



Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de *Os Arara*

CÉSAR GUIMARÃES

Doutor em Literatura Comparada pela FALE-UFMG e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG

Resumo: O artigo analisa algumas sequências não montadas do registro feito por Andrea Tonacci do primeiro contato com os índios Arara, em 1981, no contexto das ações da Frente de Atração conduzida pelo sertanista Sydney Possuelo. Ao privilegiar a relação entre o quadro e os corpos filmados, o texto demonstra como a cena – imantada à presença sensível dos Arara (manifesta em gestos, olhares e atitudes) – permite compreender sob nova angulação o contato entre os brancos e os índios.

Palavras-chave: *Os Arara*. Andrea Tonacci. Cosmologia Arara. Documentário.

Abstract: This paper analyzes some non-edited shots from Andrea Tonacci's records of the first contact with the Arara Indians in 1981, which happened during the Attraction Front (Frente de Atração) conducted by the explorer and ethnographer Sydney Possuelo. By focusing on the relation between frame and filmed bodies, this article shows how the scene – magnetized into the Arara's sensible presence (manifested in gestures, gazes, and demeanor) – enables the comprehension of the contact between white people and Indians from a new perspective.

Keywords: Arara Indians. Andrea Tonacci. Arara cosmology. Documentary.

Résumé: L'article examine quelques séquences non montées de l'enregistrement fait par Andrea Tonacci du premier contact avec le peuple autochtone Arara, en 1981, dans le cadre des actions du « Front d'Attraction » (Frente de Atração) menées par Sydney Possuelo. Mettant l'accent sur le rapport entre le cadrage et les corps filmés, le texte montre comment la scène – aimantée à la présence sensible des Arara (exprimée en gestes, regards et attitudes) – nous permet d'envisager sous un nouvel angle le contact entre les blancs et les indigènes.

Mots-clés: Les Arara. Andrea Tonacci. cosmologie Arara. Documentaire.

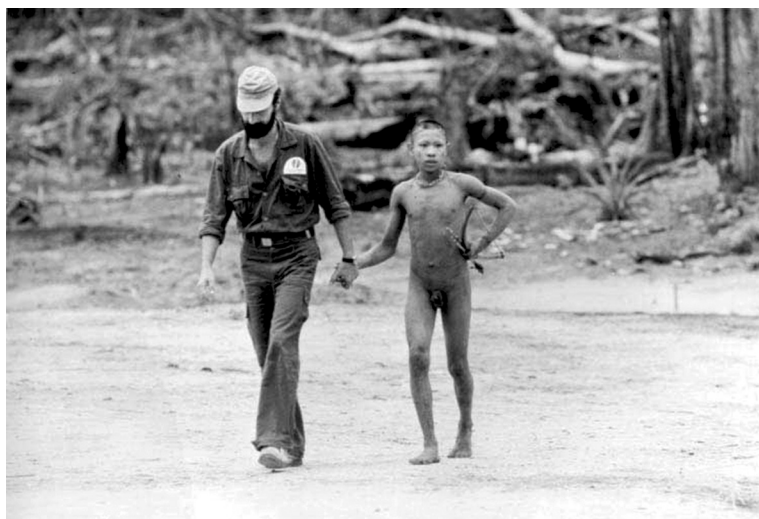
Quando, em 1981, a frente de atração liderada pelo sertanista Sydney Possuelo fez o primeiro contato com os Arara, na margem esquerda do Rio Iriri, perto de Altamira, no Pará, os poucos grupos que sobreviveram aos confrontos com os brancos (seringueiros, caçadores e colonos) e aos conflitos com outros povos indígenas (Kayapó e Juruna) sofriam ainda os desastrosos e irreversíveis efeitos da construção da Rodovia Transamazônica. Como descreve Márnio Teixeira-Pinto, a rodovia alterou profundamente os padrões de dispersão espacial dos *Ukarãngmã* (“povo das araras vermelhas”), empurrando-os para o isolamento, levou à desarticulação política entre os grupos locais e dificultou sobremaneira o acesso aos recursos naturais, que já eram distribuídos desigualmente pelo território (TEIXEIRA-PINTO, 1997: 210).¹ Produzida no período de maio de 1980 a julho de 1982 e exibida pela TV Bandeirantes, a série *Os Arara*, dirigida por Andrea Tonacci, acompanhou de perto os procedimentos dessa nova frente conduzida por Possuelo, que abandonou as investidas das frentes de penetração dos anos 1970 e passou a atrair os índios com caldeirões de alumínio e facas, ao mesmo tempo em que afastava outros invasores na proximidade de suas terras.

Ao substituir a perseguição (em busca das trilhas feitas pelos índios) e o encontro à força pela aproximação gradativa, a estratégia adotada foi bem-sucedida, e os Arara, julgados extintos por volta de 1940, tornaram-se novamente visíveis – mas não na série televisiva. Com efeito, o final do segundo episódio da série traz uma carta de Possuelo, lida por Tonacci, na qual o sertanista menciona que o acampamento era visitado cada vez mais pelos Arara e, entre eles, um jovem chamado Akito. Como a série não exhibe a imagem desse índio, que insistiu no primeiro contato, pus-me a procurar seu rosto em fontes diversas, até chegar a uma imagem encontrada no *site* do Instituto Socioambiental.²

Dessa fotografia realizada por Carlos Namba em 1981 destaco dois gestos e dois olhares: o sertanista, com seu passo determinado, sem olhar para a câmera, conduz o jovem pela mão; e, arco e flecha apoiados na cintura, com seu passo talvez hesitante, o jovem Arara olha para a lateral do quadro, um pouco obliquamente. O que ele vê que nós não vemos?

1. O capítulo 3 de *leipari. Sacrificio e vida social entre os índios Arara (Caribe)*, intitulado “Mito e história: uma cosmologia do contato”, oferece, além de dados históricos, uma tese preciosa para a compreensão da complexa situação desse contato dos Arara com os brancos, registrado por Andrea Tonacci no início de 1980. Para o autor, foi o princípio de organização social calcado no mito de origem dos Arara que lhes permitiu sobreviver ao contato com os brancos. Agradeço a Karenina Vieira Andrade (profa. do Departamento de Antropologia da FAFICH-UFMG) pelo empréstimo dos trabalhos de Márnio Teixeira-Pinto e pela generosa conversa em torno da aparição dos Arara na cena do contato filmada por Andrea Tonacci.

2. Cf. em <http://img.socioambiental.org/v/publico/arara/arara_5.jpg.html>. Acesso em: 10 nov. 2013.



Imaginei que parte daquilo que foi cortado pelas bordas do quadro fotográfico poderia ser conhecido nas sequências não montadas, que não chegaram a constituir o terceiro episódio da série *Os Arara*. Em 2011, no Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia e Cinema de Belo Horizonte, Tonacci havia exibido e comentado uma surpreendente sequência, que testemunhava seu encontro com um grupo Arara que chegava ao acampamento da frente de atração. Por ocasião da feitura deste dossiê para a *Devires*, perguntei a Tonacci sobre o material ainda inédito, e ele, generosamente, enviou novos fragmentos. Sem ter como explicar em sua inteireza o contexto que envolve esses registros em plano-sequência (e sem contar que as falas dos Arara não são traduzidas), este artigo se contenta em comentar a interação entre quem filma e quem é filmado, concedendo especial atenção à relação entre o quadro e os corpos em cena. Tais encontros entre culturas díspares, gerados e mediados pelo filme, sem deixarem de ser encontros únicos e irrepetíveis entre Tonacci e este ou aquele Arara (cada um com sua existência singular), permitem compreender sob nova angulação a cena do contato entre índios e brancos.

Embora tivessem se defrontado esporádica e conflituosamente com a população do entorno das terras que habitavam, os Arara permaneceram arredios ao contato durante décadas, e não foi senão quando sua cosmologia elaborou uma nova

maneira de classificar os brancos (permitindo com isso compreender e promover a aproximação em novos termos), que eles se dirigiram ao Posto de Vigilância 1, da Funai, perto do km 120 da Rodovia Transamazônica. Como explica Márnio Teixeira-Pinto, na primeira fase do contato (entre 1964 e 1979), os brancos das sucessivas frentes de penetração foram associados aos “espíritos maléficos”, inimigos enviados pela divindade para castigar os Arara, que se veem como descendentes daqueles que, por egoísmo, “quebraram a casca do céu”. Ao destruírem a ordem primordial do Cosmos, os ancestrais caíram do firmamento e foram obrigados a viver no chão, agora sob outra forma de interação, baseada em relações solidárias e generosas. Recolocados em uma nova categoria, a dos *ipari* – aqueles que caíram do céu e pactuaram uma convivência pacífica no chão –, na linha de origem dos próprios Arara, os brancos foram, então, incluídos conceitualmente pelos índios em um pacto de acomodação. A relação conflituosa entre os brancos e os Arara (no passado) cedeu lugar a um acordo que passou a garantir relações de troca e reciprocidade, explica o antropólogo:

Concebido como o produto de uma diferença original e irreduzível, o próprio mundo social arara (e não apenas a sua mitologia) manteve-se aberto à incorporação do branco, segundo as próprias estruturas conceituais nativas. Não pela negação de suas diferenças, portanto, mas pela possibilidade, aberta pela afirmação de uma origem comum, de sua subordinação à lógica nativa da solidariedade, da cooperação e da generosidade, é que o branco recebeu seu lugar no interior do mundo social arara. (TEIXEIRA-PINTO, 2002: 418)

É esse outro modo de conceber a relação com os brancos que vem permear a cena do contato, agindo invisivelmente sobre o visível. Segundo Márnio Teixeira-Pinto, o xamã que acompanhava um dos primeiros grupos a fazer contato se dirigiu aos brancos tratando-os justamente como *ipari*. Talvez esse seja um dos fatores que devemos convocar para compreender a singularidade da aparição dos Arara nos registros feitos por Tonacci. Os outros fatores se devem sobretudo à maneira com que o cineasta criou – com os recursos expressivos do cinema – essa cena do contato na qual aquele que filma se expõe à presença sensível dos que são filmados, deixando-se afetar por eles. No material não editado

sobre os Arara, feito em registros diversos (vídeo U-matic, 16mm e super-8), surge uma *mise-en-scène* que destoa radicalmente das iconografias dominantes e oficiais – patrocinadas pelos órgãos do Estado – sobre o contato entre índios e brancos. (Não digo nem do primeiro, mas de todos os outros que se sucederam, a maioria deles plenamente submetida aos aparatos estatais de controle e de conversão dos povos indígenas aos modos “civilizados”).

Na ponta mais extrema e oposta à visada de Tonacci estão as fotografias que constituem o acervo do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) (FREIRE, 2011). Aproximo, então, deliberadamente – para colocá-los em atrito, é claro –, dois registros inteiramente distintos em seus propósitos, épocas e dispositivos técnicos. Nessa outra ponta, o avanço conquistador empreendido pelas expedições e missões científicas recorta o quadro e o controla, ao classificar, ordenar e capturar os que são fotografados sob o formato constrangedor da pose, expurgando toda dimensão acidental em favor de um arranjo visual aprisionador e centrípeto. Trata-se de uma operação de projeção do *Um* e do *Universal* sobre o múltiplo, que se quer domesticar já a partir da sua aparição como forma sensível. As experiências desviantes, que desmontam o mecanismo classificatório levado a cabo pelos poderes do Estado, surgirão somente mais tarde. Lembremos, de passagem, os trabalhos de Claudia Andujar (desde os anos 1970) e, especialmente das imagens dos Yanomami reunidas no livro *Marcados* (ANDUJAR, 2009), realizadas, coincidentemente, entre 1981 e 1983, período em que Tonacci acompanha a Frente de Atração Arara. Como bem notou Stella Senra, nesses retratos a flexibilidade do enquadramento – ao acolher a peculiaridade das posturas corporais e os detalhes do gesto, assim como as muitas variedades do olhar – torna-se um procedimento acionado para se subtrair ao processo de identificação e de controle levado a cabo pelos arquivos. O retrato é extraído da identificação, contrariando-a, transformado em um “operador de contato, como um elemento exterior ao mundo dos índios, com o qual eles têm que se defrontar” (SENRA, 2009: 135). Embora não seja inteiramente desestabilizado, o quadro não impõe sua moldura encarceradora, a despeito do propósito inicial das fotografias, que era o de identificar os índios vacinados, em uma expedição de socorro médico aos Yanomami.

A esse título, pode-se conceber, para fins heurísticos, uma imagética comparativa das diferentes cenas de contato entre índios

e brancos, atentando-se para as muitas particularidades envolvidas, desde a história e a situação do contato (incluindo o papel crucial das cosmologias envolvidas) até as distintas condições do registro fotográfico ou cinematográfico, incluindo-se as especificidades do dispositivo técnico e as escolhas feitas pelos realizadores. No caso do cinema documentário, podemos lembrar, por exemplo, daquelas primeiras imagens do contato dos irmãos Orlando e Cláudio Villas-Bôas com os Ikpeng em 1964, lembradas pelos próprios índios em *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de Mari Corrêa e Karané Ikpeng. Em uma das sequências de arquivo montadas com extratos do filme *Chronique du temps sec* (Jean-François Schiano, Patrick Mengent e Yves Billon, 1986), ouve-se a narração em *off* do relato dos irmãos Villas-Bôas, que se referem aos Ikpeng como *txicão* (designação que eles, na verdade, não reconhecem):

Entre tantos índios ansiosos para receber presentes havia um que, afastado dos outros, olhava tudo com atenção. Em que estava pensando? Fazia um paralelo entre seu povo e aquela gente estranha que acabava de chegar do alto, trazendo coisas que nunca imaginara existir? Ou estaria preocupado com o imenso perigo que daquele momento em diante poderia pesar sobre todos eles? Fomos até a ele em pensamento: *Txicão, não tema. O que queremos é protegê-lo. Não viemos aqui para ameaçá-lo com o nosso mundo, mas para defendê-lo dele.*³

Esse índio, que, entre o temor e a desconfiança, observava a cena à distância e que só podia ser alcançado “em pensamento”, está descentrado na cena inaugural do contato; ele não chega a se tornar visível, pois não temos certeza se um dos rostos que aparecem no plano é realmente o dele. Entre os Ikpeng, em meio ao alarido e às vozes ininteligíveis (de um lado e outro), o primeiro contato é tomado pela hesitação e pelo equívoco, por movimentos desconfiados de aproximação e recuo, por rápidas trocas de presentes e por gestos de retirada, até que os corpos sejam convocados para o centro do quadro e possam ser tocados, abraçados, iniciados nos hábitos e nos usos dos instrumentos dos brancos (não apenas os facões e machados, mas também os espelhos).

Junto com os utensílios de metal e as quinquilharias, a imagem se presta a uma troca de tipo peculiar: ela reduplica e redireciona a cena do contato, ao mesmo tempo como mediadora e como coisa manejável, como se a semelhança pudesse servir ao

3. Realizado por Yves Billon, Patrick Mengent e Jean-François, *Chronique du temps sec* foi exibido na aldeia e, para os propósitos de realização de *Pirinop, meu primeiro contato*, foi transformado em matéria de elaboração para a reencenação e compreensão histórica do primeiro contato dos Ikpeng com os brancos. (O trecho do relato dos Villas-Bôas foi transcrito do filme de Mari Corrêa e Karané Ikpeng).

reconhecimento mútuo, coisa desde o início duvidosa e controversa. A semelhança, reconhecida por indução, corrige a cena, limpa algo da sua incerteza constitutiva, como em uma breve sequência de *Chronique du temps sec*, quando Orlando Villas-Bôas tenta mostrar a uma jovem índia o rosto dela no espelho.



De início, ela não compreende porque deveria desviar a atenção do seu interlocutor para o objeto que ele lhe mostra, pois até então sua atenção se dividia entre a câmera e os gestos de Orlando. Então, por uma fração de instante, o olhar da jovem se vê atraído quase que simultaneamente por três direções: pela câmera, pelo olhar de Orlando e pela sua própria imagem no espelho, que lhe é indicada pelo sertanista. Numa operação de *mise-en-abyme* pedagógica, uma imagem mostra ao índio como se ver noutra imagem (antes que lhe apresentassem também o cigarro). Esse que aprende a ver a sua imagem oferecida pelos outros espera, entretanto, pela devolução de um olhar, que nem a câmara nem o espelho podem lhe oferecer. No fundo do quadro, ao lado do avião, outro índio olha para a cena, incluído por exclusão.

Para quem tinha dúvida se os estrangeiros que chegavam eram gente – como relata Yacuma Ikpeng, que, na época do contato, ainda criança, assustado, tomara Cláudio Villas-Bôas por um tamanduá –, a troca de presentes e a construção de uma linguagem gestual mínima, se não dissolvem, pelo menos atenuam os muitos mal-entendidos que povoam a cena (“Faremos a guerra ou faremos a paz?”, se perguntavam os Ikpeng). Porém, “do lado de lá”, tal como Ismail Xavier se referiu a Carapiru, o Awá-Guajá protagonista de *Serras da desordem* (XAVIER, 2008: 19), restará algo que jamais expõe seu código. No caso de *Chronique du temps sec*, tudo indica

que aqueles que filmavam não tinham consciência dessa parcela da troca que permanecia intransitiva e intraduzível, sobra de coisa obliterada ou recalcada na cena filmada. Algo totalmente diferente, entretanto, surge nas sequências filmadas por Tonacci, na maneira com que a situação do contato se transmuta em *situação filmada*. Se a câmera é mesmo essa máquina densa que “materializa corpo e simboliza o olhar” – como escreve Jean-Louis Comolli (2008: 246) –, nesses fragmentos sua densidade aumenta na exata medida em que a relação que ela funda encontra duas matérias opacas, que dificultam o trabalho de criação da cena: os corpos filmados e os olhares que, sem endereçamento unívoco, ainda buscam uma simbolização. O que se vê, então, é o próprio trabalho de criação da cena, seu tempo que dura (que não pode ser abreviado), seu espaço preenchido e dilatado por eventos que tensionam as bordas do quadro. Essa *mise-en-scène* que rege a entrada dos Arara na imagem se dá sob o modo de um embate entre forma e força, ou melhor, como uma manifestação das forças – plásticas, corporais, provenientes das afecções – que incidem na forma do filme.

Interessado na incrustação material da experiência histórica nas imagens, retomo a caracterização que Eduardo Cadava – a partir de Walter Benjamin – fez do retrato fotográfico como uma concha que, à maneira da câmara escura, “petrifica o que está vivo” (o molusco que ela abriga), mas com o intuito de percorrer o caminho inverso, isto é, à procura do que *ainda está vivo*, movente no espaço da imagem (CADAVA, 2006: 195-215). Se no retrato o sujeito é submetido a uma imolação, a uma perda de si, alterado pela semelhança que o desloca para o seu duplo (operação fantasmática), procuro pelo *instante ou limiar no qual a entrada na imagem ainda não se tornou – ou está prestes a se tornar* – resíduo da história, apanhado pelas propriedades da fotografia e do cinema.

Para retomar a proposição instigadora de André Brasil, que tem buscado compreender o estatuto contemporâneo da imagem a partir do perspectivismo ameríndio – domínio no qual “as imagens, as performances e os artifícios são um lugar instável, perigoso, imprevisível” (BRASIL, 2010: 196) – imagino se diante das cenas do contato entre índios e brancos não poderíamos indagar por aquela *inconstância da*

alma selvagem que faz variar a forma fixa e fixadora, tal como concebeu Eduardo Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 181-264). Será que – a despeito das inúmeras tentativas de enquadrá-los, aprisioná-los e catequizá-los – os ameríndios não cessaram de produzir suas formas mutantes, que medram como a murta por entre as representações “marmóreas”? Talvez fosse possível escrever uma outra história das imagens do contato entre os ameríndios e os brancos, na qual os corpos figurados testemunhariam um processo no qual se imbricam captura e resistência, troca e negociação, reconhecimento e desconhecimento, aparição e desaparecimento.

É certo que, no plano extrafílmico existem saberes particulares (históricos e etnográficos, em especial) capazes de fornecer uma explicação apurada da complexidade das diferentes situações de contato, mas o que me interessa aqui é principalmente aquilo que, desse fenômeno, constituiu-se em *cena filmada*, nela incidindo como traço ou vestígio. Sugiro que a cena do contato filmado (mas não montada) na série *Os Arara* faz surgir no campo do visível “objetos que esperam ainda sua qualificação por um olhar”, conforme escreve Marie-José Mondzain. Segundo a autora, a imagem seria o “modo de aparição frágil de uma semelhança constituinte para olhares subjetivos, numa subjetivação do olhar”.⁴ A hipótese deste texto é a de que os fragmentos não montados do filme de Tonacci concedem uma nova visibilidade à cena do contato entre os Arara e os brancos, flagrando um campo de expressão em estado nascente.

Quando os Arara surgem do fundo da floresta, em meio às árvores gigantescas, corpos mosqueados pelas manchas da onça (seu animal mítico) desenhadas com a tinta azul escura do jenipapo na altura do tronco, das pernas e das coxas – além do círculo que vai das orelhas à boca –, a sua propalada braveza (entre outros povos indígenas e entre os brancos) transfigura-se, surpreendentemente, em coisa bem distinta. Os corpos entram em uma discreta coreografia: as mãos, pousadas delicadamente na cintura ou na altura do peito, desarmadas. Os olhares, inquietos, mas suaves, ora investigam, curiosos, o olho mecânico da câmera, ora acolhem, sem temer, essa aproximação que os busca de perto ou de longe (com o recurso do zoom), feita sem a mediação da

4. *Image, sujet, pouvoir*. Entretien avec Marie-José Mondzain. Sens public <<http://www.sens-public.org/article500.html>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

linguagem verbal (daí a importância do toque, dos murmúrios, dos olhares sustentados para garantir a reciprocidade e dissipar toda ameaça de belicosidade).



Como não reconhecer que, “do lado de lá”, alguma coisa se elabora segundo o sistema simbólico e cognitivo dos Arara e que nós também somos vistos e compreendidos? Alguma coisa escapa, na verdade, dos dois lados, invisível e impensável para cada uma das metades em contato: nós os enquadramos, mas o que capturamos é somente uma presença tão mais intensa quanto mais inescrutável sob a enganosa universalidade da aparência dos corpos. Eles não apenas espiavam, escondidos, as ações da frente de atração, como eram amparados por um fora de campo que nos escapava (e nos incluía) para além de toda procura, ainda que vasculhássemos toda a região fora das bordas da imagem. Quem sabe não seria preciso, então, operar uma inversão nessa cena do contato: se os Arara entram (parcialmente) em nosso sistema de representação (embutido na câmera), se eles se tornam visíveis, não seria sobretudo porque nós, assim que os avistamos, passamos a ser incluídos no regime de trocas que eles inventaram a partir de uma conjugação peculiar entre cosmologia e história? Se essa inclusão ocorre, ela exige daquele que filma um recuo da posição de quem avança na captura do outro. Atraído pela presença dos Arara, o cineasta deixa de avançar: ele espera e acompanha os movimentos dos corpos. “Do lado de cá”, este que filma não se preocupa em reafirmar os códigos de reconhecimento habitualmente utilizados pelos sertanistas, que o auxiliam enquanto ele faz o registro da chegada dos Arara. Ao fazer valer a mediação da câmera (estranha à pretensa universalidade dos gestos), suas coordenadas espaciais vacilam sem ruir, o espaço é balanceado pelo tremor do contato, próximo demais, não direcionado, não calculado. O campo torna-se momentaneamente acentrado,

5. Retomo os termos empregados por Nicole Brenez no curso que ela ofereceu junto ao PPGCOM-FAFICH nos dias 26, 27 e 28 de setembro de 2013, intitulado “Sobre as formas do engajamento cinematográfico”.

instável. O regime vigente do visível se altera diante da presença do outro filmado. Fortemente imantadas à presença dos corpos dos Arara, com seus componentes sensíveis pregnantes, as sequências são desnorteadas – isto é, desorientadas – por uma força centrífuga que retira as imagens da frontalidade normativa do cinema. Em razão da aparição desses corpos e da maneira como a câmera procura pela justa distância (longe ou perto), entramos em um regime de contrainformação: contra o Logos, contra o Logos como discurso (para retomar os termos de Nicole Brenez⁵). Nada disso ocorreria, entretanto, se aquele que filma não conseguisse compor algo com essa força, sem simplesmente rechaçá-la (Uma composição com as forças do fora: haveria melhor definição para o documentário?). As laterais do quadro sentem materialmente a pressão que se avizinha e oscilam; seu poder disciplinador (dos objetos e dos corpos) é deslocado, desfeito. E aquele que filma sustenta essa perturbação, faz dela um fluxo, uma deriva ritmada, sem síncopa.

O contato cinematográfico com os Arara, entretanto, não foi animado somente por esses tempos fortes. Em sua longa jornada junto aos indígenas, Tonacci filmou também, atenta e pacientemente, situações cotidianas, como as ocasiões em que um grupo se reunia próximo às cabanas. Embora as visitas que os pequenos grupos faziam ao posto de vigilância já tivessem se tornado corriqueiras (como demonstra o comportamento dos sertanistas, já habituados a essa aproximação), para aquele que filma, toda ocasião encerra uma inquietante estranheza (mas longe de todo exotismo). O olhar mediado pela câmara só não se quebra frente ao não entendimento absoluto ou à incomunicabilidade total graças à existência dessas mínimas senhas forjadas na interação (mesmo se rara e fugidia), como, por exemplo, um olhar trocado em breve jogo de esconde-esconde com a câmera.



Enquanto o rádio transmite a partida de futebol entre Remo e Paysandu, uma jovem mulher e uma criança trocam olhares com a câmera, ora se escondendo, ora se deixando ver. Quem filma espera; não investe nem avança, aguarda e procura, próximo, sem nunca invadir. E se o contato se prolonga, o olhar de quem é filmado se desvia (mas não abruptamente), volta-se para o lado (mas sem se recusar a ser visto).



O mais instigante nessas cenas do cotidiano é o ensaio de uma inesperada reversibilidade dos lugares entre quem filma e quem é filmado, como acontece em duas sequências similares, dedicadas a um mesmo grupo, em duas ocasiões diferentes. Na primeira delas, em meio aos homens que trabalham com as miçangas, ao lado dos caldeirões em que se prepara a bebida, um dos indígenas aponta para o equipamento de gravação. O assistente de Tonacci (provavelmente) diz “gravador”, e o índio repete a palavra. Um segundo gesto do homem aponta novamente para o equipamento; o sertanista diz “microfone”, e o homem também repete.



Em seguida, a câmara apanha uma figura ao fundo: um homem e uma criança se preparam para retornar à mata. A câmara os observa enquanto ajeitam as cestas nas costas (carregadas de mandioca e milho). A criança, com o facão debaixo do braço, olha duas vezes, de soslaio, para a câmara. O homem, antes de partir, faz alguns sinais para o sertanista, que ouve rádio, sentado na entrada de um dos abrigos. Sinais frágeis, espalhados aqui e acolá, reasseguram o contato. Quando a filmagem recomeça e volta-se novamente para o grupo, o homem que cuidava dos caldeirões levanta-se e chega o rosto pertíssimo do visor da câmara; em seguida ele se afasta, postando-se ao lado do equipamento. Há uma pequena interrupção, e o plano seguinte mostra o braço de Tonacci, que ajusta algo no aparelho, para logo trocar de lugar e aparecer no quadro, brincando, sorridente.



Quem filma agora? O quadro perde o equilíbrio e procura apanhar as pessoas do grupo: o homem e a criança numa bancada de madeira, no centro; as mulheres entrevistadas pela porta da cabana, à direita; e à esquerda, duas mulheres e uma criança, aproximadas pelo *zoom*. Ao que parece, o índio olha pelo visor e Tonacci regula o foco. Há uma nova interrupção e o homem reaparece no quadro, de cócoras, retirando as moscas da bebida. Em seguida, sorridente, ele estende o braço e oferece a bebida, em uma pequena tigela de plástico, ao operador da câmara: campo e antecampo tornaram-

se permeáveis, e aquele que filma tornou-se um conviva em meio aos que são filmados (BRASIL, 2012: 98-117).⁶



6. Devo essa atenção à incidência do antecampo sobre o campo às formulações de André Brasil. Cf. BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. *Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, PPGCOM/PPGA-FAFICH-UFMG, v. 9, n. 1, jan./ jun. 2012, p. 98-117.

Tendo sabido esperar sua hora de ser servido (como de costume entre os Arara), o cineasta entra no regime de sociabilidade de seus anfitriões temporários (e tudo se inverte novamente, pois agora é o cineasta que é acolhido pela hospitalidade dos Arara, que tinham sido atraídos, inicialmente, pela oferta do mingau feito pelos sertanistas). Momentaneamente, o quadro deixou de ser uma fôrma fixa (submetido aos padrões da perspectiva) para se tornar um limiar que se pode atravessar de lado a lado. A despeito da barreira linguística, ele se tornou um diminuto território compartilhável. Aquele que filma não é, decididamente, um intruso, mas alguém com quem se pode trocar algo; um tênue laço se forma, e o Arara (aquele que observara de pertíssimo o visor da câmera) bebe da mesma tigela que servira ao cineasta. Logo após, ele mergulha novamente a tigela no caldeirão e vai servir as mulheres, que permanecem na soleira da cabana, a observar a cena. Elas reaparecerão mais à frente e, dessa vez, bem mais de perto. A cena tornou-se, provisoriamente, algo habitável em comum; e a imagem, uma mediadora de trocas. De um lado e de outro, as coisas trocadas, não de todo conhecidas, sustentam o contato.

Passando do antecampo ao campo, deixando-se filmar e, ao mesmo tempo, procurando orientar parcialmente o registro, o cineasta nem esquadrinha o espaço nem fixa os corpos no centro do quadro, pois nele coisas diversas se movem,

variáveis (ainda quase imperceptíveis). A mediação da câmera sofre duplamente com essa variação: o que surge no campo interpela o antecampo e não apenas convoca sua presença, como exige que ele se ressitue sem cessar. O fora de campo, por sua vez, é continuamente ativado, pois alguma coisa pode sempre surgir nas bordas do visível (nada de extraordinário, mas, por isso mesmo, merecedor de toda atenção: os pequenos eventos são os mais valiosos). Da segunda vez que o grupo é filmado, o cenário permanece sem grandes alterações: alguns homens estão sentados em frente à cabana, um jovem (dir-se-ia de feição contemplativa) e uma criança estão no banco de madeira ao fundo e as mulheres continuam na soleira da porta. Mas a câmera encontra-se ainda mais instável, inclinada, sem apoio seguro.



O homem que estava no banco de madeira na passagem anterior agora se encontra sentado junto ao grupo. No meio deles, sobre um montículo de terra, o microfone. Tonacci adentra o quadro pela direita, apanha o microfone, pronuncia “alô, alô”, sai de campo e reaparece à esquerda, de cócoras, desenquadrado. Ele olha para o visor da câmera, tapando um dos olhos, ajusta o enquadramento e em seguida acena para aquele que filma – um outro Arara –, aproximando-se do grupo sentado no chão. Ao sair do antecampo para o campo, o cineasta tenta encontrar um motivo para o quadro que se constitui aos poucos, indeciso, maleável. Ao se aproximar do homem sentado no chão para entrar no quadro, esse homem se surpreende, achando talvez que se tratasse de uma aproximação efetiva de

Tonacci, e não de uma entrada na imagem. Tendo passado para o interior do quadro, o cineasta sinaliza àquele que agora filma um ajuste (mínimo) no enquadramento.



O microfone, sobre um montículo de terra, é um liame improvável: apenas levemente tocado (com certo receio) pelo homem sentado à esquerda, não assegura sequer o mínimo signo fático: tudo ainda depende de uma disposição dos corpos e da aceitação do cineasta pelo grupo filmado. E se o olho ciclópico da câmera, embora admitido, permanece enigmático para o grupo, é bem possível que ele tenha sido incorporado por um vínculo bem mais amplo do que esse que o dispositivo técnico simultaneamente constrói e registra sua construção, ao criar a cena. Nesse outro trecho dedicado ao grupo, o quadro se vê tomado por componentes diversos: os homens sentados, as crianças em torno ou ao fundo; o jovem com as flechas sentado no banco ao fundo; as mulheres e as crianças, que, na porta, ocupam um quadro dentro do quadro.



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



Sem se dar conta de que já era inserido numa relação amparada na cosmologia dos Arara (que, aliás, não dispõem de uma palavra para designar o corpo inteiro), aquele que filma também não enquadra os corpos nem como inteiro nem como parte. Ainda que ele nada corte, que ele não reenquadre para cortar e suturar os pedaços partidos do real, o todo que aí surge permanece disperso e exige sempre nova sintonia, novos ajustes. O que acontece aos corpos, ou melhor, o que provém dos corpos filmados alcança também os olhares dirigidos à câmera: suavemente esquivos à frontalidade, endereçados a distintas direções (dentro e fora do campo).



REFERÊNCIAS

- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 17, n.3, set./out., 2010.
- _____. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. *Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, PPGCOM/PPGAN-FAFICH-UFMG, v. 9, n. 1, jan./jun., 2012.
- CADAVA, Eduardo. *Trazos de luz*. Tesis sobre la fotografia de la historia. Editorial Palinodia: Santiago do Chile, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- FREIRE, Carlos Augusto da Rocha (Org.). *Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2011.
- SENRA, Stella. O último cerco. In: ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- TEIXEIRA-PINTO, Márnio. *Ieipari*. Sacrifício e vida social entre os índios Arara (Caribe). São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. História e cosmologia de um contato. A situação dos Arara. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita. *Pacificando o branco*. Cosmologias do contato no Norte Amazônico. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

Revisão de Marcos Alvarenga

Data do recebimento:
29 de julho de 2013

Data da aceitação:
2 de setembro de 2013