-los é meu. No Serras sou eu, é de nós que falo .

A intenção era registrar os discursos deles, então?

É, a idéia era usar aquele instrumento de registro para pegar os discursos deles e levar para outro lugar, no caso Brasília. Essa foi a explicação que demos para eles entenderem o que fomos fazer lá. Porque é essa a primeira pergunta: “*O que você veio fazer aqui?*”. Depois querem saber mais: “*O que é isso aí? Para quê serve?*”. Isso não é só o índio não, no *Conversas no Maranhão* tem um velho matador que aponta para a câmera e pergunta: “*O que é isso aí? É de filmar?*”. Ele faz a pergunta porque entende que o aparelho está registrando, mas nem ele, caboclão velho, que já andou bastante pelo mundo, nem ele sabia como funciona essa história, como é que funciona o processo de registro da imagem. Então, me parece que o Carapiru não sabe o que a história dele representou. Eu tenho uma preocupação comigo mesmo sobre como preparar a exibição do filme na aldeia, porque ainda não foi exibido lá. Tenho a intenção de chegar, conversar com eles antes, fazer exatamente a mesma coisa de uma aproximação, num processo que talvez leve tempo, assim como levou tempo o processo para conhecê-los, para ter e sentir a confiança deles. Tem que tratar o filme como se fosse uma



pessoa a ser apresentada, explicar o que é, como é visto, o por quê... Mas eu desconheço o que para eles poderão significar as imagens montadas em seqüência e que sentido se constrói na leitura que poderão fazer do filme. Porque eu não fiz o filme para os índios, fiz o filme para a gente.

Parece-me que o filme tem uma perspectiva que até hoje é uma questão para os antropólogos, que é o fato assumir o relato como uma narração. Não se trata da realidade do Carapiru, mas de uma recriação, uma encenação, com a participação dele próprio, mas assumindo que é um relato seu.

É uma intervenção, que obviamente tem como ponto de partida uma realidade dele mas uma subjetividade minha também, onde eu interpreto o que conheci e entendi, com outro senso crítico. O Carapiru mora lá e vive com as pessoas. Pretensiosamente imagino que ele não tenha o senso crítico que o filme coloca através das imagens para diferenciar o que é o começo da narração e o que é a conclusão. Não sei se aquelas imagens do Brasil fazem algum sentido para ele. O que ele sabe do que é aquilo? Ele com certeza não vai identificar nem metade das referências visuais que vão aparecendo, para nós.

São imagens que dizem respeito diretamente à nossa sociedade, a todo mundo que tirou carteira de identidade no Brasil... Para nós, a história dele acaba trazendo a idéia de que alguém que estava aqui antes de nós, já que os índios estavam aqui antes da civilização trazida pelos portu-

ses. Parece ser um brasileiro que é mais brasileiro que nós, porque os índios já estavam aqui antes, então ele é um brasileiro que não fala a língua dos donos do pedaço, é marginalizado por ter chegado antes. O filme tem esse aspecto de revisão da construção de nossa cultura... Mas você dizia que terminou o trabalho com os Arara em 1982?

Isso, em 1982, 1983.

E a história do Carapiru veio à tona nessa época, não?

Não, ela veio à tona em 1988. Em 1977 houve o massacre do seu grupo familiar, e foi o período em que eu estava no Maranhão, pertinho dali. Talvez o Carapiru tenha passado bem perto de onde eu estava naquela época, veja só...

E então nesses anos você ficou afastado dos trabalhos com os índios, até saber da história dele?

Bem, eu fiz algumas coisas nesse meio-tempo, fui até os Kraô, depois fiz um trabalho com os Guaranis na fronteira seca com o Paraguai... Mas nessa época eu escrevi outros projetos, imaginei outras histórias. Como um que se chamava *O anel de fumaça*, outro chamado *Winds of courage*... Que eram roteiros de histórias indígenas, histórias que eu ouvi, mas trabalhadas conforme o mito que a história conta, ou seja, a estrutura da história seguia um pouco a lógica do próprio mito. *O Anel de Fumaça* era dois sonhos, dois homens que tinham cada um o seu sonho, e aí as histórias dos sonhos se cruzam, um interferindo na realidade do outro. Precisam encontrar-se para tentar evitar a realidade dos sonhos...Eram



umas tentativas por aí. Ou então tinha uma tentativa de amarrar um sentido geral: quatro velhos de quatro grandes nações indígenas, cada um de um lugar do mundo, um daqui, outro da Índia, outro da América do Norte, outro da África, todos eles numa viagem em que o aparente acaso faz com que se encontrem, e na verdade só eles sabem o porquê deste encontro e que devem ficar juntos para transmitir um conhecimento que vai ser maior do que eles teriam se não estivessem juntos, isso era um outro roteiro...

Mas nesses casos sempre havia a vontade de narrar histórias com personagens índios...

É, no fundo esse último roteiro tinha muito a ver com a história da América (Latina), essa história que é apagada da Grande História Ocidental, onde estão nossa Grécia ou Egito e que não participam com o mesmo peso da etnocêntrica história ocidental...

Foram dizimados, a memória que sobrou é quase nada...

De qual?

Das nações indígenas. A memória foi apagada.

Ah, é. Aqui na América Latina, desde 1500, já se usaram conscientemente armas de extinção em massa, vírus que extinguiu nações inteiras, intencionalmente. No Brasil tentou-se a escravatura, não eram civilizações no sentido das andinas e da América Central, aqui eram culturas num estágio de total impermanência.

No México há grandes museus .

No Brasil não conheço vestígios de crescimento em grupos maiores. Mas há coisas incríveis, a gente acha coisas incríveis nesse meio. Uma vez ficamos dez dias viajando pelo rio Irirí, um afluente do Xingu, bem na época da seca. A gente ia pelo canal, e toda a mata baixa que costuma ser coberta reaparece: E os caras que conhecem os canais levam a gente para lá: “*Quer conhecer a pedra do ó?*”. Fomos lá, pegamos uma canoa e chegamos num lugar, no meio de uma mata baixa onde tinha umas lajes de pedra bem grandes, como se fossem Menires mesmo, que estavam tombadas e dava para entrar embaixo. E aí, quando você entra debaixo da pedra, você vê uma porção de desenhos, umas figuras, um grande “O”. Caceta, quem desenhou isso? E por quê? Eu fiquei imaginando que aquilo devia estar em pé originalmente, e numa época em que o rio estivesse cheio devia ser visível de longe, como uma espécie de marco marítimo. Quem navegava por lá? Que diabo era isso? E os estudiosos dizem que os desenhos podem ter dois mil anos, três mil anos, enfim... Tem coisas que aconteceram ali e que a gente não sabe. A gente ainda tem esse desconhecido muito próximo. E a sobrevivência do índio nos permite ter mentalmente a certeza da existência desse desconhecido. E ainda bem, porque no dia que acabar...

No Brasil a gente convive com o fato de que ainda há tribos de índios que podem ter seu espaço respeitado, porque o crescimento do país destruiu muito, mas ainda não destruiu tudo. Nos EUA não sobrou nada.



Sim, aqui esse avanço ainda está acontecendo, é agora... Lá esse avanço já aconteceu com as carroças, aqui ainda está acontecendo, mas é feito de avião, helicóptero, trator... Nosso oeste é desse jeito, não foi conquistado com carroças de quatro cavalos como lá. Está sendo de avião, motosserra, Caterpillar, desfolhante, rodovias, violência análoga no tempo – também não vai sobrar muito. Atualmente já não vejo muita diferença com o que está acontecendo conosco.

E como você chegou até Carapiru?

Bem, isso acontece em 1993. O Sydney tinha em mente a idéia de fazer um livro com as histórias que ele conhecia e as que ele tinha vivido, histórias pessoais, dos estados d'alma dele. E algumas vezes a gente sentou desse jeito, com um gravadorzinho, num parque em Brasília, sempre que eu ia lá. Aí ele ficava contando as histórias e eu ia transcrevendo, dava uma consertada na narrativa, mas com a intenção de fazer um livro dele. Isso não chegou até o fim porque em dado momento ele contou a história do Carapiru. E foi num momento... Bem, aí já vou falar de um lado que é interpretação, que explica a coisa de um lado psico-qualquer-coisa... Porque na verdade nesse momento eu estava longe da minha família, estava me separando da minha mulher e sem ver meus filhos. Enfim, era um momento complicado, uma separação dolorida, uma daquelas coisas em que a gente sai de um mundo. É claro que hoje eu sei que está tudo aí, são pessoas que eu vejo sempre, amo e tudo mais. Mas naquele momento a ruptura aconteceu sem saber o que vinha depois. E a história do

Carapiru também era a de uma ruptura que aconteceu sem saber o que vinha depois. Naquela altura eu já sabia o que tinha vindo depois – que dez anos depois ele reencontraria um filho. Perdeu a família, mas reencontrou um filho, então tinha essa dimensão de perda – que tem a ver com o índio, com esse Outro isolado, esse homem só, que não tem a mão na roda do mundo, o que no *Bang-bang* é um pouco o personagem do Peréio numa outra estrutura. E essa história me pega, porque ela tem esse lado da perda e ao mesmo tempo da esperança de algo melhor no futuro. Então foram essas duas coisas: primeiro, a questão do índio isolado, uma série de coisas que me levaram a olhá-lo como uma pessoa interessante; e o outro lado porque eu identifiquei um pouquinho essa pessoa aqui dentro de mim, eu conhecia um pouco do sentimento que me parecia que esse homem podia ter. Então a minha pretensão foi nesse sentido – pretensão, ilusão, seja o que for. Aí eu comecei a levantar tudo que pude achar em jornais dos vários estados do Brasil, desde notinhas em jornais universitários até as notícias nos grandes centros, fosse em Belém, Brasília, São Luiz, São Paulo, tudo do período... E tudo que aconteceu com os Guajás nesse período eu também tentei mapear, na região inteira, os vários processos de invasão, de ocupação, projetos do Incra, projetos de demarcação, todas as superposições de interesses e interferências na área. Eu cheguei a ter os mapas, com os nomes das fazendas e das pessoas, fui conhecendo a situação a ponto de, quando ia encontrar uma pessoa, eventualmente eu já tinha referências bem próximas... E isso foi muito, muito bom. A partir daí, fui

descobrimos gente que já tinha escrito a história, soube de um jornalista de São Luiz que tinha feito um livrinho que ele mesmo bancou e publicou, onde contava detalhes de toda a história dos Guajá e do Carapiru. E aí eu comecei a conhecer os lugares onde ele deveria ter estado, os nomes das pessoas que o ajudaram, juntei notícias através dos jornais, e montei com essas informações uma cronologia de eventos da vida do Carapiru. Aí fui atrás dessas histórias, de cada pessoa, para escrever, fazendo esse percurso. Isso foi em 1999 e 2000. E durante todo esse tempo eu tinha outros projetos, como o do *Agora nunca mais*. Foram dez anos de tentativas, inclusive através da Lei do Audiovisual, e não consegui um tostão, também era um roteiro do tipo livrão bem grande e também era a história de um pai e um filho. Engraçado, no mesmo período... Mas tinha outro roteiro, *Debaixo da árvore*, que também é desse período e não consegui nada. Foi na última época da Embrafilme, quando o Carlos Augusto Calil estava lá dentro... Aí outros desastres aconteceram, Collor, FHC, e eu mergulhei no projeto do *Serras*, abriu um concurso de bolsas da Vitae que tinha a possibilidade de pedir dinheiro para pesquisa para roteiro cinematográfico – coincidentemente o Calil fazia parte, mas na verdade quem julgou foram outros. Um dos que julgou foi o Ismail Xavier, o Calil era o presidente da Fundação. Aí o Ismail já entrou em contato com o projeto - acho que ele tem todas as versões do roteiro, não sei se ele tem a última, mas sei que ele conheceu a história lá atrás, quando o projeto era uma ficção total, antes de virar essa mistura. Bem, aí saiu a bolsa e com esse dinheiro eu viajei e fiz o percurso do



Carapiru, já fazendo gravações em vídeo. No filme tem algumas imagens feitas nessa época.

Quais, por exemplo?

O plano final do Carapiru, quando ele está sentado e depois mostra-se o céu, em que em 2005 enfiei digitalmente o bombardeio, foi a primeira coisa que filmei. O primeiro depoimento foi debaixo do mato... Não, na verdade esse foi o segundo, foi depois, alguns dias depois. Eu fui naquele lugar porque era mais silencioso e porque na aldeia todo mundo ficava querendo participar, ouvir a gravação. O Luiz Aires mostrando a foto, sentado na sala da casa dele, com a mulher ao lado, também foi dessa primeira fase.

É curioso porque é a única hora em que o Carapiru parece contar algo para a câmera. A gente não entende, mas ele dá seu depoimento ali.

O resto das imagens da Bahia já não é dessa época, é de 2002. Foi o tempo que levou – eu voltei, aí me dei conta de que precisava retraduzir tudo e voltei mais uma vez. Nessa terceira vez o filme já tinha deixado de ser ficção, com atores e cenografia, e também já tinha deixado de ser um documentário de estilo jornalístico...

Você também chegou a trabalhar nesse sentido, de fazer um documentário mais clássico?

Sim, ia virar uma narrativa em tom documentário, como a jornalística mesmo. Mas isso tudo foi insatisfatório, e eu ten-



tei, para me liberar disso, fazer uma versão urbana da história do Carapiru, eventualmente com o Pereio como ator - a história de um cara que fica perdido durante dez anos numa cidade, depois encontra um filho - numa tentativa de narrar a mesma história dentro da nossa cultura.

E misturaria?

É, e eventualmente misturaria as histórias. Isso acontece nessa transformação, até chegar nesse roteiro em que tudo isso está fora, o Pereio já está fora e o Carapiru está lá. Um belo dia eu resolvi perguntar para o Sydney e para o Carapiru se eles topavam representar, reviver aqueles momentos, e o Carapiru me disse literalmente assim: “*Andrea, você me traz de volta depois?*”. Eu falei que sim, claro, e aí ele disse: “*Então eu topo*”.

Mas ele queria ter certeza de que ia voltar!

Sim, porque ele queria rever as pessoas e também iria voltar a voar de avião... rever o Sydney, que ele falava “Sidinêi”, ficava feliz em poder voltar para comer na casa do “Sidinêi”... Então foi uma combinação, ele gostou da idéia. A família topou, a aldeia topou, combinou-se através de um outro sertanista o quanto a gente pagaria para a aldeia, para o grupo, definimos o que podia ter a ajuda da Funai e etc. E o Sydney foi a pessoa que abriu as portas para eu conseguir filmar – acelerou os processos como pôde... devo à sua confiança a possibilidade de realizar este trabalho.

Fez parte desde o início, então...



Sim, desde o período da pré-produção... Mas esse é o Sydney, tem que entender o personagem dele. Isso ele sabe e confirma – porque existe essa imagem que se faz de si próprio, do percurso do herói, que lhe é um pouco atribuída, mas que ele vive muito, como uma realidade mitológica mesmo.

Ele acredita no próprio papel.

Acredita, e se não acreditasse não faria o que faz. Porque eu já vi ele fazer coisas que um homem comum não faria de jeito nenhum (*risos*)... E o Sydney, no início, quando ele me contava a história, ele falava muito do personagem dele no filme como se fosse um herói – ele conquistava a professora, enfim... Mas, um pouco conscientemente fui levando mais para a questão humana, a gente foi transformando isso e no fim ele entendeu o caminho: “*Poxa, que filme que você conseguiu fazer daquela história!*”.

Ele esperava outra coisa?

É, acho que ele esperava ter alguém conhecido para interpretar o papel dele, um ator etc. Mas ele faz muito bem e eu fico muito grato, porque ele faz coisas que, se não confiasse na minha maneira de tratar o personagem dele no filme e na minha maneira de perceber a história, correria o risco de ficar num papel ridículo. Porque ele se mostra em momentos pessoais muito delicados, como quando tem que mostrar o banheiro, a privada. E há uma afetividade e uma intimidade da parte dele que vai além dessa relação entre a autoridade da Funai e o índio. Ele tem uma postura clara sobre o assunto,



tanto que foi mandado embora da Funai recentemente, após trinta anos de serviço... A gente se encontra de vez em quando. Esporadicamente, mas sempre se encontra.

E o Carapiru?

O Carapiru até hoje não encontrei depois que terminamos de filmar. Mas se eu tiver dez mil reais - já fiz a conta - vou montar um esqueminha de projeção para levar para dentro da mata. Para isso preciso de uma semana, dez dias, para viajarem duas pessoas. De São Paulo leva mais ou menos uma semana para São Luiz, pegar o trem, saltar lá, armar a projeção, depois voltar...

É um trabalho e tanto.

É, vai precisar de gente de lá para ajudar a carregar as coisas, atravessar o rio... Não pode ser nos próximos meses, porque começa a chover. Tem a época da seca e a da chuva. Mas, enfim, a história do Carapiru foi assim, e em 2001 abriu concurso do B.O. [Baixo Orçamento], que eu não tinha entrado em anos anteriores porque o filme era mais caro. Mas aí eu resolvi que ia ser B.O. mesmo, cortei os custos e pintou a grana. O próprio José Álvaro Moisés trouxe a Petrobras com o dinheiro a mais para os projetos, porque ele ia sair e não queria deixar os projetos incompletos. Para o dinheiro ser liberado era preciso já ter 60% dos recursos, que eram R\$ 600 mil, mas nenhum dos projetos tinha isso, nenhum deles. Os projetos só tinham os R\$ 400 mil do prêmio do B.O. E o Moisés ia sair, o governo estava terminando, e para garantir que os



filmes iam acontecer ele trouxe a Petrobras, com uma verba que permitiu a liberação dos recursos. Então, esse momento político, de troca de governo, ajudou os projetos a irem adiante. Já quanto à escolha do projeto dentro do concurso, aí eu prefiro crer que foi por ter qualidade mais que pelo fato de que o Andrea não filmava há muito tempo. Enfim, essa coisa da origem do filme é por aí, vem por uma questão pessoal, que pega um lado emocional meu e me liga a uma história que aconteceu, com personagens que existiam, numa história que se tornara pública.

E como foi sua relação com eles, ao mesmo tempo como personagens reais e do seu roteiro? Eles participaram?

Todos se envolveram, todos quiseram reencontrar-se. O encontro tinha sido importante para todos, mas a história é do Carapiru, só dele.

E do Sydney também, não?

Sim, claro.

Mas houve discussão de roteiro com o Carapiru?

Não, nunca. Na hora era só instrução ao ator, ele não tinha a menor idéia de que tinha roteiro, do que era um roteiro... Ele me via andando com umas páginas na mão...

E nas cenas ele não tentava mudar nada, não dizia que aconteceu de outro jeito?

Não, não.

E o Sydney ?

Via-se como personagem mais central, mas eu sabia o que queria expressar.

E os índios?

Olha, os índios se divertiam muito com o que a gente planejava. Aquelas cenas do tiroteio no início, uma semana antes já estavam dando risad, virou uma história na aldeia: “*Olha, no dia tal o Andrea vai matar a gente!*” (risos).

Se divertiam porque iam fingir ser mortos.

Se divertiam, davam risada e iam embora, “*vamos fazer*”. Mas tinha todo um momento preparativo antes de filmar, para definir o que eles iam fazer, uma conversa para saber como iam se comportar. Tinha sempre o Geí ajudando na tradução, meu assistente indígena, e tinha a Dona Sueli, que também falava a língua deles, e o Zidan, que trabalhava no aspecto. A gente ia aos poucos. Teve uma progressão até chegar naquilo – aquelas cenas do tiroteio foram das últimas coisas que filmei. Está logo no início, mas foi uma das últimas coisas: para chegar naquilo demorou bastante. E na hora dos tiros mesmo não havia nem um índio por perto.

E vem logo após daquela longa introdução do cotidiano da família dele.

É, e essa primeira parte do filme foi justamente a última a ser filmada. Toda essa primeira parte foi a última coisa que a gente filmou.

Mas, voltando, então nenhum deles entrou na questão da história que você estava contando, mesmo sabendo que algumas passagens estavam sendo simplificadas, que não era possível fazer um filme que contasse cada pequeno detalhe.

Não, nem ele nem o Sydney, os dois confiaram inteiramente. Isso é normal, tem dezenas de coisas que não estão no filme e poderiam ter sido ser narradas. Mas a gente tem que escolher, não tem como pôr tudo, nem esse é o propósito, Algumas cenas tentam ser sintéticas, quando acontecem ao mesmo tempo duas ou três coisas que aconteceram de verdade em momentos diferentes, até em lugares separados. Existem coisas que aconteceram e não têm como estar lá, porque se prolongariam “narrativamente” demais, ficaria explicativo. O que importava era ficar na intenção, deixar o espectador querendo saber da história – não precisava dos detalhes em si. Essas coisas que aconteceram no percurso dele, poderiam ser narrados em depoimentos. Se houver um DVD com extras, quem sabe? Tenho algumas idéias – se um dia der, vamos ver. E outras coisas foram gravadas pelo caminho porque apareceram, e eu nunca usei porque não eram para o filme. Teve um dia em que a gente fez uma coisa num plano só. Eu gravei um velho doido, que o Kera, que trabalhava na produção, me mostrou: “*Andrea, vem cá, pega a câmera e vamos gravar um velho louco que não pára de falar, toca flauta e é dono de um depósito de ferro-velho*”. Fui lá conhecer a figura – o velho começou a falar e tocar flauta, doido a valer, mas era aquele tipo de louco que tem uma coerência, um



discurso que parece fazer sentido. Aquilo era um trabalho pronto, e por quê? Porque aquele cara era um personagem inteiro. E o Carapiru também é assim. Então, com o roteiro já pronto, sentei com o Wellington e com o Sydney umas duas ou três vezes, repassando o roteiro inteiro. Mas isso antes de ele virar o filme que é hoje, porque quando a gente vai filmar o roteiro muda, a realidade muda - teve o acidente do Carapiru, que interrompeu as filmagens, retomadas depois de seis meses... Então essa fase pré-filmagem foi bastante trabalhada mesmo, o Wellington veio, ficou aqui uma semana e a gente ficava sentado todo dia na mesa discutindo cena a cena, discutindo o que era verossímil, o que era fato e o que não era, como interpretar as coisas... Teve um trabalho sim.

E então o Carapiru deu seu testemunho apenas nessa fase, contou a própria vida a vocês e não se preocupou mais com o jeito que isso ia ser contado?

É, não participou dessa construção, só contou as coisas que aconteceram com ele. Essa construção somos nós, é a minha identidade que está em questão.

Mesmo sendo ao mesmo tempo a fonte e o ator do enredo.

É, foi a fonte e o ator. E concordando em fazer as coisas pedidas a ele, mesmo somente como presença e às vezes até contra a vontade. Porque teve coisas que... é complicado explicar, mas teve coisas que eu consegui e coisas que eu não consegui. Por exemplo: para fazer uma criança ser filmada como se estivesse morta, a gente precisava do filho de al-



guém, e nenhuma mãe permitiu. Tem uma mãozinha que aparece num determinado momento e que foi gerada digitalmente, gravada de uma boneca e enfiada na imagem. Então tiveram coisas que eu não consegui. Já com o Carapiru... Bem, eu precisava aproveitar algumas situações onde as coisas pudessem ficar visíveis. Por exemplo, tem aquele momento do isolamento, quando a gente percebe que ele ficou meio isolado na tribo, comendo separado. Era o gancho de que a gente precisava. Então a gente filmou quando aquilo estava acontecendo realmente, e não porque ele quisesse se separar – essa é a história que eu estou querendo contar – e sim porque ele estava com um diagnóstico de tuberculose. Ele não podia misturar o prato dele com o dos outros, e por isso a Sueli cozinhava para ele, e ele tinha que ir comer no posto indígena... Mas isso servia de gancho visual para a história que eu queria narrar. Poxa, se eu já tenho ele isolado, então eu vou documentar isso! “Documentar” entre aspas, claro... é a ficção que busco, porque, para o filme, é mais “verdadeira” que a realidade que vejo.

E agora, o filme, pronto, está sendo muito bem recebido, ganhou o prêmio em Gramado... Mas os filmes brasileiros ainda ficam bem restritos, a maior parte deles fica restrita a pequenos grupos – podendo mexer profundamente com algumas poucas pessoas.

Exato, é essa a intenção. O que vale, no caso, não é uma questão numérica, mas o quanto o filme consegue intervir na realidade de cada um, mexer com as pessoas.

E nem faz sentido que os filmes tenham sempre a expectativa de entrar numa dimensão maior de mídia.

Claro, filme para “mercado” é outra realidade. Quando escrevo essa dimensão de mídia não entra em consideração. Mas quando falo em pessoas, é claro que eu estou falando também de mim, porque é um caminho de auto-conhecimento também, é um percurso de experiência pessoal também. O filme não é apenas a experiência que vai provocar em outras pessoas – é claro que existe a consciência disso e existe a intenção de falar de um assunto, de intervir na realidade, mexer com as coisas. Ou, no mínimo, levantar questões, o que é muito mais interessante do que ficar achando que tem as soluções – levantar questões, mostrá-las vivas para sair da letargia, da aceitação constante.

E quando a gente vê o que se diz e o que se cobra dos filmes hoje em dia, nota que essas preocupações não costumam ficar em primeiro plano.

Mas acho que a coisa vai espontaneamente acontecendo. Espontaneamente talvez não seja a palavra adequada, mas talvez a gente não tenha ainda a palavra – porque essa complexidade, essa multiplicidade de pontos de vista, esse paradigma sendo alterado, permitindo que você tenha hoje muitas perspectivas de uma realidade que começa a ser “globalizada”, essas perspectivas criam subliminarmente a consciência de que a gente não pode mais tomar partido de um jeito absoluto, porque sempre tem algo a mais. Se você entende que não é mais uma foto fixa e sim um movimento,



you are going to start looking at movement, and not at a fixed image. And I think that in this way there will be an acceptance and a greater need for these films that are not now in the foreground. Then, there is a demand for some and a frustration for others, this reminds me of a painting made by some in the delayed and past centuries, when whole movements were criticized at the moment in which the people were alive and, a century later, they reveal themselves as strong, innovators, anticipators, visionaries. I think that cinema is very new, cinema has a hundred years – the same as photography was in 1850... Now, the dream, the imaginary, the visualization, is a human condition, millennial.

A narração de enredos no cinema tem cerca de cem anos...

And if people think of this greater amplitude, they have fifty years, because television only has fifty years. If people think of this more recent multiplication, that is even greater, it does not have even twenty and five years – it is a short time that increased the number of people who have a computer.

E o cinema que se fazia antes desses fenômenos era outro, né? O cinema mudou com tudo isso.

If you look at movement as a whole, the transformation is part of it. If you stay a long time in the sun, you start wearing a hat and your skin gets tanned... In short, I am trying to find words to talk about the look that keeps things in motion, without seeming fixed in determined points of time. Everything changes constantly, a



tecnologia junto, a linguagem se desenvolve, o humano é fenix.

E como foi a sua relação com os filmes e a cinefilia ao longo dos anos, entre esses períodos de afastamento mais longo?

Já tive épocas de ver tudo e já fiquei períodos sem querer ver nada! Tinha dias em que ia ver tudo que era possível...

Quando era mais novo?

É, depende do momento...

Na juventude, quando começou a fazer filmes?

É, via muito filme, vivia vendo filmes.

Seu primeiro curta foi feito junto do Rogério Sganzerla e do Otoniel Santos Pereira. Imagino que vocês deviam discutir muito sobre os filmes em geral, né?

A gente discutia mais como fazer os filmes, do que sobre a linguagem ou coisas assim. O Rogério era o mais focado nas questões teóricas e isso eu admirava muito. Aprendi muito com o Rogério, com o Julio. Rogério escrevia muito bem sobre cinema e tinha, ainda bastante novo, um surpreendente distanciamento crítico, com uma leitura inteligente sobre a cinematografia. Era um aprendizado ler as coisas dele. Mas entre nós não havia muitas discussões críticas sobre cinema. Isto era com os outros. Pertencíamos à mesma tribo, ou sanatório, como diz o Edgard Navarro. Claro, a gente falava, mas a gente



discutia muito mais os projetos que a gente tinha, como fazê-los, como iria filmar isto ou aquilo, e íamos nos lugares para escolher locações de filmes que nunca saíram, coisas assim...

Isso tem um pouco no curta dele, o *Documentário*, são os caras falando de cinema, escolhendo que filmes iriam ver... Você falou no distanciamento crítico, mas o Sganzerla também teve momentos de defender e atacar filmes por conta de circunstâncias diversas, como aconteceu com os filmes do grupo do Cinema Novo, que primeiro ele defendeu, depois atacou e, no caso específico do Glauber Rocha, voltou a defender anos depois...

Mas o Rogério era muito político, muito estratégico. O Rogério era uma pessoa muito, muito inteligente, e com uma... não sei se a palavra é “matemática”, mas com uma visão estratégica, de raciocínio, a visão do próprio personagem de si próprio no mundo real. Isso ele tinha muito claro, ele entendia o papel que cumpria. No fundo, o Rogério tem uma importância muito grande para mim, porque eu fazia o primeiro ano da universidade quando a gente se conheceu e, enfim, filmava umas coisinhas, fazia fotografia, era uma época em que eu pintava, fazia gravuras, coisas com imagem mesmo. E eu me lembro que a gente ficava assistindo a esses filmes de viagem que eu tinha feito, já muito ligados.

Eram filmes em Super-8?

Ainda não tinha Super-8 nessa época, eram filmes em 8mm. O Super-8 veio depois, antes veio o 16mm, mas isso



também só mais tarde, quando pintou uma Bolex e a gente usou, uma Bolex de corda.... Acho que foi meu pai que tinha comprado, ele gostava de fazer uns filminhos familiares. Eu tenho guardadas essas coisas e adoraria poder ainda salvar, se já não estiver perdido como o material em video tape preto e branco de meia polegada. Mas isso é um projeto que custa grana e quem vai...? Porque é muito material que vai se perdendo. Esse material com os índios de que a gente falava, isso tudo está se perdendo porque é vídeo!

E de lá pra cá mudou completamente o suporte...

É, mudou totalmente, e nunca tinha sido reproduzido. Horas e horas, quer dizer, se a gente fala de frustração do trabalho por conta da memória... Mas o que importa em fazer o trabalho é a vida que ele tem na hora. O retorno, no caso desse investimento de vida tão grande, era o quê? Algumas pessoas em aldeias que ficavam maravilhadas em se ver naquilo – esse era o público. 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. Isso me lembra um pouco o Rosselini – “profissão: ser humano”. O Rogério tinha um espírito assim, ele dizia: “Eu cometo filmes”. Num sentido de estar se aventurando mesmo...

Tem uma imagem que você usou em uma entrevista, de os

filmes não serem as pedras do riacho, e sim os espaços entre elas.

É... A gente usa muitas palavras e na verdade está sempre tentando falar do movimento.

Da velha questão de saber se relacionar com o permanente e o transitório, de como é que a gente lida de forma criativa com as transformações.

Mas não há como fechar em raciocínios exclusivistas entre “o que fica” e “o que vai”. O que eu estava falando sobre o movimento é que o processo acaba por ensinar que não dá mais para ficar falando assim, não é esse o único ângulo possível, há uma hora em que ambas as coisas existem sim, e isso a física já provou.

É transitório e permanente ao mesmo tempo...?

Sim, e isso é escolha sua no momento, uma percepção subjetiva. Mas, do quê a gente sabe, não é?... E é interessante como os silêncios falam da inércia e do rastro da potência desse tipo de percepção, porque eles se prolongam com a reflexão. Isso acontece em cinema, na narrativa, não apenas em conversas pessoais. É quando se abrem janelas, pequenas que sejam, por onde a gente pode dar uma viajada. Eu acredito nesses espaços, em criar esses espaços intencionalmente, que sejam o mais isentos possível de simbolismos óbvios que te conduzam demais. Pode ser um instante de vazio – quando você ainda crê que a rede está lá embaixo. Bem, aí eu já estou começando a interpretar... Mas é uma sensação assim, de não ter rede.

Mas há uma diferença de posturas, não é? Num certo momento você filmou os índios deixando eles usarem a câmera, e no *Serras da Desordem* existe uma narrativa.

É, no *Serras* não tem essa, não tem conversa, eu estou narrando o filme, a câmera esta na minha mão, é meu olhar sobre o mundo.

Assume o papel da narração de forma bem clara, e não só por aparecer no fim.

É, a gente pode dizer que... Bem, a palavra “manipulação” é mais uma dessas palavras que não expressam um sentido correto, porque ainda está ligado às mãos: manipular uma massa, manipular um corpo... Mas a consciência de que eles todos representavam objetos da minha narrativa, isso eu tive, e é ficção por isso. Mesmo os momentos mais documentais, momentos de observação. E isso tem a ver com trabalhar em equipe e fazer as escolhas, tem a ver com as características de cada pessoa mesmo. Lembro de momentos em que o Fernando Coster filmava e eu orientava ele para fazer apenas uma determinada coisa e só ela. Porque eu tinha que orientar para indicar o que a câmera tinha que olhar, tinha que dirigir para o que eu estava querendo que ele olhasse. Quando é dada essa indicação, aí o câmera já sabe o que você quer e como enquadrar as tuas intenções. Isso quando é um câmera bom, que sabe ouvir, porque tem vezes em que você está com a pessoa do lado, você fala de uma coisa e o cara está vendo uma outra história – na cabeça mesmo, ele está narrando uma história diferente. E é sempre muito difícil entrar na



história do outro, entregar-se, mergulhar para poder acompanhar... O trabalho em equipe tem muito disso.

E era complicado orientar o Carapiru nesses sentidos?

Nada, rapaz... Com ele é gratidão total. Ele é uma pessoa muito especial, afora tudo isso. Mesmo as piores das situações, nunca foram dificuldade, sempre ficaram na palavra. Eu posso estar viajando ou ter pirado, mas se realmente existe gente mais iluminada em termos de consciência, o Carapiru é um deles e está no Brasil - nós temos um Buddha andando por aí...

Você falou das orientações para a equipe, e acho interessante que não tenha havido diferenças de sintonia com ele.

Sim, ele aceitou os momentos mais difíceis. Uma vez, pedi para acordarem-no no meio da noite para que viesse filmar, com a intenção de que ele tivesse um pouco de mau-humor. Ele estava cansado, mas inteiro, porque sabia que eu ia chamá-lo. Eu não pedi licença, tinha um sentido que eu queria criar, e era esse o sentido da manipulação de que falei, porque o resultado está na tela, e era o resultado narrativo que nos interessava. Então acontece isso nessa hora: o Carapiru vem, senta num canto, de bode, ele não quer saber da festa. Depois ele entra na festa, mas era aquele momento isolado que era preciso para a narrativa – narrativamente, a história conta que ele queria se isolar porque não se sentia parte dali. Nesse sentido, Carapiru é Andrea, Carapiru é um alter ego da minha leitura, como ser humano, das ameaças que existem no mundo. E



botei aquele avião no fim porque para nós não é diferente, está também na nossa cabeça, talvez mais do que na dele. Somos uma ameaça para nós mesmos, como para ele.

No filme, a imagem do trem chegando no início me parece até mais agressiva do que o avião no final.

Bem, mas uma imagem de um jato carregado de bombas é um bocado agressiva. O Ismail fez uma interpretação interessantíssima porque, desde o princípio, o filme narra em três blocos a mesma coisa, se repete: são três famílias, três situações familiares, três viagens... E desde o início vai sendo narrada a história do fogo, em que o espectador está assistindo sem saber, vendo a criança cuidando do fogo, o fogo sendo aceso, preservado, para ela só ser contada no final. E aparece o fogo no filme fisicamente, tem as bombas... E o Ismail sugeriu que o jato é a última tecnologia do fogo, aquela coisa da turbina do jato mesmo. Aí foi mais longe do que eu esperava!... A estória narrada no filme, a estorinha do fogo – você apaga aquele fogo, que pode ter cem anos de preservação, e aí você apaga uma história.

Mas o Carapiru é capaz de fazer o fogo...

É, ele é capaz de fazer o fogo. Mas na verdade ele sempre conserva o fogo, não deixa apagar. Não tem por quê se dar ao trabalho de produzir fogo de novo, se ele pode carregar. Sempre carregam um tição aceso.

E não domina a arma de fogo...



Mas os índios usam, agora. Lembra da cena dos macacos? Ela começa com todos aqueles macacos no chão, de repente podem dar um monte de tiros. E tem lá um índio com uma espingardona na mão. Quer dizer, a arma já está lá, no final.

Nem tem como impedir...

E inclusive não há como segurar. Você não tem que segurar nada, já está invadido, meu querido! Está invadido, eu sou um invasor desse território e sou um invasor da alma do Carapiru, da história dele. Só que minha intenção é a melhor possível. Mas, se eu olhar factualmente para as coisas, é assim que elas são: no fundo, é uma apropriação. Com direitos ou não? Aí tem essa coisa, porque é uma história real, mas tem roteiro registrado, todo mundo foi pago, tem um autor e essa porra toda. E é disso que nós estamos falando...

Voltando ao assunto do cinema, a gente falava sobre sua relação com esse universo de cinefilia de modo geral. Você comentou que tinha épocas em que via de tudo e outras em que não via nada...

Sim, circunstancialmente sim. Quando fiquei meses no Pará eu não via filme nenhum, só botava na televisão, lá em Altamira, as imagens que eu tinha gravado. Mas não havia nada, não tinha cinema, havia uma tv na praça do mercado, a Tupi tinha fechado e lá só chegava Cassete.

E nos últimos vinte anos, houve momentos em que você acompanhou mais o que foi feito em cinema?



Sim, teve momentos. Agora, por exemplo – nessa semana não, mas, percebendo que tinha um tempo com o filme pronto até lançar, um momento meio vazio porque você não quer botar nenhum outro projeto para andar, aceitei alguns convites para fazer parte de júris, ler roteiros... E vi, sei lá, cento e cinquenta curtas-metragens, coisa que não fazia há muito tempo. Li uns vinte roteiros... E eu achei interessante, achei isso muito bom, é um momento em que posso fazer isso sem apego, com uma percepção boa do que está rolando, do que está sendo feito. Agora, para ir ver, só vou ver o que me interessa. A gente já tem informação suficiente para saber o que está passando – quando é uma surpresa eu vou, quero ver e etc. Mas os anos em que eu realmente fui muito ao cinema foram os anos que eu fiquei fora do Brasil, os dois anos em que fiquei fora – lá era como se eu conseguisse fazer isso como um padrão diário – e na época da juventude, das idas à Cinemateca com o Rogério, quando era na Sete de Abril, e às aulas do Paulo Emílio na USP, quando ele passava filmes. Mas, essencialmente meu aprendizado de cinema era o que passava nas salas da Liberdade e da Cinemateca. Na Cinemateca era diário – dois, três, quatro filmes por dia. Seria como, hoje, você morar no Largo da Cinemateca, onde tem sessão todo dia, a tarde inteira e a noite inteira. Se você começa a ficar lá dentro, acaba criando um padrão que vira parte da sua vida, você passa a viver mergulhado naquilo.

É bom embarcar nesse mundo.

Podendo, não é?

Claro, tem que ter condições financeiras para isso.

O mínimo possível, mas é isso mesmo. Mais jovem, eu vivia nessa época na casa dos meus pais, ainda antes da faculdade.

Esse procedimento de usar material documental em narrativa ficcional tem uma tradição, dá para lembrar até do Welles no *It's all true*, mas sobretudo no final dos 1980 e início dos 1990 isso se torna uma incidência constante em vários filmes. E o uso dos próprios Carapiru e Sydney, o uso da reportagem da Globo, isso tem uma antenação com esse espírito. Minha curiosidade é saber como isso se antenou, se é pensado ou se é algo intuitivo, como nas sintonias intergalácticas de que o Jairo Ferreira falava.

É, o material real que eu tinha, não sei se... Bem, no filme está tudo lá – eu tento diluir um pouco a divisão e deixar isso mais ambíguo. É o estado em que eu queria que ficasse indefinido: “*Não sei se é, será que é real, documentário?... É? Não é?*”. É isso, esse é o trajeto: é nesse espaço de indefinição que o sentimento possível pode transitar, porque é onde a gente fica um pouco menos ancorado a definições, à segurança das coisas. Agora, se a gente pegar como exemplo a televisão, outro dia eu estava passeando pelos canais, eu e a Cristina [Amaral], e, naquele vai-e-vem dos canais, em determinado momento fiquei confuso, achando que estava vendo coisas repetidas em canais diferentes. Aí a gente foi, voltou e eu entendi: estava passando um filme sobre a Guerra do Iraque no canal da Warner e, ao mesmo tempo, uma reportagem sobre a Guerra

do Iraque na CNN. A imagem era igual; o texto, um moralista, outro revisionista.

Um filme e uma reportagem sobre o mesmo assunto...

E a narrativa era igual. Eu fiquei, por um instante, na dúvida entre qual era a ficção e qual não era. E a Cristina também percebeu a semelhança: “É verdade, a gente está olhando a mesma história nos dois canais”. Mas a gente insistiu no vai-e-vem e aí dava para ver o discurso jornalístico falsificador num e o discurso moralista no outro. Nesse discurso moralista, o soldado americano ficava indignado com a tortura e as injustiças, se perguntando por quê a ONU não agia... E, ao mesmo tempo, o torturador está com a mesma roupa que ele, norte-americana, mas quando ele abre a boca a gente vê que é um latino-americano, que está lá arrebetando o iraquiano, torturando o iraquiano para obter as informações. Então, a ideologia se revela claramente na narrativa ficcional, e a outra versão, jornalística, traz a narrativa de condicionamento, digamos assim. Só que a imagem é a mesma. É a mesma história que eu acho que acontece com a imagem digital, porque assim você pode criar imagens e outras realidades, pode fazer aparecer uma pessoa – não por meio de trucagem ou superposição, mas no próprio relevo. Então a partir daí a credibilidade da imagem é nula, já acabou esse negócio de dizer que a imagem corresponde à realidade. A imagem é a realidade que a gente quiser construir, uma outra coisa, uma representação. E você sabe que mesmo a forma que só reproduz já é uma representação do real, porque depende do olhar,



de todos os sentidos que permitem construir uma imagem. Enfim, a gente pode divagar... Se a gente seguir falando, acaba sempre pensando nisso: “o que eu sei, afinal?”...

Mas é nessas divagações que as idéias vão se transmitindo.

É, claro. De alguma maneira, é falar de algo que estou tentando olhar, perceber.

Um dos filmes a que o *Serras da Desordem* faz referência é o *Iracema, uma transa amazônica*.

É, o Bodansky e o Senna cederam a cena do Pereio com a garota.

É um filme aparentado?

É um antecessor, ou um antecedente, um precursor, digamos assim. É um antecedente na passagem por esse tipo de situação que permite gerar um trânsito do olhar, que transforma o documental em ficcional e revela o que existe de ficcional no documental. Porque aquilo está lá e você pode ajudar a construir a situação – eu fiz isso e o filme do Bodanzki fez isso. O Pereio é uma interferência ao vivo como ator dentro da história – mas, mesmo se você não souber quem é o Pereio, o filme cumpre a sua função. E não é só uma citação cinematográfica que eu quis pôr não. Por uma sintonia de imagem e de situação, que é esse percurso na realidade brasileira, tem uma cena do filme deles no meio da seqüência de madeiras sendo derrubadas – tanto que é a única imagem de um filme de ficção que entra no meio de imagens de



documentário, todo o resto é composto por imagens de documentação de arquivo. E ela passa como parte da narrativa – é ela que dá, para quem vê cinema e conhece, aquela sensação de que tudo é uma ficção, em meio a um monte de imagens jornalísticas montadas para ter um certo significado de tempo e de transformação, de violência...

Mas também é um filme muito sintonizado com o tempo, já que essa relação entre real e ficcional é algo cada vez mais constante. Eu me lembrei bastante do Close-up, do Kiarostami. O filme me parece ligado a um caminho para criar novas formas de dramaturgia...

Certo... Bem, isso que você falou sobre tempo é com relação ao nosso período histórico, não é? Com certeza o filme tem uma maneira de falar, mas isso não é uma busca consciente de, para usar as suas palavras, criar uma nova dramaturgia. Talvez ele seja o espelho do que é a reflexão sobre essa busca por uma outra forma de conhecer as coisas. Mas, se existe uma forma, tenho certeza de que ela vem de um movimento interior. Existem cenas que eu sei que vêm totalmente do meu imaginário. A cena da matança é do tipo que é criada com olho fechado, só na imaginação. Essas imagens vêm, não sei por que raio de coisa que role, mas elas vêm da imaginação – não vou dizer que são sonhadas, porque no *Serras da Desordem* não trabalhei imagens de sonhos que pudessem contribuir, mas foram como que sonhadas conscientemente, durante o dia. Por exemplo, a cena do aparecimento dos matadores, no meio da mata, cheios de folhas – você vê a mata e ela fica



viva num instante... No dia da filmagem eu cheguei ali e fiquei duas horas parado, sentado num canto, olhando as coisas para visualizar os acontecimentos, antes mesmo de montar o acampamento para filmar.. E teve um instante assim mesmo; quando eu estava olhando para aquela mata fechada, ela ficou viva e eu pensei: ‘Ah, eles vão sair armados dali de dentro e vir na direção da câmera’. Depois, uso umas imagens da memória do filho e imagens reais. Mas a cena é imaginada nessa soma que resulta de estar na locação, vivendo no espaço do filme. Não é uma cena de roteiro, apesar do roteiro descrever um ataque – ela aparece nesse momento. Para isso, é preciso olhar internamente para a situação narrativa, digamos. E lá ela se compõe, os elementos se materializam – quando você escolhe a locação, ela se apresenta e bota os personagens em movimento.

Já o depoimento do Sydney parece ser documental mesmo.

Aquele depoimento do Sydney é anterior à filmagem 35mm, e ele foi uma das primeiras pessoas a serem filmadas. Agora que você falou, lembro que a primeira coisa a ser filmada foi o depoimento do Sydney. Foi a caminho do Maranhão, quando eu estava subindo de carro, parei em Brasília e tudo foi gravado no terraço da casa do André Luiz de Oliveira. Nós sentamos lá uma manhã e gravamos várias coisas – passamos o dia lá, com ele contando histórias e eu questionando detalhes. Posteriormente, em 2003, gravei novamente, mas escolhi a primeira.

Ali é a verdade dele...



E foi já tendo essa história que nós fomos ao Maranhão, quando conheci o Carapiru. Foi gravado antes de eu conhecer o Carapiru, e está no filme.

É, tem toda aquela parte em *off* do momento em que o Carapiru vai para a casa dele, quando o Sydney conta como a coisa foi – ali tem um estatuto de verdade própria do Sydney intervindo na narrativa.

Sim, ele é personagem da história. Foi a última coisa que de fato filmei. Naquela altura eu não tinha nem idéia do formato que o filme viria a ter e nem imaginava que iria usar aquilo. Em certo momento estive excluído – quando nós começamos a montar, nada daquilo ia entrar. Eram cenas para substituir a ausência do Carapiru, que estava acidentado e teve que retornar para a aldeia.

A criação é fluida, vai acontecendo... Quando se fala em narrativa e manipulação, parece que tudo é arquitetado previamente, mas não é assim que acontece.

Claro que não. O que existe é aprender a nadar dentro disso.

“Aprender a nadar” é uma boa expressão – é o nome de um disco do Jards Macalé... Mas de fato a coisa vai se construindo pouco a pouco, não é?

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.

Filmografia de Andrea Tonacci

ABREVIACÕES

P = Produção
R = Roteiro
D = Direção
F = Fotografia
C = Câmera
M = Montagem

1965

Olho por olho (16mm, ficção, 18 min.) A/R/P/D/F/C

Documentário (16mm, ficção, 12 min.) F/C – direção de Rogério Sganzerla

1966

O pedestre (16mm, ficção, 15 min.) F/C – direção de Otoniel Santos Pereira

Opção (16mm, ficção, 10 min.) F/C – direção de Lívio Cintra

O roteiro do gravador (16mm, ficção, 20 min.) F/ – direção de Sylvio Lanna

1967

Bla bla bla (35mm, ficção, 30 min.) A/R/P/D

1968

Superstição e futebol (16mm, documentário, 20 min.) F/C – direção de Sylvio Lanna

1969

Traineira (35mm, documentário, 10 min.) A/R/P/D/F/C

Arrastão (35mm, documentário, 10 min.) R/P/D/F/C

1970

Bang bang (35mm, ficção, 90 min.) R/ D

1972

A mulher do mafioso (35mm, ficção, não-finalizado) P/D/F/C

1973

At any time (16mm, ficção, não-finalizado) P/D/F/C

1974

Miles Davis no tmsp (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C

Milton Nascimento (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C

Jorge Mautner (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C

1975

Roberto Aguilar em NY (Super-8mm, documentário, 15 min.) D/F/C

Jouez encore, payez encore (16mm, documentário, 120 min.) D/F/C

1976

Pirelli (16mm, institucional, 12 min.) Direção de Produção

Tintas Coral (16mm, institucional, 12 min.) Direção de Produção

Itapeva florestal (16mm, institucional, 12 min.) Direção de Produção

Ilhabela (16mm, publicidade, 15 min.) Direção de Produção/D/F/C

Mecânica Jundiáí (16mm, publicidade, 12 min.) P

1977

Instituto de ortofrenia de São Paulo (Super-8mm, documentário, 15 min.) P/ D/ F/C/M – co-direção de Rita Toledo

Projeto Rondon (35mm, publicidade, 1 min.) D

Conversas no Maranhão (16mm, documentário, 120 min.) P/D/F/C

Cerrados (35mm, institucional, 1 min.) D

Pólo Amazônia (35mm, institucional, 1 min.) D

Tucuruí (35mm, institucional, 1 min.) D

Família (35mm, institucional, 1 min.) D

Camaçari (35mm, institucional, 1 min.) D

1978

Hermeto, Macalé, Novos Baianos (16mm, documentário, não-finalizado) P/D/F *street flesh* (35mm, publicidade, 5 min.) Fotografia/Câmera

Jimmy Durham (HSVT, depoimento, 30 min.) P/D/F/C

Mary Jo Hopkins (HSVT, depoimento, 30 min.) P/D/F/C

Clyde Bellcourt (HSVT, depoimento, 30 min.) P/D/F/C

Pow wow feast in NYC (HSVT, depoimento, 30 min.) P/D/F/C

Arizona, New México (HSVT, documentário, 30 min.) P/D/F/C

Comuneros de Milpa Alta (HSVT, documentário, 30 min.) P/D/F/C

Festa do tepache (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C

1979

Guaranis do Espírito Santo (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C

Tupiniquins do Espírito Santo (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C

Guaranis de Parelheiros (HSVT, documentário, 30 min.) D/F/C

13 de Maio em São Bernardo do Campo (U-Matic, documentário, 20 min.) P/D/F/C

1980

Ampam karakrás (HSVT, depoimento, 40 min.) P/D/F/C

Favor não jogar amendoim (HSVT, documentário, 40 min.) P/D/F/C/M – co-direção de Rita Toledo

Os arara/1 (HSVT, documentário, 60 min.) Cp/D/F/C

1981

Os arara/2 (U-Matic, documentário, 60 min.) Cp/D/F/C

1982

Disarmament video survey (U-Matic, depoimento, 15 min.) D/F/C/M

Diacuí, a viagem de volta (35mm, ficção, 90 min.) Montagem – direção de Ivan Kudrna

1983

Códigos da Companhia Telefônica de São Paulo (16mm, publicidade, 10 min.) D/M

1985

Petrouska (U-Matic, documentário, 40 min.) P/ D/ F/C/M

1986

Instituto Nyingma de São Paulo (U-Matic, institucional, 15 min.) P/
D/F/C/M

1987

Message from Brazil (VHS, documentário, 30 min.) P – direção de
George Stoney

1988

Instituto Nyingma de São Paulo (VHS, institucional, 20 min.) P/D/
F/C/M

1989

The Krahôs revisited (S-VHS, documentário, 24 min.) P – direção de
George Stoney

1993

Paixões (16mm, ficção, não-finalizado) P/D/F/C

Obras (Beta, publicidade, 30 segundos) R/ D

Olhares (Beta, publicidade, 30 segundos) R/ D

1994

Artistas (Beta, publicidade, 30 segundos) R/ D

Edifício (Beta, publicidade, 30 segundos) R/ D

22ª Bienal Internacional de Arte de S.P. (Beta, institucional, 8 min.)
M

Bienal Brasil Século XX (Beta, publicidade, 30 segundos) R/ D

Banco Santos (Beta, publicidade, 30 segundos) R/ D

Óculos para ver pensamentos (Beta, ficção, 15 min.) R/Pe/D

22ª Bienal Internacional de Arte de S.P. (Beta, documentário, 59 ho-
ras) R/ D

Bienal Brasil Século XX (Beta, documentário, 65 min.) R/ P/D

1995

Paixões (DV, ficção, não-finalizado) R/P/D/F/C

1997

Biblioteca Nacional (DV, documentário, 22 min.) P/R/D

Biblioteca Nacional (DV, publicidade, 1 min.) P/R/D

1998

Theatro Municipal (DV, documentário, 23 min.) P/R/D

Theatro Municipal (DV, documentário, 52 min.) P/R/D

Idade não é documento (Beta, documentário, 10 min.) D

2000

Página de diário de viagem (DV, documentário, 6 min.) P/R/D/F/C

Para ver TV tem que ficar ligado (DV, documentário, 6 min.) P/R/D/
F/C

2001

Message to Kakro (DV, depoimento, 80 min.) P/R/D/F/C

Investigação para interpretação de personagens (DV, depoimento,
50 min.) P/R/D/F/C

2003

Serras da Desordem (35mm, ficção-documentário, 135 min.) P/R/D

