



Os Arara: imagens do contato

CLARISSE CASTRO ALVARENGA

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG,
com Mestrado em Multimeios pela Unicamp (2005)

Resumo: Neste trabalho abordo a série *Os Arara* (1980-1983), de Andrea Tonacci, buscando aproximar a situação de primeiro contato com índios isolados, filmada pelo cineasta, à noção de *equivoco*, formulada por Eduardo Viveiros de Castro (2004) em sua teoria do perspectivismo ameríndio. Procuo mostrar que o equívoco concernente ao contato enfatiza a presença do invisível (fora de campo) tanto na experiência de realização quanto na escritura do filme. Sugiro ainda a emergência de um regime do *tato* (Michel Serres, 2010), a partir do qual o impalpável se inscreve.

Palavras-chave: *Os Arara*. Andrea Tonacci. Equívoco. Primeiro contato. Tato.

Abstract: In this paper I discuss the series *The Arara* (1980-1983), Andrea Tonacci, seeking to bring the position of first contact with uncontacted Indians filmed by filmmaker, the notion of equivocation (2004), as formulated by Eduardo Viveiros de Castro in his theory the Amerindian perspectivism. I try to show that the equivocation concerning the contact stresses the presence of the invisible (offscreen) both in experience and in writing achievement of the film. Still suggest the emergence of a system of touch (Michel Serres, 2010) from which the elusive falls.

Keywords: *Os Arara*. Andrea Tonacci. Equivocation. First contact. Touch.

Résumé: Dans cet article, je discute la série *The Arara* (1980-1983), Andrea Tonacci, cherchant à apporter la position du premier contact avec les Indiens isolés filmé par le cinéaste, la notion d'équivoque (2004), telle que formulée par Eduardo Viveiros de Castro dans sa théorie du perspectivisme amérindien. J'essaie de montrer que l'équivoque concernant le contact insiste sur la présence de l'invisible (hors champ) à la fois de l'expérience et du rendement en écriture du film. Toujours suggérer l'émergence d'un système de contact (Michel Serres, 2010) dont les chutes insaisissables.

Mots-clés: *Os Arara*. Andrea Tonacci. Idée fausse. Premier contact. Contact.

1. Os índios existem

Desde o final da década de 1970, Andrea Tonacci mantém uma série de encontros com diferentes grupos indígenas e indigenistas, não apenas no Brasil, mas também no Arizona e no Novo México (EUA, 1979-1980). Em meio às relações que daí advêm, o cineasta realizou a série intitulada *Os Arara* (1980-1983).¹ A princípio, a proposta era acompanhar a Frente de Atração² da Fundação Nacional do Índio (Funai) que pretendia estabelecer o *primeiro contato* com os Arara,³ grupo indígena Caribe, do Pará (PA), até então isolado, sem contato com o homem branco.

Àquela altura, o território arara havia sido cortado ao meio pela construção da Rodovia Transamazônica, cujo leito começou a ser aberto ainda na década de 1960. Tal como narra no primeiro episódio da série o indigenista Sydney Possuelo, superintendente da Funai que liderou a Frente de Atração, o planejamento da Transamazônica não considerava a presença dos índios. Para o governo militar, comprometido em forjar o “milagre econômico”, era como se os índios não existissem. Por isso as estradas foram desenhadas e, em seguida, abertas, passando dentro de Terras Indígenas (TIs). Possuelo faz, a partir daí, um apelo a uma “política que leve em consideração a presença dos índios”. O alcance dessa afirmação de Possuelo ao longo da série não se limita a um diagnóstico acerca da falta de informação do Estado sobre os índios. Afinal, o que está em jogo são políticas governamentais nas quais o índio era – e ainda é, mesmo após a democratização do país – deliberadamente deixado de fora, excluído, quando não exterminado.⁴

Em contraste, Andrea Tonacci assume como pressuposto a existência material dos índios, mesmo quando estão *fora de campo*, na impossibilidade de enquadrá-los. Ou seja, a escritura do trabalho de Tonacci inclui os índios, mesmo quando eles não estão em quadro, como procuro mostrar adiante. Ao longo do filme, o cineasta junto da sua equipe e da equipe da Funai se expõem ao risco real do encontro com os indígenas, numa situação como a de *primeiro contato*, na qual o desconhecimento de parte a parte não oferece aos envolvidos um contexto de entendimento mas sim uma série de *equivocos* (VIVEIROS DE CASTRO, 2004).

Se a política dos governos militares que projetou a construção da Transamazônica sequer considerava a existência dos índios e de suas terras, a televisão, que naquele momento exibia

1. Além da série *Os Arara*, Andrea Tonacci realizou outros dois filmes envolvendo indígenas: *Conversas no Maranhão* (1977-1983) e *Serras da desordem* (2006).

2. As primeiras ações da Frente de Atração datam do início da década de 1970. A partir de 1980 houve uma intensificação das tentativas de contato devido ao início das obras de construção da Rodovia Transamazônica, que trouxeram inúmeros impactos para o grupo, dentre eles, a redução do seu território, a perda de comunicação interna entre as aldeias e a restrição de acesso dos indígenas aos recursos naturais.

3. “A denominação Arara não compõe o autodesignativo dessa etnia, é um etnônimo antigo de origem não indígena. Auto identificam-se como Ugoro'gmo, que quer dizer 'nós inclusivo' ou 'a gente'. A designação Arara estaria sendo aplicada a grupos indígenas da Amazônia pelo menos desde o início do século XIX, referindo-se à nomeação que poderia ter se originado no ornamento de penas que usavam na boca ou na tatuagem facial azul escura das têmporas ao canto dos lábios. Os Arara atuais do Pará residem em três localidades diferentes: Aldeia Laranjal, Aldeia Cachoeira Seca e Terra do Maia (TI Arara da Volta Grande do Xingu)”. Informação que consta no Resumo do Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Cachoeira Seca, assinado por um Grupo Técnico coordenado pela antropóloga Maria Helena de Amorim Pinheiro e publicado no Diário Oficial da União do dia 27 de fevereiro de 2007. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/469800/dou-secao-1-28-02-2007-pg-114>>. Acesso em: 24 out. 2013.

4. Basta lembrar que o governo federal mantém atualmente parados vinte e um processos de demarcação de Terras Indígenas (TIs): catorze aguardam a assinatura de decreto de homologação pela presidenta

Dilma Rousseff e outros sete a portaria declaratória do ministro da Justiça, José Eduardo Cardozo. O atual governo tem o pior desempenho na regularização de TIs desde a democratização do país. As áreas somam quase dois milhões de hectares. No caso da Terra Indígena Cachoeira Seca, dos Arara, a área foi declarada, em 1993, com setecentos e sessenta mil hectares, mas, por causa da presença de muitos ocupantes não indígenas, o processo sofreu pressões e os estudos foram refeitos. Em 2008, a TI foi novamente declarada com setecentos e trinta e seis mil hectares. Várias tentativas de demarcação física foram feitas, pois os ocupantes não indígenas impediam sua realização. Afinal, a TI foi demarcada e encaminhada, em outubro de 2012, para ser homologada. A homologação é uma das condicionantes socioambientais que foram definidas pela Funai como requisitos para a licença de instalação da hidrelétrica de Belo Monte, em Altamira (PA), mas ainda não saiu da gaveta apesar das obras de Belo Monte terem sido iniciadas há mais de dois anos. Além da TI Cachoeira Seca, os Arara aguardam a homologação da TI Arara da Volta Grande do Xingú (PA) e da TI Arara do Rio Amônia (AC). Fonte: Instituto Socioambiental. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/pt-br/node/2356>>. Acesso em: 24 out. 2013.

trabalhos de cineastas brasileiros (BENTES, 2007; FECHINE, 2007), queria exatamente, agora a todo custo, mostrar imagens dos índios. O projeto de filmar o *primeiro contato* com os Arara, realizando, portanto, a primeira imagem desse grupo, é viabilizado através de um contrato entre Tonacci e a TV Bandeirantes, que previa a produção e exibição de três episódios, de cerca de sessenta minutos cada. Depois de levar ao ar os dois primeiros, houve um desentendimento entre a diretoria da emissora e o cineasta, que inviabilizou a finalização e exibição do terceiro episódio.

Apesar da quebra de contrato, Tonacci leva o projeto adiante, mantendo-se filmando na região. A última parte do trabalho foi filmada, mas permanece inacabada até os dias de hoje. Vou considerar *Os Arara* à maneira como tem sido mostrado pelo diretor atualmente, ou seja, uma série composta por três episódios, sendo o terceiro não-finalizado. Em entrevista a Daniel Caetano, o cineasta explica:

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

Dois pontos desse depoimento distinguem o trabalho cinematográfico de Tonacci da lógica midiática. O primeiro é o tempo de produção. Para o cineasta, é mais importante acompanhar a Frente de Atração, descrevendo todos os seus percalços, do que produzir uma cena bem acabada para ser filmada e exibida imediatamente. O outro ponto diz respeito à ausência de imagens de índios nos dois primeiros episódios, nos quais nem se sabe ao certo se realmente o primeiro contato chegará a acontecer. Os índios permanecem *fora de campo* – não sem exercer forte tensão sobre a cena.

Tanto a visibilidade que apaga os indígenas (do Estado) como a que os expõe de forma leviana (da TV), e que não deixa de ser também outro modo de apagá-los, não encontram ressonância nessa série. O que se observa em *Os Arara* são inúmeros atravessamentos entre as experiências vividas por Tonacci, seus colaboradores, os grupos indígenas filmados, indigenistas, instituições e a escritura da série.

2. Enquadrar os brancos para filmar os índios

O primeiro episódio da série *Os Arara* se inicia com uma cena na qual Sydney Possuelo se encontra com o companheiro Afonso Alves da Cruz, sertanista auxiliar da Funai, que convive entre os Arara desde os anos 1970, com o início das ações da Frente de Atração, até os dias de hoje, tendo importante papel na identificação, delimitação e demarcação da Terra Indígena Arara, ainda não homologada. Em primeiro plano, estão os corpos dos dois, que se saúdam com entusiasmo. Ao redor do avião da Funai, que parece ter acabado de pousar em Cachoeira Seca naquele momento, trazendo Possuelo, estão também figuras locais, que a câmera, em seguida, vai mostrar de forma a enquadrar seus corpos, como se a descrevê-los.

Trata-se de uma imagem de 15 de outubro de 1980, portanto, posterior ao início da expedição e do filme, que data de 4 de maio de 1980. O cineasta optou por não usar o critério cronológico para montar as imagens que abrem a série – a inscrição com a data em que as imagens foram filmadas está presente ao longo de todo o filme.⁵ Essa opção sugere a importância de colocar em cena os corpos dos brancos e vinculá-los, logo no primeiro momento.

A partir daí, o primeiro episódio se concentra, basicamente, na contextualização histórica sobre a Terra Indígena Arara, feita a partir de cenas que explicitam a presença de um corpo a interagir com relatórios institucionais, matérias de jornal e mapas. É como se o cineasta (ou Possuelo) estivesse folheando os documentos e filmando-os. Outro modo de salientar a presença dos corpos na relação com os documentos são as marcações de datas nos relatórios e matérias de jornal, feitas em cena com canetinha hidrocor.

O acesso a esses documentos oficiais de circulação interna indica certa proximidade de Tonacci com os trabalhos da Funai. Aspecto que também é indicativo dessa proximidade é a natureza

5. Tonacci inseriu sobre as imagens na montagem as datas em que foram realizadas as tomadas, numa preocupação explícita de mostrar o arco temporal empreendido pelo filme, que nesse primeiro episódio se inicia em 4 de maio de 1980. O procedimento se estende aos próximos episódios (a última data no terceiro e último episódio é 30 de julho de 1982). Ou seja, o período de filmagem vai de 4 de maio de 1980 a 30 de julho de 1982.

da participação, no filme, de Sydney Possuelo. É ele quem narra o primeiro e o segundo episódios. Desde o início do episódio, Possuelo nos apresenta o grupo dos Arara, seu território e a trama política que os envolve naquele momento. Apesar de em 1978 a Funai ter garantido aos indígenas a posse de seu território, pouco tempo depois o Incra destina parte das terras dos Arara à Cotrijuí – empresa extrativista de madeira, que tem um projeto de colonização por meio da construção de uma agrovila em terras Arara.

Na postura do sertanista é possível localizar também, em um primeiro momento, a proposta do filme, o que pode ser verificado não apenas na incorporação da voz em *off* de Possuelo, mas também na forma como as imagens são usadas para reiterar, é bem verdade que nunca de maneira óbvia, aquilo que ele diz.

Além dos corpos de Tonacci e Possuelo, a equipe do filme também é colocada em cena durante o processo de construção do acampamento da Frente de Atração ao lado dos funcionários da Funai, com o uso de legenda identificando o nome e a função, e, muitas vezes, essas imagens são cobertas pelo depoimento de Possuelo em *off* abordando outros assuntos. O ambiente da floresta fechada impõe proximidade entre aqueles que tomam parte no acampamento. O risco de um ataque indígena associado às restrições perceptivas que a floresta coloca, no sentido de não oferecer horizonte aberto, faz com que as equipes do filme e da Funai se associem e estejam ali em relação de interdependência. O que interessa aqui é a proximidade entre a equipe do filme e a equipe da Funai, a equivalência como são tratadas pelo filme e, mais que isso, a opção do cineasta de mostrar fisicamente, colocar em cena, os corpos daqueles que trabalham no filme e na Funai, ao invés de apenas mencionar seus nomes nos créditos finais.

A equipe do filme permaneceu acampada junto aos funcionários da Funai, durante parte da atuação da Frente de Atração (período que vai de 1980 a 1982). Em alguns momentos, conversas informais entre eles preenchem o tempo de “espera”, condição compartilhada. Não se trata de uma espera passiva, mas de uma espera que, diferentemente, é constituída por uma série de procedimentos estratégicos que visam “atrair” a atenção e provocar a aproximação dos indígenas. Como na iminência de um enlace, a espera nesse caso é produtiva. Ela envolve uma série de pequenas ações, atenção a detalhes, investigações, sinais, acenos, gestos e tentativas de comunicação de parte a parte.

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

Apesar de se colocarem ao lado dos indígenas, a resposta destes a toda a elaboração intelectual dos brancos foi mais concreta, atingindo os corpos dos integrantes da expedição, colocando-os em risco. A narração do filme é tensionada pela proximidade dos indígenas e pelo seu posicionamento defensivo contra a Frente de Atração.

Concretamente, os estrepes são um sinal não percebido pela equipe, cujos integrantes tiveram seus pés fincados. Que sinal exatamente seria esse? Ao que parece os estrepes são um indicativo de que a equipe não enxerga tão bem quanto imagina, não conhece o ambiente da floresta. No caso do filme, seria possível imaginar que, no contexto da floresta, não é possível mais se ter o controle sobre exatamente o quê se está filmando.

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

3. Os equívocos do contato

O segundo episódio está centrado no relato sobre o ataque que os indígenas empreendem ao chamado Posto de Vigilância 1 – que integra o acampamento da Frente de Atração –, no dia 12 de julho de 1980, dois meses e meio depois deles estarem instalados na região próxima ao território arara e também do início das filmagens. Segundo Possuelo, o ataque, que feriu três funcionários da Funai com flechas, é justificado. Fazia quinze dias que máquinas e motosserras da empresa extrativista Cotrijuí atuavam a poucos metros do território indígena. Para Possuelo, os Arara não fazem distinção entre

os brancos da Cotrijuí e os brancos da Frente de Atração. “Os índios não nos distinguem, não nos separam de outros homens brancos”, afirma Possuelo para a câmera.

A partir daí, surge um problema. Todo o posicionamento, que foi didaticamente afirmado e que aproximava Possuelo e Tonacci dos indígenas, encontra um obstáculo: os próprios índios não têm conhecimento de nada daquilo que elaboram, nem mesmo os distinguem dos demais brancos que exploram a região, o que já havia se insinuado no episódio anterior quando desprezam os presentes deixados na mata e colocam estrepes pelo caminho.

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

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

Em dois momentos é possível identificar essa alteração de posicionamento. O primeiro é uma sequência na qual Possuelo interpela funcionários da Cotrijuí que estavam trabalhando na extração da madeira. Primeiramente, a câmera descreve a atuação dos trabalhadores, o uso das máquinas, o ruído que provocam na mata – o filme reproduz o incômodo sonoro que o ruído das máquinas estaria provocando nos índios. Possuelo convoca o espectador: “Isso aqui que os senhores estão vendo é extração de madeira. A vinte e três quilômetros do Posto de Vigilância 1, onde houve o ataque dos Arara”, diz ele. Em seguida, inicia uma conversa com os trabalhadores, que dizem que aquela terra

pertence à Cotrijuí. Ao final, após argumentação de Possuelo, um deles, um homem com traços indígenas, conclui: “Acredito que eles [os indígenas] tenham um pouco de razão, né, senhor?”. A câmera acompanha Possuelo e mostra, em planos de detalhe, bonés e camisas dos funcionários com a marca da Cotrijuí.

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

A partir do ataque, muda a situação que cerca o filme e também o uso que se faz da linguagem. O discurso de defesa dos indígenas continua o mesmo, entretanto a forma como os corpos encarnam em cena esse discurso é outra. O que se observa é um enfrentamento maior das situações concretas, reais (os presentes descartados, os estrepes, as flechas), a presença da câmera filmando os acontecimentos e uma reiteração da situação de convocação dos espectadores e dos próprios brancos que vivem ao redor do território, numa tentativa de reunir forças ao lado da Frente de Atração.

A situação de *primeiro contato*, primeira imagem, pode ser aproximada à defesa, por Eduardo Viveiros de Castro, do equívoco, denominado “equivocação controlada” na antropologia. Para o autor, o equívoco não é um erro, mas um problema que aponta afirmativamente para uma condição de possibilidade.

O problema que a equipe da Funai e do filme enfrentam ao tentarem estabelecer uma relação com os índios Arara não passa exatamente pela dificuldade de comunicação decorrente, por exemplo, do desconhecimento da língua arara. O principal problema é a diferença entre os mundos em questão na circunstância do *contato*, o que não se resolve apenas pela via da tradução (ao menos, da tradução tal como a concebemos habitualmente). Como lembra Viveiros de Castro, o que se altera na passagem entre uma espécie de sujeito e outra não são os conceitos mas o correlato objetivo ao qual os conceitos se ligam. Daí a pertinência do *equívoco*.

Roy Wagner conta que em sua relação com os Daribi (Nova Guiné), ficava claro que ele levava em conta noções de “trabalho”, de “criatividade” e do que é “importante na vida”, totalmente distintas daquilo que eram as próprias vidas, o trabalho e a

criatividade dos nativos. Essa diferença entre os mundos se tornava visível no interesse que os Daribi nutriam em relação a aspectos da vida que Wagner considerava secundários. “O equívoco deles a meu respeito não era o mesmo que meu equívoco acerca deles, de modo que a diferença entre as nossas respectivas interpretações não poderia ser descartada com base na dissimilaridade linguística ou nas dificuldades de comunicação” (WAGNER, 2010: 53).

O perspectivismo ameríndio está calcado exatamente nessa divergência entre mundos e não em um mundo comum sobre o qual existam vários pontos de vista, várias representações. Por isso, o perspectivismo ameríndio seria uma teoria do equívoco por excelência.

O perspectivismo supõe uma epistemologia constante e ontologias variáveis; mesmas representações, outros objetos; sentido único, referências múltiplas. O propósito da tradução perspectivista [...] não é o de encontrar um ‘sinônimo’ (uma representação co-referencial) em nossa língua conceitual humana para as representações que outras espécies de sujeito utilizam para falar de uma mesma Coisa; o propósito, ao contrário, é não “perder de vista” a diferença oculta dentro de “homônimos” equívocos entre nossa língua e a das outras espécies - pois nós e eles nunca estamos falando das mesmas coisas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004: 5)⁶

6. Traduzido do original: In other words, perspectivism supposes a constant epistemology and variable ontologies, the same representations and other objects, a single meaning and multiple referents. Therefore, the aim of perspectivist translation — translation being one of shamanism’s principal tasks, as we know (CUNHA, 1998) — is not that of finding a “synonym” (a co-referential representation) in our human conceptual language for the representations that other species of subject use to speak about one and the same thing. Rather, the aim is to avoid losing sight of the difference concealed within equivocal “homonyms” between our language and that of other species, since we and they are never talking about the same things.

No caso do filme, o *equívoco* surge como aquilo que permite tornar visível a relação entre perspectivas diferentes, os mundos que entram em determinada relação. No cinema, o *equívoco* é, portanto, algo que torna visível, expressivo, o perspectivismo.

Tonacci lida com essa diferença entre mundos ao invés de apagá-la ou mesmo tentar controlá-la. Ele faz isso colocando em cena elementos com os quais os corpos dos brancos não estão identificados: os vestígios deixados pelos indígenas na floresta e a própria floresta, que é mostrada como um *fora de campo* onde os índios estão escondidos apesar de não podermos vê-los. Isso produz uma forte sugestão sobre a existência desses corpos indígenas que habitam o mundo da mata.

Enquanto os brancos lidam com os indígenas via documentos, relatórios, mapas e presentes, ou seja, de uma forma institucional, o que os indígenas oferecem de volta são estrepes, flechas e presentes descartados. Enquanto os brancos parecem

querer mostrar (e o filme é uma das formas de mostrar) e lidam com o visível (com aquilo que eles conseguem ver), os indígenas se escondem e lidam com um mundo no qual o invisível também existe e é determinante. Ou melhor, não apenas o invisível, que ainda se relaciona ao visível, mas o intocável, que no caso se relaciona ao tocável, ao tato, ao *contato*, finalmente.

4. Contato

A parte inacabada dos *Arara*, ou seja, o terceiro episódio não-montado que não foi levado ao ar pela Bandeirantes, mostra exatamente o *primeiro contato* da equipe da Funai (e da equipe do filme) com os índios Arara. A primeira cena do *contato* inicia-se com a aproximação dos índios, que saem de um ponto cego dentro da mata e chegam até uma clareira, onde transcorre o encontro. São os indígenas que se aproximam fisicamente da equipe. A câmera de Tonacci faz um *zoom in* na tentativa de trazê-los para perto, mas assim que eles se aproximam ele faz um *zoom out*, recuperando novamente a distância elidida pelo movimento de câmera.

O *contato* com os Arara transcorre num local que ainda não são as aldeias onde vivem os indígenas. Tonacci conta⁷ que durante esse *primeiro contato* apenas alguns dos indígenas que integravam o grupo apareceram, o que os levava a crer que os outros cercavam a equipe a poucos metros dali. A situação de tensão, de medo, de suspeita em relação a um possível ataque era grande.

Ao abordar a história dos índios no Brasil, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha chama atenção para o fato de que os índios tenham pensado e elaborado em seus próprios termos os eventos históricos que vivenciaram, ao contrário do que a história do Brasil em geral nos quer fazer crer. “É significativo que dois eventos fundamentais – a gênese do homem branco e a iniciativa do contato – sejam frequentemente apreendidos nas sociedades indígenas como o produto de sua própria ação ou vontade” (CARNEIRO DA CUNHA, 2012: 24).

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

7. O cineasta fez esse relato em 2011, durante o XV Encontro Internacional da Socine (UFRJ), numa conversa após a exibição do terceiro episódio d’*Os Arara*, na abertura do Seminário Temático Cinema, Estética e Política.

Na impossibilidade de estabelecer uma comunicação verbal e de conservar um lugar de observação protegido, Tonacci também usa a câmera para “tatear” os corpos dos indígenas. Além disso, o cineasta intensifica algo que já vinha sendo esboçado desde o início da série: coloca a si mesmo e os corpos da equipe em cena, filmando as relações desses corpos com os corpos indígenas, cujos desdobramentos também são mostrados no interior da própria cena. Nesses termos, o encontro se efetiva, tornando visível a invisibilidade dos índios no contexto mais amplo da sociedade brasileira e expondo os termos dessa relação.

Ao filmar o *contato*, Tonacci parece adotar uma postura próxima daquilo que Jean-Louis Comolli defende em suas “Notas sobre a mise-en-scène documentária”:

Trata-se – novamente – de reduzir a distância entre a câmera e aqueles que ela filma. A câmera se impõe, é vista, ela atrapalha. Longe de ser escondida, “esquecida”, está presente, é um obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la. Filmar de dentro dos grupos, dos círculos, com a maior proximidade possível, a câmera ao alcance daqueles que ela filma, objeto perto de seus corpos, presença tátil (e não unicamente regida pela ordem do olhar). (COMOLLI, 2008: 55)

Como o olhar não mais protege quem olha nem consegue de fato expor quem é olhado, subsiste a busca tátil, a exploração material do corpo do outro (de parte a parte) e da câmera. Logo no primeiro momento do *contato*, um dos indígenas aproxima-se excessivamente do equipamento, olhando para dentro da objetiva como se quisesse enxergar do outro lado. Nesse gesto, ele quebra a distância que protege o olhar de quem filma e apela para o sentido do tato.

Posteriormente, num trecho filmado após o primeiro contato, já dentro de uma das aldeias, Tonacci coloca o microfone e a câmera no chão. O diretor faz um movimento com o corpo indicando que está entrando em cena. Em seguida, ele sai de cena e entra novamente. É possível perceber que ele usa o próprio corpo para “dirigir” a cena de dentro dela, que agora parece filmada por um indígena.

Além de pensar o fora de campo, onde muitas vezes reside o *equivoco*, aquilo que o homem branco não consegue

traduzir – eles não viram os estrepes na mata, tiveram seus presentes rejeitados, foram surpreendidos pelas flechas que atingiram os funcionários no acampamento –, é preciso também pensar o intocável, aquilo que não se pode tocar em *Os Arara*.

Em seu ensaio acerca dos Cinco sentidos, Michel Serres observa uma predominância do olhar e quando muito da escuta em detrimento dos demais sentidos – como o tato – em defesa dos quais ele advoga.

Não há palavra de ordem do contato para designar o intocável, um intangível, em um sentido próximo desse invisível presente ou ausente no visto e complementar a ele, abstrato dele, encarnado em sua carne. No entanto, o espírito da finura habita o tato. A alma é intacta, neste sentido. A alma intacta encanta o tato, como o invisível de topologia povoa e ilumina o visível da experiência, do interior. (SERRES, 2001: 20)

Pensar sobre o *fora de campo* é pensar o regime do visível. Em filmes como *Os Arara*, o *fora de campo* é fundamental porque nele reside um outro mundo. Mas também é preciso pensar para além do regime do visível em algo como o regime do tato ou do com-tato, por assim dizer. Nesse caso, a câmera tem existência material, ela parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como também é tocada por eles. São os corpos que dirigem a cena e não mais apenas o olhar, o que desregra a *mise-en-scène* do filme. A partir do atrito que surge entre corpos e câmera emerge o que há de intocável: seja ele a alma ou a própria imagem.

Se os *equivocos* são tornados aparentes a partir do visível e do invisível que lhe é correlato, é através do tato (contato dos corpos entre eles e dos corpos com a câmera) que se alcança o intocável, algo que o trabalho de Andrea Tonacci consegue tanger.

REFERÊNCIAS

- BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismos. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007, p. 111-128.
- BRASIL, André. Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em *Serras da desordem*. In: *Revista Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, PPGCOM/PPGAN-FAFICH-UFMG, v. 5, n. 2, jul./dez., 2008, p. 84-97.
- _____. O Olho do mito: perspectivismo em *Histórias de Mawary*. In: *Revista Eco Pós*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, 2013.
- CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 85-110.
- FRANÇA, Luciana Barroso Costa. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão – Etnografia de um filme documentário*. Monografia de graduação. Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG, Belo Horizonte, 2003. (mimeo.)
- MACHADO, Arlindo. Máquina de aprisionar o carom. In: *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MAIA, Paulo. O Animal e a câmera. In: *Catálogo do seminário/ mostra O animal e a câmera*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/forumdoc.bh, 2011.
- MARGULIES, Ivone. Reenactment and affiliation in Andrea Tonacci's *Serras da desordem*. In: *Cinephile*. Department of Theatre and Film. Londres: University of British Columbia, v. 2, n. 7, 2011.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*
1. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,
2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*.
São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Perspectival anthropology and the method of controlled
equivocation. In: *Tipiti': journal of the society for the anthropology
of lowland South America*. v. 2, n. 1. EUA: Berkeley Electronic
Press, 2004.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Ed.
Brasiliense, 1993.

WAGNER, Roy. *A Invenção da cultura*. Tradução: Marcela Coelho
de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Data do recebimento:
29 de julho de 2013

Data da aceitação:
2 de setembro de 2013