Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

Fabiana Ferreira Lopes

Serras da desordem e *Corumbiara*:

a reconstituição do passado e a memória dos vencidos

São Paulo

2013

Fabiana Ferreira Lopes

Serras da desordem e Corumbiara:

a reconstituição do passado e a memória dos vencidos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais. Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lopes, Fabiana Ferreira
Serras da desordem e Corumbiara: a reconstituição do passado e a memória dos vencidos / Fabiana Ferreira Lopes. -- São Paulo: F. F. Lopes, 2013.
113 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau
Bibliografia

1. cinema brasileiro 2. documentário 3. memória 4. questão indígena 5. índios isolados I. Gervaiseau, Henri Pierre Arraes de Alencar II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Nome: LOPES, Fabiana Ferreira
Título: *Serras da desordem e Corumbiara*: a reconstituição do passado e a memória dos vencidos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.Dr._____
Instituição_____
Julgamento_____
Assinatura_____

Prof.Dr._____
Instituição_____
Julgamento_____
Assinatura_____

Prof.Dr._____
Instituição_____
Julgamento_____
Assinatura_____

Ao povo Kalapalo,

que me abriu as portas para o universo indígena.

Agradecimentos

Inicialmente, devo agradecer ao professor Henri Arraes Gervaiseau pela valorização do tema, pela orientação e paciência no decorrer da pesquisa e na redação desta dissertação.

Os professores Rose Satiko e Eduardo Morettin foram colaboradores valiosos durante esse processo, comentando o relatório apresentado na Qualificação e indicando referências bibliográficas que busquei incluir nesta dissertação.

Também sou extremamente grata aos colegas de grupo de estudo Gustavo Souza, Clara Leonel Ramos, Marco Vale, Krishna Gomes Tavares, Gabriela Wondracek Linck e Luiz Villaça, que discutiram comigo o projeto que apresentei ao processo seletivo, ajudando-me a reorganizá-lo, e algumas partes desta dissertação. Eles também foram extremamente generosos, fornecendo-me dicas bibliográficas valiosas para o andamento da minha pesquisa.

Agradeço aos meus pais Maria Ferreira e Edimilson Lopes, pelo amor incondicional, e ao Adriano Guarnieri, pelo carinho nos momentos mais difíceis dessa trajetória.

Sou extremamente grata à Amanda Palhares, amiga que despertou meu interesse pela questão indígena.

Muito obrigada à Cristiane Mohallem, que me ajudou a manter o equilíbrio na reta final.

À Maria Amendola sou grata pela revisão atenciosa da tradução do resumo.

Resumo

Esta dissertação analisa os filmes *Serras da desordem* (2006) de Andrea Tonacci e *Corumbiara* (2009) de Vincent Carelli a partir da perspectiva da construção de uma memória dos vencidos. Esses filmes tratam de casos de massacres cometidos contra indígenas brasileiros em situação de isolamento, que, a pesar de terem sido amplamente divulgados na imprensa, nunca foram apurados e os culpados jamais foram condenados judicialmente.

O objetivo desta pesquisa é o de compreender as estratégias utilizadas por cada um dos realizadores na reconstituição do passado e no estabelecimento no presente da memória dos grupos retratados nesses filmes. O conceito de memória usado nesta dissertação tem base nos estudos de Maurice Halbwachs. Sua aplicação nesta pesquisa demonstrou que a reconstituição do passado traz à tona a memória daqueles que historicamente vem sendo silenciados pela cultura hegemônica e letrada.

Apesar da aproximação desses filmes do ponto de vista temático, a reconstituição do passado se dá de maneira distinta em cada um deles. Em *Serras da desordem*, Andrea Tonacci utiliza principalmente o procedimento da reencenação no presente dos episódios relacionados ao massacre por aqueles que vivenciaram essa história. Enquanto que em *Corumbiara*, Vincent Carelli utiliza o testemunho daqueles que sobreviveram aos massacres e dos que vivenciaram as consequências dos atentados como o principal recurso de rememoração.

Palavras-chave: cinema brasileiro, documentário, memória, questão indígena, índios isolados.

Abstract

The present thesis analyzes the films *The Hills of Disorder* (2006) by Andrea Tonacci and *Corumbiara - they shoot Indians, don't they?* (2009) by Vincent Carelli, and its based on memories of those who were vanquished. Both films deal with cases of massacres that were perpetrated against Brazilian Indians living in an isolated situation; cases that, although widely publicized by the press, were never investigated, and their perpetrators were never convicted in Court legally sentenced.

The aim of this study is to understand the strategies that are used by each of these two filmmakers in order to reconstruct the past and to establish, in the present, the memory of the groups who are portrayed in their films. The concept of memory used in this paper is based on Maurice Halbwachs's studies. Its application to the present study has shown that a reconstruction of the past elicits the memory of those who have been historically silenced by hegemonic, literate culture.

Even though these films are related as regards their theme, the reconstruction of the past takes place distinctly in each of them. In *The Hills of Disorder*, Andrea Tonacci mainly uses the procedure of a present-time reenactment of the events concerning the massacre, by those who have experienced the story. In *Corumbiara*, by contrast, Vincent Carelli uses the testimonies of those who have survived the massacres and those who have experienced the consequences of the attacks as his main resource for remembrance.

Keywords: Brazilian cinema, documentary, memory, Brazilian Indians, isolated Indians.

SUMÁRIO

10 INTRODUÇÃO

11 Considerações iniciais

13 Escolha e análise do corpus fílmico

26 Análise dos filmes e estrutura da dissertação

29 SERRAS DA DESORDEM

31 A trajetória de Andrea Tonacci: do Cinema marginal ao documentário sobre índios

43 O método de trabalho em Serras da desordem

48 Serras da desordem: a narrativa construída nas lembranças

49 Reencenação e memória

58 Imagens de arquivo e memória

61 CORUMBIARA

64 A trajetória de Vincent Carelli: do autodidatismo ao Vídeo nas aldeias

71 Corumbiara: do ativismo político ao documentário

83 Corumbiara e a memória

91 CONCLUSÃO

92 Considerações finais

98 Serras da desordem

100 Corumbiara

102 Serras da desordem e Corumbiara: a reconstituição do passado e a memória dos vencidos

106 Bibliografia

109 Webgrafia

111 Filmografia

INTRODUÇÃO

Considerações preliminares
Escolha e análise do corpus fílmico
Análise dos filmes e estrutura da dissertação

Considerações iniciais

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aqui, analiso os filmes *Serras da desordem* (2006) de Andrea Tonacci e *Corumbiara* (2009) de Vincent Carelli a partir da perspectiva da construção de uma memória dos vencidos. Os filmes tratam de uma temática recorrente na história brasileira: a violência contra populações indígenas e as relações com grupos indígenas em situação de isolamento.

Em 2006, o filme *Serras da desordem* do cineasta Andrea Tonacci, considerado um dos principais realizadores do Cinema Marginal, ganhou os prêmios de melhor filme, melhor direção e melhor fotografia no Festival de Gramado. O lançamento comercial, entretanto, só ocorreu mais de um ano depois, em março de 2008.

Serras da desordem reconstitui a história do índio Carapiru, que, após um atentado cometido contra seu acampamento, passou dez anos perambulando pelo país. O filme levou quatro anos para ser finalizado, considerando o tempo de captação das imagens e o período de montagem.

Embora a crítica tenha atribuído a *Serras da desordem* o caráter de documentário, e o próprio filme esteja carregado de elementos documentais (entrevistas, depoimentos e imagens de arquivo), seu realizador o classifica como uma ficção.

Em 2009, outro filme que traz a questão indígena para o cinema vence o Festival de Gramado, trata-se de *Corumbiara*, do indigenista e documentarista Vincent Carelli. Além dos prêmios de melhor filme e melhor direção no Festival de Gramado no mesmo ano de seu lançamento, *Corumbiara* foi premiado em diversos festivais no Brasil e no exterior.

O documentário *Corumbiara* centra-se na história de dois grupos indígenas de Rondônia e de sucessivos ataques cometidos contra eles a mando de fazendeiros da região. Entre o início da captação das imagens e sua estreia nacional foram necessários 23 anos.

Os dois filmes provocaram grande impacto no público que os assistiram e também tiveram grande repercussão no meio acadêmico, sendo exibidos em eventos públicos e debates com a participação dos realizadores. Isso se deve, principalmente, devido à união de dois fatores.

Primeiro a relevância social dessas duas obras cinematográficas, que denunciam casos de violência contra populações indígenas no Brasil contemporâneo e reavivam o tema da questão indígena na cinematografia nacional recente.

Depois, a consequente relevância dessas obras para a filmografia nacional, por desenvolveram estilos e abordagens cinematográficas próprias que convergiram a reconstituição de situações histórico-sociais à crítica política sem, no entanto, tornarem-se filmes defensores de uma tese.

A questão indígena é um tema recorrente na história do Brasil, tornando-se cada vez mais complexa no decorrer desses mais de 500 anos de contato entre indígenas e não-indígenas. A Constituição brasileira de 1988 assume uma postura afirmativa da diversidade cultural e do reconhecimento dos direitos indígenas. Nela, o índio é considerado o primeiro e natural dono da terra, passando a ser visto como cidadão, cujos direitos são assegurados por lei. Assim como o restante dos brasileiros, o índio deve ter acesso à educação, saúde, habitação e segurança. Porém, a Constituição de 88 não rompe com a ideia de um Estado tutor, que tudo decide pelos índios e com o pretexto do cuidado mantém esse índio sob controle.

Ainda que os povos indígenas estejam protegidos pela Constituição brasileira no tocante aos direitos universais, diariamente, os meios de comunicação transmitem situações de violação de sua integridade. O avanço da fronteira agrícola em direção à

floresta Amazônica, a exploração de jazidas de minério em várias regiões do Norte do país e a construção da hidrelétrica de Belo Monte, na bacia do rio Xingu, localizada no estado do Pará, são exemplos de investidas econômicas que colocam em risco a integridade desses povos. Junto a isso, o governo federal em exercício sinaliza uma descentralização da coordenação dos assuntos relacionados com os povos indígenas, retirando funções específicas das mãos da Fundação nacional do índio (FUNAI) e redistribuindo-as em outros ministérios[1].

Por outro lado, a população indígena não para de crescer. Segundo o censo de 2010, há no Brasil mais de 800 mil índios[2], divididos em 238 povos, falantes de mais de 180 diferentes línguas. São 670 terras indígenas, ocupando cerca de 13,2% do território nacional. A maior parte delas concentra-se na Amazônia Legal: são 409 apenas nessa área. As demais distribuem-se entre as regiões Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul, estando presentes em praticamente todos os estados, com exceção do Rio Grande do Norte e Piauí.

Assim, considerando a questão indígena um tema nevrálgico na história e na formação da sociedade brasileira, e a violação dos direitos indígenas, especificamente no que tange ao reconhecimento e à demarcação de terras, um grave problema da atualidade, esta dissertação reflete sobre dois dos grandes filmes da cinematografia nacional recente que abordam a questão indígena no Brasil contemporâneo: *Serras da desordem* e *Corumbiara*.

Escolha e análise do corpus fílmico

[1] Como demonstrou, em pronunciamento no dia 8 de maio de 2013, a ministra-chefe da Casa Civil, Gleise Hoffmann, à Comissão de agricultura, pecuária, abastecimento e desenvolvimento rural da Câmara dos deputados federais. Segundo a ministra o processo de identificação e demarcação das terras indígenas, além dos dados da Funai, deverá considerar os dados levantados também pelo Ministério da Agricultura e pelo Ministério das Cidades.

[2] O Censo de 2000 indicava 294 mil indígenas declarados no Brasil.

A escolha e análise dos filmes *Serras da desordem* e *Corumbiara* como objetos de investigação desta pesquisa se deram por quatro critérios principais:

1º) os dois filmes tratam de massacres cometidos contra povos indígenas isolados; 2º) Andrea Tonacci e Vincent Carelli desenvolveram procedimentos de representação do índio e da cultura indígena que demonstram vários pontos convergentes e que distinguem-se do olhar sobre o índio presente na maioria dos filmes brasileiros feitos até a década de 1970, período em que Andrea Tonacci realizou seu primeiro documentário sobre a cultura indígena e que exerceu forte impacto em Vincent Carelli; 3º) com os pontos de convergência nas estratégias de filmagem dos grupos indígenas, houve uma aproximação na trajetória desses realizadores e que acabou influenciando Vincent Carelli na criação do projeto *Vídeo nas Aldeias*[3]; e 4º) apesar da diferença entre os procedimentos adotados por cada realizador[4], nos dois filmes identifica-se a presença de diferentes contextos de memória (sobre a questão indígena, os indivíduos e os grupos que emprestam suas histórias para os filmes). Explicito de modo mais detalhado os citados critérios a seguir.

O primeiro critério de análise conjunta de *Serras da desordem* e *Corumbiara* é a temática recorrente nas duas obras. Os dois filmes tratam de casos de massacres cometidos contra grupos indígenas brasileiros em situação de isolamento e que, a pesar de terem sido amplamente divulgados na imprensa, nunca foram verdadeiramente apurados e seus culpados jamais foram incriminados judicialmente.

---

[3] Vincent Carelli é idealizador do projeto *Vídeo nas Aldeias*, uma iniciativa declaradamente engajada na questão indígena que visa fornecer ferramentas para que as etnias indígenas brasileiras possam preservar sua cultura. A origem do projeto e o trabalho de Vincent Carelli nessa instituição será melhor discutido no capítulo dois, no qual é desenvolvida a análise do filme *Corumbiara*.

[4] Andrea Tonacci convidou Carapiru e algumas pessoas que relacionaram-se com o índio na época do atentado a encenarem situações relacionadas ao episódio, captando as imagens durante o processo de pesquisa e de produção do filme, cerca de quinze anos após o massacre. Vincent Carelli acompanhou os grupos indígenas e as consequências de sucessivos atentados na vida dessas pessoas, registrando no decorrer de vinte anos.

Serras da desordem aborda as consequências de um massacre *na vida de Carapiru*, um indígena da etnia Guajá, povo nômade que habita a Amazônia maranhense. Atualmente, alguns grupos Guajá estão em contato com não-índios, mas viviam em situação de isolamento na época do massacre retratado em *Serras da desordem*. Depois que seu acampamento sofreu um ataque, em 1978, Carapiru passou a perambular solitário pelo Norte e Nordeste do país. O índio permaneceu sem contato social, isolado tanto de indígenas quanto de não-indígenas até 1988, quando foi encontrado por uma família de vaqueiros na cidade de Angical, no estado da Bahia.

Corumbiara aborda os impactos de sucessivos massacres cometidos contra três etnias indígenas (Kanoê, Akuntsu e uma desconhecida) habitantes da gleba Corumbiara, localizada na região sul do estado de Rondônia. A história começa com um massacre cometido contra os Kanoê, em 1986. O desenrolar dos fatos, porém, revela que as populações indígenas daquela área haviam sofrido consecutivas investidas desde a década de 1970. As populações indígenas da gleba Corumbiara viviam em situação de isolamento até serem contatadas por Vincent Carelli por ocasião do que o realizador considerava ser o primeiro atentado cometido contra esses indígenas.

Outro dado importante que deve ser apontado é o contexto histórico no qual ocorreram os massacres reconstituídos em *Serras da desordem* e *Corumbiara*, no final da década de 1970, período em que foram implementados pelo governo militar projetos de ocupação das "terras vazias" nas regiões Centro Oeste e Norte do país[5]. O intuito desses projetos era o de promover a integração do território e executar uma política com base desenvolvimentista, de estímulo, entre outras atividades econômicas, à extração madeireira e à criação extensiva de gado.

[5] É desse período a efetiva ocupação do estado do Mato Grosso e do sul da região Norte (incluindo Rondônia). Para conter os conflitos de terras que ocorria no Rio Grande do Sul naquele período, o governo militar incentivou a integração desses trabalhadores rurais aos programas de colonização das regiões Centro Oeste e Norte do país. Apesar da resistência, muitos desses trabalhadores, alguns com experiência na extração madeireira, migraram para o Mato Grosso e para Rondônia.

Em 2012, a *Comissão Nacional da Verdade* (CNV), criada para apurar ocorrências de violação dos direitos humanos durante o regime militar, divulgou ter indícios de violência cometida contra os povos indígenas durante o período, já que eram então considerados pelas autoridades daquela época obstáculos para o desenvolvimento do país. Sobre esse tema, em entrevista concedida pela psicanalista Maria Rita Kehl, membro da CNV responsável pela apuração dos casos de violência cometidos contra indígenas e camponeses, ao jornal *O Globo*[6]:

> A violação contra os indígenas foi o modo como a terra deles foi ocupada. À força, às vezes à bala, queimando tudo. Expulsando e aí, sim, torturando os casos de resistência. Tem dois tipos de violação. O primeiro é a disputa por terra, o fazendeiro vai, expulsa à bala. E o outro, importantíssimo, principalmente a partir dos anos 70, foram as políticas de ocupação da Amazônia pelos governos Médici e Geisel, o "integrar para não entregar". Foi aí que se entregou para grandes empresas e fazendeiros, para fazer hidrelétricas, estradas. Os índios foram tratados não como brasileiros que tinham que ser eventualmente remanejados, mas como lixo na beira do caminho: tira eles dali.

Embora a história do massacre cometido contra o grupo de Carapiru integre a narrativa *Serras da desordem*, o filme não se detém em momento algum a explorar as causas desse crime, muito embora o atentado contra os Guajá tenha ocorrido durante o regime militar, num período abarcado pelas investigações realizadas pela CNV. Ao contrário do que ocorre em *Corumbiara*, cuja história mostra que no acompanhamento dos grupos indígenas por mais de duas décadas Vincent Carelli se deparou com evidências inesperadas, por exemplo, a comprovação da relação entre os atentados cometidos contra os indígenas e o projeto desenvolvimentista para a região iniciado no regime militar e que não cessou nas primeiras décadas do governo democrático.

---

[6] KHEL, Maria Rita Khel. Comissão da Verdade: 'Não sabemos o impacto que o relatório terá na sociedade'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 mar. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/comissao-da-verdade-nao-sabemos-impacto-que-relatorio-tera-na-sociedade-7989048> . Acesso em: 22 out. 2013.

O segundo critério observado é a maneira como esses realizadores representam o indivíduo e a cultura indígena. Andrea Tonacci e Vincent Carelli introduziram novas estratégias de filmagem que inovavam frente a várias modalidades anteriores e desenvolveram novos procedimentos de representação do "outro"[7].

A referência a esse termo será constante ao longo desta dissertação, por isso é necessário abrir um parêntese para a contextualização de seu lugar na história do documentário em geral e especificamente no caso brasileiro. A representação do "outro" está diretamente relacionada a uma mudança no sentido do discurso do filme, que deixou de ser exclusividade do realizador e tornou-se também expressão do indivíduo filmado.

Após a Segunda Guerra, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, eclodiu entre diferentes grupos de documentaristas o anseio por dar voz ao "outro". Essa aspiração, em realidade, significou um contraponto ao documentário clássico, também conhecido por modelo griersoniano[8], na medida em que forneceu ao documentário uma pluralidade de vozes e opiniões. Com isso o documentário ganhou novas formas, como, por exemplo, os procedimentos declarados do cinema direto e do cinema verdade[9], possíveis principalmente devido ao advento das

---

[7] Tomo o termo emprestado de Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (São Paulo: Companhia da letras, 2009), seguindo aqui sua linha de pensamento sobre a questão da alteridade nos documentários brasileiros realizados a partir da década de 1960.

[8] O método e o movimento receberam o nome de seu idealizador, o cineasta e produtor escocês John Grierson (1898-1972), também responsável pela organização de um grupo de documentaristas que no decorrer dos anos 1930 produziram diversos filmes para o governo britânico. Considerado por pesquisadores da área o primeiro método sistematizado de documentário, o modelo griersoniano foi um projeto de educação social, que mesclava procedimentos da pesquisa das áreas das ciências humanas aos cinematográficos. Faziam parte do estilo griersoniano o discurso direto (expressão do pensamento do realizador, na maioria das vezes interpretada por um locutor masculino) e as imagens de arquivo. Por sua característica principal, de uma estrutura centrada na voz *off* autorizada a discursar sobre o tema do filme, o modelo griersoniano também ficou conhecido como a "voz de deus". Foi John Grierson quem utilizou pela primeira vez o termo documentário, em um artigo sobre o filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty. Embora compreendesse o valor do trabalho de Robert Flaherty, o estilo documental proposto por Grierson submetia a estética cinematográfica aos princípios do cinema como instrumento de utilidade pública. Apesar de ter questionado o estilo de Robert Flaherty, Grierson chegou a produzir um de seus filmes, *O homem de Aran* (1934-35). Para maior entendimento sobre o modelo griersoniano consultar: NICHOLLS, 2012 e PENAFRIA, 1999.

[9] Especialmente no cinema verdade, cujo maior expoente foi Jean Rouch, houve grande influência das metodologias provindas das ciências humanas, com destaque para a etnografia e a antropologia. No

câmeras leves e com gravador de áudio acoplado. Esses procedimentos possibilitaram a incorporação de novos elementos à linguagem documental, sendo que alguns deles repercutem ainda na atualidade, como é o caso da entrevista e do depoimento. Tanto no cinema direto quanto no cinema verdade, a reprodução da palavra falada captada em som direto possibilitou que outras pessoas além do realizador pudessem expressar a maneira como se relacionavam com o mundo, sem a mediação da locução em *off* (DA-RIN, 1995).

No Brasil, a problematização do outro nos documentários tem início com *Aruanda*[10] (1960), de Linduarte Noronha. Naquele momento, *Aruanda* apresentou um caminho possível às inquietações dos jovens cineastas brasileiros, tornando-se o estopim do projeto para um novo cinema nacional. Além de trazer à tona um modo de fazer cinema com os meios de produção possíveis para um país subdesenvolvido, rompendo assim com os meios de produção calcados no modelo industrial vigentes na cinematografia nacional do período, o filme de Linduarte Noronha exerceu forte influência no trabalho desenvolvido pelos realizadores tanto do campo da ficção quando do documentário, no decorrer da década de 1960.

Contudo, analisando *Aruanda* posteriormente, percebe-se o quanto longe o estilo de Linduarte Noronha estava dos filmes produzidos pelos grupos do cinema verdade e do cinema direto. *Aruanda* mescla diferentes procedimentos cinematográficos[11], o

---

cinema direto, no qual o papel dos jornalistas foi extremamente importante para a evolução do método, as ciências humanas também exerceram influências, principalmente quando consideramos a importância da não intervenção do realizador na captação da realidade, uma ideia semelhante às encontradas nas metodologias observacionais desenvolvidas pela sociologia e antropologia. O cinema direto se diferenciou do verdade na medida em que no primeiro o realizador preferiu ocultar-se enquanto o realizador do segundo optou por assumir um papel ativo na trama documental. Segundo Erik Barnouw (1993, p.254-255), "o documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e esperava esperançosamente por uma crise; a versão do *cinema verdade* de Rouch buscava precipitar uma crise. O realizador do cinema direto aspirava a invisibilidade, o realizador do *cinema verdade* de Rouch frequentemente assumia-se como um participante. O realizador do cinema direto desempenhava o papel do espectador sem envolvimento; o realizador do *cinema verdade* assumia o papel do provocador".

[10] O filme narra a história da formação de um quilombo no século XIX por uma família de camponeses e a sobrevivência socioeconômica do grupo na época em que o filme foi rodado.

[11] O filme apresenta sequências ficcionais como aquelas dos filmes de Robert Flaherty e há a presença do recurso da voz *off* do especialista, semelhante à voz de um sociólogo dono do conhecimento sobre o outro de classe. Porém aponta uma inovação ao apresentar uma trilha autoral exclusiva que

que marca o caráter transitório do estilo adotado pelo realizador. Em *Aruanda* ainda há a presença da voz *off* que assume o ponto de vista do realizador e se torna o porta-voz dos camponeses. É o realizador que narra a história do grupo, informando as condições socioculturais nas quais se encontrava o grupo no momento da filmagem e denunciando a desigualdade socioeconômica do país no período.

Enquanto no contexto internacional documentaristas experimentavam os resultados do cinema direto e do cinema verdade, no Brasil a estrutura de *Aruanda* dialogava mais diretamente com o modelo griersoniano. Em *Aruanda* o camponês é a personagem central e ganha destaque na narrativa, mas ainda não é possível ouvir a voz desse camponês .

Por essa característica, o estilo documental inaugurado por *Aruanda* foi denominado por Jean-Claude Bernardet (2009) de modelo sociológico. Além de uma aproximação com o modelo griersoniano, a designação aponta uma singularidade importante nesse tipo de produção documental fortemente atrelada ao momento histórico brasileiro da época. É importante lembrar que o realizador dos filmes considerados por Jean-Claude Bernardet como pertencentes ao modelo sociológico era o cineasta intelectualizado e preocupado com os rumos políticos do país. Esse realizador, como boa parte da esquerda brasileira no período, acreditava que a revolução feita por operários e camponeses apoiados pela classe média esclarecida era iminente[12]. Decorrente disso, alguns documentários nessa linha foram produzidos ao longo da década de 1960[13].

---

destaca os sons dos instrumentos e das cantigas do nordeste brasileiro, um elemento inovador para a linguagem documental nacional daquele período e que mostrava aspectos da sociedade brasileira que até então não eram abordados pelo cinema, como a exposição da miséria do campesinato resultado da herança escravagista e a situação econômica de um dos estados mais pobres do Brasil, a Paraíba.

[12] Desde o governo de João Goulart, 1961-1964, presidente deposto pelo golpe militar, a imagem das classes populares, especialmente a do camponês e a do operário, havia se transformado no símbolo revolucionário. A juventude politizada formada por intelectuais e artistas considerava que a revolução brasileira deveria eclodir a partir desses segmentos sociais, semelhante ao ocorrido com os processos revolucionários na União Soviética (1917) e especialmente em Cuba (1959).

[13] Alguns deles são analisados por de Jean-Claude Bernardet (2009).

O resultado favorável dessa década para a produção documental nacional foi a irrupção de vozes provindas de muitas partes do país. Não é possível dizer que esse tipo de produção tenha sido hegemônica ou formado uma tradição cinematográfica no país. Mesmo assim sofreu profundamente a repressão do regime militar. Muitos realizadores e profissionais envolvidos na produção desses filmes foram perseguidos, presos, torturados e exilados, e vários filmes censurados pelo regime militar[14].

Essa produção deixou uma marca que estendeu-se pelas décadas seguintes e ainda hoje soa com bastante força. O documentário brasileiro passou gradativamente a dar a voz ao camponês, ao boia-fria, ao operário, ao negro, à mulher pobre e trabalhadora, à diversidade sociocultural, ao regionalismo. Sobre esse período e o grupo dos cineastas envolvidos nesse tipo de produção, reflete Ismail Xavier:

> Os filmes documentários e os primeiros longa-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira 'Descoberta do Brasil', expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época. (XAVIER, 2001, p.27)

Essa pluralidade cultural não abarcava, porém, as culturas indígenas brasileiras. Pelo menos não nos documentários produzidos fora do âmbito acadêmico[15].

Vale lembrar que os primeiros filmes sobre a cultura indígena produzidos no Brasil foram realizados pelo *Serviço de Proteção ao Índio* (SPI), fundado em 1910, foi um órgão organizado pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958) com

---

[14] Um caso bastante emblemático da opressão do regime militar sobre o cinema nacional no período foi o ocorrido com o realizador Eduardo Coutinho. Em 1964, o Golpe militar interrompeu as filmagens de sua ficção sobre a história do líder camponês João Pedro Teixeira (1918-1962) e perseguiu todos os envolvidos na produção do filme, incluindo os técnicos e os atores (camponeses que interpretavam no filme suas experiências e militância no movimento camponês). Declaradamente perseguidas, algumas dessas pessoas optaram por manterem-se na clandestinidade durante a vigência do governo militar. Com a Anistia, 17 anos depois da interrupção do filme, Eduardo Coutinho retomou o projeto do filme, realizando um documentário sobre todo o processo, contando a história da ficção inacabada, da opressão do regime militar e da abertura política.

[15] Ver Monte-Mór (2004).

o objetivo exclusivo de efetivar o contato entre o Estado e os povos indígenas e de integrá-los à sociedade brasileira[16]. O SPI respondia à demanda da cultura modernizadora, na qual não havia espaço algum para culturas consideradas atrasadas, como o Estado considerava que fossem as culturas indígenas.

Com o contato estabelecido pelo SPI, os povos indígenas brasileiros foram pouco a pouco despertando o interesse de pesquisadores das áreas das ciências humanas, que passaram a registrar esses grupos a partir de uma ideia indigenista muito atrelada à política civilizatória do SPI. Esses realizadores dedicavam especial atenção ao registro da cultura material, das festas e das tradições indígenas. Esses filmes eram tidos como objetos de pesquisa e de documentação etnográfica de culturas que pareciam condenadas ao desaparecimento. Esse foi o estilo predominante nos documentários sobre as culturas indígenas brasileiras até o fim da década de 1970.

Em 1977, Andrea Tonacci realizou seu primeiro filme sobre indígenas, o documentário *Conversas no Maranhão*, sobre o processo de demarcação das terras dos indígenas Canela Apanyekrá. Numa tentativa de que o filme fosse de fato um discurso dos Canela, o realizador colocou a câmera nas mãos dos indígenas para que eles produzissem as próprias imagens. O método que diferenciava-se dos métodos dos documentários brasileiros feitos naquele período, tanto na temática quanto no

[16] Em 1907, o Marechal Rondon foi nomeado pelo então presidente Afonso Pena (1847-1909) chefe da *Comissão construtora de linhas telegráficas do Mato Grosso e Amazonas* que, mais tarde, passaram a ligar a capital do Rio de Janeiro às regiões Oeste e Norte do país. Associados à instalação das linhas telegráficas foram realizados diversos estudos científicos que visam a implementação de políticas de integração do território brasileiro, de proteção das fronteiras, de viabilidade econômica dessas áreas, bem como de incorporação das populações indígenas como mão de obra no fortalecimento da economia nacional (DIACON, 2006). Entre os diversos órgãos que formavam a *Comissão Rondon* estavam o SPI e a *Secção de Cinematographia e Photographia*, este fundado em 1912 pelo major Luiz Thomaz Reis, tornou-se o órgão responsável pelos registros fotográficos e cinematográficos das expedições e do contato entre a equipe do Marechal Rondon e as populações indígenas. *Rituais e Festas Bororo* foi um dos filmes mais importantes realizados por Thomaz Reis, chegando a ser exibido em Nova York, em 1918, em uma palestra proferida pelo então presidente norte-americano Theodor Roosevelt (TACCA, 2004). O SPI funcionou até 1967, quando foi substituído pela FUNAI.

estilo[17], contribuiu para que o *Conversas no Maranhão* se tornasse o documento oficial da etnia Canela no processo de demarcação de seu território.

No mesmo período, Vincent Carelli uniu-se a um grupo de antropólogos para fundar o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), organização independente que atua ainda hoje na potencialização da autonomia dos povos indígenas. Junto a outras organizações ligadas a causa indígena, o CTI trouxe à tona a necessidade de execução de uma política indigenista alternativa, que firmasse oposição à política indigenista de Estado praticada pela FUNAI. Segundo o CTI, a FUNAI mantinha os indígenas em condição tutelar e assistencial. Vincent Carelli e o grupo de antropólogos e indigenistas que fundaram o CTI acreditavam que os povos indígenas deveriam ter maior participação nas discussões políticas e constituir grupos que os representassem nas reivindicações por direitos básicos sem a necessidade de mediação do Estado.

O primeiro documentário de Vincent Carelli foi realizado dez anos depois da estreia de *Conversas no Maranhão*. *A festa da moça* (1987) é um documentário sobre o processo de iniciação das meninas Nambiquara e é também a gênese do projeto Vídeo nas aldeias (VNA), como relata Vincent Carelli em *Corumbiara*. As imagens dos Nambiquara eram assistidas na medida em que eram captadas, despertando curiosidade e interesse da aldeia na produção de novas imagens.

Desde então Tonacci e Carelli utilizam a imagem cinematográfica e videográfica entre outras como ferramenta de legitimação da cultura e das tradições indígenas. Tendo em vista o fato das populações indígenas tradicionalmente serem ágrafas, transmitindo oralmente o conhecimento e os saberes ancestrais, o método desenvolvido por Andrea Tonacci e Vincent Carelli transforma o índio em enunciador de sua história e a tecnologia em uma ferramenta importante para a autonomia desses povos.

[17] De acordo com a literatura consultada, até a realização de *Conversas no Maranhão* havia apenas um filme que tivesse utilizado procedimento semelhante que é *Jardim Nova Bahia* (1971) de Aloysio Raulino, também fotógrafo de *Serras da desordem*.

Os procedimentos desenvolvidos paralelamente por Andrea Tonacci e Vincent Carelli funcionam principalmente porque há nesses métodos o estabelecimento de uma parceria entre realizador e personagens. As pessoas compartilham suas histórias, experiências e cotidiano com os realizadores, transformando-se em personagens de um filme. Para além da questão estética, o pacto firmado entre realizador e personagem conduz a uma questão ética.

Com efeito, no campo documental está implícito a responsabilidade do realizador para com a história de vida de suas personagens. Mas no caso de Andrea Tonacci e Vincent Carelli é possível dizer que há um envolvimento que não se dá apenas no nível de um compromisso ético com o discurso das personagens. Esses realizadores estão completamente implicados com a questão indígena.

No decorrer das quase quatro décadas em que vêm trabalhando com a produção e reprodução de imagens de indígenas, esses realizadores estreitaram laços com as personagens de seus filmes e são defensores declarados dos direitos indígenas.

Ambos os realizadores viveram longos períodos entre os povos indígenas, filmando situações cotidianas em aldeias, mas também participando de expedições de contato, como observa-se no filme *Corumbiara*. Em algumas entrevistas, esses realizadores já afirmaram terem experienciado situações em que correram risco de morte, como veremos mais detalhadamente nos capítulos em que falaremos sobre esses filmes e realizadores.

É a partir dessa perspectiva que surge o terceiro critério de aproximação entre o trabalho desses realizadores: a convergência entre a trajetória de vida de Andrea Tonacci e Vincet Carelli. Os dois realizadores se conheceram na passagem dos anos 1970 para os 1980 por conta do interesse de ambos em colocar o cinema e o vídeo à serviço da população indígena.

Naquele período, Vincent Carelli trabalhava pesquisando imagens fotográficas para as edições do catálogo *Povos indígenas no Brasil*, uma publicação regular sobre a situação da população indígena no país, que teve início com o *Centro ecumênico de documentação e informação* (CEDI) e que atualmente está sob responsabilidade do *Instituto socioambiental* (ISA).

Simultaneamente, Andrea Tonacci, estimulado pelo advento das câmeras leves e pela possibilidade de disponibilizar tecnologia para comunidades que não tinham contato algum com processos científicos e industriais, procura o CTI com a proposta do "Inter Povos", um projeto de comunicação por meio do vídeo entre as diversas etnias indígenas brasileiras[18] . O realizador não prossegue com o projeto, mas Vincent Carelli e Andrea Tonacci fundamentam, de certa maneira, as bases do projeto *Vídeo nas aldeias*.

Criado em 1986, por Vincent Carelli como um braço de atuação do CTI, o *Vídeo nas Aldeias* tem o objetivo de "apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais [...] trabalha[19]".

O quarto critério é uma hipótese desenvolvida durante esta pesquisa de mestrado e se trata da presença de situações variadas nas quais a memória é um contexto explicitado. Uma questão comum aos dois filmes.

Um dos estudos mais valiosos para o campo da memória desenvolvido no século XX é o do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945). Sua importância se dá, principalmente, pelo fato de ter sido o primeiro a entender os mecanismos da memória social e pelo desenvolvimento que deu ao conceito de memória coletiva[20].

---

[18] Como consta em artigo de Vincent Carelli. *In*: ARAÚJO (org), 2011, p.46.

[19] *Site* do projeto Vídeo nas Aldeias. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>. Acesso em: 22 mai. 2013.

[20] O termo apareceu pela primeira no estudo do sociólogo francês Émile Durkheim *As formas elementares da vida religiosa*: o sistema totêmico na Austrália (São Paulo: Martins, 2000), publicado

Segundo Halbwachs (2011), a memória é uma elaboração do passado feita, no presente, por indivíduos que pertencem a um determinado grupo.

Pela perspectiva de Halbwachs, a memória coletiva e a individual se entrelaçam e influenciam mutualmente. Se por um lado, as lembranças de cada indivíduo formam a memória do grupo, por outro, com frequência, o indivíduo se apoia na memória coletiva para confirmar algumas de suas lembranças.

Nas análises de *Serras da desordem* e *Corumbiara* apresentadas a seguir, tento demonstrar como esses filmes reconstituem os casos de violência cometidos contra populações indígenas por meio do testemunho das pessoas que viveram diretamente os fatos (indígenas e não-indígenas)[21], trazendo à tona uma interpretação da história a partir da perspectiva dos vencidos.

Mas, ao mesmo tempo em que dão voz aos indígenas, por meio da montagem, Andrea Tonacci e Vincent Carelli buscam confrontar as lembranças individuais à História, cruzando depoimentos de não-indígenas e imagens de arquivo em diferentes suportes. O entrelaçamento de todos esses testemunhos (lembranças e arquivos) no presente fortalece a constituição de memórias dos grupos (coletivas) sobre os acontecimentos.

Em *Corumbiara*, a narração em primeira pessoa por meio da voz *off* do realizador deixa claro que ele está completamente implicado na construção da memória coletiva sobre os atentados. Sua análise crítica elaborada no presente (da montagem) se apoia nas imagens feitas no passado. No caso de *Corumbiara*, não é objetivo da voz *off* conferir um atestado de verdade absoluta sobre o acontecimento ou de apresentar um discurso sobre o tema, mas, primeiro o de mostrar que as

---

orginalmente em 1912. Mas foi Maurice Halbwach, que havia sido aluno de Durkheim, quem primeiro melhor explorou o termo.

[21] Vale dizer que esse testemunho nem sempre é um discurso oral, principalmente porque, por opção, os realizadores de *Serras da desordem* e *Corumbiara* decidiram não traduzir para o português as falas de suas personagens indígenas. No caso de *Serras da desordem*, por exemplo, esse testemunho pode ser entendido como a representação, no presente, que Carapiru faz de um fato ocorrido em sua vida no passado.

lembranças do realizador fortalecem a memória do grupo, depois, o de contextualizar o projeto do filme.

Em *Serras da desordem*, a questão da memória (seja individual ou coletiva) não é tão objetiva e não é direcionada ao realizador. Aliás as lembranças dele são as menos perceptíveis no filme. Trata-se primeiro das lembranças (individuais) do protagonista Carapiru, posto que o filme narra uma história vivida por ele e também representada por ele. Depois, da experiência e das lembranças das personagens que participaram de alguns episódios dessa história (o indigenista Sydney Possuelo e sua família, a família que acolheu Carapiru, os indigenistas que socorreram os Guajá após sofrerem o atentado, uma repórter televisiva e os indígenas Guajá). Esse grupo de pessoas ajuda o realizador a elencar as lembranças de uma história -que em realidade pouco sabemos dela- para que ele possa compor a memória dos dez anos em que Carapiru vagou pelo Norte e Nordeste do país. O realizador pretende com isso reconstituir o passado de Carapiru, primeiro a partir do próprio sujeito que viveu a história ocorrida no passado (Carapiru), depois, para que essa rememoração ocorra, o realizador conta também com as lembranças de todas as pessoas que viveram a história ao lado de Carapiru, resultando assim na memória coletiva que tenta rememorar e dar sentido a uma história que pouco conhecemos.

Análise dos filmes e estrutura da dissertação

As análises fílmicas partiram de duas interrogações. Primeiramente: de que maneira o passado é reconstituído em *Serras da desordem* e em *Corumbiara*? A segunda questão: quais os recursos utilizados pelos realizadores para provocar as lembranças de histórias vividas no passado e a partir disso elaborar uma memória do grupo? Optamos por realizar as reflexões sobre essas questões em dois capítulos.

No primeiro capítulo, parto de uma visão geral da trajetória de trabalho de Andrea Tonacci para então compreender sua relação com a produção de imagens e com a questão indígena. A partir desse entendimento, aprofundo-me em *Serras da*

desordem tentando efetivar uma análise acerca do método de trabalho desenvolvido pelo realizador e do contexto de produção da obra. Na sequência, debruço-me sobre a questão da memória, tentando compreender tanto os contextos em que esta questão aparece no filme quanto as estratégias utilizadas pelo realizador para a construção de uma memória a partir da perspectiva dos vencidos.

Como dito anteriormente, algumas das ideias que constavam nos primeiros documentários sobre indígenas realizados por de Andrea Tonacci exerceram grande influência no início do trabalho de Vincent Carelli no que se refere a produção de vídeos sobre índios. Essas ideias também foram decisivas na origem do projeto *Vídeo na aldeias*. Por isso, nesta dissertação, a análise de *Serras da desordem* vem antes da análise de *Corumbiara*, cujo estudo se dá no segundo capítulo.

Como já mencionado, a hipótese desta dissertação é de que ao reconstituírem no presente eventos ocorridos no passado, os realizadores de *Serras da desordem* e de *Corumbiara* criam a possibilidade de uma nova interpretação sobre o passado. Para compreender como se dá essa premissa em *Corumbiara*, após uma descrição da trajetória de Vincent Carelli na atuação com a questão indígena, tento mostrar como *Corumbiara* representa, de certa forma, um reflexo desse percurso, na medida em que o filme é também um suporte para a reflexão do realizador sobre o próprio trabalho e sobre sua atuação no caso Corumbiara. Essa característica do filme, no entanto, não se afasta da questão da memória, pois é exatamente em seu testemunho e em sua reflexão que encontra ancoragem o processo de rememoração do passado.

Por fim, com relação ao processo de pesquisa bibliográfica que resultou nesta dissertação, devo apontar que faltam discussões e reflexões direcionadas ao tema aqui estudado.

Partindo do trabalho de Andrea Tonacci, notei que falta uma análise aprofundada do conjunto de seus filmes sobre indígenas, incluindo *Serras da desordem*. Embora este

filme tenha sido amplamente analisado, as conexões dele com outras obras do realizador ou se dão com relação a *Bang bang* ou se dão especificamente em uma contraposição ao *Conversas no Maranhão*. Percebi que falta uma pesquisa que percorra a filmografia indígena de Tonacci de *Conversas no Maranhão* a *Serras da desordem*, analisando as mudanças na abordagem do tema e na metodologia de trabalho desenvolvidas pelo realizador ao longo das últimas quatro décadas, mas também que busque encontrar elementos comuns presentes em todos esses filmes.

Em relação ao trabalho de Vincent Carelli, acredito que para uma um pesquisador interessado nas relações entre o universo indígena e o cinematógrafo o trabalho desse realizador é ainda um campo a ser explorado. Ainda não descobriram a riqueza do trabalho de Vincent Carelli. Sinto a necessidade de estudos que se aprofundem nas relações entre o projeto *Vídeo nas aldeias* e o seu trabalho autoral. Se o projeto *Vídeo nas aldeias* tem despertado o interesse de vários pesquisadores tanto na Antropologia quanto no Cinema, o mesmo não ocorre com o trabalho autoral de Vincent Carelli. Faltam pesquisas que deem conta da filmografia desse realizador. Em geral, as pesquisas priorizam a atuação do realizador quanto idealizador e formador do *Vídeo nas aldeias* ou mais recentemente sobre o filme *Corumbiara*.

Por fim, percebi que ainda está por fazer uma análise das influências das metodologias desenvolvidas por Andrea Tonacci e Vincent Carelli na filmografia nacional sobre indígenas realizada partir da década de 1970. Será que esses realizadores influenciaram outros realizadores na aproximação e captação de imagens sobre índios no Brasil contemporâneo? Se quisermos continuar por esse caminho, será necessário um levantamento da filmografia sobre indígenas produzida nas últimas décadas, mais especificamente nos anos 1980, 1990 e 2000, e um estudo detalhado dos métodos de trabalho desenvolvidos por esses dois realizadores.

SERRAS DA DESORDEM

O método de trabalho em *Serras da desordem*

Serras da desordem: a narrativa construída nas lembranças

Reencenação e memória

O primeiro grupo de sequências reencenadas

O segundo grupo de sequências reencenadas

Imagens de arquivo e memória

SERRAS DA DESORDEM

O objeto de análise deste primeiro capítulo é o filme *Serras da desordem*. Aqui, tento mostrar como a reconstituição que Andrea Tonacci faz da história de Carapiru representa a possibilidade de configuração de uma nova interpretação dos fatos a partir da perspectiva dos vencidos.

Apesar do filme ser defendido pelo realizador como uma obra de ficção, o mesmo apresenta diversos recursos comumente utilizados no campo do documentário nas últimas décadas, como o uso de imagens de arquivo e a encenação que as personagens que viveram a história contada no filme fazem desta mesma história, interpretando no presente as experiências vividas no passado. Assim, Andrea Tonacci coloca lado a lado duas perspectivas diferentes sobre os mesmos episódios, entrelaçando os registros da história e as lembranças dos indivíduos sobre o passado.

A hipótese elaborada nesta dissertação propõe que o procedimento desenvolvido por Tonacci em *Serras da desordem* contribui para que a história do massacre contra os Guajá bem como as consequências deste massacre na vida de Carapiru sejam narradas por quem viveu diretamente estes episódios, neste caso o próprio Carapiru, os Guajá e os moradores do município de Angical, que acolheram Carapiru e o tiraram do isolamento social.

Esse procedimento colabora para a construção de uma nova versão dos fatos. Nesse ponto, *Serras da desordem* segue o rastro de algumas das ideias presentes no trabalho desenvolvido por Andrea Tonacci desde seus primeiros filmes, no que tange à questão da alteridade e do interesse em dar a voz ao outro.

Nos seus primeiros filmes havia um nítido interesse pelas minorias urbanas excluídas e marginalizadas. Depois, mais precisamente a partir da segunda metade da década de 1970, o realizador passou a acompanhar as reivindicações de diversos grupos

indígenas no Brasil e em outras regiões do continente americano, fazendo da linguagem audiovisual um instrumento em prol de culturas que tradicionalmente transmitem a história e o conhecimento por meio da oralidade e não dominam a produção e reprodução de imagens.

Na primeira parte do capítulo, "A trajetória de Andrea Tonacci: do Cinema marginal ao documentário sobre índios", apresento um panorama da trajetória de Andrea Toancci, que vai de seus primeiros filmes ainda dentro do contexto do Cinema marginal, no início dos anos 1960, passando pelos documentários sobre indígenas feitos no final dos anos 1970 e início da década de 1980, até a ideia de fazer um filme sobre a história do indígena Carapiru.

Em "O método de trabalho em *Serras da desordem*", trato das condições em que o filme foi realizado, relacionando essas condições às estratégias de abordagem escolhidas pelo realizador e interpretadas em "*Serras da desordem*: a narrativa construída nas lembranças". Aqui, convergem dois pontos: a análise da narrativa e a investigação da memória por meio da reconstituição do passado e das imagens de arquivo.

A trajetória de Andrea Tonacci: do Cinema marginal ao documentário sobre índios

Andrea Tonacci nasceu em Roma, na Itália, em 1944. Ainda na infância migrou para o Brasil com a família, estabelecendo-se em São Paulo, onde o cineasta vive ainda hoje. Na infância, gostava de registrar as cenas domésticas e familiares com a câmera 8 mm de seu pai.

Em 1965, o jovem Andrea Tonacci experimentava os primeiros passos como realizador ao lado do amigo Rogério Sganzerla e do jornalista e escritor Otoniel Santos Pereira.

> Com o Rogério eu tinha uma proximidade muito grande, afinal a gente estudava na mesma escola, a gente se via todos os dias, ele morava em uma pensão na frente ali na Maria Antônia, almoçávamos ali na pensão, ele frequentava a minha casa, eu ficava na pensão e é isso, uma relação de amigo, uma coisa muito próxima, de amigo. Do Otoniel eu já era um pouco mais longe, era mais uma pessoa, eu não me lembro exatamente, o Otoniel acho que era jornalista no *Estado*[22] na época, acho até que foi uma pessoa que deve ter ajudado o Rogério lá, não sei direito, isso tem muito tempo. (CAETANO, 2005)

De maneira coletiva e solidária, fizeram três curtas-metragens de uma vez. Cada um dos filmes, porém, foi dirigido por um realizador. Andrea Tonacci dirigiu *Olho por olho*, Rogério Sganzerla dirigiu *Documentário* e Otoniel Santos Pereira dirigiu *O pedrestre*. Tonacci foi o responsável pela fotografia e pela câmera dos três filmes, enquanto Sganzerla cuidou da montagem.

Logo após a primeira experiência com o cinema, aos 21 anos, Andrea Tonacci decidiu abandonar o curso de engenharia e arquitetura na Universidade Mackenzie, bem como o aperfeiçoamento de outras habilidades de expressão artística, como a pintura e a gravura, técnicas que estudou durante a juventude, para se dedicar com exclusividade ao cinema.

Na sequência, em 1967, filmou *Bla bla bla*, ganhando o prêmio de melhor curta no *Festival de Brasília* no ano seguinte. O filme era uma crítica aberta ao regime militar e a alguns segmentos mais tradicionais da esquerda brasileira, como o Partido comunista brasileiro (PCB)[23]. Sua narrativa mescla encenação de atores e imagens de

---

[22] Referência ao jornal *O Estado de S. Paulo*, para o qual Rogério Sganzerla escreveu críticas sobre cinema durante 17 anos.

[23] Em 1967, o grupo liderado por Carlos Marighella rompeu com o Partido Comunista e deu início à luta armada no Brasil. Esta iniciativa fortaleceu a criação de outros grupos armados, que passaram a atuar mais precisamente em 1968, praticando ações como a explosão de uma bomba no consulado norte-americano em São Paulo e, como aponta Boris Fausto (2007, p. 479), "também as 'expropriações', ou seja, assaltos para reunir fundos". No Brasil, os grupos de esquerda que declinaram-se à luta armada foram fortemente influenciados pelas ideias do intelectual francês Jules

arquivos. O texto falado pelos atores é a costura de trechos de livros e discursos de personagens políticas e de intelectuais, como o general brasileiro Castelo Branco, o ditador alemão Adolf Hitler e o escritor norte-americano Henry Miller. O elenco contava com o ator Paulo Gracindo, que na época já era bastante conhecido no cinema e no rádio[24].

O teor crítico de *Bla bla bla* obrigou Andrea Tonacci a sair da casa dos pais, em São Paulo, e transferir-se para a cidade do Rio de Janeiro. Era 1968, ano do recrudescimento da repressão praticada pelo regime militar por meio da implementação do decreto do ato institucional número cinco, o AI-5.

"No momento mais duro do regime militar[25]" Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Neville d'Almeida, entre outros, agruparam-se no movimento que tornou-se conhecido como Cinema marginal. "Florescido no período posterior ao AI-5, esse cinema é em geral assumido como resposta à repressão [...][26]". A "Representação da experiência dos vencidos [e a] tematização do colapso dos sujeitos históricos 'clássicos' [...] são dados centrais da postura do Cinema marginal[27]". Daí a presença nesse tipo de filme de todas as figuras consideradas desajustadas pela sociedade hegemônica, de todos os marginalizados: bandidos, prostitutas e cafetões, por exemplo.

Esse cinema recebeu, ainda, forte influência das ideias tropicalistas, compartilhando com este movimento características como o "senso de uma provocação ao espectador, a ruptura com o regime de contemplação [...] ou de consumo (industrial)

Régis Debray, que acabou preso na Bolívia quando lutava ao lado de Che Guevara. Esses grupos acreditavam que a revolução só poderia acontecer se os partidos de esquerda e os movimentos sociais populares se organizassem em torno de um núcleo armado "e a partir daí se irradiasse através de suas ações até alcançar o apoio das classes dominadas", como mostra Boris Fausto (2007, p. 479). Vários filmes do Cinema marginal fizeram referência à luta armada.

[24] Naquele mesmo ano, um pouco antes da realização de *Bla bla bla*, o ator havia participado de *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

[25] Xavier, 2001, p. 11.

[26] Xavier, 2001, p. 69.

[27] Xavier, 2001, p. 31.

das imagens [...][28]". Além de terem sido marcados pelo tom da ironia e da irreverência, esses filmes questionaram com frequência as noções de modernização e de progresso que sustentavam o discurso do regime militar. Com efeito, o espaço urbano (a cidade) foi o principal universo de representação das narrativas marginais. No contexto da produção, os filmes produzidos pelos realizadores do Cinema marginal caracterizaram-se pelo baixo orçamento.

Em 1970, Andrea Tonacci realizou seu primeiro longa-metragem, *Bang bang*, que, atualmente, é considerado um dos filmes mais representativos do Cinema marginal. Com orçamento de um curta-metragem e uma equipe reduzida, o filme foi rodado em 11 dias na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. A narrativa completamente fragmentada conta uma história de perseguição *nonsense* em que três bandidos correm atrás de um homem pelas ruas de Belo Horizonte e depois por uma estrada. De acordo com Ismail Xavier, em *Bang bang*:

> Tonacci monta uma estrutura de tema e variações em torno da situação clássica de perseguição no cinema; enreda figuras grotescas de bandidos numa ação sem continuidade que se torna pretexto para jogos de composição espacial onde tudo sempre recomeça, o cineasta dando prioridade ao processo, não ao produto final, e ironizando a narrativa clássica e sua pergunta pelo e *depois* até o desenlace. (Xavier, 2001, p. 70)

Na época, o filme foi pouco visto no Brasil, sendo exibido apenas em uma das salas do cinema Belas Artes, em São Paulo. Em 1971, o filme foi selecionado para participar da *Quinzena dos realizadores*, uma mostra paralela ao *Festival de Cannes*, na França.

Simultaneamente, no contexto do cinema nacional, surge a *Empresa brasileira de filmes S/A* (Embrafilme) e com ela a implementação de políticas de incentivo para produção, divulgação e distribuição de filmes brasileiros. É criado o certificado de categoria especial para documentários e curtas-metragens. O certificado garantia

[28] Xavier, 2012, p. 10.

aos produtores uma percentagem da renda obtida com a exibição do filme, o que acabou estimulando o aumento da produção de documentários naquele período, pois o dinheiro obtido era investido em novos filmes. Conforme expressa Andrea Tonacci: "A ideia era fazer e vender o filme, levantar dinheiro e continuar trabalhando[29]".

Nesse período, Andrea Tonacci produziu em parceria com outros realizadores uma série de documentários, nos quais também assume a direção, a fotografia e a câmera. Entre eles destacam-se *Miles Davis*, *Milton Nascimento* e *Jorge Mautner*, os três de 1974.

Naquele mesmo ano, Andrea Tonacci captou imagens para o documentário *Jouez encore, paiez encore*. O realizador havia sido contratado por Ruth Escobar para documentar a montagem dos *Autos Sacramentais*, uma peça escrita no século XVII pelo dramaturgo e poeta espanhol Calderón de la Barca. A montagem de 1974 foi produzida pela própria Ruth Escobar e dirigida pelo argentino Victor García, que também assinou a cenografia do espetáculo.

O filme foi montado em 1975, mas permaneceu quase sem ser visto até 1995, quando o realizador conseguiu finalizá-lo[30]. Sobre o filme, Tonacci comenta:

> [...] foi feito em vídeo com a primeira camerazinha da Sony, fita de rolo, meia polegada. A Ruth pagou o transfer para 16mm e montei na moviola. Me mudei de São Paulo para o Rio para fugir dela [Ruth Escobar] na montagem. Não queria a presença dela [Ruth Escobar], não era sobre ela [Ruth Escobar] que eu estava fazendo o filme. Essa era a condição, não ser sobre ela [Ruth Escobar]. Documentei o grupo, as relações, não era sobre a peça com ela. E tive problemas. (CAETANO, 2005)

[29] CAETANO, 2005

[30] Uma cópia com a versão integral do filme passou a circular logo depois da montagem, contudo, o realizador considera que o filme tenha sido finalizado após a última versão feita em 1995, quando Tonacci entra em acordo com Ruth Escobar e tira algumas cenas.

O filme mostra o cotidiano do grupo e como as tensões entre produtora e diretor interferiam negativamente para o desenvolvimento da peça. Em várias sequências é possível notar que o desentendimento entre Ruth Escobar e Victor García paralisava os ensaios e provocava ansiedade nos atores, que sem uma peça a ser encenada, passavam a atuar para a câmera de Tonacci. O título do filme reflete bem o clima da montagem da peça e é extraído de uma conversa entre a produtora e um dos financiadores do espetáculo, que, em determinado momento, explica que mais investimento na peça dependia de uma maior atuação do grupo todo, não apenas dos atores, mas também do diretor e da produtora.

"Os pouquíssimos livros sobre cinema brasileiro que mencionam esta experiência de Tonacci fazem quase sempre uma aproximação com o cinema direto americano[31]". De fato, em *Jouez encore, paiez encore*, a aproximação parece válida. A câmera quase sempre estática, distante e com enquadramentos fechados aparenta estar à espera de um momento de tensão ou de uma ação inesperada de algum membro do grupo. Complementar a isso, com exceção de uma cena final, na qual o ator Antônio Pitanga olha para a câmera, chama Tonacci e sorri, o realizador é praticamente invisível.

Durante muito tempo, Ruth Escobar proibiu a exibição do filme. Para que o filme fosse liberado, Tonacci teve de fazer concessões extraindo algumas cenas. De acordo com seu relato:

> Quem salvou esse filme foi o Paulo Emílio. Ele exibia filmes brasileiros nas aulas, um dia ele foi exibir o meu filme e a Ruth mandou a polícia, porque ela não queria a exibição. A sorte ou azar é que tinha uma cópia de um filme do André Luiz Oliveira, e levaram o filme dele em vez do meu. Paulo Emílio sumiu com a cópia, escondeu na casa dele e ficamos sem saber do paradeiro da cópia. Uma dia eu recebo um telefonema, era 1980 e pouco, e a Lygia Fagundes Telles me liga, dizendo que encontrou um pacote com um bilhete do Paulo Emílio para mim. (CAETANO, 2005)

[31] OLIVEIRA, 2005.

Após *Jouez encore, paiez encore*, o trabalho de Andrea Tonacci toma um nova direção, seguindo um caminho que aparentemente parecia distanciar-se do Cinema marginal. Tomando como ponto de partida o desejo de compreender uma cultura distinta da sua, e de como, sem acesso à produção e reprodução de imagens, esses povos narravam suas histórias. O realizador resume em uma entrevista:

> A tecnologia era uma coisa que me intrigava, um instrumento que foi criado pela nossa cultura, pela nossa civilização, a produção e reprodução de imagens. E como seria o olhar de quem nunca viveu numa civilização deste tipo, que cria a memória como uma forma de poder, que usa a câmera como um instrumento de fixação de imagens. Quem era esse outro olhar? Era o índio que nunca viu um instrumento desses nem nunca pensou em produzi-lo, e a vivência dele é praticamente a da impermanência das coisas. Nós fazemos coisas para permanecer, a imagem para nós está ligada à permanência. A utilização do vídeo naquele período me levou a trabalhar com a causa indígena. (ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007)

Na década de 1970, a preocupação com a questão da alteridade estava longe de ser uma característica exclusiva de Andrea Tonacci. O desejo de dar a voz ao outro "sem intenção de crítica[32]" estava fortemente atrelado às ideias em circulação entre realizadores e intelectuais brasileiros naquele período, como demonstra Jean-Claude Bernardet:

> O cineasta, que se via como fomentador de consciência, que encontrava na consciência que fomentava ou fomentaria a sua justificativa, mas que, simultaneamente, lamenta que o povo não tenha consciência, esse cineasta fica deslumbrado diante do aparecimento da consciência popular. (BERNARDET, 2009, p.124)

Naquele momento, a diferença entre Tonacci e outros realizadores é que ele "desenvolvia um trabalho no qual cinema e vídeo funcionavam como mediação[33]" entre culturas diversas, entre os diferentes povos indígenas e entre estes e os não-

[32] Xavier, 2001, p. 90.

[33] Xavier, 2001, p. 91.

indígenas. O realizador colocou o cinema e o vídeo à serviço de grupos sociais que tradicionalmente desconheciam as possibilidades dessas tecnologias. A concepção de seu trabalho era a do interesse pela diferença e de como essa diferença poderia ajudá-lo a encontrar novas estratégias de abordagem dos povos indígenas.

Do outro lado, mais ainda dentro de um contexto dialógico entre cineasta e povo, a maior parte dos documentários produzidos ao longo dos anos 1970 se detiveram a compreender um outro que por mais que tivesse vivido experiências alheias ao mundo do realizador ainda se inseria no âmbito da sociedade hegemônica. Neste caso, a alteridade se relacionava mais ao contexto da classe social.

Entre esses realizadores, poucos conseguiram desenvolver novas estratégias de abordagem do outro. Aloysio Raulino[34] talvez seja um dos mais bem sucedidos nessa busca com os documentários *Jardim nova Bahia*[35] (1971) e *Tarumã* (1975)[36].

Em contraste, naquele período, a centralidade do trabalho de Tonacci estava em sua capacidade de manter uma fina sintonia com a cultura indígena, extraindo desta as noções sobre as quais o realizador produzia suas imagens. Não se tratava, portanto, de uma aproximação hierarquizada, mas ao contrário, de uma relação horizontal entre o realizador e os povos indígenas.

A avidez por dar ao outro a possibilidade de produzir as próprias imagens e contar suas histórias levou Andrea Tonacci a tornar-se um dos primeiros realizadores a utilizar equipamento de vídeo portátil no Brasil. Na época, "eu tinha algumas amigas e amigos que eram antropólogos e que estavam trabalhando com os Guarani, os

[34] Aloysio Raulino é um dos fotógrafos de *Serras da desordem*.

[35] Já citado no texto de Introdução desta dissertação.

[36] Em Jardim nova Bahia, o operário Deutrudes Carlos da Rocha é personagem e também maneja a câmera. O documentário é sobre ele e suas condições de vida, mas é ele também que registra parte das imagens contidas no filme. Nos créditos, Deutrudes Carlos da Rocha assina a câmera ao lado de Aloysio Raulino. Já *Tarumã* é todo feito com base no depoimento de uma camponesa. Uma voz *off* no início do filme explica que um outro documentário foi interrompido para que a equipe pudesse colher o depoimento da camponesa. As estratégias presentes em *Jardim nova Bahia* e *Tarumã* são a tentativa de partilha do olhar do outro e de escuta da voz do outro, mas nos dois casos esse outro não é alheio aos modos de produção da sociedade hegemônica.

Tupiniquim, etc. Com isso acabei documentando várias situações em que comecei a usar o vídeo portátil[37]", esclarece o realizador.

Munido desse desejo de conhecer sociedades que não produziam as próprias imagens e que também desconheciam a imagem fotográfica, cinematográfica e videográfica, em 1977, ele realizou seu primeiro documentário sobre indígenas, o *Conversas no Maranhão*, que trata do processo de demarcação de terras da etnia Canela Apanyekrá.

O povo Canela vive em uma área localizada no município de Barra do Corda, interior do estado do Maranhão e estão em contato com povos não-indígenas desde o século XVIII. Na segunda metade da década de 1970, a Funai produziu um estudo para oficializar a demarcação das terras desse povo. Na época, a delimitação inicial oferecida pela Funai não agradou aos Canela. De acordo com os relatos mitológicos desse povo, suas fronteiras eram parcialmente distintas das propostas pelo Estado.

A recusa dos Canela em aceitar os limites territoriais propostos pela Funai, bem como a certeza que tinham de que no passado suas fronteiras eram outras, motivou Tonacci a pôr em prática a ideia de realizar um trabalho junto a uma sociedade que tradicionalmente transmitia o conhecimento e suas histórias por meio da oralidade.

Munido de câmeras cinematográficas leves[38], Andrea Tonacci, que não falava o idioma dos Canela, seguiu para Barra do Corda na companhia dos antropólogos Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha[39] e do cineasta Walter Rogério. O grupo passou quase dois meses entre os Canela, metade desse tempo sem captar imagens.

---

[37] ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007.

[38] Ele não conseguiu uma câmera de vídeo.

[39] Nessa época, os dois antropólogos também já eram amigos de Vincent Carelli, com quem haviam estudado na Universidade de São Paulo (USP) e trabalhado na Funai, como veremos no próximo capítulo.

A ideia inicial era a de estabelecer uma relação amigável com a aldeia e só então apresentar o equipamento e a proposta de trabalho. Sem equipamento de vídeo com o qual os indígenas pudessem assistir as imagens assim que fossem captadas, Tonacci e Walter Rogério revelaram algumas fotografias no local a fim de apresentá-las aos indígenas. O realizador chegou a colocar uma câmera super-8 nas mãos dos indígenas para que eles produzissem suas imagens:

> E, então, o que eles filmaram? Eu não vou ficar interpretando porque o resultado pode ser um erro de colocação da maquininha no olho: os Canela pegavam a câmera na mão e muitas vezes não sabiam nem em que posição aquilo tinha que ficar. Em um dos filminhos, tudo está da cabeça para cima, as pessoas são só as suas cabeças, as casas são só os telhados, as árvores são só as suas copas... Os resultados podem ser erros de postação do olhar. (ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007)

Assim, Tonacci decidiu ele mesmo registrar as imagens a partir de orientações dos indígenas, que informavam o que deveria ser filmado e de que forma. Para os indígenas o resultado desse trabalho transformou-se no documento oficial deles ao Estado e à sociedade brasileira, no qual constam as histórias sobre os massacres sofridos, sobre as experiências dos sobreviventes e sobre os limites territoriais – história que até então eram preservadas por meio da oralidade. Para o realizador o resultado desse trabalho foi a elaboração do projeto *Visão dos vencidos*, que lhe garantiu uma bolsa concedida pela *Fundação memorial John Simon Guggenheim*, permitindo-lhe dedicação exclusiva à pesquisa da linguagem audiovisual junto às etnias indígenas no continente americano.

Entre 1978 e 1979, Tonacci visitou grupos indígenas nos Estados Unidos, México, Peru, Bolívia e Brasil, captando imagens e depoimentos. Na medida em que viajava visitando novas etnias compartilhava as imagens e os depoimentos colhidos nas visitas anteriores, fazendo um intercâmbio de imagens entre diferentes etnias indígenas. Esse trabalho deu origem à ideia do projeto "Inter Povos", o qual o realizador propôs ao CTI. "Mas o vídeo ainda estava nos seus primórdios e a ideia

não vingou", comenta Vincent Carelli em seu artigo "Um novo olhar uma nova imagem"[40], um dos fundadores do CTI e que quase uma década depois fundara o projeto *Vídeo nas aldeias*.

Após essa experiência, o realizador foi convidado para documentar uma expedição que realizaria o primeiro contato com os Arara, indígenas que ainda se encontravam em situação de isolamento. Esse povo tradicionalmente divide-se em pequenas aldeias localizadas nas proximidades das margens do Rio Xingu, no estado do Pará. A Funai teve conhecimento da presença desse povo em decorrência da construção da rodovia Transamazônica, no início da década de 1970, como comenta Andrea Tonacci: "Os Arara pararam a construção da Transamazônica várias vezes. Um grupo de quatro ou cinco homens interromperam as obras do exército, porque quem estava lá era o exército. Eles [os Arara] eram gente temida![41]"

Acompanhar uma frente de atração de indígenas em situação de isolamento era uma oportunidade desejada por Tonacci, pois o realizador poderia colocar em prática, definitivamente, sua ideia de apresentar as possibilidades da linguagem videográfica à grupos sociais que jamais tiveram contato com a produção e reprodução de imagens. A situação de isolamento na qual encontravam-se os Arara permitiu que o realizador desenvolvesse uma série de procedimentos que foram desde a apresentação da tecnologia e das funções do equipamento de vídeo aos índios à exibição do material –*in loco*– para indígenas e não-indígenas.

É importante observar que no caso dos Arara, Tonacci viveu uma experiência semelhante à experiência vivida por Vincent Carelli em seu encontro com os Kanoê, como veremos no próximo capítulo, onde é feita uma análise detalhada do filme *Corumbiara*. No momento do contato, tanto para Tonacci quanto para Carelli havia o risco de morte, uma vez que desconhecendo o significado do equipamento de vídeo,

---

[40] *In*: ARAÚJO (org.), 2011, p. 46.

[41] ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007.

os indígenas isolados o assemelhavam às armas de fogo, conforme relata Andrea Tonacci:

> No começo, eu não conseguia mostrar as imagens registradas para os Arara. Eles se afastavam, depois vinham, faziam o contato, pegavam as coisas e iam embora. Assim é o primeiro contato. Depois de uma semana, de uns dias, eles voltavam de novo. E foi numa oportunidade dessas que eu mostrei ao Piput as imagens das semanas que tinham se passado. Durante essas semanas, morreram seis deles, todos de gripe. [...] Houve alguns mortos, mas a maioria se salvou. Quando o Piput vê as imagens de dez dias antes, ele vê as pessoas que tinham morrido. No ato, ele se afasta e não quer mais ver. Não quer mais saber de colocar o olho ali, mas aceita que eu olhe para ele com a câmera. Nesse momento, ele e mais outros, com o arco e a flecha na mão, dizem para nós: "Olha, queremos conhecer a tua aldeia, cidade, queremos ir para Altamira, nós vamos mesmo sem vocês. (ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007)

Diferente do que havia ocorrido no trabalho com os Canela Apanyekrá, que entenderam o quanto a imagem poderia ajudá-los e utilizaram essa imagem como forma e meio para seu discurso, com os Araras a produção de imagens inicialmente não tinha sentido algum, foi necessário que Tonacci aos poucos despertasse neles o interesse pela cultura da imagem. O realizador acompanhou esse processo durante três anos, resultando em três documentários realizados em parceria com o canal de televisão Bandeirantes, sendo que um deles permanece desconhecido pelo público ainda hoje, nunca foi editado pelo realizador.

A experiência com os Arara foi compartilhada com o indigenista Sydney Possuelo, que na época era o funcionário da Funai encarregado do contato com os indígenas isolados e também narrador dos dois documentário finalizados. As situações extremas vividas pelo realizador e pelo indigenista os aproximou a ponto de tornarem-se amigos. Quase uma década mais tarde, Sydney Possuelo decidido a escrever um livro sobre suas experiências indigenistas pediu ajuda a Andrea Toancci, que passou a registrar com um gravador de áudio os relatos do indigenista. A

história de Carapiru era uma entre as várias histórias relembradas por Sydney Possuelo.

O método de trabalho em *Serras da desordem*

> "Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho[42]."

Em 1977, o grupo indígena Guajá[43] do qual Carapiru fazia parte sofreu um ataque que resultou na morte de seus familiares e amigos e o levou, primeiro, à fuga e, depois, ao isolamento social, passando dez anos perambulando pelo Norte e Nordeste do país, sozinho, sem contato com outros indígenas nem com não-indígenas.

Carapiru saiu do isolamento quando foi encontrado por moradores de um vilarejo no munícipio baiano de Angical. O indígena passou a viver com uma das famílias de Angical até a Funai tomar conhecimento de sua existência e por intermédio do indigenista Sydney Possuelo leva-lo à Brasília. Lá, para identificar a etnia de Carapiru, que não falava o português, a Funai convida um intérprete indígena que traduziu a conversa. Falando em Guajá, Carapiru e o jovem tradutor descobriram ser pai e filho.

Na ocasião do atentando, o tradutor ainda criança tentou fugir e acabou enroscado em uma cerca de arame. Foi capturado por jagunços e adotado por um fazendeiro até ser resgatado pela Funai (por intermédio de Sydney Possuelo) e levado para uma aldeia Guajá. Criado entre não-índios, o rapaz aprendeu a falar português e, no

---

[42] GODARD, 1985.

[43] Os Guajá vivem na região da Amazônia Maranhense e, segundo dados do ISA, representam um dos últimos povos de caçadores e coletores do país. Há ocorrência de pequenos grupos em situação seminômade ainda hoje, movendo-se por chapadas e serras localizadas entre os estados do Maranhão, Tocantins, Piauí, Goiás, Bahia e Minas Gerais.

retorno ao convívio dos Guajá, passou a contribuir com a Funai na tradução de sua língua.

Em Brasília, Carapiru reencontra o filho e recupera sua progenitura, voltando a viver entre os outros Guajá.

Tonacci sensibilizou-se com a história de Carapiru porque naquele período estava terminando o casamento e afastado da convivência diária com o filho, como explica o realizador:

> [...] a história do Carapiru é uma história de perda e, durante dez anos, de desconhecimento da possibilidade do reencontro. Carapiru reencontra o filho depois de dez anos. Então a história tinha para mim algo de conhecido mas também de esperança. No fundo, o filme fala muito de nós, de nossos sentimentos, de meus sentimentos. (ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007)

Depois do trabalho com os Arara, o realizador havia decidido interromper o ciclo de filmes sobre indígenas. Mas a história de Carapiru fez com que Tonacci retomasse o interesse na questão indígena. Já na segunda metade da década de 1990, com ajuda de uma bolsa da *Fundação Vitae* com um ano de duração, o realizador inicia uma pesquisa sobre a história de Carapiru. Refez o trajeto do índio durante os dez anos de perambulação, conhecendo os lugares e as pessoas que cruzaram o caminho de Carapiru. O resultado dessa pesquisa dá origem a primeira versão do roteiro de *Serras da desordem*.

No entanto, quando Tonacci decidiu fazer o filme sobre a história de Carapiru, incialmente pensou em uma narrativa ficcional, sem qualquer interferência de elementos documentais. O projeto inicial de *Serras da desordem* ambientava a história de Carapiru no meio urbano. Segundo Tonacci, sua ideia era a de aproximar *Serras da desordem* de sua cultura. E ainda que não fosse um objetivo consciente de Andrea Tonacci, essa estratégia de abordagem, em certa medida também

aproximava a história de Carapiru do universo do cinema que o realizador havia desenvolvido nos anos 1960 e início dos 1970 no contexto do Cinema marginal.

Nesse primeiro roteiro, o protagonista seria o ator Paulo César Pereio, que já havia participado de *Bang bang*[44]. Para viabilizar o roteiro, o realizador teria de recorrer aos financiamentos e às leis de incentivo. Desistindo dessa ideia, chegou a pensar em realizar um documentário com um estilo mais tradicional, aproveitando os depoimentos e as entrevistas que havia colhido durante a etapa de pesquisa da história de Carapiru. Mas esse "documentário não correspondia àquela sensação de uma história que era minha[45]", resume Tonacci.

Os problemas ao invés de paralisarem Tonacci o moveram a pesquisar estratégias que pudessem ajudá-lo a viabilizar o projeto de reconstituição da história de Carapiru. É nesse sentido que o realizador opta por convidar Carapiru, o sertanista Sydney Possuelo, bem como os indígenas da aldeia de Carapiru e os moradores de Angical a participarem do filme. Com os convites aceitos, o roteiro de *Serras da desordem* ganhou corpo, os custos de produção diminuíram e o realizador iniciou o processo de capitação de recursos via "Lei federal de incentivo à cultura" (Lei Rouanet) na categoria de filme de baixo orçamento.

Convém ressaltar que a participação das pessoas que compartilharam com Carapiru sua história de vida, do atentado ao retorno à aldeia, além de ter sido fundamental para a realização do projeto de *Serras da desordem* também anexou outras características ao filme, como a definição de um procedimento fílmico e a possibilidade de criação de um espaço no qual os sujeitos sociais pudessem reconstituir no presente suas lembranças dos fatos ocorridos no passado.

---

[44] Muitos críticos e pesquisadores do cinema brasileiro conferem a *Bang bang* o estopim do trabalho de ator que Paulo César Pereio desenvolveu ao longo dos anos, no qual personagem e indivíduo são praticamente indissociáveis. Sobre isso, Tonacci comenta: "acho que esse filme de fato marca ele [Paulo César Pereio] também porque a partir daí ele [Paulo César Pereio] dificilmente consegue separar o Pereio dos papéis que ele faz [...]" (OLIVEIRA, 2005).

[45] ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007.

Ademais, o procedimento fílmico adotado por Tonacci para reconstituir a trajetória de Carapiru, mediante a encenação no presente de uma história por quem dela participou (Carapiru, Sydney Possuelo, a família de Carapiru e os moradores de Angical), atualiza uma série de questões que foram preocupação de outros realizadores ao longo da história do cinema, e recorrente até em seu próprio trabalho, sendo a principal delas a questão da alteridade.

Ao adotar esse procedimento Tonacci aproxima *Serras da desordem* de toda uma tradição no campo do documentário, que na tentativa de dar a voz ao outro produz uma reencenação controlada da história feita por aqueles que foram protagonistas desta história, por exemplo, os filmes *Nanook* (1922) de Robert Flaherty, *Jaguar* (1967) e *Moi, un noir* (1958) de Jean Rouch, *Close*-up (1990) de Abbas Kiarostami e *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho.

A reconstituição de uma história verídica por atores que também são as personagens desta história acrescido de outros registros documentais (como imagens de arquivo) faz de *Serras da desordem* um filme de gênero híbrido, que converge a ficção e o documentário. Sobre esse caráter de *Serras da desordem* o realizador comenta:

> É uma ficção baseada na realidade. Essa busca de tentar extrair a ficção da realidade é algo que sempre tentei dentro do documentário – tudo depende de como você olha. Então tentei narrar a história de um índio com os próprios índios, onde em certas situações eu filmo o cotidiano deles e em outras eu represento com eles situações que já aconteceram. (OLIVEIRA, 2005)

Assim, quando "Carapiru, protagonista da história real, interpreta seu próprio papel no passado, duas camadas constantemente interagem: Carapiru é ator, agente da ficção (nas encenações do passado) e é 'ele mesmo', objeto do olhar 'documental' do filme (no presente)[46]".

[46] LINS, 2008, p. 74.

Outro ponto que se relaciona com o contexto de produção e que reforça a indefinição do gênero em *Serras da desordem* deve ser destacado. Durante a etapa de produção do filme, Tonacci sofreu ainda outro malogro, Carapiru foi atropelado ao atravessar uma rua em Brasília. Além das consequências emocionais decorrentes do atropelamento para Carapiru, para Tonacci e para toda equipe envolvida no projeto, a espera pela recuperação de Carapiru dificultou que algumas sequências fossem filmadas, obrigando Tonacci a encontrar estratégias de supressão de possíveis lacunas da narrativa, que acabaram sendo resolvidas na montagem. É nesse contexto que se inscrevem as imagens de arquivo e as cenas nas quais prevalece o tom documental.

Durante o processo de pesquisa das personagens e dos lugares, Tonacci captou imagens com uma câmera de vídeo digital. Nesse período colheu depoimentos e entrevistas das pessoas que conviveram com Carapiru durante sua passagem por Angical e também a versão da história a partir da perspectiva de Sydney Possuelo. Foram essas as sequências utilizadas no lugar das que não puderam ser captadas devido ao acidente de Carapiru em Brasília. Sendo imagens colhidas como material de pesquisa essas sequências apresentam um tom mais documental.

Assim essas imagens ganham sentidos distintos dos originais no decorrer da narrativa. Tonacci menciona, por exemplo, uma sequência em que Carapiru aparece isolado dos demais membros de sua aldeia[47]. Essas imagens foram feitas em um período em que o índio estava com suspeita de tuberculose, o isolamento era necessário para evitar uma epidemia na aldeia. Na narrativa, as imagens são utilizadas para dar o sentido de isolamento que Tonacci desejava dar na sequência que reconstitui o retorno do índio à aldeia passados os dez anos do atentado.

Nesse sentido, o uso de uma variedade de registros audiovisuais (película 35 mm, vídeo digital, imagens de arquivo, fotografias, entre outros) em *Serras da desordem* ocorre inicialmente como recurso para solucionar uma série de problemas

[47] CAETANO, 2008.

encontrados durante a etapa de produção e devido ao baixo orçamento do filme. Porém, posteriormente, na montagem, o realizador confere à esse material novos sentidos e esse material passa tanto a servir como elemento conectivo da narrativa (ligando sequências de cenas) quanto a fornecer uma variedade de olhares e opiniões sobre os episódios narrados.

Serras da desordem: a narrativa construída nas lembranças

Serras da desordem é muito mais que um projeto de reconstituição cinematográfica da história vivida por Carapiru, o filme é também uma análise crítica de um período da história do Brasil, da questão indígena e da política indigenista de Estado. Ao entrelaçar essa amplitude temática com a história de Carapiru, a ambas é conferida a possibilidade de serem repensadas e reinterpretadas à luz da perspectiva daqueles que foram vencidos pela cultura modernizadora e industrial. Nesse sentido verifica-se que o procedimento fílmico força uma espécie de "fabricação" de uma memória.

Compreendendo a memória dentro de uma perspectiva que considera que a memória individual só existe a partir de uma memória coletiva, visto que as lembranças são construídas no interior de um grupo. O sujeito é a origem das lembranças, mas essas lembranças ganham materialidade nas relações estabelecidas dentro do grupo[48].

Para ativar o depositário de lembranças desse grupo, o realizador utiliza quatro tipos de recursos: a reconstituição no presente de fatos do passado feita pelas personagens que viveram esses fatos; depoimentos e entrevistas; uma variedade de imagens de arquivo (fotografias, jornais impressos, reportagens telejornalísticas, filmes ficcionais e documentais); e cenas com um tom mais documental.

[48] HALBWACHS, 2011.

A seguir, busco compreender a relação entre o estabelecimento do procedimento fílmico e os processos de rememoração.

Reencenação e memória

O fato de Carapiru e as outras personagens interpretarem no presente suas experiências do passado estabelece um vínculo entre a narrativa e as lembranças dessas personagens. A reencenação dos episódios vividos no passado estimula a memória sobre esses episódios e "provoca uma permanente ambiguidade entre documentação do presente e reconstituição do passado[49]".

Quando Tonacci propõe a Carapiru contar a sua história em um filme, o indígena acaba aceitando primeiro em generosidade ao realizador e depois pela possibilidade de reencontrar os amigos de Angical[50]. Não era um anseio pessoal de Carapiru fazer sua história ser conhecida e relatar o massacre cometido contra seu povo. Mas o método utilizado por Tonacci em *Serras da desordem* ativa as lembranças do passado e se transforma numa estratégia de interpretação crítica da história. Mesmo que, como dito anteriormente, inicialmente o procedimento escolhido pelo realizador para contar a história de Carapiru estivesse muito mais atrelado ao contexto de produção do que a uma vontade do realizador.

"Cada uma das cenas de reconstituição implica também um reencontro [...] com aqueles que Carapiru conheceu 20 anos antes"[51]. Nos reencontros entre Carapiru e aqueles que ele conheceu no passado – ocorridos para o filme e provocados pelo filme – a presença de Carapiru é um estímulo à reação dos outros.

---

[49] LINS, 2008, p. 74.

[50] ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007.

[51] LINS, 2008, p. 74.

"É essencialmente no caminho da recordação e do reconhecimento[52]" que Carapiru vai se deparar com a memória dos outros e vice-versa. As personagens de *Serras da desordem* passam "do papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança [...] aos papéis das lembranças [...] enquanto membros de um grupo[53]."

Dessa forma, no procedimento de reencenação, Tonacci estimula a constituição de memórias sobre os episódios do passado. Cada novo encontro faz com que surja um número de lembranças que tanto reconstitui as experiências passadas como possibilita uma reflexão sobre elas. Em *Serras* há diferentes formas de reencenação do passado e cada uma dessas formas produz um efeito diferente no processo de construção da memória.

O primeiro grupo de sequências reencenadas é formado por cenas que reconstituem o passado de Carapiru do atentado até o momento em que o indígena é encontrado pelos moradores do município baiano de Angical. Esse grupo reconstitui dez anos da vida de Carapiru e pode ser enquadrado no que Fernão Ramos[54] chama de "encenação-locação". Para exemplificar a denominação o pesquisador utiliza como exemplo as reconstituições feitas pelo inuíte Nanook de práticas cotidianas de seu povo, algumas delas abolidas, como, por exemplo, a caça à foca. O pesquisador lembra ainda que Robert Flaherty viveu entre os inuítes e que trabalhou sob as difíceis condições de vida na região do Ártico. Esse procedimento segue a tradição do documentário clássico, inaugurado pelo próprio Robert Flaherty exatamente no filme *Nanook*, em que a construção da narrativa documental recorre aos procedimentos da ficção.

O segundo grupo de sequências reencenadas é formado por cenas que reconstituem os encontros entre Carapiru e os moradores de Angical; Carapiru e Sydney Possuelo e a família do indigenista; Carapiru e seu filho; Carapiru e a aldeia Guajá. Esse grupo

---

[52] RICOEUR, 2010, p. 131.

[53] Idem.

[54] *In*: PENAFRIA (org.), 2011, p. 170.

é marcado pelo tom da observação documental. No caso das sequências que reconstituem o encontro entre Carapiru e os moradores de Angical, estas são intercaladas com algumas sequências de "encenação-locação".

O primeiro grupo de sequências reencenadas

A primeira situação reencenada é observada logo no início de *Serras da desordem* e é formada pelas cenas, que como dito anteriormente, podem ser classificadas de "encenação-locação". A sequência começa com Carapiru solitário na floresta fazendo fogo e preparando um lugar para descansar. "A câmera 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 [...][55]".

Durante os quatro primeiros minutos do filme, o indígena solitário na floresta, ascende calmamente uma fogueira e escolhe as melhores folhas de palmeira para construir um leito e descansar. A banda sonora expressa os ruídos da mata: o canto dos pássaros, o ranger dos passos do índio sobre as folhas secas caídas no chão e dos gravetos queimando na fogueira. Nessa tomada, o som da floresta é duas vezes interrompido: primeiro pelo estrondo de tiros, que roubam a atenção do índio solitário por alguns segundos; e depois pelo estardalhaço de um helicóptero. Quando o índio deita, parece logo cair no sono. "A câmera se aproxima como que para 'subjetivar' a imagem de um rosto a dormir (e sonhar?)[56]".

Nessa sequência inicial de *Serras da desordem*, a câmera observa o desenrolar da cena que ocorre em sua própria duração sem cortes. Essa longa sequência é composta por uma reencenação que Carapiru faz de práticas e saberes que são tradicionais mas que provavelmente os Guajá não praticam mais. Como vemos mais no final do filme, a aldeia do presente é formada por uma série de habitações feitas de palha e madeira. Algumas cenas finais mostram os Guajá em contato com os

[55] CAETANO, 2008, p. 11.
[56] Idem.

funcionários de um posto da Funai, o que indica que esse povo não necessite mais fazer o fogo a partir do atrito de gravetos nem precise conservar um tição aceso como tinham de fazer no passado.

Convém ressaltar que essa sequência, dentro do projeto de filme pensado por Tonacci, se configura como uma interpretação do realizador sobre o período em que Carapiru viveu sozinho na mata. E essa constatação só é possível ser feita na última cena do filme, quando Carapiru e Tonacci se encontram.

No decorrer da narrativa, vemos uma sucessão de reencontros ou reconstituições feitas no presente dos encontros vividos no passado. O último deles ocorre entre Carapiru e Tonacci. Esta cena tem um valor quase de registro do processo de produção e realização da sequência inicial do filme, é como se fosse o *making of* de *Serras da desordem*. Porém, por descrever o trabalho de direção e da equipe de filmagem durante a realização da primeira sequência do filme, a cena confere à narrativa um movimento cíclico. Além de serem expostos o modo de produção da e de realização da cena é explicitado também o foco narrativo, que se dá em terceira pessoa, a partir da perspectiva do realizador.

Por outro lado, em *Serras*, Carapiru interpreta a si mesmo simultaneamente à interpretação que faz da imagem que Tonacci constrói do Carapiru do passado. "Tonacci faz do corpo de Carapiru um lugar ambíguo, lugar daquele que escreve a história e que ao mesmo tempo em que a escreve, a recria também[57]". Essa é uma das qualidades do filme, pois confere visibilidade ao índio, que não fala o português nem tem suas falas traduzidas.

Ainda que a representação de Carapiru seja dirigida pelo cineasta, que é também quem narra a história de Carapiru, este atribui ao papel que interpreta contextos da experiência vivida. Sua experiência influencia a representação do papel de Carapiru "criado" pelo realizador. Esse jogo de dupla interpretação permite que as

[57] FRANÇA, 2010.

lembranças de Carapiru sejam reconfiguradas por meio de sua atuação. É a presença do índio em cena que permite a demonstração contextualizada de suas lembranças.

Tonacci dirige a cena, como é sabido no final do filme, mas Carapiru confere a essa cena a sua experiência como índio. Ele realmente sabe como eleger as melhores folhas de uma palmeira, como sabe também atiçar um fogo.

De volta ao filme, as tomadas posteriores ao descanso do índio são compostas por outras longas sequências que detalham o cotidiano dos Guajá no passado. Tonacci exibe, quase como um cronista, um cotidiano do grupo, no qual todos os sujeitos exercem uma função específica. Os homens constroem o acampamento; as mulheres cuidam das crianças; uma anciã protege o fogo e parece transmitir seu conhecimento a um menino, que deve atiçar a chama para que não se apague; as crianças brincam.

Essas cenas representam a vida do Carapiru jovem junto aos Guajá quando ainda viviam em uma situação seminômade. As situações são encenadas por indígenas Guajá. Em uma entrevista, Tonacci explica que foram feitos contratos com a etnia e que os índios foram pagos para atuarem, o pagamento se deu por meio armas de caça, alimentação e remédios[58], materiais necessários para o funcionamento da aldeia.

Vale destacar nessa sequência que ela representa uma interpretação quase idílica da vida de uma coletividade indígena seminômade. Tonacci não conheceu os Guajá antes do aldeiamento da etnia, o que se vê no filme é sua interpretação sobre o passado do grupo. O fato do realizador ressaltar o contrato e o pagamento demonstra sua preocupação em reforçar o caráter ficcional da obra. Porém não é circunstancial o resultado que se observa em *Serras da desordem*. Observa-se uma total integração entre os indivíduos e a natureza, um resultado que seria muito difícil do realizador conseguir de um grupo de atores não-indígena. Como na sequência

[58] ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007.

que abre o filme, aqui, os indígenas aplicam suas experiências na interpretação que lhe é solicitada pelo realizador[59].

Como apontado por Maurice Halbwachs (2011), "para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra". Assim, percebe-se que nas sequências do tipo "encenação-locação", há uma constante atualização do passado e dos saberes acumulados pelas personagens. E essa atualização do passado estimula a construção da memória do grupo.

O segundo grupo de sequências reencenadas

Este grupo é formado por cenas que reconstituem os encontros de Carapiru a partir de sua saída do isolamento social. Primeiro, ele encontra os amigos de Angical; depois, em Brasília, Sydney Possuelo, a família do indigenista e o próprio filho; por fim, o retorno à aldeia e a volta ao convívio dos Guajá.

Bem verdade, essas cenas não se configuram como uma reencenação *stricto sensu*, elas são reconstituições do passado feitas por meio de relatos. Nessas cenas o objetivo do realizador não foi o de reencenar as situações do passado, mas o de provocar a fala sobre essas situações. A essas cenas são intercaladas algumas sequências do tipo "encenação-locação", como a chegada de Sydney Possuelo na escola e o momento que o indigenista leva Carapiru de Angical, assim como há também o uso de algumas imagens de arquivo[60]. Porém, a estratégia predominante será a da observação documental sobre os relatos a respeito do passado. Não há, por exemplo, a reencenação do primeiro dia de Carapiru na casa de Luiz Aires, há uma fala do vaqueiro sobre esse dia.

[59] Para um aprofundamento da questão da interpretação em *Serras da desordem*, consultar a tese de doutorado de RAMOS, Clara Leonel. *A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo*: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Orientador: Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. São Paulo, 2013. Nesse trabalho, a pesquisadora e documentarista trata especificamente da construção das personagens e do desempenho delas na sequência narrativa.

[60] Falarei sobre as imagens de arquivo mais adiante.

Algumas das cenas que compreendem este grupo foram feitas durante a pesquisa de Tonacci, antes do roteiro definitivo de *Serras da desordem*, por exemplo, a cena em que Luiz Aires almoça com a família[61]. Outras, foram realizadas depois do roteiro pronto e por isso elas tiveram de ser construídas e pensadas pelo realizador. Aqui, entra um dado importante da trajetória de Tonacci, que é sua pesquisa com a produção e reprodução de imagens, discutida anteriormente nesta dissertação.

Ao contrário dos Guajá, que não conheciam a televisão, os moradores de Angical, por exemplo, possuíam uma ideia sobre "interpretação" e "imagem" muito calcada nas telenovelas. Desta forma, Tonacci precisou criar estratégias de condução das reencenações deste encontro, como aponta o próprio realizador:

> [...] o pessoal da Bahia, sem serem atores, sabia aonde levaria, mas sem saber a dimensão que a imagem pode ter. Então a fórmula de chegar a uma coisa mais íntima foi conversar informalmente, não sobre o que eles teriam que fazer, mas sobre as memórias, para eu poder ter um pouco de informações, e combinar [o] que eu ia filmar. Na hora de filmar, [a] situação que eu pretendia filmar já era conhecida de todos. Pois o Carapiru já tinha vivido aquela situação, e aquela família já tinha vivido aquela situação. Seja o almoço, seja a cozinha, seja o cavalo, seja a pesca, seja cortar a cana, cada um já tinha feito aquilo [...] naquele mesmo lugar. (ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007)

Tonacci construiu um *set* mas não exatamente para a realização das filmagens, mas que fornecesse elementos que ativassem as lembranças do grupo. O vilarejo e a casa em que Carapiru morou foram preparados para que retornasse a aparência do passado. Com isso Tonacci garantiu a espontaneidade do grupo.

As estratégias usadas por Tonacci para reconstituir os encontros de Brasília estão no mesmo patamar das estratégias utilizadas por Eduardo Coutinho no segundo *Cabra*

[61] ZEA, SZTUTMAN & HIKIJI, 2007.

marcado para morrer. Os dois realizadores utilizaram imagens de arquivo como mecanismo de provocação e agenciamento das lembranças do passado.

Se por um lado, há uma inflexão de Sydney Possuelo para a atuação provocada pela presença da câmera, por outro, o realizador alinha a personagem do indigenista conduzindo seu depoimento através das notícias de jornais, de uma reportagem televisiva e dos relatos da esposa e da filha do indigenista. No reencontro de Brasília, as imagens de arquivo mais do que uma reprodução do passado, são a origem da rememoração da passagem de Carapiru pela cidade, de seu reencontro com o filho e do resgate de sua progenitura.

Nas sequências que mostram o retorno de Carapiru ao convívio dos Guajá há uma tensão entre dois tipos de reconstituição do passado, com o domínio maior de uma sobre a outra. Permanece o tom da observação documental, que é o que tem maior força, mas também há uma pouco de "encenação-locação".

No retorno de Carapiru ao convívio dos Guajá há a surpresa do aldeiamento do grupo. Eles já não vivem mais em uma condição seminômade, vivem em uma aldeia próxima a um posto da Funai.

Em contraste com as cenas idílicas do início — índios nus banhando-se no rio e em total integração com a natureza —, a aldeia agora se apresenta em situação de miséria, onde índios vestem camisetas com *slogans* publicitários (de campanha política e propaganda do Estado). A aldeia Guajá do presente é completamente distinta do acampamento do passado.

Nas Serras da desordem, nome atribuído pela Funai à expedição na região da Serra do Tiracambu (a mesma na qual Possuelo resgatou Benvindo, o filho de Carapiru, que vivia com fazendeiros desde o massacre cometido contra sua aldeia), os Guajá ainda vivem alheios a qualquer modernidade que possa beneficiá-los, em total

situação de vulnerabilidade. O vigilante do posto comunica-se com a Funai por meio de cartas redigidas em uma máquina de escrever[62].

Aqui, "através do procedimento da reencenação muitos significados são ativados e não se trata de reconstituir meramente o que se passou, mas de ativar e adicionar[63]" novos sentidos ao acontecido. A reencenação do retorno de Carapiru ao convívio dos Guajá propõe uma reflexão bastante crítica sobre a questão indígena no Brasil contemporâneo.

O realizador entrelaça as cenas da aldeia no presente ao testemunho de um dos funcionários da Funai, que relata a noite em que resgatou os sobreviventes Guajá após o massacre que levou Carapiru ao isolamento social. Em seu relato, o funcionário da Funai lembra ter pedido para um menino apagar a brasa que carregava, pois o grupo necessitava chegar a lugar seguro antes do anoitecer. O funcionário não havia dado conta da importância daquele fogo para o grupo indígena. Posteriormente, percebeu que havia cometido um erro, que havia ofendido e desqualificado uma tradição.

Nota-se que as sequências que conduzem *Serras* ao desfecho entrelaçam o presente da aldeia às lembranças elaboradas sobre o passado.

Absorto nessa realidade, ou escapando dela, Carapiru volta à floresta. Uma panorâmica mostra o isolamento da aldeia e a barreira de mata que os separam de uma linha férrea. Personagem e realizador encontram-se na mata. Em movimento cíclico, o filme retorna ao início.

---

[62] Em outubro de 2011, as lideranças indígenas da região denunciaram a morte de uma criança da etnia Awá-Guajá, membro de um grupo em situação de isolamento. O corpo da criança foi encontrado carbonizado após ataques cometidos contra o acampamento do grupo. A região é disputada por madeireiros.

[63] FRANÇA, 2010.

Imagens de arquivo e memória

A sequência é formada por imagens em movimento de cenas que representam a história brasileira de 1977 a 1987, período no qual Carapiru viveu isolado, perambulando pela região Norte e Nordeste do país até ser encontrado pelos moradores de Angical, no estado da Bahia. São imagens que retratam o projeto desenvolvimentista do regime militar para o Brasil. Essa banda de imagens é acompanhada por uma trilha que remete aos ritmos dos enredos de escola de samba.

A sequência compõe um desfile de imagens representativas da ditadura militar: desmatamento, o assassinato de Carlos Marighella, manifestações populares contra a ditatura militar, construção da Trasamazônica, garimpo, Serra Pelada, interior de uma igreja barroca, Itaipu, índios Caiapó, criação extensiva de animais para abate, greves do ABC Paulista, Maracanã lotado, Porto de Santos, cenas de repressão policial, etc. Entre estas imagens, há um trecho de *Iracema, uma transamazônica* (1974) de Jorge Bodansky e Orlando Sena, na qual se vê Tião Brasil Grande, personagem de Paulo César Pereio, trajando uma camiseta na qual está estampada uma propaganda política de afirmação da Transamazônica, e Iracema, interpretada por Edna de Cássia.

Essas imagens de caráter ufanista são alocadas exatamente no trecho em que poderia haver informações sobre a peregrinação de Carapiru, uma vez que elas são exibidas logo após o massacre do grupo indígena e o início da andança do índio pelo país. Mas não há dado algum sobre isso. Carapiru não encena esse episódio de sua vida. A sequência se situa entre duas fases da vida de Carapiru: a jovem e a adulta.

É como se Tonacci dissesse que de fato nada sabemos sobre o período em que Carapiru viveu isolado da sociedade. Podemos apenas imaginar uma situação de isolamento. Então se compreende o período com aquilo que se conhece e que, de certa forma, fomentou o atentado contra a aldeia de Carapiru, colocando-o em uma situação de vulnerabilidade. Aqui, a montagem visa uma reflexão sobre o regime

militar e a ideologia de um "Brasil grande" e desenvolvido, onde não há espaço para a floresta nem para o índio, que corre pelo norte do país fugindo dos criminosos que dizimaram sua etnia, podemos usar as palavras de Luís Alberto Rocha Melo (CAETANO, 2008):

> Por seu caráter abrangente, essa sequência ultrapassa a função elíptica à qual se propõe no nível estritamente narrativa, 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.

Por essa perspectiva, a sequência de imagens ufanistas articula o dentro e o fora de campo, problematizando: em primeiro lugar, a situação política, econômica e social do Brasil durante o regime militar, a mesma que motivou o extermínio da etnia Guajá[64]: depois, a própria identidade brasileira no período. Se não todas, boa parte das imagens utilizadas por Toanacci nessa sequência são de cunho institucional ou jornalístico, destinadas à propaganda política do regime militar, difundindo resultados do projeto "Brasil grande".

Mas a realidade era outra. E é essa realidade que Tonacci traz a tona com tal sequência de imagens, propondo a reflexão ao espectador: milhares de trabalhadores do campo obrigados a migrar do Nordeste para as capitais do Sudeste, sobretudo São Paulo, fugindo de condições de vida miseráveis; outros tantos, após perderem suas terras no Sul do país, foram estimulados a migrar para o Centro-

[64] Essa reflexão também está contida em *Corumbiara* e é determinante no desencadeamento da narrativa. Ao notar a implicação do Estado nos sucessivos massacres cometidos contra populações indígenas em Rondônia, durante o período da ditadura militar no Brasil, Vincent Carelli abandona o registro das provas que incriminariam os culpados em favor da realização do filme. Percebendo que dificilmente conseguiria provar a relação entre o projeto desenvolvimentista com foco na região Norte do país e os crimes contra os indígenas, ele resolve contar a história utilizando parte dos registros captados durante os 20 anos em que acompanhou o caso. A região da floresta Amazônica é uma das principais frentes do projeto político-econômico do regime militar, tema melhor discutido no capítulo de análise do filme *Corumbiara*.

Oeste e Norte em busca de enriquecimento com a extração de árvores nativas; enquanto isso, a dívida externa aumentava vertiginosamente e industriais estrangeiros ampliavam seu capital explorando recursos naturais e mão de obra.

A sequência de imagens de arquivo é intercalada por dois momentos distintos da vida de Carapiru. No plano imediatamente anterior à sequência de imagens, ele parte, ainda jovem, para a perambulação errante, saindo de campo pelo lado esquerdo do quadro. No plano imediatamente posterior à sequência de imagens, ele permanece perambulando, mas agora é o Carapiru do presente, que entra em cena pelo canto direito do quadro, numa fusão com a última imagem de arquivo.

CORUMBIARA

A trajetória de Vincent Carelli: do autodidatismo ao *Vídeo nas aldeias*

Corumbiara: do ativismo político ao documentário

Corumbiara e a memória

CORUMBIARA

Como tentei demonstrar no capítulo anterior, em *Serras da desordem* a construção da memória dos sujeitos que participaram diretamente da história de vida de Carapiru (do atentando ao retorno à aldeia) se dá principalmente por meio da reconstituição do passado ancorada na experiência desses sujeitos – que viveram os episódios ocorridos no passado– e também de material de arquivo.

Neste capítulo analiso o documentário *Corumbiara* de Vincent Carelli também pela chave da construção da memória dos vencidos, mas a partir da perspectiva que considera a recriação da experiência do realizador como estratégia central para a construção da narrativa. Como demonstrarei adiante, em *Corumbiara*, a constituição de um sujeito narrador é fundamental na colagem dos fragmentos do passado. A inserção de Vincent Carelli anuncia também seu discurso como testemunha dos sucessivos atentados cometidos na gleba Corumbiara (contra indígenas principalmente, mas também contra os indigenistas e contra o próprio realizador).

Mas embora o testemunho individual no presente seja um componente importante para a amarração dos acontecimentos do passado, a memória reconstituída também é coletiva. O testemunho do realizador é o fio condutor da narrativa, mas as imagens dos indígenas captadas no decorrer dos vinte anos também se configuram como testemunhos, assim como o diálogo gravado no presente (em 2006) que registra a elaboração do passado feita entre o realizador e o indigenista Marcelo Santos.

Assim como em *Serras da desordem*, em *Corumbiara* o realizador dá voz àqueles que foram emudecidos ao longo do processo histórico marcado pela dominação da cultura hegemônica. Nesse sentido a narrativa em primeira pessoa (autobiográfica) articulada aos vestígios do passado e à elaboração consciente desse passado surge como palco para a reconstituição da história a partir da perspectiva dos vencidos.

No tocante à estrutura da dissertação, a escolha por analisar *Corumbiara* depois de *Serras da desordem* se deu porque a opção escolhida por Vincent Carelli não será apenas a de reconstituir o passado, mas de confluir sua experiência individual com a do grupo. Nessa situação, a memória de Corumbiara é marcada pelo compromisso de Vincent Carelli quanto indigenista com seu compromisso como realizador.

Assim a complexa tarefa de reconstituir no presente fatos ocorridos no passado adquire um outro componente que não pode ser desprezado, que é o depoimento do realizador como testemunha e sobrevivente. "O cineasta que daí surge [...] usa a câmera como instrumento da causa indígena.[65]"

O comprometimento do realizador com a questão indígena o colocou em condição de perigo. Durante os anos em que acompanhou o caso Corumbiara, Vincent foi ameaçado pelos fazendeiros da região, sendo obrigado a usar um nome falso na cidade para não ser reconhecido.

O caráter político permite que o filme ofereça uma boa reflexão sobre a questão indígena no Brasil, favorecendo a discussão sobre o contato com os povos indígenas isolados e sobre o processo de demarcação de terras. Dois temas que continuam atuais e em pauta na imprensa e nas redes sociais.

A visão politizada de Vincent Carelli sobre a questão indígena chama a atenção para a fragilidade dos direitos desses povos, sobre o agravamento dos conflitos fundiários no país e sobre a responsabilidade do Estado com relação aos projetos desenvolvimentistas para a região Norte.

Em *Corumbiara*, percebe-se que a violação dos direitos indígenas é uma questão que se relaciona às tensões entre a cultura dominante e a cultura dominada. Com efeito a Constituição brasileira assegura os direitos dos povos indígenas, mas o Estado não cumpre essa legislação em proveito da exploração dos recursos hídricos e minerais

[65] SARAIVA, Leandro. "Enfia essa câmera no rabo". *In*: ARAÚJO (org.), 2011, p.193.

em áreas que historicamente pertencem aos povos indígenas. E isso está relacionado ao modelo econômico projetado pelo Estado para o país e de como as populações indígenas podem ser acomodadas (ou não) nesse modelo.

Este capítulo está dividido em três partes. No item "A trajetória de Vincent Carelli: do autodidatismo ao *Vídeo nas aldeias*" compreende um panorama do percurso do realizador desde sua primeira visita a uma aldeia indígena, no final da década de 1960, até a realização do filme *Corumbiara*, que considero ser o filme mais maduro do realizador até o presente momento. Em "*Corumbiara*: do ativismo político ao documentário" analiso a narrativa de *Corumbiara* relacionando-a com as condições de produção do filme. Na última parte, "*Corumbiara* e a memória", proponho uma reflexão sobre a pertinência da questão da memória e como ela se desenvolve.

A trajetória de Vincent Carelli: do autodidatismo ao *Vídeo nas aldeias*

Diferente da trajetória de Andrea Tonacci, que começou com o cinema e depois se interessou pelas culturas indígenas, Vincent Carelli primeiro trabalhou com os índios e depois uniu a imagem audiovisual à sua atuação como indigenista.

Filho de pai brasileiro e de mãe francesa, Vincent nasceu na cidade de Paris, na França, em 1953. Aos cinco anos mudou-se com a família para o Brasil. Em 1969, aos 16 anos, estudante secundarista, Vincent Carelli visitou os Xikrin, no sul do Pará, pela primeira vez. Sobre essa experiência o realizador comenta: "Não ingressei numa aventura política, eu me joguei numa aventura existencial[66]".

No início da década de 1970, entrou para o curso de Ciências sociais da *Universidade de São Paulo* (USP). No mesmo ano, abandonou a faculdade e retornou ao convívio dos Xikrin. Em 1973, fez o curso de indigenismo da Funai, em Brasília, na esperança de retornar ao Pará e trabalhar com os Xikrin. Entretanto, por ser amigo dos Xikrin,

[66] CARELLI, Vincent. *In*: ARAÚJO (org.), 2011, p.42.

foi proibido pelo chefe de posto da Funai no Pará e Amapá de trabalhar com essa etnia, sendo transferido para a região do Médio Xingu, onde trabalhou com os Assurini por um tempo. Depois, foi integrado à equipe do Projeto Krahô, no atual Tocantins, onde reencontrou os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, colegas de faculdade de Vincent em sua rápida passagem pela USP[67].

Tanto Vincent quanto Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira apresentavam críticas à política indigenista de Estado, como relata o próprio realizador:

> Estava claro para nós o quanto o paternalismo autoritário do governo, a famosa tutela do índio, era altamente pernicioso para os índios, politicamente desmobilizador. Não seria o Estado que iria mudar a situação dos índios, mas eles é que teriam que retomar o curso de suas histórias. (*In*: ARAÚJO, 2011, p. 46)

Dessa insatisfação surge o *Centro de Trabalho Indigenista* (CTI), fundado por Vincent, Gilberto Azanha, Maria Elisa Ladeira, entre outros indigenistas e antropólogos. Desde 1979, o CTI atua diretamente em "Terras Indígenas de modo a contribuir para que os povos indígenas assumam o controle efetivo de seus territórios, esclarecendo-lhes sobre o papel do Estado na proteção e garantia de seus direitos constitucionais[68]".

Naquele mesmo período, Vincent Carelli começou a "trabalhar a questão da memória dos povos indígenas através da imagem[69]" junto ao *Centro Ecumênico de Documentação e Informação* (CEDI) "para constituir um acervo fotográfico para a publicação da enciclopédia dos Povos indígenas do Brasil[70]". Durante dez anos, o realizador visitou os mais importantes acervos fotográficos sobre etnias indígenas brasileiras. Entre esses, o acervo do cineasta e indigenista de origem checa Vladmir

---

[67] CARELLI, Vincent, op. cit. p.46.

[68] *Site* do CTI.

[69] CARELLI, Vincent, op.cit. p. 46.

[70] Idem.

Kozák, no qual Vincent encontrou fotografias da época do contato com os Kayapó; o acervo do antropólogo Eduardo Galvão; o acervo do etnólogo de origem alemã Curt Nimuendajú, cujo nome indígena lhe foi concedido pelo povo Guarani Ñandeva; e o acervo da revista *O Cruzeiro*[71].

Os povos indígenas brasileiros passavam por um processo de intensa transformação, causado principalmente pelo avanço do projeto desenvolvimentista liderado pelo regime militar, que seguia em direção às regiões Centro-Oeste e Norte. Vincent acreditava que as fotografias históricas dos grupos indígenas serviriam para mostrar às novas gerações a intensidade dessas transformações.

Naquele período, Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira já conheciam Andrea Tonacci, que havia ajudado os dois antropólogos no processo de demarcação das terras dos indígenas Canela, o que resultou no filme que Andrea Tonacci fez em parceria com essa etnia, o *Conversas no Maranhão*.

Como explicado no capítulo anterior, logo no início da atuação do CTI, Andrea Tonacci procurou o grupo de antropólogos com a proposta de um projeto de comunicação interétnica, que o realizador chamava de "Inter Povos". Devido à dificuldade em obter os equipamentos de vídeo que acabavam de chegar ao país, a ideia acabou não sendo executada pelo CTI.

Em 1986, Vincent Carelli resolveu retomar a ideia do "Inter Povos", e com ajuda do indigenista Beto Ricardo partiu para as terras dos Nambiquara, no norte do Mato Grosso. A proposta de Vincent era a de exibir as imagens à aldeia na medida em que as imagens eram captadas. A exibição imediata dessas imagens aos Nambiquara provocou "entre os mais velhos o desejo de produzir as cenas seguintes[72]", gerando um grande interesse nos Nambiquara e uma onda catártica tanto entre os indígenas quanto na equipe de filmagem.

---

[71] CAIXETA, 2009.

[72] CARELLI, Vincent, op.cit. p. 41.

Diante da câmera, orientados pelo líder dos Nambiquara, Pedro Mãmaindê, os Nambiquara decidiram retomar a cerimônia de furação dos lábios dos jovens, que já não praticavam havia vinte anos. A experiência dos Nambiquara – absortos diante da própria imagem – deu origem ao filme *A festa da moça* (1987), o primeiro documentário de Vincent Carelli e do projeto *Vídeo nas Aldeias*. Como o próprio realizador afirma:

> O meu estilo de filmagem, de iniciante autodidata, foi moldado por este dispositivo, o que [me] jogou de imediato no 'vídeo-transe', sem jamais ter ouvido falar em Jean Rouch ou no Cinema Verdade. [...] Foi uma experiência catártica, muito além das expectativas iniciais, que nos demonstrou o poder da ferramenta e do dispositivo. (*In*: ARAÚJO, 2011, p. 46)

Nesse momento o realizador criava o dispositivo inicial do projeto *Vídeo nas Aldeias*. O objetivo desse processo, naquele momento, era o de permitir que os indígenas revisassem sua imagem e pudessem compreender as transformações pelas quais vinham passando. O dispositivo estava inserido em um trabalho muito maior, que vinha sendo desenvolvido pelo CTI desde 1979, e que consistia em trabalhar a autonomia dos grupos indígenas por meio do fortalecimento da identidade de cada grupo.

Enquanto Vincent filmava os Nambiquara, o indigenista da Funai Marcelo Santos solicitou ao realizador que se deslocasse até Rondônia para registrar os vestígios de um possível massacre cometido contra indígenas ocorrido na gleba Corumbiara. A ida do realizador a Rondônia resultou na primeira parte do documentário *Corumbiara*, que ele só conseguiu finalizar vinte anos depois da captação dessas primeiras imagens.

A ideia inicial de Marcelo Santos era a de utilizar as imagens videográficas como provas incriminatórias dos possíveis mandantes do massacre cometido contra os indígenas da gleba Corumbiara. Entre 1986 e 2006, o realizador viajou várias vezes

até Rondônia para continuar registrando o desenrolar desse caso, como será melhor explicado no decorrer deste capítulo.

Após o documentário *A festa da moça*, Vincent visitou o povo indígena Gavião, que "acabavam de retomar o controle da comercialização da castanha de sua reserva [...]. A conquista da autonomia econômica e o contato recente de um novo grupo Gavião [...] os levou a retomar a sua língua, a prática do jogo de flechas e seus rituais[73]". Vincent exibiu aos Gavião as imagens feitas no ritual de furação dos lábios dos jovens Nambiquara, que acabou influenciando a decisão dos Gavião de retomarem também essa prática. Além disso, o líder dos Gavião decidiu comprar uma câmera, que foi manipulada por um dos jovens da aldeia na ocasião da retomada do ritual de furação de lábios.

Na sequência, Vincent repetiu o procedimento com os Xavante do Mato Grosso, em parceria com sua esposa Virginia Valadão, e com os Waiãpi, no Amapá, em uma parceria com a antropóloga e professora Dominique Gallois, que se estendeu por vários anos.

Do contato interétnico por meio do vídeo, os grupos indígenas demonstraram o anseio em conhecer presencialmente outros grupos, como explica o próprio realizador:

> Um dos resultados mais significativos deste projeto ocorreu quando um grupo, tendo descoberto através do vídeo que tinha vários aspectos em comum com outro, acabou por fazer contato na vida real. Esse foi o caso dos [...] Gavião, dos Krahô e dos Canela, três grupos que vem da mesma origem de cultura Timbira, falam a mesma língua e têm a mesma base cultural. (*In*: ARAÚJO, 2011, p. 175.)

[73] CARELLI, Vincent, op.cit. p. 47.

Complementar a isso, os grupos que tinham contato com o equipamento de vídeo, acabavam comprando a tecnologia para a aldeia e registrando imagens que eram exibidas na própria aldeia.

Esse processo demonstrou que os indígenas estavam respondendo à inserção do vídeo em suas culturas. Por meio do vídeo, eles estavam refletindo sobre a produção e reprodução de suas tradições e dos relatos orais.

O método desenvolvido por Vincent Carelli mostrava os primeiros resultados, como é possível notar no documentário *A arca dos Zo'é* (1993), dirigido por Vincent Carelli e por Dominique Gallois. Os realizadores acompanharam a visita dos Waiãpi aos recém contatados Zo'é. Nesse documentário, os Waiãpi observam que os Zo'é continuam executando várias práticas que os Waiãpi perderam a partir do contato com os não-índios; enquanto os Zo'é aprendem com os Waiãpi como lidar com os problemas enfrentados nas relações com a cultura civilizatória e industrial.

O contato dos grupos indígenas com o equipamento de vídeo e o uso desse equipamento como reflexão sobre a própria cultura indígena levaram Vincent a promover o encontro entre grupos do mesmo tronco linguístico e as primeiras oficinas de edição, "em que eles narravam o início de sua trajetória com o vídeo e comentavam suas filmagens[74]".

Daí começaram a surgir os primeiros filmes feitos por realizadores indígenas e o projeto *Vídeo nas aldeias* ganhava corpo e reconhecimento internacional. O trabalho ganhou bolsas da *Fundação memorial John Simon Guggenheim*, *Mc Arthur* e *Rockefeller* e apoios de cooperação internacional de países como a Holanda e a Noruega.

Atualmente o *Vídeo nas aldeias* tem sede em Olinda, Pernambuco, mesma cidade em que vive Vincent Carelli. O projeto trabalha com formação de realizadores

[74] CARELLI, Vincent, op.cit. p. 48.

indígenas em âmbito nacional. Dados de 2011, informam que, naquele ano, o projeto trabalhava com 37 povos, tinha realizado 87 filmes, sendo que 78 deles constavam no catálogo do *Vídeo nas aldeias*. Entre os realizadores há indígenas e não-indígenas. Os documentários de Vincent Carelli também estão inseridos no catálogo do *Vídeo nas aldeias*, sendo *Corumbiara* o filme mais recente do realizador.

O estilo de filmagem de Vincent Carelli foi bastante influenciado pelo método de trabalho que o realizador desenvolveu no contexto do *Vídeo nas aldeias* e neste sentido guiado pelo olhar dos próprios indígenas. Em seus primeiros filmes, eram os índios que orientavam o olhar do realizador, quais situações deveriam ser filmadas, demonstrando a relação de confiança e a afinidade construída entre o realizador e os grupos indígenas.

Os primeiros filmes foram realizados primeiro como registro do método desenvolvido por Vincent Carelli dentro do projeto *Vídeo nas aldeias* e depois como "ferramenta para levantar fundos para o projeto e para a autoconscientização dos próprios índios[75]".

Convém ressaltar que nesses filmes já constava a presença de uma das principais características do trabalho de Vincent Carelli que é a questão da alteridade, que no caso deste realizador significa o desejo por experimentar da própria vida indígena (o modo de habitar, a alimentação, a caça, etc.).

No ano 2000, o *Vídeo nas aldeias* se tornou uma organização independente do CTI. Os indígenas formados pelo *Vídeo nas aldeias* passaram a realizar filmes sobre temas variados. Eles começaram a filmar situações cotidianas ocorridas na aldeia e personagens comuns executando tarefas do dia a dia. Os filmes deixaram de ser apenas sobre o extraordinário, sobre os momentos de exceção, e se tornaram reflexões sobre a cultura indígena no tempo presente. Logo esses filmes deixaram de ser vistos apenas entre comunidades indígenas e despertaram o interesse dos não-

[75] AUFDERHEIDE, Pat. *In*: ARAÚJO (org.), 2011, p. 182.

indígenas também. Passaram a ser exibidos em festivais e mostras no Brasil e no exterior.

O sucesso do método de formação de realizadores indígenas também ressoou no trabalho de Vincent como documentarista. Com os indígenas falando sobre si e para si, o realizador teve espaço para experimentar mais a linguagem audiovisual.

O filme *Corumbiara*, objeto de análise deste capítulo, demonstra esse processo de amadurecimento de Vincent Carelli como documentarista de maneira bastante clara, como tento mostrar no decorrer deste capítulo.

Corumbiara: do ativismo político ao documentário

A primeira cena de Corumbiara se passa na casa de Marcelo Santos, em Goiânia, em 2006. Enquanto conversam, em uma montagem plano e contraplano, Marcelo Santos abre uma pasta de plástico do tipo que é usada como arquivo morto. Podemos imaginar que sejam documentos, afinal essas pastas, em geral, são usadas para guardar documentos, recibos, faturas, registros em papel que não podem ser perdidos ou esquecidos. Mas a certeza de que essa é uma pasta de documentos não se concretiza – pelo menos, não, por enquanto. Sobre a pasta, Vincent apenas pergunta ao amigo se os papéis estão organizados em ordem cronológica. Marcelo ri e desilude o amigo ao revelar que a ordem dos papéis é a da "bagunça".

Imediatamente, há uma digressão temporal (*flashback*) que serve tanto para unir o presente (2006) ao passado (1986), quanto para estabelecer vínculos entre as diversas histórias que compreendem a narrativa de *Corumbiara*.

Em uma fusão de imagens, somos levados da sala da casa do sertanista da Funai para um ritual indígena. A cartela de texto informa que estamos no ano de 1986. A banda sonora é formada pelo som original do ritual, uma canção indígena. Na

sequência seguinte, continuamos ouvindo o cântico ritualístico, enquanto vemos um grupo de índios e o sertanista da Funai sentados diante de um televisor. A câmera percorre o ambiente, enquadra dois jovens indígenas, um menino, uma menina e a televisão. O aparelho mostra o que já esperávamos: a cena do ritual indígena. É nesse momento que escutamos a voz *off* de Vincent explicando que as cenas se referem a primeira experiência do projeto *Vídeo nas Aldeias*.

Desse momento em diante, a narrativa de *Corumbiara* se desenvolve apoiada no tempo cronológico. O realizador se apoia na passagem dos anos para rememorar os acontecimentos descritos no documentário.

1986, Vincent Carelli estava entre os Nambiquara quando foi acionado pelo indigenista da Funai, Marcelo Santos, para viajar até Rondônia e registrar os vestígios de um possível massacre cometido contra indígenas em situação de isolamento, que habitavam uma área conhecida por gleba Corumbiara[76].

O realizador se deslocou para Rondônia com alguns indígenas Nambiquara. Na gleba Corumbiara, Vincent documentou em vídeo[77] os vestígios do massacre, colheu entrevistas e depoimentos de funcionários da Funai, do advogado dos fazendeiros (supostos mandantes do crime) e de habitantes da região.

Mas o laudo de reconhecimento da presença indígena na região, que havia sido assinado pelo sertanista da Funai Sydney Possuelo, afirmava que um grupo indígena havia habitado aquela área, mas devido ao intenso processo de colonização esse grupo acabou migrando para outro lugar. Complementar a isso, o então chefe da Funai em Rondônia, Aymoré, dizia que apesar dos vestígios encontrados por Marcelo pertencerem a algum grupo indígena, não era possível incriminar os culpados pelo massacre nem demarcar a área caso os índios não fossem encontrados. O

[76] A ocupação da área por não-índios remete ao período da ditadura militar. Leiloada no fim da década de 1970, tornou-se propriedade de uma família de empresários paulistas, que comercializam madeira extraída da região.

[77] Em Corumbiara, ele começou com VHS, na sequência usou HI8, Betacam e Mini DV.

documento assinado por Sydeny Possuelo e a postura de Aymoré contribuíram para que os advogados dos fazendeiros conseguissem o arquivamento do caso.

Mesmo sem apoio da Funai, Vincent Carelli e Marcelo Santos estavam convictos da ocorrência de um atentado contra indígenas na região. Contudo, sem conseguirem as imagens dos índios, não conseguiram provar a presença indígena no local, muito menos que havia ocorrido um massacre.

Em 1995, Marcelo Santos foi nomeado chefe dos índios isolados em Rondônia e, com o respaldo da justiça, o indigenista resolveu retomar as investigações sobre o massacre cometido na gleba Corumbiara em 1986. Vincent retornou a Rondônia e, por sugestão de um promotor público, o grupo convidou dois jornalistas do jornal *O Estado de S. Paulo* para acompanhá-los na visita à fazenda.

É nessa visita que o grupo consegue contatar os Kanoê pela primeira vez. Mas, embora, a presença indígena na gleba Corumbiara tenha sido comprovada, a história do possível massacre continuava sendo um mistério, pois realizador e indigenista não dominavam a língua dos Kanoê. No filme, o realizador expressa em voz *off* um certo sentimento de descontentamento:

> Esperamos tantos anos por esse momento, achando que tudo se explicaria naquele encontro, mas a impossibilidade de se comunicar, nos colocava de novo diante de um mistério: quem são eles? Nessa noite, no acampamento, o Marcelo teve um pesadelo, era um trator de esteira que destruía a aldeia que a gente acabava de encontrar.

O contato com os índios isolados que habitavam a gleba Corumbiara virou notícia em âmbito internacional, sendo divulgada pela agência *Reuters*. A Justiça Federal pediu interdição da área. O programa de televisão “Fantástico” da tevê *Globo* exibiu uma reportagem sobre o encontro entre a Funai e os índios isolados, utilizando fotografias tiradas pelos jornalistas do *Estado de S. Paulo* e imagens gravadas por Vincent Carelli, que acabaram repercutindo de maneira negativa na região de Corumbiara.

Isso porque para os fazendeiros, seu advogado e os moradores da região a presença indígena significava um atraso para o desenvolvimento da região e um entrave para a exploração da floresta. A veracidade das imagens foi refutada por essas pessoas principalmente porque os índios usavam vestimentas e adornos confeccionados com matéria-prima industrializada, que eles encontraram nas fazendas da região.

Convém ressaltar que os moradores de Corumbiara associavam a identidade indígena a um estado primitivo de organização sociocultural. Na concepção deles, para ser índio era necessário viver em condições totalmente distintas daquelas vividas pelos habitantes da cidade, inclusive sem roupas. Essa perspectiva conduz a um pensamento antigo sobre o índio brasileiro: a do silvícola que deve ser assistido pelo Estado e incorporado à sociedade brasileira por meio de um processo de aculturação.

Sem medir esforços na tentativa de identificação dos índios e na demarcação da terra, Marcelo Santos e Vincent Carelli convidaram antropólogos para ajudarem na identificação da etnia indígena recém contatada. Enquanto, os fazendeiros da região montaram um esquema de contestação da presença indígena, como afirma o realizador em voz *off* em uma das sequências de *Corumbiara*:

> Os fazendeiros com seus advogados e deputados montaram uma verdadeira operação para vender a versão dos índios plantados por Marcelo. Um ex-funcionário da Funai e três índios Cinta larga encontram a índia e sua mãe. Eles vestem as duas, posam para foto que seria a prova da farsa. O jornal *O Estado de S. Paulo*, que tinha dado o furo do primeiro contato, divulga a versão dos fazendeiros e nunca nos deu o direito a resposta.

Nessa mesma ocasião, com a ajuda dos Kanoê, Marcelo Santos e Vincent Carelli contataram um segundo grupo indígena em situação de isolamento, os Akuntsu. Com a confirmação da presença de mais um grupo indígena na região, a Funai decidiu tomar providências e acionou a promotoria pública, e o juiz federal de Porto

Velho interditou a área. A partir daí, tudo que Vincent Carelli filmava Marcelo Santos encaminhava ao juiz.

Em 1996, um funcionário de uma das fazendas da gleba Corumbiara encontrou uma nova maloca indígena. Vincent Carelli voltou a Rondônia para acompanhar o processo de identificação da maloca pelo funcionário da Funai na região, o Alemão[78], que havia sido assistente de Marcelo Santos. Mas foi somente em 1998, que Vincent Carelli conseguiu filmar o rosto do "Índio do buraco", único sobrevivente de uma etnia que a Funai nunca conseguiu identificar, pois o indígena prefere continuar no isolamento.

Realizador e indigenistas atribuíram ao indígena a denominação de "Índio do buraco" em decorrência dos grandes buracos que foram encontrados nas proximidades e no interior das malocas construídas por ele. Com o constante monitoramento de Alemão, percebeu-se que os buracos nas proximidades das habitações eram armadilhas e os buracos no interior eram provavelmente utilizados como defesa no caso de um ataque inesperado praticado a mando dos fazendeiros.

A imagem do "Índio do buraco" foi a garantia de que havia mais indígenas na região além dos dois grupos contatados anteriormente e com isso a Funai conseguiu garantir a demarcação da área[79].

---

[78] Altair Algayer é o verdadeiro nome de Alemão. Seus pais migraram da região Sul para a Norte em busca de melhores condições de vida. Antes de tornar-se funcionário da Funai, em 1992, trabalhou para madeireiros de Rondônia e duvidava da presença de povos indígenas isolados na região de Corumbiara.

[79] O contato realizado pelos indigenistas, em 1995, permitiu que esses grupos indígenas passassem a existir legalmente. Além da homologação da Terra Indígena Rio Omerê, boa parte das informações conhecidas sobre os Akuntsu e os Kanoê deve-se ao trabalho desenvolvido por esses indigenistas. O contato com o Índio do buraco nunca foi efetivado. A Funai conseguiu demarcar uma área de 80 metros quadrados, situada entre seis fazendas, e passou a monitorar sua perambulação. Em 2009, porém, a Frente Omerê sofreu um ataque, sendo completamente destruída. Nessa ocasião, Alemão encontrou cápsulas de espingarda próximas ao acampamento da Funai. Os fazendeiros da região reclamam a área para extração de madeira por meio de planos de manejo sustentável. Marcelo e Alemão acreditam que o Índio do buraco tenha o direito de viver sozinho, como parece ser o seu desejo.

Ao falar sobre esse processo de registro da imagem do "Índio do buraco", Vincent Carelli manifesta um incômodo ético em relação à captação da imagem do índio sem o consentimento dele. O realizador relata que na noite anterior à captação da imagem do "Índio do buraco", teve um pesadelo, no qual vivenciava uma situação semelhante à dos antigos filmes de safári. No pesadelo, Vincent imobilizava o "Índio do buraco" para conseguir captar sua imagem, assim como, nos antigos filmes de safári, os cientistas anestesiavam os animais da savana para estudá-los e tratá-los. Ao lembrar o caso do "Índio do buraco", Marcelo também demonstra desconforto ao ter percebido que ele e sua equipe eram os agentes tanto do crime cometido contra o "Índio do buraco" quanto da mudança permanente dele.

No filme, a sequência de imagens do "Índio do buraco" dura cerca de quatro minutos. As cenas mostram duas tentativas de flechada, uma em Marcelo e outra em Vincent. Contudo, em voz *off*, o realizador explica que foram necessárias seis horas de tentativa de contato até conseguir captar a imagem do rosto do "Índio do buraco" através das frestas da maloca.

Ao encaixarem as peças dessa espécie de quebra-cabeças, os dois perceberam que com a repercussão das imagens dos Kanoê provocada pelos meios de comunicação, especialmente pelo programa *Fantástico*, os proprietários da fazenda Modelo decidiram esconder as provas da presença indígena em suas áreas, mandando seus jagunços derrubarem as árvores durante a época das chuvas e atirarem nos índios. Amedrontado com o assassinato de seus familiares e com a violência dos fazendeiros, o "Índio do buraco" passou a abandonar a casa e a roça cada vez que os indigenistas se aproximavam para efetivar o contato[80].

Depois da imagem do "Índio do buraco", o realizador retornou a Corumbiara mais duas vezes, uma em 2000 e a última em 2006, ano em que decidiu utilizar parte dos

[80] Com a demarcação da área, o "Índio do buraco" passou a ser monitorado por Alemão. Em respeito ao "Índio do buraco", o contato nunca foi efetivado. Com o passar do tempo, Alemão foi identificando os hábitos e costumes do Índio do buraco, percebeu, por exemplo, que na parte superior das casas há um esconderijo de onde ele pode observar a movimentação ao redor sem ser visto; o buraco no chão da casa é o lugar onde o índio dorme; e os buracos fora da casa são armadilhas.

registros feitos nos vinte anos em que acompanhou o caso para realizar um documentário que reconstituísse esse longo processo.

Como vimos, inicialmente não era objetivo de Vincent realizar um documentário sobre os atentados de Corumbiara, as imagens captadas eram evidências materiais de um ciclo de violência praticado contra os indígenas daquela região.

Somente em 2006, por ocasião de uma entrevista concedida por Vincent Carelli a uma jornalista holandesa, é que o realizador decide transformar o material captado em um filme.

No plano geral, as condições para finalizar o filme eram bastante favoráveis. Marcelo Santos havia se tornado chefe dos índios isolados em Brasília. Alemão, seu assistente, permanecia em Corumbiara coordenando o posto da Funai, acompanhando os Kanoê e os Akuntsu e monitorando o "Índio do buraco". Vincent tinha registrado praticamente todo o processo, possuía muitas horas de gravação. O realizador tinha de pensar como organizar o material e construir uma narrativa para o filme.

Em 2006, quando o realizador elaborou o projeto de *Corumbiara*, dois componentes foram agregados aos registros: a voz *off* do realizador narrando os acontecimentos do passado e a gravação de uma conversa entre ele e Marcelo Santos realizada na casa deste, em Goiânia, em 2006.

Com isso, *Corumbiara* se transforma em um documentário narrado em primeira pessoa, cujos acontecimentos narrados são as lembranças das experiências vividas por Vincent Carelli durante os vinte anos em que acompanhou os atentados cometidos contra os Kanoê, os Akuntsu e o "Índio do buraco".

A voz *off* do realizador torna-se o fio condutor da narrativa. Um depoimento, que pela informalidade do texto, parece não ter sido editado, acompanhando a organicidade ou naturalidade com as quais as imagens vinham sendo feitas. É

através de seu testemunho que Vincent Carelli une as imagens que remetem ao passado à elaboração desse passado feita no presente.

O realizador rememora através das imagens realizadas de 1986 a 2006 os sucessivos atentados e os reflexos desses atentados na vida dos indígenas, dos indigenistas e dele mesmo. Ainda que o filme seja sobre uma sucessão de atentados cometidos contra os indígenas da gleba Corumbiara, o realizador articula essas histórias ao redor de si, fazendo-se presente como uma personagem da narrativa. Ele constrói sua personagem a partir da história dos outros, sendo que esses outros estão completamente imbricados à história do realizador também.

Como mostrado no capítulo anterior, a chave para a rememoração do passado em *Serras da desordem* de Andrea Tonacci é a presença de Carapiru em cena, pois a origem das lembranças provém do desempenho de Carapiru como sujeito e personagem. No caso de *Corumbiara*, é a articulação entre personagem e narrador que abre um empenho em direção à constituição de uma memória coletiva.

Convém destacar que essa característica de *Corumbiara*, de ser um documentário narrado em primeira pessoa, é uma diferença fundamental entre o filme de Vincent Carelli e o de Andrea Tonacci. Lá, embora a narrativa fosse uma construção assumida pelo realizador, ele não se configurava como uma personagem. Aqui, o testemunho de Vincent Carelli se configura como um ponto elementar na narrativa de *Corumbiara*, porque esse testemunho dá vida ao passado.

Em *Corumbiara*, observa-se também que ainda que o testemunho seja individual e autorreferencial, a memória a ser constituída é coletiva. E demonstrar como essa reconstituição do passado contribui com a construção de uma memória coletiva é o principal desafio do realizador, como veremos no decorrer deste capítulo.

Ainda que a voz do realizador seja a que prevaleça no filme, há claramente o desejo de Vincent em dar voz as outras personagens também. O que está em jogo nessa

opção do realizador é a sua condição de testemunha e de porta-voz da história ocorrida em Corumbiara, a sua qualidade de falar por si e pelos outros.

Ao longo de quatro décadas de trabalho exclusivo com variadas etnias indígenas brasileiras, Vincent também desenvolveu um método de escuta de suas personagens, que possibilita a interlocução com seu outro ou com seus outros (como no caso de *Corumbiara* - neste filme, Vincent trabalhou com três diferentes etnias: Nambiquara, Kanoê e Akuntusu). Nesse aspecto em particular, vale destacar que em geral Vincent não fala a língua de suas personagens. Daí, por exemplo, a necessidade dele trabalhar em parceria com um indigenista, antropólogo ou indígena que domine a língua da etnia filmada.

O que se evidencia aqui é, além do interesse pela diferença, o conhecimento e o respeito pelo outro. Um trabalho como o desenvolvido por Vincent só ocorre porque há uma relação de cumplicidade e confiança entre personagem e realizador. A interlocução entre realizador e indígenas nem sempre se dá pela fala, mas também por meio de gestos e inclusive no silêncio.

Não se trata de pensar a questão da ética no documentário de Vincent Carelli. Mais do que isso, considero que a sintonia que ele construiu com os indígenas ao longo desses anos demonstra sua capacidade de se colocar no lugar desse outro, adotando sua perspectiva e fala, como é possível ver em *Corumbiara*.

Ainda com relação à presença de uma pluralidade de vozes em *Corumbiara*, considero um ponto central o desempenho de Marcelo Santos no projeto do filme de 2006. Se nos registros feitos no calor dos acontecimentos Marcelo Santos desempenhava um papel discreto, pois o foco voltava-se para a coleta de pistas que ajudassem a desvendar os sucessivos crimes e provar que o indigenista falava a verdade, no projeto do filme de 2006, à personagem de Marcelo Santos recai o papel de ratificar o testemunho de Vincent Carelli, bem como o de preencher possíveis lacunas na história resultadas da falta de lembrança ou de informação do realizador.

A primeira sequência de cenas do filme *Corumbiara* se passa no ano de 2006, na casa do indigenista Marcelo Santos, na cidade de Goiânia. Vincent faz uma visita ao amigo, vemos a chegada do realizador na casa do indigenista. A tomada seguinte mostra o interior da casa, enquanto em *off* o realizador se apresenta, diz que seu nome é Vincent, que ele é indigenista e documentarista. Ele também nos introduz ao tema central do filme. Conta que sua ida a Goiânia se deu para que ele pudesse encontrar Marcelo Santos, sertanista da Funai e terminar um documentário que eles começaram em 1986 sobre um possível massacre de índios isolados.

Nessa passagem, Vincent demonstra que existia uma história inacabada que necessitava ser concluída, como também demonstra a necessidade e o desafio de estabelecer uma ligação com as lembranças do indigenista.

Há, nesse sentido, uma necessidade pessoal do realizador em dar o seu próprio testemunho sobre essa história. Mas também esboça-se desse modo a necessidade do testemunho do outro como reforço e complemento do conhecimento do realizador sobre o caso.

Utilizando uma das premissas da teoria de Maurice Halbwachs sobre o conceito de memória coletiva, em que "o depoimento da testemunha [...] só tem sentido em relação a um grupo do qual faz parte, porque pressupõe um evento real vivido outrora em comum e [...] depende do contexto de referencia no qual atualmente transitam o grupo e o indivíduo que o atesta[81]".

A conversa ou diálogo entre Vincent e Marcelo Santos é diluída ao longo do filme. Os fragmentos dela são colados entre os registros do passado. Chamo de diálogo ou conversa porque não se configura como uma entrevista nem mesmo como um depoimento. Realizador e indigenista recordam juntos o caso Corumbiara. Por meio desse diálogo, vão surgindo as imagens e as histórias do passado.

[81] HALBWACHS, 2011, p. 12.

O diálogo entre Vincent e Marcelo, em 2006, é também uma reflexão no presente sobre o passado e sobre todo o desenrolar dos atentados cometidos contra os indígenas de Corumbiara. Assim como o anjo da história de Walter Benjamin – que olha as ruínas do passado e tenta erguer os vencidos, mas sem se dar conta de que é empurrado para o futuro e para o progresso, para os quais está de costas[82] –, durante uma década, pelo menos, a principal preocupação do indigenista e do realizador foi a de provar os crimes e incriminar os culpados.

É nesse sentido que *Corumbiara* é um filme que começa com um teor altamente político, assumindo o ângulo do indigenismo alternativo[83] e termina como um documentário feito por um realizador bastante experiente que reflete, inserido no próprio filme, sobre suas experiências e sobre sua atuação no movimento indígena.

Um trecho do diálogo entre Vincent Carelli e Marcelo Santos transforma-se em um componente importante na análise do filme. Situado logo depois que a imagem do rosto do "Índio do buraco" é apresentada na narrativa, o diálogo mostra a maturidade dos indigenistas e uma análise de Vincent sobre o próprio trabalho.

Fincados na ideia de usarem os registros videográficos como instrumento de denúncia e firmes no posicionamento político, indigenista e realizador tardaram a conscientizar-se que estavam completamente implicados nos acontecimentos ocorridos em Corumbiara. Ao notarem, porém, que suas ações provocavam a reação dos fazendeiros e do "Índio do buraco", a preocupação dos dois passou a ser a de contar a história e com isso assegurar a memória das três etnias indígenas, que

---

[82] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008. p.222-232.

[83] O termo indigenismo alternativo está estritamente relacionado ao período da ditadura militar no Brasil. Surgiu como uma frente de atuação desvinculada e até mesmo em oposição ao Estado. Vale lembrar que nesse período, as populações indígenas vinham sofrendo com recorrentes casos de violência física e perda de território. É nesse sentido que surge o indigenismo alternativo, praticado por instituições que visavam contribuir com o fortalecimento da autonomia indígena, impulsionando o índio para se tornar agente político e mobilizador tanto da consciência de seu povo quanto na defesa de seus direitos, em contraste com a perspectiva do indigenismo de Estado, que possui uma postura assistencialista, mantendo o índio sob sua tutela.

inevitavelmente estão condenadas ao desaparecimento. Alguns deles já faleceram e muito provavelmente daqui alguns anos a memória desses grupos só existirá no filme.

Além desse componente do testemunho, quando Vincent Carelli decidiu conscientemente transformar os registros feitos no decorrer dos vinte anos em um documentário, ele construiu uma trama que se desenvolve a partir de uma rede de intrigas que articula diferentes histórias. Se no início o realizador e o indigenista pensavam estar diante de um acontecimento pontual, com o desenrolar dos fatos perceberam que o massacre de 1986 estava ligado a diversos acontecimentos ocorridos anteriormente, desde a década de 1940, como relata o realizador em *off*:

> Nos anos 40, o Serviço de Proteção ao Índio reuniu todos os povos da região para deportá-los, em 52, para Guajará-Mirim, para liberar a área para os seringalistas. Os Kanoê que a gente encontrou foram aqueles que tinham ficado pra trás naquela época.

Mas, além disso, a reação dos indigenistas e de Vincent Carelli ao atentado de 1986 também influenciou as investidas posteriores dos fazendeiros em direção aos grupos indígenas da gleba Corumbiara. Complementar a essas micro histórias, Vincent também resgata os vínculos entre os Kanoê e os Akuntsu, incluindo a relação proibida entre o jovem Kanoê Purá e uma das meninas Akuntsu.

A solução encontrada pelo realizador para agenciar a estrutura narrativa foi colocar o atentado de 1986 como o eixo central, fazendo deste acontecimento o vínculo entre o passado e o presente.

Com isso, as imagens feitas no passado com o intuito de serem vistas pelo juiz e servirem de provas de um crime, na montagem, são organizadas através de uma nova perspectiva, que considera a memória dos vencidos: dos indígenas historicamente massacrados pelo avanço da cultura hegemônica e também dos indigenistas e do próprio realizador que não conseguiram provar a ocorrência dos atentados e incriminar os culpados. Ao mesmo tempo, a voz *off* do realizador

delineia a trajetória dessa memória, como o testemunho daquele que dispõe das condições de fazer com que a história de seu grupo seja conhecida por outros.

Corumbiara e a memória

> "A necessidade de contar 'aos outros', de tornar 'os outros' participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares.[84]"

Quando Vincent Carelli e Marcelo Santos contataram os grupos indígenas da gleba Corumbiara, encontraram três etnias praticamente dizimadas. Os sobreviventes eram marcados por experiências de violência cometida por não-indígenas, com um histórico que agrega marcas de bala pelo corpo e a perda de familiares.

Os Kanoê eram formados por um núcleo familiar que consistia em quatro indivíduos: a mãe (Tutuá), a filha (Tiramantu), o filho (Purá) e a sobrinha (Omoró). Tutuá faleceu e Omoró, a prima de Purá e Tiramantu, por não pertencer ao núcleo familiar dos irmãos, era considerada uma serviçal pela família, descontando a humilhação recebida nos Akuntsu, até Alemão encontrá-la morta na roça destes.

Os Akuntsu "eram então sete pessoas, dois homens adultos, três mulheres (uma mais velha e duas em idade reprodutiva), uma adolescente e uma menina de aproximadamente sete anos[85]". Uma tragédia também ocorreu na aldeia Akuntsu, uma árvore caiu sobre a casa, matando a menina mais nova e deixando Konibu manco, que hoje se encontra com a saúde bastante fragilizada. A mulher mais velha também faleceu.

---

[84] LEVI, 1988, p. 7.
[85] Dados extraídos do *site* do ISA.

O “Índio do buraco” era o único sobrevivente de uma etnia que a Funai até hoje não conseguiu identificar. O índio nunca quis efetivar o contato e mesmo recebendo os presentes deixados pelos indigenistas, ainda continua construindo armadilhas nas proximidades de suas malocas.

Os três grupos indígenas encontrados em Corumbiara compartilhavam experiências comuns relacionadas, principalmente, ao trauma social resultante do contato com os não-indígenas. Além das experiências históricas que resultaram no trauma da guerra, do domínio e da conquista, esses grupos carregavam uma sequência de atentados que vinham sendo cometidos desde o início da expansão do projeto desenvolvimentista na região.

De acordo com uma reportagem sobre o caso Corumbiara, realizada pelo jornal norte-americano *The Washington Post*[86], na década de 1970 os homens Kanoê saíram de sua aldeia em busca de casamento para os mais jovens. Depois de esperá-los por dias, as mulheres resolveram procurar pelos homens, encontrando-os mortos na floresta. Retornando à aldeia, elas resolveram cometer suicídio coletivo. Tutuá recusou-se, conseguindo salvar seus filhos, a irmã e a sobrinha.

Como vimos até aqui, os atentados cometido contra os indígenas da gleba Corumbiara, em 1986, não eram casos isolados. As investidas contra esses grupos vinham ocorrendo com frequência.

Tanto que no momento do contato com os Kanoê, a câmera de Vincent Carelli representava uma ameaça aos indígenas. Como observa-se no filme, no momento desse contato, Tiramantu olhava fixamente para a câmera e imediatamente começou a soprar sem parar, realizando uma prática xamânica de benzimento e limpeza do ambiente. Vincent decidiu então desempunhar a câmera, pois estava claro que os índios relacionavam o equipamento a uma arma de fogo. Em uma

---

[86] REEL, Monte. And Then There Was One. *In*: *The Washington Post*. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/01/08/AR2008010803472.html?sid=ST2008011101748>. Acesso em: 5 de jul. 2013.

tomada posterior, quando Vincent retornou a câmera à posição de filmagem, os índios intensificaram os gestos e os sopros xamânicos.

O relato de um dos jornalistas do jornal *O Estado de S. Paulo* descreve exatamente o momento do encontro:

> [...] no alto de um barranco surgiram dois índios cobertos de adornos. Pareciam acuados. Ele, com cerca de 1,60 m de altura. Ela, mais baixa, pele escura, pés descalços, carregando arcos e flechas. Eles conversavam em voz alta em uma língua desconhecida. Por meio de gestos, os membros da Frente de Contato tentavam demonstrar que a visita era pacífica. Os primeiros passos do casal foram receosos. A mulher iniciou uma cerimônia em que parecia pegar no ar os maus espíritos e assoprar para dentro da mata. Ao se aproximarem, tocaram braços e mãos dos brancos. A mulher tremia. O homem balbuciava um som ininteligível. Num segundo momento, todos sorriram [...][87].

Depois do contato entre os indigenistas e os Akuntsu feito por mediação dos Kanoê, os Akuntsu são convencidos pelos indigenistas a acompanhá-los até seu acampamento. Enquanto vemos o grupo dos Akuntsu chegando no acampamento da Funai, um letreiro traduz a conversa deles: "Fomos atacados mesmo. Vai morrer todo mundo. Mas vamos ficar, não dá pra correr mesmo."

Já no acampamento da Funai, por vezes, Popak, o jovem Akuntsu, olha fixamente para a câmera de Vincent Carelli, um olhar que converte desconfiança e curiosidade. Quase no final do filme, com a ajuda de um tradutor, o indígena Pedro Mequém, há uma sequência em que os indigenistas descobrem que Popak havia sido baleado durante um dos conflitos com os fazendeiros.

Depois do contato com os Akuntsu, o cacique Konibu aparece sempre soprando e benzendo o ambiente. O medo é um sentimento constante entre os Akuntsu, notado principalmente na tentativa de Konibu repelir os males purificando o ambiente com

[87] Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kanoe/342>. Acesso: 03 nov. 2012.

a prática xamânica. Perguntado pelo tradutor indígena Passaká sobre o ataque dos brancos, Konibu descreve:

> Os brancos atacaram de dia. Era meio dia, o sol estava lá em cima. Eles vieram naquela máquina barulhenta. Por isso só ficou eu. Você conhece esse pessoal? Depois só encontrei os mortos. Só não encontrei o corpo do meu irmão. Não sei se eles levaram o corpo dele para comer. Tinha os corpos das mulheres, e de outros. Procurei, procurei, mas não achei. Eu estava andando por aí, por isso escapei. O tiro só pegou no braço. Fiquei com o braço muito inchado. Eu não tenho medo dele, desse aqui, nem de você, é do branco que eu tenho medo. Quando eu vejo um branco, eu fico apavorado, parece que o meu coração vai saltar pra fora do peito.

Na fala de Konibu percebe-se que ele não identifica os indigenistas como homens brancos, para ele branco são aqueles do lado de lá, são aqueles que mataram seus familiares e destruíram sua plantação.

Aqui, Konibu revela em seu depoimento a existência do trauma de uma experiência coletiva, que, em *Corumbiara*, é bastante perceptível nas cenas em que o cacique aparece realizando ritual xamânico. Por meio do filme, não é possível afirmar com certeza, mas a prática xamânica de Konibu parece ter se reconfigurado a partir do trauma vivido com os sucessivos ataques dos não-índios. Tornando-se afirmação e negação da memória dos ataques. Afirmação no sentido em que, ao afastar o medo, confirma a existência do trauma; negação no sentido em que, ao efetuar a prática xamânica, acredita que pode afastar o perigo.

Na chave freudiana, o trauma significa o esquecimento, é o mecanismo pelo qual o indivíduo desliga ou corta uma experiência difícil, como podemos verificar em um de seus textos:

> Descrevemos como “traumáticas" quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente numa conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficaz contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar

> um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis[88].

O "Índio do buraco" nunca quis efetivar o contato com os indigenistas. Durante a tentativa de contato, o índio tentou flechar Vincent muito provavelmente porque o realizador empunhava uma câmera, que para o indígena tinha o mesmo sentido de uma arma de fogo.

Nesse sentido, para esses grupos indígenas, os não-índios historicamente eram os responsáveis pelo massacre e carregavam um instrumento que assustava, principalmente, porque simbolizava uma arma de fogo. Não era exatamente o formato da câmera que assustava os indígenas, mas a matéria prima empregada neste objeto, distinta de todo e qualquer material encontrado na natureza ao redor dos indígenas.

Assim, quando Vincent começa a registrar as imagens que reconstituíam os crimes ocorridos na gleba Corumbiara, ele buscou privilegiar o universo comum dos três grupos indígenas, que era formado pela ocorrência de sucessivos atentados.

Mas quando o realizador decide fazer dessas imagens um longa-metragem, ele opta por construir uma narrativa com duas camadas distintas. A primeira indicando o cenário de um crime e os sucessivos atentados e a segunda "forjando" uma memória sobre essas etnias e sobre a história vivida pelo grupo (indígenas mais indigenistas).

Aqui, é importante resgatar um dos pontos centrais do início do projeto *Vídeo na aldeias* que era o uso do equipamento de vídeo como instrumento para as etnias indígenas compreenderem as transformações socioculturais ocorridas no contato com a sociedade hegemônica.

---

[88] FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In*: *Edição Standard brasileira*. vol. 18. p.45.

Embora em *Corumbiara* não haja qualquer menção ao uso do método do *Vídeo nas aldeias*, agora já sabemos que uma das preocupações do realizador era a de mostrar as mudanças experienciadas pelas etnias indígenas ao longo dos anos. O que vemos em Corumbiara é, de certa forma, a transformação vivida por esses grupos ao longo de vinte anos.

Durante os vinte anos em que Vincent acompanhou o caso Corumbiara, ele captou imagens dos sucessivos atentados cometidos contra os Kanoê, os Akuntsu e o "Índio do buraco". Ele ouviu e gravou testemunhos dos índios sobre os atentados. Ele acompanhou os indigenistas e antropólogos que foram ameaçados e também sofreram intimidação por parte dos fazendeiros.

Nesse sentido, o filme é uma ferramenta para que os índios compreendam suas mudanças culturais ao longo dos anos, mas é sobretudo um filme para que os não-índios conheçam a diversidade dos indígenas de Corumbiara.

A cada retorno de Vincent à gleba Corumbiara eram reafirmados os vínculos entre o realizador, os indigenistas e os indígenas. No filme, esses encontros mostram a passagem do tempo e a maturidade do grupo. As marcas dos atentados e da passagem do tempo estão no corpo, nos vestígios encontrados e nos testemunhos das histórias vividas.

Vincent Carelli também tenta "forjar" no presente uma memória sobre os acontecimentos do passado, resgatando a trajetória de vida das personagens do início das filmagens em 1986 até a contemporaneidade da segunda fase do filme.

Assim, o propósito do documentário *Corumbiara* finalizado em 2006 é o de contar a história dos sucessivos massacres cometidos contra os indígenas da gleba Corumbiara, mas estabelecendo ligações entre as diversas micro histórias que compõem a rede de intrigas da narrativa, inclusive do próprio realizador.

Uma dessas micro histórias é a de sua esposa, Virgínia Valadão, antropóloga e responsável pela elaboração dos laudos que foram entregues à justiça e que faleceu no transcurso do caso Corumbiara[89]. O filme que é dedicado a ela, é também finalizado com a imagem da antropóloga.

Mas o realizador não retorna solitário ao projeto de 2006, ele conta com o apoio de Marcelo Santos e também dos sobreviventes do massacres (os Kanoê e os Akuntsu).

Como dito anteriormente, é o depoimento em *off* do realizador que conduz a narrativa apoiado nas imagens do passado e na elaboração desse passado desenvolvida em uma conversa com o indigenista Marcelo Santos. É por isso que a primeira sequência de cenas do filme mostra a chegada do realizador à casa de Marcelo Santos e o início da conversa entre os dois. Desde o início, o realizador se coloca como uma personagem e situa Marcelo Santos na história que será contada.

Também, trechos da sequência desse diálogo entre Vincent Carelli e Marcelo Santos aparecem ao longo da narrativa, como uma estratégia que explica possíveis lacunas na narrativa, as quais apenas os registros feitos no passado não dão conta de preencher.

De acordo com Halbwachs (2011), os testemunhos são uma modalidade "para confirmar ou recordar uma lembrança[90]". Mas quando falamos de um testemunho, de alguma maneira evocamos também a personagem do sobrevivente. A narração

[89] As últimas cenas de Corumbiara mostram o cotidiano dos Kanoê. O realizador em *off* informa o falecimento de Tutuá e que Tiramantu teve um filho de uma relação com Konibu. A jovem indígena cheia de vida que conhecemos no início do filme, no período de contato entre os indigenistas e os dois grupos indígenas, tem agora um semblante triste e sereno. Em *off*, Vincent pontua que ela vive retirada em sua aldeia, afastada dos Akuntsu e da Funai. A voz *off* de Vincent vai sendo aos poucos sobreposta por uma canção indígena até que o realizador se silencia. A banda de imagens mostra Tiramantu brincando com o filho. E uma fusão de imagens traz Purá em primeiro plano. É ele quem canta, deitado em uma rede e completamente ornamentado. Um corte brusco traz a imagem de Tutuá. A banda sonora mantém o canto de Purá. A banda de imagem traz novamente a cena em que o jovem Kanoê canta, enquanto avançam os créditos. O plano é aberto, Virgínia Valadão está sentada ao lado de Purá, que finaliza a canção e começa a soprar as mãos e benzer o ambiente, afastando todos os males de Corumbiara. O texto informa que o filme é dedicada à memória de Virgínia.

[90] Halbwachs, 2011. p. 31.

em primeira pessoa leva, portanto, Vincent Carelli a demonstrar sua implicação com os acontecimentos que são narrados no filme. Não se trata apenas do realizador que traz à tona uma nova perspectiva sobre o passado, mas também de alguém que viveu a experiência e retorna para contá-la.

Nesse sentido, o testemunho está intimamente vinculado a uma experiência traumática, mas também com a capacidade de se afastar desses acontecimentos difíceis e elaborar um testemunho crítico e reflexivo.

Para Paul Ricoeur (1983 apud Severi, 2000), a narrativa é um recurso de reconfiguração da experiência individual e uma percepção própria da passagem do tempo. Com efeito, Vincent Carelli soube aproveitar o tempo em que esteve ausente de Corumbiara para refletir sobre os episódios que viveu ao lado dos indígenas. Quando ele retorna, em 2006, é um realizador bastante experiente e com uma reflexão sobre o próprio trabalho.

Não sendo possível incriminar os culpados pelo atentado, o realizador decide trazer à tona a memória de um grupo renegado e silenciado pela história oficial.

A análise do documentário *Corumbiara* nesta pesquisa de mestrado foi mostrando que uma das principais características do filme é a preeminência dos testemunhos como reforço para a construção de uma memória sobre o conjunto dos atentados.

Se o testemunho do realizador tem um papel fundamental que é o de entrelaçar os acontecimentos do passado, é no testemunho das outras personagens que se inscrevem os acontecimentos do passado, reforçando ou completando o testemunho do realizador.

Conclusão

Serras da desordem

Corumbiara

Serras da desordem e Corumbiara:

a reconstituição do passado e a memória dos vencidos

Considerações finais

Como visto até aqui, os dois filmes analisados nesta dissertação, *Serras da desordem* (2006) de Andrea Tonacci e *Corumbiara* (2009) de Vincent Carelli, apresentam algumas ocorrências semelhantes que permitem uma reflexão conjunta deles.

Como observado, os dois estão especialmente relacionados do ponto de vista temático, pois tratam de massacres cometidos contra grupos indígenas isolados e dos impactos desses atentados na vida das pessoas que viveram essas experiências.

Nos dois filmes, os indígenas que foram acometidos por violência e indivíduos indígenas e não-indígenas que compartilharam parte dessas histórias de violência configuram-se como sobreviventes e testemunhas dos crimes cometidos no passado, sendo acionados pelos realizadores na reconstituição dos episódios que compõem essas histórias.

Mas vale lembrar que a reconstituição do passado se dá de maneira distinta em cada um dos filmes.

Em *Serras da desordem*, Andrea Tonacci utiliza principalmente o procedimento da reencenação no presente de episódios ocorridos no passado. Os atores responsáveis por reencenar o passado também eram as personagens da história contada no filme. Mas além do procedimento da reencenação, o passado também é reconstituído por meio de imagens de arquivo tanto estáticas quanto em movimento.

Em *Corumbiara*, Vincent Carelli reconstitui o passado a partir de uma reflexão sobre o mesmo, que se dá em três planos. Primeiro, o realizador se apoia nas próprias lembranças sobre a história dos massacres em Corumbiara. Segundo, o realizador confronta suas lembranças com a de uma outra testemunha não-indígena, Marcelo Santos. Terceiro, o realizador "coteja" suas lembranças e as de Marcelo Santos com

as imagens registradas no passado dos vestígios dos crimes e do cotidiano dos indígenas da gleba Corumbiara.

Já no plano estético, esses filmes se diferenciam, mas também apresentam semelhanças, como o uso de materiais de arquivo como estímulo para as lembranças das personagens e como elemento conectivo da narrativa . Além disso, as condições de produção de ambos os filmes exerceram grande influência no estilo adotado pelos realizadores. Boa parte das sequências desses filmes foram feitas como registros, *in loco*, levando os realizadores a optarem por equipamentos leves e mais baratos que as tradicionais câmeras cinematográficas. Nesse sentido, os filmes apresentam imagens feitas em VHS e também em diferentes suportes digitais como HI8, Betacam e Mini DV.

No que tange à estratégia utilizada para a construção da narrativa, o recurso comum aos dois filmes se dá na linearidade cronológica dos eventos. As histórias contadas em *Serras da desordem* e *Corumbiara* seguem a ordem de ocorrência dos acontecimentos, porém ambas as narrativas apresentam um jogo de tempo no qual prevalece a indeterminação entre o que é passado e o que é presente.

Em relação ao projeto de filme, o vínculo entre *Serras da desordem* e *Corumbiara* se dá no estabelecimento no presente de uma memória coletiva sobre os acontecimentos do passado.

Outro dado que deve ser observado na construção da narrativa desses filmes é a presença dos realizadores em cena.

Como observado no capítulo sobre *Serras da desordem*, o desfecho deste filme ocorre quando Carapiru, vivendo novamente entre os Guajá, é desafiado pelos homens da aldeia a ir à caça. O índio se despe e adentra a floresta. Lá, encontra-se com o realizador. O encontro entre realizador e personagem é uma espécie de *making of* da primeira sequência do filme. Mas além disso, é também o momento

em que o realizador explicita o universo cinematográfico e a manipulação da história que acabou de ser contada.

As primeiras tomadas de *Serras da desordem* são aquelas que apresentam maior semelhança com o documentário clássico. O tempo de cada cena é o tempo necessário para que o índio desempenhe suas ações, não há corte algum. Essas tomadas apresentam uma realidade quase idílica de um indígena na floresta que atiça o fogo com dois gravetos e faz de algumas folhas de palmeira a própria cama. Essas tomadas apresentam também uma concepção que é frequente entre muitos indivíduos não-indígenas a respeito dos indígenas. Por esta perspectiva, índio é aquele que vive na floresta, nu, que atiça o fogo com dois gravetos e dorme sobre folhas de palmeira.

Quando Tonacci revela a manipulação da cena, exibindo imagens em que dirige o ator Carapiru, o realizador desmonta a ideia idílica do universo indígena e apresenta os bastidores do processo cinematográfico. O realizador se assume como parte integrante da engrenagem fílmica, mas seu papel é o de contar a história e dirigir a equipe técnica e de atores.

Por outro lado, em *Corumbiara*, Vincent Carelli se apresenta como protagonista da história narrada. Já na primeira sequência, ele se apresenta e explica os propósitos do filme. Assim, o realizador se constrói como uma das personagens no contexto de uma história que fala sobre o outro, mas ao mesmo tempo esse outro é alguém que faz parte da vida do realizador.

Nesse sentido há uma dupla presença do narrador, pois ao mesmo tempo em que conta uma história, ele também se coloca como parte desta história, como uma das personagens. Sob esse aspecto, a personagem de Vincent Carelli em *Corumbiara* se apresenta como testemunha tanto quanto os indígenas e os indigenistas.

A narrativa de *Corumbiara* tem, portanto, um teor autobiográfico, que a difere parcialmente da narrativa de *Serras da desordem*, na qual o foco parte da interpretação que Andrea Tonacci faz da história de Carapiru.

Mais uma característica presente nesses filmes deve ser lembrada aqui e que é central no agrupamento dessas duas obras, que é a constituição da alteridade e o envolvimento desses realizadores com a questão indígena. Temas caros na filmografia de Andrea Tonacci e Vincent Carelli, merecem atenção especial em *Serras da desordem* e *Corumbiara* pois exercem influência nos métodos de trabalho desenvolvidos pelos dois realizadores.

Como consta nos dois capítulos desta dissertação, a trajetória de Andrea Tonacci e a de Vincent Carelli são marcadas pelo envolvimento desses realizadores na questão indígena desde a década de 1970[91].

Vincent Carelli, que trabalhou na Funai por um breve período, conheceu de perto o indigenismo de Estado em funcionamento no período do regime militar. Descontente com a atuação da Funai, o realizador acabou migrando para o indigenismo alternativo e junto aos antropólogos Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha fundou o CTI.

Andrea Tonacci se aproximou da questão indígena por meio de alguns amigos antropólogos, entre esses Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha. Ou seja, na questão indígena, Tonacci sempre atuou de maneira independente do lado do que Vincent Carelli chama de indigenismo alternativo.

---

[91] A Funai tinha acabado de ser implementada e como consta em Araújo (2001, p.181): "tratava-se do início de um período de intensa politização da questão dos direitos dos índios no Brasil. [...] A Funai tinha a dupla função de supervisor oficial da aculturação dos índios na sociedade brasileira (tipicamente, no sentido de se tornarem camponeses sem terra); como um facilitador do desenvolvimento da Amazônia, ao retirar os índios do caminho através da criação de reservas protegidas; e como uma polícia de fronteira na definição de quem poderia ser considerado índio. A Funai e os generais queriam que o menor número possível de pessoas se enquadrasse nessa definição, e buscavam usar a 'aculturação' (i.e., vestimentas, uso da língua portuguesa, interação com brasileiros) como indicador de exclusão".

Talvez, como reflexo dessa atuação no indigenismo alternativo, ocorra tanto em *Serras da desordem* como em *Corumbiara* uma crítica ao indigenismo de Estado. E em ambos os casos essa crítica se faz com a entrada de Sydney Possuelo em cena. Provavelmente não pelas ideias do sertanista, mas por sua atuação no indigenismo institucional. Nos dois filmes, a entrada de Sydney Possuelo em cena mostra que sua personagem deve optar entre defender os direitos do indivíduo indígena e defender a política de Estado.

Em *Serras da desordem*, Sydney Possuelo chega a Angical para averiguar a presença indígena no vilarejo e levar o índio embora. Apesar de um relacionamento interétnico (entre indígena e não-indígenas) aparentemente bem sucedido entre Carapiru e a família e os amigos baianos, o Estado, representado pela Funai na figura de Sydney Possuelo, decide que o índio não pode viver entre não-índios e é o momento de Carapiru reencontrar os seus. A cena permite um questionamento sobre o impedimento das relações interétnicas e o espólio do índio de qualquer autonomia como política indígena mais adequada. "É a partir daí que os passos de Carapiru não são mais dirigidos por ele, mas ditados pelo Estado[92]".

Em *Corumbiara*, mesmo diante de todos os vestígios da ocupação indígena na gleba Corumbiara, Sydney Possuelo, como funcionário da Funai, assina um documento negando a presença de índios na região. Em informações extrafílmicas[93], Vincent Carelli explica que Sydney Possuelo, enquanto funcionário da Funai responsável pelos índios isolados, havia formulado uma política que forçava o contato com indígenas nessa situação, independente da vontade do índio em afirmar ou não o contato. Nesse período, Marcelo Santos foi afastado de Corumbiara e Sydney Possuelo delegou a seu filho o contato com o "Índio do buraco". Como observado no segundo capítulo desta dissertação, nunca foi intenção do "Índio do buraco" efetivar

[92] CAETANO, 2008, p. 51.

[93] *Blog* do cineclube *CineCoque*. Disponível em: <http://cineclubecinecoque.blogspot.com.br/2012/06/transcricao-da-primeira-parte-do-debate.html>. Acesso em: 2 jul. 2013.

contato com não-índios (nem mesmo com os indigenistas). O resultado da frente comandada pelo filho de Sydney Possuelo foi desastroso e o rapaz acabou sendo flechado pelo indígena.

Com efeito, para se analisar os filmes sobre indígenas feitos por Andrea Tonacci e Vincent Carelli não se pode esquecer os aspectos de seus envolvimentos no indigenismo alternativo. Por um lado, pelo posicionamento político assumido por esses realizadores em defesa dos povos indígenas. Por outro, pelo trabalho pioneiro que esses realizadores desenvolveram na captação de imagens de índios, em que as relações de cumplicidade e respeito entre realizadores e personagens se fazem presente e essenciais nas análises desses filmes.

Nesse sentido, Andrea Tonacci e Vincent Carelli se inserem na questão indígena numa perspectiva de renovação das relações entre não-indígenas e indígenas, mais ainda, entre aqueles que trabalham pela e na questão indígena e os indígenas.

Para esses realizadores o que está em jogo não é a existência da diferença, mas o interesse por essa diferença. A questão da alteridade se mostra de uma maneira que vai além da busca pelo encontro. Pois, depois de tantos anos trabalhando com e para os povos indígenas, o que conta agora são as mudanças que ocorrem em novos encontros. Tanto *Serras da desordem* quanto *Corumbiara* nascem desse interesse pelo outro e do envolvimento dos realizadores com a questão indígena.

Convém ressaltar que os indígenas presentes em *Serras da desordem* e *Corumbiara* desconhecem o conceito de produção e reprodução de imagens. No caso de *Serras da desordem*, são indígenas que foram recentemente aldeados. No caso de *Corumbiara*, são indígenas em situação de isolamento. O resultado das cenas depende muito de como é feita a captação, que depende por sua vez da aproximação e do cuidado do realizador com aquilo que deve der filmado.

Serras da desordem

No primeiro capítulo desta dissertação foi analisado o filme *Serras da desordem*, que reconstitui uma história ocorrida na vida do indígena Carapiru, um indígena da etnia Guajá, entre 1977 e 1987.

Após escapar de um atentado cometido contra o acampamento dos Guajá (que ainda viviam em situação de isolamento em uma condição seminômade), o indígena percorre o Norte e o Nordeste do país sozinho e a pé, até ser encontrado (ou ter permitido que lhe encontrassem) pelos moradores de um vilarejo no município baiano de Angical. Carapiru passa a viver com uma das famílias do vilarejo até a Funai tomar conhecimento da presença dele em âmbito não-indígena e retirá-lo de Angical, levando-o a Brasília, onde Carapiru acaba encontrando o filho, retomando sua identidade e a progenitura.

"O filme irá então reencenar situações, repetir antigos encontros e teatralizar[94]" fatos ocorridos na trajetória de Carapiru do atentado cometido contra os Guajá até o retorno ao convívio dos amigos e parentes já em situação de aldeamento. Essa estratégia permite que Tonacci narre a história de Carapiru e ao mesmo tempo recrie esta história, conferindo uma interpretação a partir da visão daqueles que foram vencidos.

Na época em que Carapiru foi encontrado pela Funai, sua história foi amplamente difundida pelos veículos de comunicação impressos e pelo programa televisivo "Fantástico". Em ambos os casos, a história de Carapiru foi exibida como um caso extraordinário por meio de uma leitura sensacionalista. A interpretação da história de Carapiru naquele momento não problematizava as causas nem as consequências do atentado na vida de Carapiru e dos outros Guajá, tampouco estabelecia uma reflexão sobre os impactos da cultura hegemônica sobre a população indígena no Brasil.

[94] FRANÇA, 2010.

Com efeito, a abordagem feita por Andrea Tonacci da história de Carapiru resulta em uma interpretação distinta daquelas realizadas pela imprensa na ocasião em que o indígena foi encontrado pela Funai, porque confere a Carapiru e a todos que participaram de sua história expressarem os próprios pontos de vista sobre os acontecimentos.

Além disso, o fato dessas pessoas reencenarem no presente os acontecimentos do passado permite que elas novamente se encontrem, que trabalhem juntas em prol de um filme, que também é um filme sobre a vida delas. Assim, "colocar a reencenação no centro da metodologia é tornar de novo possível aquilo que o filme mostra[95]".

Também, na reencenação dos "rituais de civilização[96]", pelos quais Carapiru passou a partir do atentado contra seu povo, Tonacci provoca um questionamento à cultura modernizadora e industrial e à própria estrutura institucional.

Quando Carapiru é encontrado pelos moradores de Angical, ele mal chega ao vilarejo já lhe proíbem a nudez, vestindo-o com uma bermuda. Não bastasse o choque cultural, ser vestido por outros e a dificuldade na comunicação, Carapiru passa a ser tratado de maneira infantilizada pela família que o adota. A situação não muda nem mesmo com a chegada da Funai. Ao contrário, com a entrada do indigenista Sydney Possuelo na história, Carapiru perde qualquer autonomia sobre sua vida.

Em Brasília, é Sydney Possuelo quem fala por Carapiru e o impede de responder, dizendo, por exemplo, que os dois não se entendem, pois falam línguas diferentes, mas a intenção é o que vale. A resposta de Tonacci à afirmação do indigenista vem com força: trechos de filmes exibindo crianças em conflitos bélicos contemporâneos estimulados pela intolerância cultural e ideológica. Possuelo fornece explicações

[95] Idem.

[96] Ibidem.

para todas as atitudes de Carapiru, que não pode resistir ou se rebelar, pois lhe foi tirada qualquer possibilidade de reação. Mas Tonacci novamente surpreende: enquanto Carapiru assiste passivamente à televisão, o realizador exibe imagens de resistência indígena, de levante contra o Estado.

Corumbiara

No segundo capítulo desta dissertação foi analisado o filme *Corumbiara* (2009) de Vincent Carelli, que reconstitui uma série de atentados cometidos à mando de fazendeiros contra grupos indígenas em situação de isolamento na gleba Corumbiara, em Rondônia, entre 1986 e 2006.

O realizador começou a filmar em 1986, em Rondônia, tentando encontrar vestígios de um possível massacre cometido contra grupos indígenas. O crime não pode ser comprovado pois as vítimas haviam desaparecido logo após o possível atentado. O processo jurídico foi arquivado, os culpados nunca foram incriminados e o realizador decidiu abandonar as imagens que reconstituíam o crime. Vinte anos depois, em 2006, o realizador decide retomar as imagens e transformá-las em um filme. No projeto de filme de 2006, uma narração em primeira pessoa, a voz *off* do próprio realizador, amarra e contextualiza as imagens de arquivo

Quando o realizador decide transformar as imagens de arquivo em um filme, há um empenho de efetuar uma análise crítica do próprio trabalho tanto como indigenista quanto como realizador. Como observado no segundo capítulo desta dissertação, em 1986, Vincent Carelli dava os primeiros passos com o projeto *Vídeo das Aldeias*. Naquele momento, a garantia dos direitos indígenas à terra era o centro da reflexão do realizador. Em 2006, Vincent Carelli empreende "um questionamento das razões

que o levaram ao registro[97]" das imagens do passado e da maneira como foi efetivado o contato com os grupos indígenas.

Apesar de ser um documentário narrado em primeira pessoa, o filme se difere do modelo griersoniano, mencionado na *Introdução* desta dissertação. Em *Corumbiara*, a voz *off* do realizador funciona como um depoimento de uma das testemunhas do caso Corumbiara.

Durante os anos em que o realizador acompanhou o caso ele também foi ameaçado de morte, sendo obrigado a usar um nome falso toda vez que chegava a Xupinguaia, vilarejo próxima à gleba Corumbiara. Assim como os indígenas Kanoê, Akuntsu e o "Índio do buraco", Vincent Carelli também é uma testemunha do caso Corumbiara. É por essa chave que o realizador se coloca como narrador do filme, pela perspectiva daquele que também foi uma das vítimas.

Além disso, a sua voz não é a única presente no discurso do filme. Seu depoimento é ratificado e complementado pelo depoimento de Marcelo Santos, indigenista da Funai que solicitou a ajuda de Vincent Carelli no recolhimento de pistas sobre o possível crime contra os indígenas de Corumbiara. Para além da voz de Vincent Carelli e Marcelo Santos, há a presença dos Kanoê e dos Akuntsu que testemunham com o próprio corpo em cena o histórico dos massacres.

Em entrevista[98], Vincent Carelli explica que chegou a exibir as imagens que captou em Corumbiara com os Kanoê e os Akuntsu, bem como mostrou a eles imagens de outras etnias. Mas os indígenas de Corumbiara não tiveram interesse algum pelo equipamento. Na concepção do realizador, esses grupos estão marcados pelas tragédias dos atentados e muito fragilizados a ponto de não darem importância alguma para a presença da câmera. Nas palavras do realizador, "a verdade [é que]

---

[97] OLIVEIRA, 2009. Índio que ninguém viu é boato. *In*. *Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/gramado09dia4a.htm>. Acesso em: 13 jul. 2013.

[98] *Blog* do cineclube *CineCoque*. Disponível em: <http://cineclubecinecoque.blogspot.com.br/2012/06/transcricao-da-primeira-parte-do-debate.html>. Acesso em: 2 jul. 2013.

eles estão condenados a morte, [...] porque eles não podem se reproduzir, são todos parentes, é como se tivessem esperando a morte[99]".

Serras da desordem e Corumbiara: a reconstituição do passado e a memória dos vencidos

O conceito de memória coletiva usado nesta dissertação tem base nos estudos de Maurice Halbwachs. Esta noção foi privilegiada porque considera que a memória seja elaborada em um processo que une discursos e práticas coletivas desenvolvidas por grupos sociais que se definem diante de um contexto específico.

Na chave dos estudos de Halbwachs, o acesso ao passado é motivado pela pertença do indivíduo em um grupo social. Este, por sua vez, determina o que pode ser esquecido e o que deve ser lembrado. O processo de articulação entre o esquecimento e a lembrança estabelece a memória do grupo.

Esse grupo é formado por indivíduos que compartilham dados e noções comuns, porque "somente assim [é possível] compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída[100]".

Na aplicação deste conceito nos filmes *Serras da desordem* e *Corumbiara*, a rememoração do passado traz à tona a memória dos vencidos, que historicamente foram silenciados pela cultura hegemônica e letrada.

Se o princípio dos direitos indígenas às suas terras tem sido desrespeitado ao longo da história do Brasil, o que esses filmes fazem é uma ação de atualização da ideia do direito imemorial dos indígenas às terras. Essa questão é a origem da construção de uma memória dos grupos com os quais Andrea Tonacci e Vincent Carelli trabalharam em seus filmes.

---

[99] Idem.

[100] HALBWACHS, 2001, p. 39.

Em *Serras da desordem* e *Corumbiara*, os indivíduos são acionados a atuarem quanto pertencentes a grupos definidos. No interior desses grupos, os indivíduos são estimulados a rememorar no presente uma série de eventos ocorridos no passado e que são exatamente os eventos que configuram esses indivíduos enquanto pertencentes ao grupo.

Em *Serras da desordem* os diferentes grupos que atuam no filme relembram episódios ocorridos na vida de Carapiru do atentado ao retorno do índio à convivência dos Guajá. Em *Corumbiara* o grupo formado pelos indigenistas e os índios relembra um conjunto de fatos relacionados a um possível crime cometido na gleba Corumbiara.

Logo no início de *Serras da desordem* os Guajá reconstituem o passado do grupo. Eles reencenam situações que ocorreram antes do massacre, num período em que ainda viviam em uma condição seminômade. Eles são estimulados pelo realizador, dentro do projeto do filme, a relembrarem uma série de ações que já não são mais praticadas no presente, porque agora eles estão aldeados. Mas, é no interior desse grupo, na partilha da experiência de reencenar o passado para o filme, que eles constroem uma memória do grupo.

Além das solicitações do realizador aos índios, de como eles deveriam se comportar, o fato deles estarem na floresta já vale como um estimulo para que ocorra uma interação entre os indivíduos e entre eles e o próprio ambiente. São essas interações que provocam as reminiscências.

O mesmo ocorre quando Carapiru chega à Angical para reencontrar a família e os amigos com os quais viveu durante algum período. A razão de Carapiru viajar até Angical é a reconstituição de alguns eventos ocorridos no primeiro encontro e para que isso ocorra o realizador utiliza variadas estratégias. Além de uma reencenação *stricto sensu* do passado, ele também trabalha a fala sobre o passado por meio de uma interação entre os indivíduos e entre eles e o ambiente em que estão inseridos. Nesta segunda situação, a presença de Carapiru em cena é um recurso importante para que as lembranças do passado sejam ativadas. A interação entre Carapiru e os

demais membros do grupo é o que provoca as reminiscências. E nessa interação o grupo constrói sua memória.

Corumbiara é um filme sobre uma série de crimes cometidos contra indígenas, mas também pode ser um filme sobre a memória. Durante toda a narrativa, o realizador parece estar sempre provocando as reminiscências ou buscando suas próprias lembranças.

O filme começa com Vincent Carelli e Marcelo Santos tentando recompor o encadeamento dos fragmentos da história do caso Corumbiara. Em seguida, vê-se o empenho de Vincent Carelli em estimular as lembranças dos Nambiquara em uma situação que tornou-se a origem do *Vídeo nas aldeias*. A seguir, o esforço de Marcelo Santos e do realizador em coletar testemunhos materiais de um crime, procurando vestígios da presença indígena no local onde possivelmente ocorreu o atentado.

Depois, já em contato com os Kanoê e os Akuntsu, no intuito de compreender o que havia ocorrido em Corumbiara, realizador e indigenista iniciam um processo de esquadrinhadura do passado, que é bastante dificultado pela impossibilidade de comunicação, já que Vincent e Marcelo não falavam a língua dos indígenas e esses não falavam o português.

Mas, além desses contextos de ativação do passado, em *Corumbiara* também ocorre a evocação do "depoimento da testemunha"[101] como principal recurso para a reminiscência e recriação do passado. Segundo Maurice Halbwachs a rememoração pessoal tem raízes em uma "comunidade afetiva", pois a memória individual só existe quando se estabelece a partir de um grupo.

A cada retorno de Vincent Carelli à gleba Corumbiara eram reafirmados os laços afetivos entre o grupo de indígenas e indigenistas. O medo inicial dos Kanoê e dos Akuntsu em relação aos indigenistas foi sendo substituído pelo carinho do regresso dos amigos não-índios. Aos poucos, com ajuda de tradutores indígenas, os indigenistas foram compreendendo todo o passado dos Kanoê e dos Akuntsu. Durante vinte anos, o grupo compartilhou diferentes experiências. Como vimos no

[101] HALBWACHS, 2001.

segundo capítulo desta dissertação, em *Corumbiara*, essas experiências são ativadas a partir dos testemunhos, que avivam a memória do grupo de vencidos da gleba Corumbiara.

Bibliografia

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeos nas Aldeias 25 anos:* 1986-2011. Olinda: Vídeos nas Aldeias, 2011.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico:* dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

AUFDERHEIDE, Pat. "Vendo o mundo do outro, você olha para o seu": a evolução do Projeto Vídeo nas Aldeias. *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeos nas Aldeias 25 anos:* 1986-2011. Olinda: Vídeos nas Aldeias, 2011. p. 180-186.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

_____. *Dicionário teórico e critico de cinema*. Campinas: Papirus, 2012.

BARNOUW, Erik. *Documentary:* a history of non-fiction film. New York: Oxford University Press, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. A arte mnemônica. *In*: *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 2008. p.222-232.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CAETANO, Daniel (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeos nas Aldeias 25 anos:* 1986-2011. Olinda: Vídeos nas Aldeias, 2011. p. 42-51.

CUNHA, Manuela Carneiro da Cunha. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DA-RIN, Silvio. Verdade e imaginação. *In*. DA-RIN, Silvio. Espelho Partido – tradição e transformação do documentário cinematográfico. ECO-Ufrj, 2005.

DECCA, Edgar. *1930 o silêncio dos vencidos:* memória, história e revolução São Paulo: Brasiliense, 2004

DIACON, Todd A. *Rondon*: o marechal da floresta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa:* o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins, 2000.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. *In*: *Edição Standard brasileira*. vol. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 13-85.

_____. Um distúrbio de memória na Acrópole. *In*: *O mal-estar na civilização*, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Penguin Companhia, 2010. p. 436-449.

GAUDREAULT, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Memória de uma travessia. *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeos nas Aldeias 25 anos:* 1986-2011. Olinda: Vídeos nas Aldeias, 2011. p.170 e 171.

_____. *O abrigo do tempo:* abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

LEVI, Primo. *É isto um homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Claudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil:* Tradição e Transformação. São Paulo: Summus, 2004.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *In*: *Projeto História*/Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Depto. de História. n. 10. São Paulo: PUC/SP: 1993. p. 7-28.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário:* história, identidade, tecnologia. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

_____ (org.). *Tradição e reflexão:* contributos para teoria e estética do documentário. Covinhã: UBI, 2011.

RAMOS, Clara Leonel. *A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo*: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Orientador: Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. São Paulo, 2013.

RAMOS, Fernão. A encenação documentária. *In*: PENAFRIA, Manuela (org.). *Tradição e reflexão:* contributos para teoria e estética do documentário. Covinhã: UBI, 2011. p. 168-176.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2010.

_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

SARAIVA, Leandro. "Enfia essa câmera no rabo". *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeos nas Aldeias 25 anos:* 1986-2011. Olinda: Vídeos nas Aldeias, 2011. p. 191-195.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. A essência do cinema. *In*. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003. p. 49-53.

TACCA, Fernando. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar:* Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e terra, 2001.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento:* cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

YATES, Francis. *A arte da memória*. Campinas: Unicamp, 2010.

Webgrafia

BERNARDET, Jean-Claude. *Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade*. Abr. 2004. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>. Acesso: 11 jul. 2013.

CAETANO, Daniel; et. al. Entrevista com Andrea Tonacci. *In*. Revista de pós-graduação em Comunicação *Contracampo*. Rio de Janeiro: UFF, 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/index.htm>. Acesso: 12 jul. 2013.

_____. O cinema e a vida. Revista de pós-graduação em Comunicação *Contracampo*. Rio de Janeiro: UFF, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artserrasdadesordem.htm>. Acesso: 28 jan. 2013.

CAIXETA, Ruben. Entrevista com Vincent Carelli. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/forumdoc2009/catalogo-forumdoc-2009.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2013.

FRANÇA, Andrea. A reencenação no cinema documentário. *In*. *Matrizes*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. v.4. n.1. São Paulo: USP, 2010.

Godard, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. *In*. *Cahiers du cinéma* n. 94. Paris, 1959. Disponível em: <http://www.derives.tv/L-Afrique-vous-parle-de-la-fin-et>. Acesso em: 12 jul. 2013.

MECC, Leonardo. Tristes trópicos. *In*. *Cinética* – cinema e crítica. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/serrasdadesordem.htm>. Acesso em: 28 jan. 2013.

OLICK, Jeffrey K. e ROBBINS, Joyce. Social Memory Studies: from "collective memory" to the historical sociology of mnemonic practices. *In*. *Annual review of sociology*, Vol. 24. (1998), pp. 105-140. Disponível em: <http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Olick_Robbins_95.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2013.

OLIVEIRA, Rodrigo. Sobre os usos da máquina. *In*: Revista *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artjouezencore.htm>. Acesso em: 10 jul. 2013.

REEL, Monte. And Then There Was One. *In*. *The Washington Post*. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/01/08/AR2008010803472.html?sid=ST2008011101748>. Acesso em: 5 de jul. 2013.

SEVERI, Carlo. Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição xamânica Kuna. Mana. vol.6, n.1. Rio de Janeiro. Apr. 2000. Disponível no site da Scientific eletronic library online (Scielo) <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010493132000000100005&script=sci_arttext>. Acesso em: 05 jan. 2013.

ZEA, Evelyn Schuler, SZTUTMAN, Renato & HIJIKI, Rose Satiko G. Conversas na desordem: entrevista com Andrea Tonacci. *In*. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*. n.45. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34591/37329>. Acesso em: 10 jul. 2013.

Sites

Fundação nacional do índio (Funai). Disponível em: <http://www.funai.gov.br/>. Acesso em: 30 mai. 2013.

Comissão nacional da Verdade (CNV). Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/>. Acesso em: 30 mai. 2013.

Instituto Socioambiental (Isa). Disponível em: <http://www.socioambiental.org/> . Acesso em: 30 mai. 2013.

Centro de trabalho indigenista (CTI). Disponível em: <http://www.trabalhoindigenista.org.br/> . Acesso em: 30 mai. 2013.

Filmografia

Corpus de pesquisa

Corumbiara
Diretor: Vincent Carelli
Duração: 117 min.
Brasil, 2009

Serras da desordem
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 135 min.
Brasil, 2006

Corpus de referência

A arca dos Zo'é
Diretor: Dominique Gallois e Vincent Carelli
Duração: 22 min.
Brasil, 1993

A festa da moça
Diretor: Vincent Carelli
Duração: 18 min.
Brasil, 1987

Aruanda
Diretor: Linduarte Noronha
Duração: 22 min.
Brasil, 1960

Bang bang
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 90 min.
Brasil, 1970

Bla bla bla
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 30 min.
Brasil, 1967

Cabra marcado para morrer
Diretor: Eduardo Coutinho
Duração: 119 min.
Brasil, 1984

Close-up
Diretor: Abbas Kiarostami

Duração: 94 min.
Brasil, 1990

Conversas no Maranhão
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 120 min.
Brasil, 1977

Documentário
Diretor: Rogério Sganzerla
Duração: 12 min.
Brasil, 1965

Jaguar
Diretor: Jean Rouch
Duração: 110 min.
Brasil, 1967

Jardim Nova Bahia
Diretor: Aloysio Raulino
Duração: 15 min.
Brasil, 1971

Jorge Mautner
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 40 min.
Brasil, 1974

Jouez encore, paiez encore
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 120 min.
Brasil, 1995

Miles Davis
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 40 min.
Brasil, 1974

Milton Nascimento
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 40 min.
Brasil, 1974

Moana
Diretor: Robert Flaherty
Duração: 85 min.
Brasil, 1926

Moi, un noir
Diretor: Jean Rouch
Duração: 70 min.
Brasil, 1958

Nanook
Diretor: Robert Flaherty
Duração: 79 min.
Brasil, 1922

O homem de Aran
Diretor: Robert Flaherty
Duração: 76 min.
Brasil, 1934-35

O pedestre
Diretor: Otoniel Santos
Duração: 15 min.
Brasil, 1965

Os Arara
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 60 min.
Brasil, 1981

Olho por olho
Diretor: Andrea Tonacci
Duração: 18 min.
Brasil, 1965

Rituais e festas Bororo
Diretor: Luiz Thomaz Reis
Duração: 26 min.
Brasil, 1916

Tarumã
Diretor: Aloysio Raulino
Duração: 13 min.
Brasil, 1975

Terra em Transe
Diretor: Glauber Rocha
Duração: 105 min. 37seg.
Brasil, 1967