

# “Caminhando só”

## Comentários sobre o filme

### “Serra da desordem” (2006), de Andréa Tonacci

André Toral

#### RESUMO:

O artigo trata do último filme do diretor Andrea Tonacci, *Serra da desordem*, baseado na saga de Karapiru, um índio Guajá da Amazônia maranhense.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Guajá, documentário etnográfico, cinema brasileiro

#### ABSTRACT:

The article is about the director Andrea Tonacci's last picture called *Serra da desordem*, which is based upon the saga of Karapiru, an indian from the Brazilian's Guajá tribe.

#### KEYWORDS:

Guajá Indians, ethnographic film, Brazilian cinema

A história é bem conhecida. Em 1978 uma comunidade de índios Guajá sem contato com os brancos foi atacada a tiros por um grupo de fazendeiros em Amarante na Amazônia maranhense. Os sobreviventes do ataque noturno perderam contato entre si. Calcula-se que 4 a 5 pessoas tenham sido mortas. Em meio à confusão do tiroteio um dos membros do grupo agarra uma criança de colo e foge para o mato.

Este é o começo da saga de Karapiru. Nos próximos dez anos ele se manterá à margem da sociedade brasileira e sem contacto com seus parentes. Será encontrado na Bahia em 1988, a mais de 600 km de sua região de origem. Preocupado com as agressões dos brancos, Karapiru mantém rigoroso isolamento. Imagine as dificuldades em criar uma criança de colo no meio do mato e, ao mesmo tempo, fugir dos que o perseguem. Como resultado das privações por que passavam, a criança, uma menina, morre e é sepultada em algum lugar das serras e chapadas do Brasil central percorridas por Karapiru e que ligam o Maranhão, Bahia, Tocantins e Minas Gerais.

A princípio pensou-se que a criança era sua filha. Não era. Mas ele tinha um filho. E este filho, no momento do ataque, procurou fugir e terminou por ficar preso numa cerca de arame farpado. Foi capturado pelos fazendeiros e criado numa fazenda até que a FUNAI o libertasse anos depois. Seu nome guajá é Txiramoko. Os brancos o chamaram de “Benvindo”.

Alheio a isso tudo, Karapiru, depois de perder a companhia da criança, prosseguiu sua viagem sozinho. Dormia no alto das árvores, cantava junto com o mutum, pensava na vida. Na ausência de caça, uma vez que atravessava zonas de colonização consolidada, flechava porcos, bodes, cavalos, tomava objetos abandonados ou deixados nas roças de sítios e fazendas das regiões por onde passava. Era, no entanto, um solitário forçado. Em 1985 depois de flechar um

porco procurou imitar seus gritos para uma estupefata moradora da beira do rio Carinhanha. A mulher apavorada trancou-se dentro de casa. Karapiru parecia disposto a romper o isolamento e estabelecer contato com representantes de uma sociedade que, afinal, tinha vencido a sua e ao seu modo de vida.

No verão de 1988 as muitas queimadas da região onde estava fizeram-no procurar abrigo na vazante do rio Grande, noroeste da Bahia. Lá ele foi contatado de forma espontânea por um morador da região quando estava de mudança com todos os seus pertences: um tição (com fogo), facas, flechas, arco, garrafas com água, carne de porco moqueada entre outras coisas. Foi abrigado na casa de um morador do patrimônio de Santa Luzia, um assentamento do INCRA no norte da Bahia. Enquanto a FUNAI não aparecia, Karapiru havia se tornado o centro das atenções do patrimônio. O “índio”, como era conhecido, tinha, no entanto, hábitos estranhos. Como o de banhar-se nu no rio quando as mulheres lavavam roupas, de dançar na lua nova no terreiro, na mata e dentro das casas. No mais, Karapiru procurava adaptar-se à nova rotina, procurando ser

útil: dava milho às galinhas, recolhia lenha, ajudando uma criança da casa que tinha dor de dente por meio de tratamento à base de sucções no queixo, cantos e sopros por sobre sua cabeça. Diversos antropólogos, da Bahia e de São Paulo, foram chamados para identificar o “índio”, mas a tarefa parecia impossível. Entre estes últimos, o autor deste artigo, que naquele momento trabalhava com os Avá-Canoeiro, outro grupo Tupi sem contato.

O sertanista Sidney Possuelo, na época titular da Coordenadoria de Índios Isolados da FUNAI, e responsável pelo atendimento aos grupos que não mantêm contato ou que não querem ter contato com brancos, instalou Karapiru na sua casa e começou trazer índios de diversos grupos de língua Tupi. Finalmente, foi chamado um Guajá, tradutor da FUNAI que não pode vir. Em seu lugar veio um rapaz que viveu com os brancos: Txiramoko. Ele pode, finalmente, identificar o pai graças às marcas de chumbo de um ferimento causado por um tiro

Karapiru fotografado em 1989 em Barreiras (BA).



Foto: André Toral

num outro ataque de fazendeiros antes da separação dos dois. Karapiru foi levado volta aos Guajá que já mantinham contato com os brancos e que viviam na Terra Indígena Alto Turiaçu.

A história de Karapiru, que viveu só durante quase dez anos, colocou-o na pauta de reportagens em telejornais e jornais e revistas do Brasil e do exterior. Ele, indiferente, tentava com dificuldade adaptar-se à vida em comunidade junto aos demais Guajá.

### SERRA DA DESORDEM

O filme de Andréa Tonacci é a reencenação da história de Karapiru. E no papel de Karapiru, o próprio Karapiru. Começa com uma reconstituição do grupo, ainda sem contato, caminhando pela mata até estabelecer acampamento. Se não é a verdade é bem próxima dela. Feita com os próprios Guajá servindo de atores a seqüência é impressionante. É como se câmera não existisse. Depois vem o ataque e a solidão sem fim de Karapiru vagando na mata. O final é seu retorno para os Guajá. Mas ele não retorna para a comunidade anterior ao contato. Volta para uma aldeia formada por diversos grupos aldeados em caráter permanente pela FUNAI e que vivem um cotidiano difícil numa Terra Indígena com problemas de invasão e que tem como vizinhos a população rural do Maranhão e o gigantesco projeto de extração mineral da Companhia Vale do Rio Doce (CVRD). O próprio Karapiru também mudou. Mesmo entre os que falam sua língua é agora um solitário.

Enquanto Karapiru andava, as terras dos Guajá foram ocupadas e a CVRD instalou na suas proximidades uma barulhenta ferrovia, por onde transitam minérios e os novos invasores de suas terras. O filme utiliza muito pouco diálogo. Não há um narrador. É o silêncio de quem anda só. São imagens que se sucedem, mostrando de forma precisa o cotidiano de Karapiru e essa situação estranha, de uma pessoa isolada no meio do Brasil.

As cenas da simplicidade das comunidades Guajá, por sua vez, mostram uma comunidade excluída da partilha das riquezas geradas pela CVRD. Assim como Karapiru, talvez como metáfora, também está excluído da sociedade. Fala-se de exclusão social por meio do isolamento físico de Karapiru. Seu destino, no fundo, é o de sua etnia.

O filme, no entanto, está longe de pretender apenas a verdade etnográfica e histórica. Na sua parte final existe a explicitação de que aquilo tudo afinal é cinema, quando a equipe se filma ao lado de Karapiru. A única seqüência puramente ficcional também se encontra no final, quando a câmera desloca-se de Karapiru, só na mata, para o topo das árvores, exatamente quando é inserida a imagem de um insólito e inesperado avião militar a jato que passa rente as árvores, com uma aparência apocalíptica, que lembra os trabalhos do artista plástico argentino Leon Ferrari ou o filme *Apocalypse Now* (1979) de Francis F. Coppola.

Andréa Tonacci traz de volta alguns temas caros aos filmes etnográficos: as relações entre ficção e documentário, entre atuação e vivência e personagem e ator como lembra Daniel Caetano em comentário ao filme publicado na revista de cinema *Contracampo* de abril de 2007. O autor cita especificamente *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty, um clássico do gênero documental e dos filmes etnográficos. Assim como Karapiru, *Nanook* também representa a si próprio no filme de Flaherty sobre os Esquimós e seu meio ambiente.

A identificação entre ator e personagem aproxima afetivamente o público à história. O caminho para se conhecer a história é mediado pela emoção, pela identificação do espectador com o sofrimento do personagem. Em *Nanook* Flaherty representa um mundo idílico, quando na realidade esse mundo desapareceu juntamente com a caça superexplorada, pela chegada da ferrovia, do álcool e da doença. No entanto, se *Nanook* representava um mundo desaparecido, que só existia como ficção nas idéias de Flaherty, em *Serra da desordem* existe um respeito absoluto pela verdade histórica, pela reconstituição escrupulosa daquilo que realmente aconteceu. As diferenças entre Robert Flaherty e Andréa Tonacci, evidentemente, são muitas. Flaherty trabalhava para a ferrovia como engenheiro; Tonacci mostra exatamente os efeitos que uma outra ferrovia traz para a ocupação e invasão de um outro grupo indígena. O Esquimó de Flaherty é uma construção intelectual inspirada na realidade. O tempo desse Esquimó alheio às mudanças parece ser um passado idealizado e congelado. Tonacci mantém-se rigorosamente nos limites do presente ou do passado recente, 1978 para ser mais exato. O seu 1978 tem, no entanto, algo

de idílico que fruímos extasiados como na seqüência dos índios viajando na mata. É como se antes disso a vida Guajá fosse muito melhor. Não era. Aliás os Guajá não são o único grupo nessa situação. Diversos outros grupos Guajá ainda perambulam isolados no Maranhão. Também existem outros grupos isolados em boa parte dos estados da Amazônia brasileira. Como os Guajá, correm risco concreto de vida ante um Estado brasileiro que não prioriza, por meio do repasse de verbas à FUNAI, o estabelecimento de medidas destinadas à sua proteção.

Outra pergunta importante: como os “nativos” participaram ou entenderam o filme? Certamente os Guajá já viram televisão em algum lugar e compreenderam minimamente a proposta de Andrea Tonacci de uma reencenação de fatos reais. Também os atores de *Nanook* chegaram a ver algumas das imagens deles mesmos filmados. Espantaram-se, mas compreenderam o que era um filme, em termos técnicos. Mas sua participação no filme, paga, era muitas vezes mediada por relações de amizade como as que uniam Flaherty ao líder Esquimó (ou *Inuit* como eles preferem ser chamados), *Nanook*. Também Karapiru e a população do patrimônio de Santa Luzia na Bahia participaram do filme em boa parte pelo desejo de rever amigos e celebrar o reencontro, num projeto compreendido sob o ângulo da amizade. Não estamos falando de atores atuando profissionalmente em troca de uma remuneração. Longe de ser um diretor em meio a um *cast* de atores, Tonacci parece registrar o reencontro e a reencenação catártica de um evento que ficou na memória de todos. Caso interessante, onde o diretor reúne personagens com um passado e filma os resultados. A montagem cuidadosa estabelece o sentido para o espectador que às vezes se pergunta se o que vê é uma reconstituição ou o registro da realidade ordinária.

Não se pretende comparar os dois diretores na sua relação com o seu tema. Até porque o cinema que praticavam, ou praticam no caso de Tonacci, é muito diferente. Flaherty mirava no público de cinema comercial. Seu filme competia nos cinemas com *The Kid* (1921), de Charles Chaplin. Já Tonacci, num momento onde o público de cinema se ampliou e complexificou-se, trabalha no gênero documental que atende a um público específico, permitindo-se liberdades e maneirismos com os quais Flaherty nem poderia sonhar.

## O ENCONTRO DE TONACCI E KAPIRU

Nascido na Itália, Andréa Tonacci, 61, veio cedo para o Brasil. Como Karapiru também adaptou-se a novas realidades. Sua filmografia é extensa e vai de filmes de ficção a documentários, além de diversos filmes institucionais. É autor de filmes *cult*, clássicos do cinema marginal da década de 1960 e 1970 como os ficcionais *Blá-Blá-Blá* de 1968 e *Bang-Bang*, de 1971. Paralelamente, desenvolvia seu interesse pelo gênero documental como em *Interprete mais, pague mais* (1975) ou então abordando a tensa situação das terras indígenas na Amazônia com *Conversas no Maranhão* (1978) e *Os Araras* (1982). Seu trabalho também é marcado por bons documentários institucionais como os produzidos para a Fundação Bienal de São Paulo em 1992 ou para a Biblioteca Nacional em 1997.

*Serra da Desordem* é um marco importante na sua obra por combinar os gêneros documentário e ficção que geralmente andam separados em seus trabalhos anteriores. Ou, como diz o crítico Marcelo Ikeda, que escreveu sobre o filme em *Curta o curta- cinema e vídeo na Internet* em abril de 2007, combinando os aspectos políticos dos primeiros com um lirismo que remete a *Tabu* (1931), de Friedrich W. Murnau e R. Flaherty.

Cineasta independente, Tonacci afirma nunca ter conseguido dinheiro por meio da inscrição de seus projetos nas leis do incentivo do audiovisual. Como ele mesmo diz “só não produzo mais porque não tenho dinheiro”. Apesar dessas dificuldades *Serra da Desordem* foi contemplado por um edital de baixo orçamento do Ministério da Cultura e apoio, entre outros da Petrobrás e Secretaria da Cultura de São Paulo. O apoio valeu. Juntamente com *Anjos do Sol* de Rudi Lagemann ganhou, entre outros, o prêmio de melhor filme do 34º Festival de Gramado no ano passado.

Dificuldades para produzir e mostrar seus trabalhos não são novidades para Tonacci. No tempo em que ele e o cineasta Rogério Sganzerla assistiam aos filmes exibidos por Paulo Emílio Salles Gomes na Cinemateca Brasileira também experimentava essas mesmas dificuldades. Este último, inclusive, escreveu um artigo (“Os exibidores se esqueceram desse filme”, publicado no *Jornal da Tarde* em abril de 1973) sobre *Bang-Bang*, onde considerava

“escandaloso” que o filme ainda não tivesse sido comercialmente aproveitado pelos exibidores.

Dessas dificuldades em viabilizar suas idéias decorre a importância do cinema documental e institucional, onde sempre se sentiu capaz de “exercer minha criatividade e expressar minha visão de mundo”, conforme entrevista fornecida a Mariana Leal em março de 2007 da revista *Cultura do Banco do Brasil*.

Tonacci, aliás, mantém-se fiel às suas raízes de cineasta que passa ao largo de modismos. Como diz Tonacci nessa mesma entrevista, em tempos de “enorme desperdício de produção de imagem”, de “fantasia tecnológica”, o produtor de imagens se tornou “mero consumidor de objetos”. Segundo ele, a formação de um cineasta não tem nada a ver com oferta de dinheiro ou meios tecnológicos.

Vemos isso no filme. Vemos a história por meio da história de um homem. Vemos uma mescla harmônica de imagens originalmente extraídas de fotos, imagens de arquivo, filme 35mm e digital. Simples e eficiente.

Uma grande história, bem contada. Assim como o gosto dos bons vinhos demora a sair da boca, a gente fica pensando em Karapiru muito tempo depois da luz do cinema acender. Ficamos pensando nesses muitos Karapiru brasileiros, perdidos na mata, escutando o barulho da locomotiva.

---

ANDRÉ TORAL

Professor de História da Arte da FACOM/FAAP.  
Doutor em História Social e autor, entre outros, de *Imagens em desordem* (Humanitas/FFLCH/USP, 2001).