

*Revista* ANTHROPOLÓGICAS, ano 11, volume 18(2): 293-302 (2007)

## RESENHA

TONACCI, Andrea. 2006  
*Serra da Desordem.*  
(documentário-ficção)

Louis Forline<sup>1</sup>

*Serras da Desordem*, um filme recém-lançado (2006) pelo cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci provoca uma reação forte para quem o assiste pela primeira vez, quer do ponto de vista de um leigo, quer do ponto de vista antropológico. O filme de Tonacci venceu o Festival de Gramado em 2006, levando os Kikitos de filme, direção e fotografia. Nele, é retratada a odisséia do tão comentado Karapiru (Gavião), um índio da etnia Guajá (autodenominação *Awá*), cuja família sofrera uma emboscada em 1978 por jagunços, numa fazenda no município de Porto Franco, Maranhão. Quase todos da família do Karapiru foram mortos nessa emboscada, salvo seu filho, Txiramukum (Camaleão – Bemvindo Guajá), que preso numa cerca de arame farpado, foi apreendido. Mediante esse ataque Karapiru foi obrigado a fugir e ficar a mercê da própria sorte durante 10 anos. Levava consigo um bebê que, mais tarde, morreu nas matas da região. Ainda criança, Txiramukum foi conduzido à FUNAI de São Luís, aonde foi identificado como um indígena da etnia Guajá e, posteriormente, “repatriado” ao Posto Indígena Guajá, localizado na Terra Indígena Alto Turiacu, numa comunidade recém criada pelos seus patrícios, cujo contato permanente com a sociedade envol-

---

<sup>1</sup> Universidade de Nevada, Reno, EUA. Membro do Conselho Editorial deste periódico.

vente havia sido estabelecido cinco anos antes, em 1973.

Por sua vez, Karapiru foi obrigado a iniciar uma jornada pelas matas e sertões de Maranhão, Goiás (hoje Tocantins) e Bahia. Seu deslocamento é louvável haja vista a sua capacidade de adaptação às várias zonas ecológicas atravessadas e o grande lastro psicológico do qual teve que se valer para sobreviver (ver Gomes 1989). Em seus meandros Karapiru caçava, pescava, e coletava frutos do mato para se sustentar. Ocasional e sorrateiramente, se aproximava das comunidades rurais da região, flechando um animal doméstico ou furtando ferramentas, como panelas e facões. Essa experiência toda o tornou inteiramente autônomo e talvez seja a razão de Karapiru ser um dos melhores caçadores da comunidade Guajá de hoje.

O filme não deixa claro como aconteceu o contato eventual com o Karapiru, não batendo com alguns relatos que alegam ter o protagonista abordado um grupo de peões trabalhando numa estrada às cercanias do município de Barreiras na Bahia, solicitando comida. O filme retrata o contato como se fosse uma apreensão pacífica do Karapiru por habitantes da região, da comunidade Angical (Goiás), onde é temporariamente acolhido por uma família local. Depois que a notícia do seu contato é divulgada, a FUNAI aborda essa comunidade numa tentativa de identificá-lo. A princípio foi confundido como sendo índio Avá-Canoero, outra etnia que também tinha pouco contato com a sociedade envolvente. Mais tarde, foi levado a Brasília para que a FUNAI pudesse dirimir a dúvida quanto à sua identidade, sendo que o órgão tutelar do estado se comunicou com outros membros da comunidade Guajá já em contato para resolver esta questão. O filme mostra o sertanista Sydney Possuelo reconstruindo a história de contato do Karapiru, salientando que sua primeira intenção era chamar o Geí (Rã) Guajá para identificá-lo. Mas, na ocasião, o Geí não estava disponível para cumprir essa tarefa e, então, optou pelo Bemvindo Guajá (Txiramukum) que, já adulto, fora incorporado à comunidade do Posto Guajá. Assim, o fato do filho perdido de Karapiru ter sido escolhido pelo Possuelo para se deslocar à Brasília e esclarecer a dúvida sobre a etnia do seu pai, foi uma coincidência muito feliz. Foi um encontro emocionante e talvez impossível em quaisquer outras circunstâncias, tornando a história de Karapiru e seu filho um momento glorioso a ser registrado na história indígena do Brasil. Coincidência ou milagre, ao reconstituir a vida do Karapiru, o filme deixa

algumas questões abertas que, do ponto de vista antropológico, chamam a nossa atenção.

A trajetória do Karapiru pode não ter sido uma história única, pois a desintegração das comunidades indígenas, no percurso dos últimos 500 anos, não foi suficientemente documentada, de modo a caracterizar fielmente a dispersão dos grupos, sua atomização, e anomia social. Sua subordinação também não foi pontualmente retratada diante do contato interétnico. Alguns antropólogos como Roberto Cardoso de Oliveira já se dirigiram fielmente a autonegação e reestruturação dessas comunidades, mas, apesar disso, sentimos que estamos presenciando outros tempos na medida em que seja proporcionada às comunidades indígenas atuais uma voz mais autônoma para expressar seus anseios, desejos, aspirações e sonhos. Embora sejam reportados muitas notícias desconcertantes sobre o pleito dessas comunidades, hoje somos testemunhos de mais de 300 associações indígenas e várias ONGs que trabalham em colaboração e solidariedade à sua causa. A população indígena cresceu de maneira positiva, ainda mais que muitos índios que negavam sua identidade anteriormente estão se manifestando positivamente nesse sentido, sem mencionar o fato da FUNAI, cada vez mais, reconhecer índios que vivem fora das reservas em espaços urbanos. Além disso, a conscientização pan-indígena na arena global é muito encorajadora, principalmente diante de uma globalização acelerada que avança sem piedade.

Este filme é um bom exercício na modalidade cinematográfica, tanto que não se pode diminuir os prêmios que recebeu. Sabe-se que nenhum filme do gênero documentário-ficção será absolutamente fiel aos fatos, dado que tal ensaio sempre busca criar um *dramatic appeal* para enfatizar certos pontos. Mas ao fazê-lo questionam-se suas fontes e o modo em que foi orientada a direção do filme. O conto do Karapiru foi dirigido com a colaboração do Sydney Possuelo, ex-sertanista e ex-presidente da FUNAI, recentemente exonerado de seu cargo. É bem explícita a sua contribuição nesse documentário, aparecendo nele recontando a estória do Karapiru, além de encenar alguns instantes de si próprio, como um dos protagonistas do filme, que procura resgatar o índio sumido. Possuelo foi um dos sertanistas responsáveis pelos primeiros contatos entre os Guajá e a sociedade envolvente. E fora ele, também, que criou e dirigiu o Departamento de Índios Isolados (DEII) na FUNAI.

A Frente de Atração Awá-Gujá recebeu duras críticas por suas

ações enquanto conduzia as atividades de contato com a sociedade envolvente. Foi acusada de ministrar o contato de forma brusca e truculenta, além de estar mal preparada para assumir uma responsabilidade que requer tato, sensibilidade e competência cultural. Sabe-se, por exemplo, que a primeira comunidade Guajá ficou reduzida a menos de um terço de sua população original. Ou seja, num espaço de quatro anos, houve uma queda populacional impressionante: de 91 indivíduos em 1976, caiu para uma população de 25 em 1980, ocasionado principalmente pela gripe e malária. Mais tarde, ainda sob a direção do Possuelo, já presidente da FUNAI (1991-93), o Programa Awá dificultava o acesso de antropólogos além de proibir o ingresso de alguns profissionais de saúde nas Terras Indígenas ocupados pelos Guajá. A DEII ainda instituiu pessoas dúbias em cargos importantes, funcionários esses que acabaram desviando recursos destinados aos Guajá.

*Serras da Desordem* ganha seu nome inspirado num relevo geográfico situado no noroeste do estado maranhense, numa elevação que abriga os mananciais de alguns rios regionais e espécies biológicas endêmicas. Aliás, essa área pode até representar parte de um dos pontos focais que teriam sido as matrizes biogenéticas da Amazônia de hoje, para quem se adere ao *refuge hypothesis* (ver Haffer 2001). O nome também implica os conflitos regionais cada vez mais crescentes visto a ação madeireira, invasões e, claro, o Projeto Grande Carajás, da Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), que afeta nada menos do que 40 comunidades indígenas ao longo da sua ferrovia situada na Amazônia Oriental (Treece 1987). É uma área por onde os Guajá perambulavam e se interliga a outras serras e chapadas, penetrando o centro-oeste e nordeste brasileiro, onde Karapiru foi encontrado. Especula-se, inclusive, que essa série de paisagens serviu (e talvez ainda sirva) como um condutor e barreira naturais para outros grupos Guajá que se esquivam dos avanços da sociedade envolvente, utilizando assim esse caminho para se deslocarem. Talvez tenha sido por esta mesma via que Yakarechim (Jacaré Branco), um parente do Karapiru, se refugiou em Minas Gerais, ainda mais longe que o paradeiro do protagonista do filme. Esse é um ponto interessante, pois se comenta muito, hoje, o raio de influência que os indígenas do passado teriam percorrido, tanto em termos de seu impacto sobre as paisagens atuais como a rede de relações que se exprimia com outros grupos, questões centrais nos estudos de Ecologia Histórica (Balée & Erikson 2005). Evidente-

mente, os tempos são outros de modo que a dispersão dos grupos de hoje representa mais uma reação ao avanço da fronteira na Amazônia.

Em alguns momentos o filme apresenta trechos de ordem mais etnográfica. Para quem não viveu numa comunidade indígena, essas cenas podem até se arrastar tediosamente pelo filme, mas são eventos de sua vida cotidiana que não teriam que obrigatoriamente ser de grande impacto ou consequência. Observam-se crianças brincando, caçadores preparando comida, situações jocosas, interações com funcionários da FUNAI, e outras cenas aparentemente deslocadas, sem muita finalidade. A riqueza dessas cenas é que elas retratam um dia-a-dia mais espontâneo entre os Guajá, muito embora representem cenas de um povo contatado e aldeado pelo órgão tutelar, e não aquela vida de antes, isolada na floresta. Mesmo assim, é difícil afirmar com certeza absoluta como teria sido a vida dos Guajá antes do contato. No caso dos Guajá, especula-se que viviam da caça e coleta antes de serem abordados pela sociedade envolvente em 1973. Mas especula-se também que, antes disso, poderiam ter sido agricultores mais sedentários e, por força do contato, tenham sido obrigados a se transformar em nômades caçadores-coletores (Gomes 1991, Balée 1994, Forline 1997).

Por sua vez, sabe-se que o Departamento de Índios Isolados da FUNAI frequentemente projetava uma imagem dos Guajá, bem como de outros grupos recém-contatados, como se fossem representativos da uma vida pré-cabraliana. Tal imagem, claro, era utilizada pelo DEII para cativar a imaginação do público e levantar mais fundos (cf. Baines 1991). Isso, inclusive, inspirava imagens idílicas e românticas em simpatizantes no exterior, que, inadvertidamente, apoiavam a direção do DEII, retratando-o como um defensor incondicional dos índios.

Não existe narração no filme, o que deixa vários pontos de interrogação. Em sua resenha sobre *Serras da Desordem*, André Toral (2007) faz uma ligeira comparação entre esse documentário e *Nanook of the North*, um filme etnográfico de Robert Flaherty, lançado em 1922. Toral sugere que *Serras* lembra o filme *Nanook* e até podia ter sido inspirado nesse clássico. Não fosse a abordagem mais simples e idílica desse último, talvez pudéssemos arriscar tal comparação. Acontece que a situação do Karapiru é bem mais complexa e merece um comentário mais elaborado. Enquanto *Nanook* é apresentado como um filme de natureza mais etnográfica, que pode até se conduzir por conta própria com o material que

exibe, o filme sobre Karapiru carece de uma contextualização mais explícita para quem não conhece o dilema dos Guajá e outros grupos isolados, o que daria mais significado ao seu roteiro. As partes narradas do filme limitam-se aos comentários do Sydney Possuelo, alguns diálogos entre os ex-sertanistas Wellington Figueiredo e Luís Moreira, sem mencionar trechos de reportagens nacionais que noticiaram o primeiro encontro com Karapiru. Existem, também, alguns diálogos ensaiados pelos moradores de Angical, encenando os tempos em que Karapiru fora abrigado por eles.

Sabemos que o filme ainda não foi apresentado à comunidade Guajá. É uma comunidade que hoje reflete mais sobre o uso da sua imagem e, segundo Toral, a filmagem que encena a vida do Karapiru jovem foi realizada aparentemente sem queixas. Porém, não podemos esquecer que os Guajá foram muito manipulados pelos seus administradores tutelares e frequentemente seguem ordens dados pelos chefes dos Postos Indígenas da FUNAI. Servem como caçadores, faxineiros, e auxiliares de serviços gerais. Como foi observado pelo antropólogo Stephen Baines (*idem*), em seus trabalhos entre os Waimiri-Atroari, o período de contato frequentemente força os indígenas a subordinar o seu conceito do mundo àquele do seu interlocutor. O 'ator' indígena que representa o Karapiru, ainda jovem, chama-se Mihátxiá Guajá, membro da comunidade situada no Posto Indígena Tiracambu, da Terra Indígena Caru. Essa comunidade foi formada por pessoas de uma outra aldeia Guajá, localizada no Posto Indígena Awá, que migraram para esse primeiro local em busca de uma área mais produtiva em caça. E se é o silêncio que devia nos impressionar no filme de Tonacci, representando Karapiru, seu isolamento, solidão e eventual reintegração, embora deslocada, à comunidade Guajá, pergunta-se se suas reflexões próprias sobre toda essa experiência também são mudas. É nesse ponto que o filme perde seu potencial etnográfico por não ouvir a voz do Karapiru ou pelo menos ouvi-la através de um intérprete. Espaço maior é estendido ao Sydney Possuelo e seus pronunciamentos, muito embora esse último tenha declarado abertamente, no próprio filme, que desconhece a língua Guajá, uma fala da família Tupi-Guarani. Em raras ocasiões, e ligeiramente, aparece o Karapiru numa voz meio apagada, quase cochichando, descrevendo algumas coisas, mas sem muito nexos. Esse espaço devia ter sido ampliado, ou pelo menos com o auxílio de seu filho, Bemvindo (Txiramukum),

relatando sua experiência.

Retornamos, então, a perguntar por que Tonacci não consultou pelo menos parte da série de antropólogos e lingüistas que trabalharam, e continuam trabalhando, entre os Guajá, principalmente após a passagem do furacão pós-moderno que deixou sua marca na antropologia e outras disciplinas. Situação que busca compreender mais a auto-reflexão, principalmente do ponto de vista interno que está cada vez mais em busca de uma expressão própria. Nos dias de hoje, Toral esclarece que “...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.” Porém, da mesma forma, acredita-se que tal público buscava uma voz mais ativa dos índios, ou seja, pelo menos numa tentativa que lhes proporcionasse um espaço maior em seu palco de explicações. Sendo assim, supõe-se que tal platéia represente um público mais aferido às diferenças, sem trivializá-las. Ainda mais que poderia aceitar o desafio de tentar compreender o ponto vista do índio, esticando sua imaginação a entender o que, em primeiro momento, parece mal articulado. As nossas metáforas, então, embora elegantes do ponto de vista cinematográfico, não constroem a imagem que o índio enxerga ao entrar em contato com a sociedade envolvente. E dessa forma, é interessante o elogio que Toral estende ao Tonacci pelo uso da imagem apocalíptica nos últimos momentos do filme, insinuando uma imagem do gênero criado pelo Coppola em *Apocalypse Now* (1979). Ou seja, um jato mítico subindo no fundo da floresta, atrás do Karapiru, implicando o avanço desenfreado e mortífero da fronteira amazônica. Imagem interessante, porém talvez tivesse sido mais importante dialogar com os próprios protagonistas do que se satisfazer com um exercício intelectual que agrada aos símbolos e à linguagem cinematográficos.

Toral também menciona que Tonacci sofrera por falta de recursos e, que, não fosse essa limitação, produziria mais. Concorreu a um edital lançado pelo Ministério da Cultura e, com esses recursos e outros da Petrobrás e Secretaria da Cultura de São Paulo, dirigiu e montou o filme, utilizando os próprios Guajá, e até alguns funcionários da FUNAI do Maranhão. Esses últimos fazendo o papel dos jagunços que emboscaram a família do Karapiru, e outros extras do órgão. Alguns funcionários, inclusive, tiveram o duplo papel de representar os jagunços e a si próprios.

Acontece que tal falta de recursos não teria que necessariamente podar a expressão tão esperada do nosso herói, Karapiru. Além disso, cada vez mais, os indígenas estão criando as suas imagens próprias. São ensaios recebidos com louvor em congressos, festivais de filme e em outras arenas. E foi justamente com um orçamento reduzido que vimos excelentes ensaios exibidos por diretores de grupos minoritários como Spike Lee e John Singleton, quando esses estavam batalhando para conseguir um espaço no mundo cinematográfico, dominado pela sociedade envolvente norte americana.

Enfim, cabe aos antropólogos terem uma presença maior no esclarecimento de fatos históricos e etnográficos para que se possa retratar fielmente a vida dos indígenas e trazê-los para o centro do palco. Não se trata aqui de ser o 'porta-voz' dos índios nem apelar para a tutela acadêmica, pois a antropologia brasileira já foi muito caracterizada como uma forma de 'colonialismo interno'. Almejamos aqui um trabalho em conjunto com os próprios índios, seu simpatizantes e cineastas para documentar de forma fiel a vida indígena e criar assim um banco de dados que sirva como um patrimônio da humanidade mas que, antes disso, seja um bem deles próprios. Muitas reportagens caíram presas fáceis na sedução da FUNAI, que antes projetava uma imagem heróica, embora oca, levantada desde os tempos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI).

Diante disso, ninguém teria a 'palavra final' de como se deveria retratar a realidade ou como se deve reconstruir a vida de uma pessoa. Mas no saldo final *Serras da Desordem* ganha por expor a vida dos Guajá e podia até promover uma discussão necessária à articulação de uma política indigenista mais sintonizada à sua realidade.

## **Bibliografia**

BAINES, Stephen. 1991. "A FUNAI é que sabe": a Frente de Atração Waimiri-Atroari. Belém: CNPq/Museu Paraense Emílio Goeldi.

BALÉE, William. 1994. *Footprints in the Forest*. New York: Columbia University Press.

\_\_\_\_\_ & ERIKSON, Clark (eds.). 2005. *Time and Complexity in Historical Ecology*. New York: Columbia University Press.



- FORLINE, Louis. 1997. *The Persistence and Cultural Transformation of the Guajá Indians: Foragers of Maranhão State, Brazil*. Ph.D. Dissertation. Gainesville: University of Florida.
- GOMES, Mércio. 1991. "O povo Guajá e as condições reais a sua sobrevivência." In *Povos Indígenas do Brasil 1987/88/89/90*, pp. 354-60. São Paulo: CEDI.
- HAFFER, Jürgen. 2001. "Hypothesis to Explain the Origin of Species in Amazonia." In VIEIRA, Ima; CARDOSO DA SILVA, J.M.; OREN, D.; D'INCAO, M.A. (eds.): *Diversidade biológica e cultural da Amazônia*, pp. 45-118. Belém: Museu Goeldi.
- TORAL, André 2007. "'Caminhando Só': comentários sobre o filme 'Serras da Desordem' (2006) de Andrea Tonacci." *FACOM*, 17(1):42-6.

