



Revista do Instituto de Estudos
Brasileiros

ISSN: 0020-3874

revistaieb@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Schuler Zea, Evelyn; Sztutman, Renato; G. Hikiji, Rose Satiko
Conversas na desordem. Entrevista com Andrea Tonacci
Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, núm. 45, septiembre, 2007, pp. 239-260
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641267014>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re²alyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Conversas na desordem¹

Entrevista com Andrea Tonacci

Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji²

Uma clareira na floresta. Alguns galhos. Um índio nu produz fogo com seu sopro. Folhas de palmeira colhidas na hora cobrem o chão onde ele dormirá. Tudo em preto e branco. A tela ganha cor, vemos um grupo de índios, homens, mulheres e crianças, caminhando pela floresta. Caçam, conversam, andam carregando seus bebês e suas preguiças. Com o sopro no galho em brasa, mantêm aceso o fogo. Descansam sob folhas de palmeiras, também usadas como cobertura para um acampamento. Banham-se no rio. Parecem nômades.

Essa ação, que transcorre durante treze minutos, remete o espectador ao universo de um filme etnográfico, seja pela temática – o cotidiano de um grupo nômade aparentemente isolado – seja pela proximidade entre observador e observado. Na imagem que vemos projetada na tela, a câmera não incomoda: parece invisível e bastante assimilada pelo coletivo de pessoas filmado.

Subitamente, algo perturba essa cena idílica de forma quase imperceptível. Um avião passa. Por segundos, a floresta parece menos isolada. É como um prenúncio do que está por vir. Alguns minutos depois, outra imagem, agora longa e insistente. O trem se aproxima. Com ele, a música. Um índio observa a passagem. Tem início outra narrativa. Homens brancos se armam e preparam uma emboscada. Cor e pŕt se alternam. O registro passa a ser o de um filme de ação. A trilha sonora indica tensão. Os homens brancos incendeiam a aldeia e matam índios. Um índio consegue fugir levando um bebê no colo. Um menino se esconde nas folhagens e é encontrado por outros homens brancos, e então levado dali.

Só então, aos 25 minutos, descobrimos o título do filme: *Serras da desordem*. A longa abertura nos lançou num outro espaço-tempo – aquele da floresta, do nomadismo –, mas nos deixa confusos o bastante: a cena de ação perturba a apreensão documental dos primeiros minutos do filme. Estaremos diante de

1 Transcrição inicial das fitas realizada por Alexandre Kishimoto.

2 Evelyn Schuler Zea é pós-doutoranda no Departamento de Antropologia da USP, Renato Sztutman é professor de antropologia na Unifesp e Rose Satiko G. Hikiji é professora do Departamento de Antropologia da USP.

um documentário ou de uma ficção? Da realidade nua e crua ou de uma encenação?

Serras da desordem, dirigido por Andrea Tonacci, explora a fundo os limites desta indefinição. Nascido de um sentimento pessoal, de uma história pessoal, nas palavras do diretor, o filme tem como protagonista Carapiru, um índio Awa Guajá que, após viver o massacre de seu povo, passou dez anos perambulando pelas serras que unem a Amazônia maranhense ao sertão da Bahia, até ser encontrado em novembro de 1988, a dois mil quilômetros de distância do ponto inicial de sua fuga. Encontrado, aliás, porque se deixou encontrar; como se, depois de tantos anos de solidão voluntária, ele voltasse a ansiar pelo contato.

O filme, conta Tonacci, foi realizado a partir da *encenação* de uma *história real*, a história de Carapiru, que reencontra seu povo – e seu filho (o menino levado pelos brancos) – depois de uma década de errância. O personagem Carapiru é, então, vivido pelo próprio Carapiru, que aceita encenar sua história. História que é, para Tonacci, reverberação de sua própria história, de um sentimento pessoal de perda.

No trânsito entre histórias de vida – a de Tonacci (que permanece oculta) e a de Carapiru – constrói-se uma terceira história. O espectador segue confuso, sem a âncora segura da afirmação de um gênero, e mesmo de um suporte – o filme tem imagens digitais e em película, em cor e em p&b; além da alternância entre encenações, entrevistas, imagens telejornalísticas de arquivo etc. Apesar de Tonacci definir *Serras da desordem* como ficção baseada num sentimento pessoal, é inevitável não ver no filme uma reflexão sobre a situação de povos recentemente contatados pelo mundo branco, que têm trajetórias marcadas pela violência. Povos muitas vezes nômades, que são forçados a se fixar num só território e, assim, abandonar o movimento ou trasladá-lo para outros domínios.

O fascínio de *Serras da desordem* está em grande parte no personagem Carapiru que, por meio da atuação do ator Carapiru, dá ao filme uma dimensão única: em seu corpo, em seu olhar, em sua ausência ou em sua efetiva presença há uma perturbação que a ficção não controla.

Serras da desordem, vencedor do prêmio de melhor filme no festival de Gramado em 2006, traduz a recusa, sempre presente no cinema de Tonacci, de jamais tornar incomunicáveis ficção e documentário, encenação e realidade. Recusa que produz a necessidade de experimentar um olhar diferenciado, situado no exterior das maquinarias modernas nas quais se insere a indústria do cinema. Um olhar não convencional, indígena, marginal.

Tonacci sempre foi afeito às margens. Sua história com o cinema começou na rua Maria Antonia, em São Paulo, quando

se encontrava com Rogério Sganzerla para conceber projetos. Em 1966, realizou *Olho por Olho* e fotografou a ficção de Sganzerla, *Documentário*, ambos curtas-metragens. Tinha início o tempo do Cinema Marginal, do qual participavam também Ozualdo Candeias e Júlio Bressane. A censura ferrenha obrigava cineastas a fazerem concessões. Mas os jovens paulistas não estavam dispostos para tanto. Optavam por um cinema de baixo orçamento, que projetava personagens desesperançosos, subvertia a linguagem cinematográfica e flertava com o deboche contido nas chanchadas. Tonacci dirigia, em 1973, *Bang Bang*, seu primeiro longa – em princípio, uma ficção. Depois disso, foi a vez de *Jouez encore, payez encore*, de 1975 – em princípio, um documentário –, e, a partir de então, enveredou por uma experiência bastante diversa.

Tonacci partiu à terra dos índios Canela, no Maranhão, a fim de registrar as suas reivindicações num período crítico de demarcação de suas terras e conflitos fundiários. *Conversas no Maranhão*, de 1981, é, nas palavras de Tonacci, não um documentário, mas um documento, uma declaração dos índios que queriam ser ouvidos pela sociedade brasileira. Tonacci era levado por amigos antropólogos, empenhados em apoiar os índios na defesa de seus direitos, tendo em vista a deficiência das políticas do Estado e seus planos de integração.

Nessa transição dos anos 70 para os 80, período marcado também pelo início do processo de abertura política, nasce um novo indigenismo, preocupado em instrumentar os índios para lidarem com os rápidos processos de transformação que os assolam, fugindo de um modelo paternalista e pouco atento aos seus parâmetros socioculturais. É dessa época a criação do CEDI (Centro Ecumênico de Documentação e Informação), que passa a reunir informações qualificadas sobre as populações indígenas, do CTI (Centro de Trabalho Indigenista), organização da sociedade civil atrelada às reivindicações indígenas, entre tantas outras entidades “amigas dos índios”. Nesse processo de instrumentação, o cinema revela sua potência de intervenção. A câmera se desloca para a mão dos Canela.

Depois de usar o cinema como modo de produzir um documento, Tonacci testemunha, ao lado do sertanista Sydney Possuelo, os primeiros contatos com os índios Arara. Desta vez, a experiência decisiva: utilizar a câmera com uma população que jamais viu um aparelho desse tipo. Nasce daí a série *Os Arara*, de 1981-1983. Desse momento em diante, Tonacci segue, munido de bolsas, com suas aventuras indígenas. Passa pelos Guarani, pelos Tupiniquim, viaja à América do Norte para colher experiências de usos da imagem por populações nativas. Nessas idas e vindas conhece Vincent Carelli, com quem discute um

projeto de comunicação intertribal por meio do vídeo. A idéia não vingou, mas anos depois, em 1987, inspirado por essas conversas, Carelli cria o projeto “Vídeo nas Aldeias”, que passa a alternar a produção de filmes sobre os índios com a produção de filmes pelos índios, sempre sob o intuito de inserir os índios no processo do filme.

Depois de muitos filmes, muitos deles jamais exibidos em sala de cinema, foi a vez tão esperada de *Serras da desordem*, que teve gestação de dez anos, o mesmo tempo que Carapiru perambulou pelas serras do Maranhão até chegar à Bahia. Um filme errante sobre a errância.

Foi sob o pretexto de falar dessa experiência que fomos procurar Tonacci para uma entrevista. E ele nos recebeu em 23 de maio em sua produtora, a Extrema Produção Artística, em São Paulo. Como em *Conversas no Maranhão*, o diálogo se dá entre partes. De nosso lado, a curiosidade sobre este cineasta que lançou seu olhar para várias situações de contato conflituosas, percebendo o potencial de intervenção e interlocução do cinema. *Entre nós*, imagens que convidam a repensar progressos e regressos, ordens e desordens.

Como e quando você começou a filmar?

Desde moleque eu gostava de desenhar, gostava de fotografar... mas a minha formação foi em engenharia e arquitetura. Meu pai era engenheiro, ele viajava, levava a família de férias. E ele tinha uma maquininha de filmar, uma 8 mm. E eu me divertia muito com isso. Depois, na faculdade, fiz um primeiro filme em 16 mm com colegas de classe, escrevia sobre cinema no jornal da escola. Aí foi tudo para o ar com 68, eu me mudei para o Rio, e acabei filmando o *Blá Blá Blá*. Naquela época, eu trabalhava com outras pessoas, fazíamos um pouco de tudo: produção, montagem, fotografia. Fotografei vários curtas metragens antes de dirigir.

Como você chegou à questão indígena? Afinal, esta é uma questão que o acompanha há pelo menos uns trinta anos. Como se deu a passagem do Cinema Marginal, que é um cinema urbano e que privilegia a ficção, para um cinema – sobretudo documentário – que fala sobre os índios?

Não sei se é uma mudança, é, vamos dizer assim, uma circunstância. A idéia do documentário, que nós rodávamos com câmeras 16 mm, porque eram portáteis e mais baratas, vem num momento no qual a utilização do filme aparece como um instrumento de intervenção na realidade, de conhecimento da realidade, de auto-conhecimento, de ação política. Eu assistia a todos os filmes que havia na Cinemateca, os do Joris Ivens, por exemplo.

Eu assistia a todos os tipos de documentários, até aqueles de propaganda política e ideológica no tempo da Segunda Guerra Mundial, tanto os dos americanos quanto os dos alemães. O cinema não era só para amarrar uma história, só para fazer uma ficção, para fazer um filme caro em 35 mm, o que era fantasia para mim. Surge nesse mesmo período, o primeiro vídeo portátil. E a idéia do outro poder participar da sua própria imagem, produzir a sua própria imagem, era uma coisa muito nova, muito surpreendente, apesar de isso depender da tecnologia. 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. Eu tinha algumas amigas e amigos que eram antropólogos e que estavam trabalhando com os Guarani, os Tupiniquins etc. Com isso, acabei documentando várias situações em que comecei a usar o vídeo portátil. E eu ajudava os índios a utilizar o vídeo portátil como instrumento que poderia ser eventualmente deles. Estava ansioso para buscar uma forma mais livre de ser, e a tecnologia parecia um instrumento de libertação, e não de dominação. Surge nesse período o interesse de pessoas como o Gilberto Azanha e o Vincent Carelli, que depois acabou fazendo o Projeto “Vídeo nas Aldeias”. Este projeto nasceu, o Vincent mesmo diz, desse encontro que a gente teve.

Foi nessa época que surgiu a idéia de fazer o *Conversas no Maranhão*, gravado entre os Canela Apaniekra, no tempo da demarcação de suas terras?

Esses encontros aconteceram um pouco antes. Fizemos o *Conversas no Maranhão* em 1977. Nessa experiência de fazer um trabalho junto com os Canela que deu no *Conversas no Maranhão*, nós levamos uma câmera super 8, que na época já existia, e a Éclair NPR 16mm. Nós não conseguimos a de vídeo portátil, com a qual eles poderiam ver-se na imagem, o que era a idéia inicial. Então o máximo que podíamos mostrar era fotografia e, mesmo assim, tínhamos antes que revelar, ampliar etc. Naquela época, nenhum Canela conhecia televisão, cinema. Mas os Canela eram um grupo contatado havia pelo menos 150 anos, na época da expansão do gado no Maranhão. O gado era usado ali para expandir, para tomar terra, invadir etc. Acabamos fazendo

algumas imagens em super 8. Ou melhor, foram os índios que fizeram. É muito engraçado porque, quando nós chegamos, a primeira coisa não foi pegar a câmera e sair filmando. Deixamos os equipamentos dentro das caixas, fechados durante vinte dias, ou seja, metade do tempo que estivemos por lá, até chegarmos a um entrosamento. Isso era uma coisa de comum acordo com a Maria Elisa [Ladeira] e com o Gilberto [Azanha], e com o cineasta Walter Rogério. Eu fazia a câmera, o Walter fazia o som, e o Gilberto e a Maria Elisa, que eram antropólogos, faziam a ponte com os índios. Assim foi feito este documentário. Mas dando a câmera S8 a eles, a única coisa que foi possível fazer naquele momento era explicar que aquele aparelhinho captava uma imagem que alguém mais, em outro lugar do mundo, poderia ver. Eu lhes entregava a maquininha de super 8 e falava: “Você olha aqui dentro e foca naquilo que você quer que fique e que seja visto por outros, então aperta o botão. Prrrr...” Assim eles viram como a coisa funcionava. Tudo isso sem nenhum conceito, sem nenhuma teorização, sem nenhuma invenção. Não havia comunicação verbal entre mim e os índios, eu não falava nenhuma palavra de Gê Canela e o Gilberto ainda falava pouco. 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.

Qual a diferença entre essa experiência com os Canela, que já tinham uma longa história de contato, e a experiência seguinte com os Arara, os quais você encontrou quando dos primeiros contatos com a Funai, no final da década de 70?

Quando surgiu, em 1979, a possibilidade de acompanhar uma frente de atração, de participar de uma expedição para estabelecer o primeiro contato com um grupo ainda arredio, eu pensei comigo mesmo: “Ah, essa é a chance de encontrar esse olho que desconhece absolutamente o que é a imagem, o que é a produção de imagens”. “É a minha chance de conhecer esse olhar que pode eventualmente ficar atrás da câmera e mostrar-me como vê, o que é essa primeira interferência”. Eu estava numa expedição que ia fazer o contato. E coloquei a câmera na mão deles, eu vi a reação deles diante da imagem que foi gravada... Fui com essa idéia na cabeça e fiz aqueles dois documentários dos quais a Bandeirantes participou, chamados *Os Arara*, cuja terceira parte nunca foi editada, está guardada até hoje. Os índios nunca assistiram esta parte.

Você exibia as imagens para eles? Como?

No monitorzinho do vídeo, ou na própria câmera, quando não dava para levar o próprio monitor, afinal estávamos lá dentro da mata. Na época a câmera que utilizei era U-matic, era pesada, com o gravador de vídeo dava uns 20 quilos... E o Nagra era mais pesado que a câmera. Só para gravar o som direto, era um chumbo nas costas. Precisava de um mateiro só para carregar esse equipamento. O vídeo foi muito usado em algumas exibições, por exemplo, em Altamira, no Pará, que ficava ao longo da Transamazônica, na curva grande do rio Xingu. A cidade tinha uma anteninha de pouco alcance que ficava num morrinho, e um aparelho de TV dentro de uma casinha de proteção sobre um poste no meio da praça do mercado. Fizemos uma experiência: colocamos no ar as imagens que gravamos na região. A praça ficava cheia de gente falando, comentando. Só que eu não tinha levado em consideração, na época, que ali era Área de Segurança Nacional, e depois de uns 15 dias dessa coisa toda, o coronel me chamou no quartel pedindo para interromper as transmissões. Acabou ali aquela experiência livre de experimentar, de devolver imediatamente a imagem, ver o que ela produz. Com os índios, a reação foi oposta. Aquilo tudo não tinha o menor sentido para eles. Eles podiam até pensar que a câmera que eu carregava era uma arma, e eu tinha que me cuidar.

No momento sobre o qual você está falando, os Arara se mostravam muito arredios ao contato? Como foi para você realizar todas essas experiências filmicas mediante esse clima de tensão?

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 eram gente temida! Havia um mito que foi espalhado pela Segurança Nacional naquela região que dizia que os Arara eram terroristas, que eles estavam sendo manipulados por barbudos etc. e tal. Eventualmente, o barbudo era o próprio Sydney [Possuelo], que estava andando na mata (risos). 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. O Sydney conseguiu apoio de um helicóptero do exército que aterrissou na aldeia e, na marra, todos foram vacinados. 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”. E começaram a sair andando pelados na Transamazônica, até que a Funai teve que vesti-los e metê-los numa perua, e levá-los para conhecer a cidade, porque senão eles ameaçavam, vinham logo com o facão, se tentassem impedi-los.

Como foram as experiências com comunidades indígenas que se seguiram ao trabalho com os Arara?

Eu recebi duas bolsas da Fundação Guggenheim para finalizar o trabalho com os Arara. Viajei ao sul dos Estados Unidos, onde visitei reservas indígenas, fui para a América Central, alguns países aqui da América do Sul, como Bolívia, Peru... Ali tomei conhecimento de muitos projetos.

Há sempre um desencanto quando descobrimos que, por trás de algumas instituições filantrópicas entre aspas, bancos interamericanos, Ongs etc., tem sempre interesses escusos... Lembro-me de um projeto – que tinha até a Unesco por trás – que propunha a integração das comunidades no Peru através de caminhonetes de vídeo, que exibiam programas e gravavam num lugar e levavam para o outro etc. e que eram acompanhados por apostilas criadas por grupos atentos à questão indígena. No fim se descobriu que era uma tentativa de uniformizar a produção de uma determinada fibra, que era produzida no país inteiro e era um gênero de exportação daquelas comunidades do Peru. Quem comprava essa fibra era a Levi's, e eles tinham que gastar muito para uniformizar, então se ela já viesse do país um pouco mais uniforme, o produto como matéria-prima seria para eles mais interessante. Então, coisas bem intencionadas também são manipuladas. Com o tempo eu percebi que essa tecnologia é mais um instrumento nosso de dominação sobre a cultura do outro. Se a cultura do outro não gerou esse instrumento de reprodução de imagens, somos nós que estamos ditando a ele uma forma de ser, uma forma de representar. É como o domínio de uma língua de um povo sobre outro. Produzimos uma linguagem visual, ou audiovisual, que é a dominante. E esses povos, pelo menos os índios, não têm nada a ver com isso.

Durante essas experiências, como se deu a relação com os sertanistas, em especial o Sydney Possuelo?

Sydney é uma pessoa muito particular. Ele tornou-se uma pessoa pública. Era ameaçado de morte dez vezes por

semana. Então ele precisa de alguma maneira estar presente e ativo e não pode ficar quieto. Eu conheci o Sydney através do Beto [Ricardo], do Isa [Instituto Sócioambiental]. Um dia o Beto me ligou e me chamou para fazer um filme em 8 mm. Saí de São Paulo sem avisar ninguém, fui para o Mato Grosso, entrei de noite clandestinamente numa fazenda da Mate-Laranjeira, onde estava o velho Marçal [líder Guarani], antes de ele ser morto. Acho que era ele, já não tenho certeza. Eu fiquei lá durante um dia, filmando em S8 mm, com som direto. Não entendo uma palavra sequer de guarani, mas mesmo assim gravei um depoimento longuíssimo do velho. Se me pegassem por lá, se me matassem lá, a responsabilidade seria minha. Voltei para São Paulo, montei o filme, e o entreguei para ser exibido entre os Guarani. Algum tempo depois mataram o Marçal. Posteriormente, o Beto me oferece a oportunidade de acompanhar o Sydney nas expedições para o primeiro contato com os Arara no Pará.

De que época exatamente você está falando?

1980, 81 e 82. Eu fiquei praticamente três anos em área indígena. E a convivência com o Sydney passou a ser diária, mas não burocrática. Passamos muitas situações extremas, muito tensas. Acho que é na ação que se criam as afinidades. Na hora “h”, você sabe quem é quem, quem encara, quem não encara. Conheci o Sydney nessas circunstâncias. E a partir daí passamos a conversar mais periodicamente, a nos ver, e a história do *Serras da desordem* nasceu numa conversa com ele. Acho que isso foi em 1993. O Sydney tinha vontade de fazer um livro sobre algumas das experiências de vida dele. E aí começamos com um gravadorzinho desses, sentávamos de vez em quando num parque ou na casa dele e eu gravava as histórias dele. Ele ia contando, a intenção era que eu editasse tudo aquilo. Uma das histórias que ele me contou foi a história do Carapiru, que depois virou a história do *Serras da desordem*. Esta história me pegou, particularmente, porque eu passava por um momento de separação. Eu estava me separando, meu filho Daniel tinha nove anos, eu era totalmente família, sou até hoje. Mas essa separação me deixou muito afastado da possibilidade de estar com ele, privou-me da convivência. E 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, e eu acabei transformando essa história num roteiro. No fundo, o filme fala muito de nós, de nossos sentimentos, de meus sentimentos.

No filme, o reencontro entre Carapiru e o filho dele parece frustrar as expectativas tanto do Sydney quanto do espectador. Isso porque eles esperam uma grande comoção. Na verdade, em vez de comoção, temos algo como um anti-clímax...

É verdade. Não tem essa grande comoção que nós imaginamos. De fato não foi assim que aconteceu. Eu pretendia ter filmado o encontro do pai e do filho. Eu poderia ter filmado, afinal eu trabalhei com os dois, o Carapiru e o Tiramukõn. Mas, no meio do filme, tivemos que interromper tudo. Pois em 2002 o Carapiru foi atropelado em Brasília, na saída do hotel. Há cenas do Carapiru que foram rodadas depois do acidente. Ele parece estar atordoado, e está realmente. O que é transmitido pela imagem é esse desespero de querer voltar para casa, ele não agüentava mais aquilo ali. Havia uma carga emocional tão forte, gerada por uma situação física, que criou uma coisa que é visível na tela. E isso funciona cinematograficamente. É à revelia dele? É, claro que é, mas é à revelia de qualquer um de nós, qualquer foto que nos pega de surpresa registra um momento em que você não está objetivo para a lente. Eu tive que interromper a filmagem durante seis meses. Depois não tivemos mais a oportunidade de reencenar o encontro entre o pai e o filho. É mesmo um total anti-clímax. Então é o Sydney que narra este encontro, que aconteceu na casa dele. Os dois sentam, ficam quietos um tempão, e depois um fala durante uma hora, aí o outro fala durante duas horas, aí parece que ambos entoam alguma coisa... e acabou. Não tem abraço, não tem choro.

Essa expectativa do abraço não diria respeito, justamente, à nossa dramaturgia, às nossas expectativas?

Nós somos assim. Projetamos. Interpretamos através de um conhecimento nosso a imagem que está na tela. Se ela não fornece a resposta da nossa expectativa, no mínimo nos dá um instante de questionamento, nos dá uma abertura para o que é. **Eu acho que o sentido no cinema passa por essas brechas.** Quais são as chances que nós temos de ver que o outro não corresponde à nossa maneira de pensar ou de ser? O Carapiru, que graças a Deus não parece ter a menor idéia do que seria realmente um ator, sabe, no entanto, que ele foi representar. Mas eu acredito que ele estava fazendo aquilo mais para mim, e porque ele queria reencontrar as pessoas que ele tinha encontrado. Ele confiou que eu ia levá-lo de volta para a aldeia, que foi uma coisa que ele me pediu como condição. Mas ele não tinha a exata consciência do que é um filme, do que é uma representação. Por mais que ele tenha visto televisão – e ele ficava amarradão – eu não sei o que se passou na cabeça dele. Eu não falo guajá. Então tudo foi mediado por tradutor, pelos intérpretes, pois sempre havia um ou dois mediadores para passar o recado.

Quem foi o mediador neste caso?

No caso do Carapiru era o filho dele, mas era também a dona Sueli, que é a enfermeira e chefe do posto e fala bem o guajá. Teve também o Jeí, um Guajá que, ao contrário do filho do Carapiru, fala bem o português. Sendo mediado pelo filho, o meu recado não chegava intacto ao Carapiru, porque ele filtrava (risos). Havia coisas que ele não podia perguntar para o pai, e vice-versa. Foi quando dona Sueli me deu o toque sobre isso, sobre essa filtragem, que ela entrou na história e começou a me ajudar na comunicação.

Ao longo do filme, a língua indígena não é legendada. Ou seja, ficamos muitas vezes sem saber o que os índios estão falando. Isso foi proposital?

Isso foi intencional sim. No filme, com exceção de Carapiru e do filho dele, ninguém fala o guajá. O Sydney não entende, salvo uma ou outra palavra, nós não entendíamos, o Luis Aires não entende, a Bete não entende, ninguém entende. Eu deveria ter aprendido, já não me lembro de nenhuma palavra.

Essa não-tradução intencional da fala indígena nos conduz a uma idéia de impenetrabilidade, de incomunicabilidade das culturas. Isso nos faz lembrar também da afirmação proferida umas duas vezes por um caboclo durante a viagem de trem que nos leva à área indígena: “Os índios são uma outra humanidade”.

Quem fala é o Sydney e a frase, se não foi do Lévi-Strauss, o Orlando Villas-Boas costumava dizê-la. Essa não-tradução é para permitir um mergulho nesse escuro, nesse desconhecimento. O filme é, na verdade, feito para nós, não é feito para eles, é feito para branco ver. E eu falo da gente. Eu não falo dos índios. Eu falo de um sentimento humano nosso, eles são os atores do filme. Existe um conhecimento anterior que é o que me permitiu chegar perto, e que fez com que a imagem pudesse transmitir tudo isso. Mas, na verdade, estou narrando uma leitura nossa da situação deles, que pensando bem não é muito diferente da nossa. No essencial a incomunicabilidade não ocorre. Vemos isto na convivência do Carapiru com a família do Luis Aires no sertão da Bahia, com as crianças, com a família do Sydney em Brasília.

E no *Conversas no Maranhão*, há a intenção de se entender o que é dito?

Sim, é tudo traduzido no *Conversas*. O Serras é que não tem [tradução]. O *Conversas* é o contrário, são conversas mesmo, é uma coisa intencional, é para outras pessoas... O *Conversas* tem esse formato: a partir do momento que eles entenderam que alguém ia

ver – e como tinha a questão da demarcação de terras – então este virou o assunto. Na verdade havia uma intencionalidade da nossa parte também. O Gilberto tinha descoberto uma falsificação dos mapas, ele sabia que estava sendo feita uma demarcação fajuta. Mas sem a força, sem os índios fazerem isso, a coisa ia continuar. Então é um trabalho de intervenção, de defesa dos direitos do outro. Quando eles percebem o sentido de que o outro iria ver e escutar, então aí eles falam para a câmera: “os limites da minha terra são esses, são esses, são esses”, “é ali que passa”...

Você diria que as conversas são entre quem e para quem, no *Conversas no Maranhão*?

Para quem? Para nós. Para Brasília, especificamente. Entre quem? Ela é gerada por uma intervenção nossa. Então nós estamos conversando com eles. A imagem conversa, e tem um relacionamento, eu diria, entre nós e eles. Entre eles – talvez não seja uma coisa necessária, porque, na estrutura que eu entendi daquela sociedade, existe a formalização do porta-voz. É uma pessoa que vai comunicar a decisão do conselho além de sua própria opinião, a conclusão de alguma coisa, que nunca é uma decisão pessoal. Geralmente é composta metade de cá, metade de lá: os homens discutem no pátio, vai todo mundo para a casa, e de noite a conversa vai até tarde, tem o maior buchicho nas casas, entre as mulheres de noite, fofocam pra caralho... Mas aquela hora em que [a conversa] é documentada, no pátio, é uma hora formal, de porta-vozes, do conselho dos mais velhos.

Naquela hora, parece um diálogo cerimonial...

Parece... Um passa o microfone para o outro... A estrutura – como é falado, a entonação, como cada um começa... É para nós, é para nós que estão falando.

Mas num formato deles, o jeito de conversar, de um passar para o outro...

Porque é assim mesmo que funciona. Eles sentam ali... Ali é a roda, é o centro do universo... ali saem discussões sérias, e no fim formalmente para nós passa-se a palavra um ao outro.

Mas eles têm a consciência da presença da câmera e do objetivo daquele momento?

Têm. Isso foi após entenderem que alguém ia ver o que ficava ali dentro, coisa que eles não tiveram oportunidade de ver. Quer dizer, viram depois. Muitos anos depois... Eu morava num apartamento na Conselheiro Brotero, 1990 e alguma coisa. Um dia vem o Filipinho com a família e um bando de gente para algum evento em São Paulo, e vai lá para meu aparta-

mento com o intuito preciso de mostrar o filme para essa garotada. E essa garotada, quem é? São os filhos dos que eram jovens na época, dos que estavam ali em volta, não tinham ainda a palavra, mas são os adultos de agora. Em casa, abrem uma pacoteira “braba” no chão, a gente bota uma televisão, eles assistem *Conversas no Maranhão* e sai a maior discussão ali entre eles. Dos mais novos com os mais velhos. Porque, pelo que eu entendi, os mais novos não conheciam nem a imagem, nem a história dos limites reais do território deles. Que, parece, não correspondem mais ao que era a batalha daquela época. Então o filme 20, 30 anos depois, para os netos daqueles, serviu de recuperação de um dado, de uma informação histórica na palavra dos velhos. Olha que interessante como um filme pode realmente contribuir, interferir numa coisa que está lá atrás, que é a retomada de alguma coisa. Então, de alguma maneira, o registro dessas imagens, das culturas indígenas, é com certeza um reforço de memória de sua própria cultura, uma forma de afirmação. Mas somos nós que passamos para eles um instrumento de intervenção da nossa sociedade, com valores adquiridos, nós lhes permitimos registrar. Sem o registro, fica um território da impermanência. O registro de vida para um grupo nômade é fundamental. Se a gente quiser mesmo provar que existem, e até para a sobrevivência deles. Nesse ponto falo da importância de um trabalho como o do Vincent [Carelli]. Contudo somos nós que pusemos, que colocamos esse formato de imaginação e defesa na mão deles. Que no fundo é mais um instrumento de intervenção nosso, de nossa maneira de ser, de determinar como eles vão interagir, se defender...

Você poderia falar especificamente da relação do *Conversas no Maranhão*, desse ciclo entre os *Arara* e do *Serras da desordem*. Algumas análises colocam o *Serras da desordem* em oposição ao *Conversas no Maranhão*, mas o *Serras* poderia ser lido como uma continuação dos *Arara*...

Eu não tenho muito esta leitura externa. Tem muita coisa em meus trabalhos que eu descubro através do olhar dos outros. Sentidos que estão lá e que não foram intencionalmente colocados, e que aparecem para algumas pessoas... Agora, oposição é uma palavra que divide as coisas, então eu não gosto. Não há necessariamente uma oposição. Eu diria que o *Conversas no Maranhão* é um filme feito com os índios, talvez para eles, muito mais como uma prestação de serviço, um aprendizado, uma troca, do que o *Serras da desordem*. *Serras da desordem* é uma ficção, é um longa com atores, onde circunstancialmente os atores e a história são indígenas. Então houve contrato, pagamento e tudo o mais.

Os índios foram pagos?

Claro, eles foram pagos, não literalmente em grana, porque dinheiro você tem que dar para a Funai, mas foram compradas armas de caça, alimentação, um monte de remédios, tudo o que a comunidade precisa, porque são nômades, mas foram aldeados. Houve reuniões na aldeia, com o Wellington [Figueiredo], discutimos o que eles queriam em troca, quanto tempo, quem ia participar e quem não ia.

E você não tem interesse em retomar o projeto com os Arara?

Você nunca está no mesmo tempo, nem é mais a mesma pessoa, nem a realidade é a mesma. No ano passado ou retrasado o Wellington falou: “por que a gente não documenta [os Arara], depois de 40 ou 30 anos?” Disse para o Wellington que concordava, que o material todo estava guardado. Mas eu, pessoalmente, não me proponho a fazer isso. Porque viraria um simples objeto de uma história que para mim já ficou para trás. Se alguém quiser fazer, faça. O meu material está aqui. Mas eu atualmente não tenho interesse em recuperar uma situação... uma tragédia. Eu vou para uma situação nova, mergulho em algo que eu não conheço. *Os Arara* acabou lá atrás. *O Serras da desordem* é uma coisa totalmente diferente mesmo, nasce de uma coisa minha, interna, um sentimento de perda meu. *O acaso faz com que o ator dessa história exista na realidade* – e esse ator é o Carapiru, o personagem. Eu levei 10 anos antes de chegar nesse formato, de trabalhar com eles. O filme era originalmente uma ficção com atores. Submeti à Lei do Audiovisual, esse esquema todo.

Como foi a elaboração do roteiro deste filme?

O roteiro nasce primeiro da transcrição do depoimento do Sydney [Possuelo]. Aí ele é formatado em termos da continuidade de uma história, como uma narrativa descritiva de fatos ou de situações, onde eu pudesse ter um cronograma, uma cronologia de eventos, períodos, datas etc. A parti dali eu monto um caminho de pesquisa. E vou atrás de cada um dos personagens da história. Porque até aí eu só tenho os nomes, sei mais ou menos onde moram. Então faço o percurso. Tive uma bolsa da Vitae que me ajudou a trabalhar isso, fiquei um ano viajando atrás desses personagens todos. Refiz o trajeto do Carapiru, fui até a aldeia, descobri onde morava o cara que pegou ele. Tudo isso gravando...

Gravando em vídeo digital?

Digital, aquelas caméras de vídeo, tripezinho e a pessoa falando. Acabei até usando no filme alguns momentos da pesquisa.

Que é quando o filme fica com a cara mais documental?

É, por exemplo, quando o Luiz Aires está na mesa com a mulher dele e os filhos, aquilo foi na época da pesquisa. O trecho final do filme, o Carapiru falando do avião, também era da pesquisa, foi a primeira coisa gravada. Virou a última cena do filme. Mas voltando ao roteiro: era um roteirão, com orçamento para a Ancine, para a Lei do Audiovisual. Mas, durante muitos anos, não consigo verba, nada. Saí muito frustrado... Então decidi fazer um documentário, simples, com os dados que eu tinha. Mas esse documentário não correspondia àquela sensação de uma história que era minha. Era a minha tristeza que eu queria que estivesse lá... No fim, pelo conhecimento que eu tive do Carapiru, da situação e das pessoas, pensei: por que não com eles? Por que não pedir para o Sydney fazer o papel do sertanista no filme? Por que não pedir para o Carapiru, ver se ele topa, quem sabe? É isso, quando eles toparam, o filme começou a ser feito. Coincidiu que com isso o orçamento baixou, virou o que eles chamam de filme de B.O. [baixo orçamento], que é até um milhão. Desisti da Lei do Audiovisual, entrei na Lei Rouanet, e daí foi um processo um pouco automático, de entrar nesses concursos e em 4 ou 5 anos eu consegui fazer o filme. Pretendia ter feito em 2, mas a filmagem parou no meio por causa do acidente com o Carapiru, e a montagem parou no meio por causa de um acidente numa das ilhas de edição. Tivemos que recomeçar tudo de novo.

Você poderia nos descrever a proposta para os atores encenarem os seus próprios papéis. Faz sentido pensá-los como personagens de si mesmos?

Carapiru até pode ser visto como um personagem de si mesmo, mas essa é uma leitura que nós fazemos. Para ele, acho que não... Pelo que eu entendi das conversas com o Carapiru, para ele não tem muita importância narrar essa história... para o pessoal dele. É uma história dele. Não tem muito porque ficar contando isso. As pessoas sabem da história dele, porque a história dele ficou conhecida. Fomos nós que a divulgamos. Virou imprensa, virou televisão, fizemos um filme, sou mais um invasor do território dele. Quem conta a história dele sou eu, é o Sydney, não ele, pessoalmente. Já o pessoal na Bahia, essa turma conhece TV, e aí são as coisas mais variadas. Tem gente ali pelo dinheiro, tem gente que participa pela fantasia – “ah, o cinema, a televisão”. Então todo mundo quer ser figurante. Existem pessoas com quem a coisa é mais subjetiva. Consciência de representação eles têm, muito maior que os índios... Porque os índios entendiam o que eu pedia, faziam exatamente o que eu pedia, sem saber exatamente ao que isso levaria. Já o pessoal da Bahia, sem serem atores, sabiam 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 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 lugar, naquele mesmo lugar. Então na verdade, o que eu fiz foi, primeiro, reuni-los, tentar aproximar, voltar um pouco ao clima da época.

A casa foi toda chapiscada de barro para ficar mais velha, o chão foi limpo, porque naquela época todo mundo dizia que era limpo... Catamos sacos e sacos de lixo para limpar o cenário, isso lá no meio do cerrado, do sertão. Teve portanto o trabalho de preparação do lugar, e as pessoas do lugar viveram isso junto. E filmamos quase tudo sem fazer nenhum ensaio. Eu tinha pouco negativo, podia rodar duas vezes, não mais. Pensei: se eu ensaiar, vou esvaziar a situação, porque eles vão fazer totalmente espontâneo só da primeira vez. Na segunda, vai haver uma certa representação. Eu prefiro a espontaneidade desse momento, dessa emoção, do que uma coisa mais dirigida. Como posso filmar duas vezes, se eu furar na primeira faço a segunda tomada. E uma das duas vai ter que funcionar. Foi assim que trabalhei com essas pessoas, sem ensaiar, deixando-as em situações em que eu não precisava orientar movimento, deixando-as à vontade. Quando percebia que era o momento certo eu entrava com o equipamento e filmava. Então tem uma direção indireta da situação. Podemos aproximar o olhar e dizer que é um documentário, mas não é. É uma escolha intencional da imagem, da situação, tudo armado, tudo preparado... Então trabalhar com essas pessoas foi dessa forma. Utilizando a espontaneidade e o conhecimento que eles tinham, de terem vivido aquela situação, de aceitarem e de confiarem em fazer uma re-encenação daquilo, reviver aquilo.

E pensando na relação entre elementos ficcionais e de documentário, você diria que o *Conversas no Maranhão* é só documentário e o *Serras da desordem* é só ficção?

Se você colocar nesses extremos de novo... Se eu tiver que qualificar só com esses dois nomes, *Conversas* é documentário e *Serras* é ficção.

E se você pudesse escolher mais nomes, como é que você classificaria?

Um nome que estava no cartaz, na época do *Conversas*, era “documento”, não documentário.

Por quê?

Um documento filmado... Porque era como se eles estivessem mandando um papel escrito, ou uma voz falada no recado, era um documento... E o *Serras*... é uma ficção, em que o comportamento do olhar se aproxima de um olhar de documentário, mas ele não tende a não ficcionalizar aquela imagem. É um olhar intencional. É um olhar de documentário de uma situação ficcional na qual às vezes eu não estou interferindo, mas eu escolho intencionalmente um ângulo, posição ou uma pessoa, ou uma luz ou alguma coisa que me dá o sentido que eu busco.

Mas o seu sentido, esse sentido e esse sentimento que você busca com o filme, não é afetado pelas situações vividas tanto na pesquisa quanto no momento da filmagem?

É, é, mas... Não é que é afetado... As imagens, a real e a mental, intencional, têm que bater, no momento em que bate, você filma. No momento em que as duas imagens sincronizam, correspondem, então é esse momento, é isso que eu estou buscando. Mas eu conheço a imagem, ficção é isso: “eu vou construir, na minha frente, como um arquiteto desenha, imagina uma vida de alguém numa casa, e desenha o espaço para aquela vida”. Mentalmente você constrói um mundo, antes de filmar. E aí você materializa aquele mundo no sentido que o filme vai te dar. Mas no fundo, nós estamos sempre filmando, sempre olhando. Então uma coisa é eu me deixar levar pelo que estou vendo, ou simplesmente não interferir no que estou vendo, mesmo que tenha pensamentos a respeito daquilo, então posso estar documentando. Mas se escolho um quadro, ilumino, ângulo, estou ficcionalizando aquilo ali.

Mas será que é possível não ficcionar filmando?

Talvez não. Talvez esse ponto exatamente divisório não exista, talvez seja mais uma necessidade de afirmação de “ser”. É como o corte, o sentido não está nem num plano, nem no outro, aparece no corte, que é um espaço preto... Da relação entre uma imagem e outra nasce um sentido, que não está nem em uma, nem na outra. Isso é a nossa participação, um terceiro elemento dentro dessa coisa. E eu acho que isso é tudo, isso é a vida, a vida é assim: a busca desse ponto intermediário, esse ponto que não é fixo, não pode ser. Não sei, vocês estão me fazendo pensar em outras coisas, diástole e sístole; cadê o ponto onde muda? Não tem, né? Entre...

Então, voltando para a idéia da câmera entre, com os índios: não muda algo também a partir do momento em que eles editam?

Muda, muda para eles, não? Eles são como a gente, eles vão fazer o mesmo caminho da descoberta da linguagem. É uma

língua que eles estão aprendendo. Para falar coisas, dizer coisas, mostrar coisas, interferir no mundo, identificar-se, descobrir-se, todo o processo de trabalho é esse. São pessoas que trabalham muito com as mãos, que trabalham com terra, que têm uma acuidade visual que não temos. Se você trabalha, vive entre superfícies planas, cores chapadas, paredes lisas, você não tem a acuidade visual do cara que trabalha com a terra. Se você passar meses dentro de uma floresta, sem sair, no mínimo seis meses de fato sem sair, você perde referências, conceitos de superfície plana, como hábito, como padrão diário, de linha reta... O ouvido vai muito mais longe do que a vista dentro de uma mata fechada, ele se torna um olhar. Para ver longe, é o ouvido. O olhar é quase um tato, o tato inclusive é posterior ao olhar. Você não bota a mão sem querer, não é como aqui que você encosta em alguma coisa e nem olha, lá não funciona.

Para retomar os últimos 30 anos da sua experiência, você poderia nos descrever como foi o seu tempo na floresta?

Conversas no Maranhão foram uns dois meses. *Os Arara* foram mais de três anos de vivência no Pará, uma vez eu fiquei oito meses seguidos. Depois fiquei quatro meses, depois fiquei dois meses seguidos, outros períodos eu fiquei entre Altamira e os postos da Funai, mas teve umas expedições em que fiquei oito meses numa viagem só. Nessas ocasiões não só os sentidos, até o metabolismo tem que se recondicionar. A gente muda. Minha vida mudou. Algumas experiências transcendem o conhecimento habitual.

Você se sente mais antropólogo ou mais sertanista nestas incursões?

Antropólogo eu não sou, eu não tenho essa formação, e sertanista também não sou. Sinto-me um homem, um ser humano, uma pessoa, aqui ou lá. Com a idade, me sinto mais aqui. Eu acho que a gente aprende. Quando somos mais novos topamos situações que nunca vamos avaliar fisicamente se dá. Hoje tem situações que fisicamente eu não teria vontade de repetir. E tem riscos também que com a idade você diz: “Pô, você escapou, ainda bem, que não gostaria de passar de novo”.

Retomando o *Serras da desordem*, como foi sua opção por trabalhar com vários suportes (película, vídeo, imagens de arquivo e também televisivas)? Existe uma relação diferenciada entre os suportes e a imagem?

Olha, os suportes não me atrapalham, não fazem muita diferença, apenas alguma, mas não mudam o conceito do que eu pretendo narrar. Na verdade o que me interessa é o conteúdo

das imagens. E se são imagens que não produzi, eu as aceito do jeito que elas vêm e tento selecionar dentro delas os fotogramas que mais correspondem ao olhar que o filme pretende ter. Então eu tinha quilômetros de material de arquivo, para fazer uma seleção e chegar ao que pus no filme. Quis fazer o filme em 35, porque a idéia era ter uma imagem a melhor possível, que me permitisse em seguida atingir qualquer mídia possível. Mas sabia que havia situações em que eu não poderia estar filmando em 35 porque é difícil você andar com aqueles trambolhos numa mata, uma equipe numa mata. Então comecei filmando pela Bahia e, por uma circunstância, tive que mudar de fotógrafo na última hora. Trabalhei com outras pessoas, ao todo tem três fotógrafos [Aloysio Raulino, Alziro Barbosa e Fernando Coster] no filme. A estrutura que eu montei na Bahia ficou muito pesada para trabalhar. A Arri Evolution é uma câmera que pesa 20 quilos, 30 quilos, precisa de carrinho, precisa de tripés pesadíssimos, e rebatedores e luzes. Bom, aquela parte do filme eu poderia fazer daquele jeito. Mas ela já foi um pouco pesada, não me deu muita agilidade para trabalhar. Como o filme foi interrompido, quando o Carapiru foi atropelado em Brasília, eu rearmeí totalmente o projeto de produção. Então filmei com uma câmera 35 mínima, que é a antiga Arri 2C, e câmeras digitais. Mas já estava usando câmeras digitais, porque a idéia era trabalhar um pouco também as duas linguagens. O 35, como equipamento mais pesado, impõe um determinado comportamento para o olhar, o tripeção, o peso etc. E a câmera digital já tem uma imagem produzida que corresponde a um certo padrão nosso, de televisão, do *clip*, da coisa mais atual, então seria mais fácil, através de imagens geradas digitalmente, conseguir um distanciamento conceitual do tempo, entre a imagem 35 e a imagem digital. Isso era uma maneira, digamos, de olhar para a utilização de suportes diferentes.

Nesse sentido são suportes diferentes para finalidades diferentes?

Sim, acho que equipamento a gente escolhe em função do que a gente quer fazer no filme. O trabalho que o Raulino fez aqui, durante um mês, de equalização da fotografia do filme, é surpreendente. Para mim foi uma descoberta. Na verdade, eu trabalhei com dois extremos de imagem, muito distantes. Porque o melhor negativo da Kodak e a melhor câmera Arri foram usados para filmar certas coisas. E o DV, o miniDV, foi usado aqui embaixo para fazer outras coisas. Os extremos estavam muito longe. Então para chegar perto, no caso de querer usar as duas, você tem que baixar e subir um pouco [a qualidade de cada uma], mas no fundo você perde a melhor qualidade. Você perde qualidade para ter uma imagem média que some esses padrões. Agora, tem coisas que são imagens de material de

arquivo, que estão no filme do jeito que eu achei. Por exemplo, tem imagens em p&tb do primeiro encontro do Carapiru, que nem a televisão tem mais. São imagens tiradas de uma VHS, gravadas pelo Sydney na casa dele, do aparelho de TV, em 1988. Então estão no filme porque uma pessoa as preservou. Mas não que a televisão tenha.

E como foi a escolha entre a cor e o p&tb neste filme?

Sempre deixei o que já era p&tb, não colori nada. Mas há momentos na narrativa que estavam a cores e que passei para p&tb, continuando dentro da mesma narrativa. Como posso descrever? É como quando muda o teu humor, digamos, o teu sentimento... você está andando e alguma coisa de ruim te passa pela cabeça, é uma mudança quase que interior, subjetiva, emocional. Por exemplo, vai para o p&tb quando a situação vai ficar terrível. Naquela cena onde o índio está lá pescando, está tudo bonito, e de repente a correria, aí muda para o p&tb. Então, vai um pouco nesse sentido, que não é um sentido de tempo, é um sentido de interioridade, o estado emocional. É muito mais dramático do que o colorido. Para trabalhar o colorido dramaticamente como o preto e o branco é uma parafernália de equipamento, de iluminação que eu não tenho. Então tenho que trabalhar com o mínimo possível. É uma coisa bem minimalista a nível técnico esse filme. Mas ele foi feito para cinema, não foi pensado para televisão. Para a televisão o olhar tem que ser mais próximo, a televisão é mais quadrada. Mas o filme foi imaginado para a tela grande.

Para finalizar a entrevista, você poderia comentar a relação aberta entre a idéia de ordem e desordem?

Complicado... Não sei. Ordem é um medo... é algo que a gente põe *a priori*, põe à frente, antecipa, que a gente decide que precisa, o que se assegura, cria tempo, seqüência, é tudo o que nos ajuda, digamos assim, a narrar algo que pareça, que possa ser explicado. O sentido de desordem no filme é exatamente o inverso. Não por oposição. Mas o que é que seria a não-ordem? A questão da causa e da conseqüência, que é como tudo mais ou menos funciona, só tem uma ordem na medida em que a gente cria esse sentido de ordem para ela. A gente olha a natureza numa ordem cronológica, tenta dividir as coisas por nome, seção ou categoria etc. e tal, mas na verdade elas têm um funcionamento intrínseco, que não corresponde a essa subdivisão que a gente faz das coisas. A ordem só serve para a nossa explicação. Acho que se você imaginar o ser humano não exatamente limitado ao seu corpo, mas relacionado ao ar, como se tudo fosse a mesma coisa. O critério de ordem é invenção nossa. Acho que

no filme, nesse caso o *Serras*, eu tive que focar, senão eu fico sem rumo. A dispersão é um pouco isso, é quando você não consegue dar um rumo, digamos, uma intencionalidade. Então o estado natural parece uma desordem. E quando nasce a intenção de um gesto é quando a ordem começa. Difícil responder a essa questão, porque acabo ficando um pouco entre a divisão ficção e documentário. Eu não consigo muito dividir. Talvez isso seja uma coisa mais para ser trocada em outras conversas.

Só mais uma pergunta que, na verdade, surgiu nessa sua resposta. Você acha que tinha intencionalidade nas duas vezes em que o Carapiru se deixa ser capturado pelos brancos?

Sim, acho que sim. Acho que ali ele fez um ponto intermediário, ele pôde se permitir, entre deixar-se ser pego e desejar ser pego também, de alguma maneira ele não fugiu. Podia ter ido embora, ele podia ter parado noutros lugares no trajeto dele.

É mais um anti-clímax do filme?

É. Porque você espera, não encontra nada ali. Eu não fiz nenhuma reação dele porque acho que ele quis conhecer aquelas pessoas, ele achou que era um lugar onde ele ficaria bem. Ele encontrou seres humanos, depois de tanto tempo sozinho. Eu deixei isso ambíguo no filme. Acho que há uma escolha dele: “agora vou ficar aqui, vou morar aqui nesse lugar com essas pessoas”.

Este jeito do Carapiru não é nada passivo...

Não, Carapiru não é um homem passivo. Ele pode ser velho, mas se alguém invocar com Carapiru ele invoca. Ele é muito diferente da grande maioria do grupo dele. Os outros fazem média, ele fala o que não gosta. Carapiru é uma pessoa especial, e digo isso independentemente de eu ter tido esse relacionamento mais próximo com ele. Ele é uma pessoa diferente do resto do grupo. Eu não sei se foi esse período de tempo sozinho, 10 anos assim, descendo dois mil quilômetros. Ele podia ter cruzado com outros grupos, outras fazendas, ele não ficou em nenhum outro lugar. E na conversa com ele, ele fala: “Ah, eu vi uma estrada, daí eu vi fulano, uma pessoa, aí depois lá estavam matando um boi, depois eu vi uma mulher...”. Mas ele nunca fala de ter chegado, pelo contrário, ele fala que ia embora. Quando ele via, ele caía fora. E já na chegada à Bahia, ele contava que quando chegava ali perto via as broncas que o Luis Aires dava no menino, então ele sabia do jeito que o pai gritava com o menino. Às vezes ele imitava, era muito engraçado. Ele é um cara que gostou daquelas pessoas. É um ser humano muito lindo o Carapiru, as pessoas adoravam que ele estivesse de volta por lá.

Ficha Técnica

Título Original:

Serras da Desordem

Tempo de Duração:

135 minutos

Ano de Lançamento (Brasil):

2007

Estúdio:

Extrema Produção Artística

Direção:

Andrea Tonacci

Roteiro:

Andrea Tonacci, Sydney Possuelo, Wellington Figueiredo

Produção Executiva:

Andrea Tonacci

Produção:

Sérgio P. Oliveira, Érica Ferreira, Wellington Figueiredo

Música:

Rui Weber

Fotografia:

Aloysio Raulino, Alziro Barbosa, Fernando Coster

Direção de Arte:

Arnaldo Zidan

Montagem:

Cristina Amaral

Elenco:

Carapiru (Carapiru)

Tiramukõn (Tiramukõn)

Camairú (Camairú)

Myhatxiá (Myhatxiá)

Sydney Ferreira Possuelo (Sydney Ferreira Possuelo)

Estelita Rosalita dos Santos (Estelita Rosalita dos Santos)

Wellington G. Figueiredo (Wellington Figueiredo)

Luiz Aires do Rego (Luiz Aires do Rego)

Talita Rocha (Jovem professora)