

Entrevista:

Vincent Carelli e os povos da floresta em tino audiovisual

Interview:

Vincent Carelli and rainforest people attuned to audiovisual reason

Sebastião Guilherme Albano

*Professor da graduação em Comunicação Social e da pós-graduação em Estudos da Mídia da UFRN
UFRN, Programa de Pós-graduação em Estudos de Mídia, Natal (RN), Brasil.*

Sua biografia não deveria se fundir com o projeto Vídeo nas aldeias (VNA) e, apesar de cômico dessa impertinência, me concentrei em sua obra pedagógica de cunho libertador por via da comunicação, um exercício de economia estética e de origem pública que me autorizou a esse enviesamento. Em Vincent Carelli, a afeição política se aninha a questões interiores de uma comunidade à qual ele se corresponde com empatia totalizadora sob as grandezas de um herborizador ou um porta-voz cívico a ofertar os elementos para uma representação mais ou menos cidadã aos indivíduos de um mundo verde e líquido e capacitá-los para lidarem com forças *universalizantes* de nações forçosamente cada vez menos alheias a eles, com ímpeto latino de leis e pólvora estranho aos pré-colombianos, agindo com determinação culturalista e diferenciação estratégica. Os movimentos de arte indígena encabeçados por Jaider Esbell assim o certificaram até seu suicídio, em 2021, e hoje segue o *Levante* com lideranças várias. Minhas questões entrelaçaram o estro de sua missão: uma fadada cruzada das crianças, a tragédia de Marcel Schwob, com um ou outro aspecto antecedente de 1986 (concepção do VNA), mormente de sua apreciação dos lustros mais cruéis da ditadura, da ereção e dúbia atuação da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) a partir de 1967. A ideia de implementar cursos de vídeos para o letramento dos povos nativos na

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.379>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 23, Nº 51, p.113-122, set./dez. 2023

gramática bélica da indústria cultural e do Estado vigeu em paralelo com agressivos programas de aculturação (vide a experiência dos botocudos do *Reformatório Agrícola Indígena Krenak*, em Resplendor, Minas Gerais, às margens do Rio Doce durante o último hiato às nossas débeis forças democráticas, com preâmbulos institucionais que retrocedem além do já bem documentado e nacionalizado século XIX) traduzidos em um repertório único de soberania patriótica em que telégrafos, barragens, estradas como a Belém-Brasília e a Transamazônica mais a Zona Franca de Manaus cifram-se em excêntricas transformações dos usos culturais. A ingestão de substâncias de congreamento com outras ecologias sem o rigor ritual exigido por suas naturezas ou a desfiguração de hábitos como o nomadismo ou a poligamia, improcedentes em reservas e desmoralizados no cristianismo, são seus sintomas ostensivos e minorados no espaço público. Com inspiração em Agamben ou em Brecht, os ameríndios seriam fácil representação de refugiados em campos de concentração ou exilados, longe da própria humanidade ou consagrados ao perene arremedo. Não há, no discurso de Vincent Carelli, linhas de um romantismo consciente ou inconsciente, mas uma atitude militante que constata o fado e o remedeia com ações próprias de um heroísmo da ordem dos mínimos. Coletar, recontar e criar histórias captadas e projetadas por visores e lentes é um ato intermediário de solidariedade narrativa com a querida parte maldita do Estado-nacional, sua excrescência de energias capitalistas e, no limite, desmistifica as técnicas temporais de propor sintagmas lógicos das visualidades e virtualiza um sítio para os valores ancestrais nos quadros da contemporaneidade. Nosso encontro ocorreu na Semana Santa de 2023, em sua casa de Olinda, e a conversa avançou pelo crepúsculo e foi da mesa de refeições para um quintal com vista para o oceano Atlântico em que a lua cheia crispava na maré.

Em verdade, nos entrevistamos em duas ocasiões. Nesse dia, presencialmente, e outra, em um seminário ofertado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), via Google Meet, em maio do mesmo ano, intitulado “Comuns e universais no audiovisual: a imaginação das pequenas nações através do Estado”, em que repisou temas que deixei de fora deste relato que ora arrolo. Recordamos indiretamente os episódios da abertura política e da Constituição de 1988 e seus avanços em direitos culturais e territoriais, todavia ainda isentos de observação e atualização legal. Há terras já demarcadas sem uma certificação judiciária definitiva a repercutirem nas visualidades dos povos originários, em suas posições físicas, morais e estéticas e, inclusive, no VNA enquanto sujeito orientador, artista coletivo; enfim, agente social que forma, informa e é formado pela floresta, pelos rios e pelas intempéries cósmicas. A

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.379>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 23, Nº 51, p.113-122, set./dez. 2023

superposição de organizações sociais, como as hierarquias e a economia das *nações étnicas* (sanguíneas ou culturais), com as do Estado moderno e atual soem redundar em axiomas sem quaisquer acordos de sentidos ou de representação política; para ele, o Ministério dos Povos Indígenas não pressionara, até aquele então, a reparação do *Marco Temporal*. Referimos que a potência da manutenção dos idiomas a todo custo quiçá advogue uma inclinação por substantivar o que designam os *indígenas* retratados ou retratadores nos e dos vídeos. O vezo de atribuir menos distância que nós ao momento de conhecer e reconhecer algo ou alguém, sem reificá-los, suporia “alma” aos elementos naturais ou mesmo aos produtos dessas terras e águas, cuja função é domesticá-las sob sua ciência, como no caso das múltiplas mandiocas ou das palmeiras, o que implica impérios para além da verossimilhança que desbordaria em uma equivalência ontológica entre todos os seres vivos, uma expansão das fronteiras da humanidade. Um prisma vulgar da dependência estética de seus encargos econômicos vitais patenteia-se na solicitação dos Nhambiquara para voltarem a ser captados no vídeo manifesto homônimo, *Vídeo nas aldeias* (1989), encenando *mais* originalmente suas danças e cantos. Incorreria ali um trauma que denominaríamos de narcisista ou, na melhor das hipóteses, identitário, um fulgurar de uma crise do sujeito que desaguaria, por seu turno, na melancolia de *Adeus, Capitão* (Vincent Carelli, 2022) ou na força expressiva de *Já me transformei em imagem* (Zezinho Yoube, 2014), dentre muitos outros cujo domínio semântico e moral (mais ou menos nostálgico ou viçoso) decorre quase automaticamente do maior ou menor controle dos materiais por alguém da hierarquia da divisão de tarefas da produção e da pós-produção. Não debatemos, mas roçamos empreendimentos correlatos aos de Carelli em países como o Chile, levados a cabo por Jeanette Paillán em várias instâncias, e aludimos à película de Ignacio Aguero *Cien niños esperando un tren* (1988), a propósito da oficina de Alicia Vega de ensino infantil de fruição cinematográfica a fim de forjar espectadores pela compreensão dos mecanismos de captação e edição de imagens (existe uma versão em português de seu método exposta em *Cuadernos de Alicia*, lançados logo após a pandemia). Relacionamos certa irmanação racial entre brancos e nativos com a contradição da ausência de legendas em português em obras de certos grupos que participaram das oficinas do VNA. No mais, eis uma *summa* da entrevista de Olinda levada a termo em 05 de abril de 2023.

A questão da manutenção da terra pode ser instrumentalizada com sinais conservadores emparelhados com o reacionarismo, em que pese, no caso dos povos originários, tratar-se de uma motivação antípoda. Autores como Norberto Bobbio e Paolo Virno diriam ser o público em avanço sobre o privado no Estado brasileiro, que atuaria, sub-repticiamente, de modo menos restritivo por não dissimular uma necessidade vital, comum à cultura deles...

Vincent Carelli: Sim, essa questão da terra importa porque, do contrário, sua cultura se esvai; a terra está relacionada com a identidade, do tipo de *quem foi meu pai?* Hoje em dia, tudo o que disse tomou uma grande proporção a ponto de a pessoa que se destaca entre eles serem os comunicadores indígenas, por apresentarem a situação em que se encontram eles e a terra no cotidiano. A figura do cara que maneja as redes sociais é a mais determinante. Ele posta, escreve, fotografa, filma, faz a assessoria de imprensa. Um bom exemplo dessa relevância ocorre com o *Acampamento Terra Livre*. Esse é um grupo grande, cujo processo foi importante, agregador e redundou no que estamos vendo agora, a criação do Ministério dos Povos Indígenas. As reuniões acontecem em Brasília há mais de dez anos e têm protagonismo político crescente. Aqui no Brasil há mais de 60 coletivos indígenas de cinema em várias entidades da federação, daí serem necessidades compartilhadas.

Em alguns de seus filmes, as questões do êxtase místico e da política são reflexivas, quase dependentes em certas circunstâncias, como em *Martírio*, por exemplo. Poderia comentar essa proposição? Eles têm consciência desse estranhamento que nos causam tais vínculos?

Vincent Carelli: Sim, mas agora eles têm uma razão. Há um movimento messiânico conduzido pelos rezadores, porque os caciques estavam corrompidos, vendendo mão de obra para cortar cana em São Paulo. Foram os xamãs (pajés) que acordaram e decidiram reverter esse assunto. Então as noites que passam cantando são para ouvir a mensagem dos deuses que *baixam* para os aconselhar. No dia seguinte, discutem estratégias de ação política. Bom, você pode ver isso em *Martírio* (Vincent Carelli, 2016). Já em abril de 1988, quando acontecia a constituinte, eu estava filmando nessa fita um cara que fez uma síntese de economia política ao dizer que seus problemas eram oriundos do capitalismo e que o Estado não quer protegê-los porque, se quisesse, demarcaria uma área suficiente; apostava que eles se casariam com brancos. Acontece assim.

É verdade. Lembro-me agora do que li a propósito do manifesto de Denilson Baniwa na Bienal de São Paulo de 2018, quando rasgou um breviário de história da arte de Susie Hodge e proferiu “Roubo, roubo, roubo roubo, roubo / Arte branca / Roubo, roubo”. Os enigmas do êxtase místico em simbiose com a política coletiva se depreendem um do outro ou têm perspectivas diversas na vida material dos povos?

Vincent Carelli: Vêm juntos. Ficam dois ou três anos rezando antes de promoverem de fato uma ocupação. São os espíritos que vão dizer: olha, é agora! A decisão política é traduzida pelo xamã, bem como o momento da ação. Há outra dimensão que os torna suscetíveis. Política e religião estão aí, juntas entre eles, mas os evangélicos estão entrando para desmobilizá-los politicamente, pregando o contrário do que eles realizam.

Há obras, como *As hiper mulheres* (Carlos Fausto, 2012) ou mesmo seu filme *Pemp* (1988), em que se observam interesses mais culturais, e menos relativos à propriedade. Esse temário de conteúdos de contato amoroso de simbiose com o outro a adensar ainda mais as relações dos povos originários você já sinaliza em *Antonio e Piti* (Wewito Piyãko e Vincent Carelli, 2019). Neste, o dado racial é bem salientado por um confronto que devém em simpatia. O VNA, inclusive, tem um projeto, *A troca de olhares*, em que sobressaem tais equivalências.

Vincent Carelli: É, o caso de *Antonio e Piti* explica isso. Para o Brasil, só vieram homens e, no casal ali documentado, é a mulher branca que se apaixona pelo indígena. São casos raros. Ela nem se assimilou e tampouco quis levar alguém para a cidade, senão que adotou práticas interculturais. É uma mulher cristã, encampou a luta, inclusive contra a própria família. Eu fiz o filme por isso, acho um personagem rico, e os filhos saíram realmente extraordinários por transitarem nos dois mundos. Já o outro projeto, *Troca de olhares*, não rendeu o suficiente, ficou num plano superficial. O pessoal foi ao Morrinho, no Rio de Janeiro, e o contrário, eles foram às aldeias, mas não repercutiu muito.

Esses novos coletivos nativos se adaptam melhor às proposições que os editais encerram do que antes?

Vincent Carelli: No governo de Bolsonaro, quase não houve editais, então eles se viraram com aliados, vamos ver se agora melhora, mas as coisas com o Estado são sempre difíceis.

Acerca de uma pretensa especificidade da visualidade indígena, com a adoção do olhar técnico da câmera, crê possível não haver encenação de cunho retórico de parte dos sujeitos que se apropriaram do dispositivo? Minha pergunta, com efeito, é um pouco menos simplista. Se, antropologicamente, os filmes de pessoas como Ariel Ortega e Patrícia Ferreira ou dos Guajajara no Maranhão não podem mesmo ser considerados primitivos, seus recursos estéticos, de forma e técnica, o seriam de algum modo?

Vincent Carelli: Você está vendo a ministra (Sônia Guajajara) e a deputada (Joênia Wapichana) que foram eleitas; elas só andam com cocares [mais três lideranças foram eleitas para a casa legislativa em 2022]. É uma sinalização para o Brasil. E eu acho também que para o quê e para quem você faz cinema é o mais importante. Existem vários tipos de cinemas, com várias finalidades e vários públicos. Nós trabalhamos para eles mesmos. Tudo bem, o cara que vai lá e faz um filme em cinemascope, com Davi Ianomame, tem uma importância e tal. Por isso *Adeus, Capitão* tem três horas (Vincent Carelli e Tita, estreado em 2022). Ele [Krohokrenhum, o Capitão, que morreu em 2016] está falando com seu povo, e eu tento trazer para as novas gerações quem foi aquele velho chato que cobrava a todo mundo falar a língua deles, participar das festas; então está aí, vejam que monstro ele é. A obra teve um impacto sobre a comunidade e principalmente sobre as novas gerações. Para mim, se passou, onde passou, estou me lixando, eu cumpri a minha missão mostrando todo esse acervo, da história inteira do Capitão, por ser o ícone dessa coletividade. Por isso disse: para quem você faz cinema. Tudo bem, os caras do Oscar vão achar primitivo. Por exemplo, *Guardiões da floresta* (Jocy Guajajara e Milson Guajajara, 2018) parece tosco e é tosco mesmo. Foi o primeiro esforço de uma primeira oficina. Agora, o Fernando Meirelles me ligou e disse: olha Carelli, eu estou produzindo um filme sobre esse tema, a organização dos índios, e eu assisti a *Guardiões da floresta*, achei incrível e dá para entender como acontecem as negociações entre eles. Portanto, tem também esta função: para quem está aprontando um roteiro, ele dá um norte. O cinema indígena está embrionário e alcançando essa dimensão de falar com os parentes, como eles dizem. Por exemplo, você pega um país avançado nessas questões de discutir preconceitos de raça, como a Austrália, e que lida com os pretos, que são os aborígenes, a partir de políticas de cotas, serviços prestados pela televisão, com emissoras de TV para aborígenes, faculdades de cinema etc. Até pinta uma dúvida entre eles quando notam estarem fazendo cinema como os brancos; então começa uma crise, às vezes leva a pensar que o melhor filme é o primeiro, realizado tão desavisadamente e livre e com resultados tão bonitos. No fim, se

torna relativo se é tosco ou não. Eu acho que a juventude dos Gavião conseguiu superar a vergonha de ser, deu essa virada para o orgulho de ser. Se continuarem nessa perspectiva de vergonha de ser vão desaparecer mesmo. [O filme *Adeus, Capitão* foi estreado nos cinemas nacionais em 21 de setembro de 2023].

Sua remissão ao filme em cinemascope me fez duvidar até daqueles com ares sérios, com estrelas de Hollywood, como Marlon Brando (*Raoni*, de Jean-Pierre Dutilleul e Luiz Carlos Saldanha, 1978), e até d'*O abraço da serpente* (Ciro Guerra, 2018), talvez por alguma motivação de outras séries de humanidade, epistemes e doxas, alocando aspas à noção de cosmopolítica. Voltando ao que dizia, um filme em que essa virada para o orgulho de ser e a qualidade expressiva despontam aqui e ali é *Bicicletas de Nhanderú* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011).

Vincent Carelli: Os Mbya-Guarani são um dos povos mais resistentes que tem [os Guarani], com 500 ou 400 anos de contato sem perderem a língua nem a religião, hábitos que estruturam a vida deles. Uma família Guarani pode reproduzir o mundo Guarani todo; não é o caso do grupo Jê, grandes coletivos, e, quando desmorona uma peça, desmorona tudo. Os Guarani até parecem maltrapilhos, mas têm ciência da sua posição, e sua reflexão de como estar no planeta é muito centrada. Ao mesmo tempo, eles têm crises e contam com a maior taxa de suicídio de adolescentes do mundo por estarem em condições absolutamente desumanas de sobrevivência. São paradoxos de suas existências.

Vocês do Vídeo nas aldeias tiveram uma experiência com a editora Cosac Naify. Como foi o projeto *Um dia nas aldeias*?

Vincent Carelli: Foi ótimo! Fizemos uma coleção de livros infantis [*Um dia nas aldeias*. São Paulo: Cosac Naify, 2014]. O problema foi que depois a Cosac fechou, mas os livros continuam com bons resultados, vendendo. Tive a colaboração da minha filha, Rita Carelli, escritora, atriz, diretora. Seu romance mais novo é *Terrapreta* [São Paulo: Editora 34, 2021].

Vocês têm ainda projetos com a Fundação Ford e a Embaixada da Noruega. Minha curiosidade sempre se relaciona com o possível tolhimento criativo que esses apoios podem sugerir ou, se houve, no seu caso, uma coincidência entre os editais e a proposta.

Vincent Carelli: Olha, o projeto do Vídeo nas aldeias só existiu porque teve cooperação internacional. Passaram-se 15 anos até o governo apoiá-lo. Foi a revolução do Gil, a eleição do Lula, pontos de cultura, a inclusão. O Vídeo nas aldeias virou um pontão de cultura, começou a atingir mais povos indígenas, com a liberdade de comprar equipamentos, a partir do programa Cultura Viva [do ministério da Cultura com Gilberto Gil, 2003 e 2008]. Agora, mesmo assim, os princípios das fundações internacionais são exatamente opostos a qualquer financiamento no Brasil. Aqui, ao ser financiado, você é um ladrão em potencial, ninguém quer saber o que você faz ou fez, apenas se seguiu os protocolos burocráticos. No caso de cooperação com outros países, eles querem saber se você é uma pessoa engajada, politicamente comprometida, que trabalhos faz, o que você realizou. Claro, eles também têm auditoria, mas essa não é a questão para eles, senão o que você produziu; tem uma relação de confiança em que ninguém é suspeito de estar desviando verbas e essa paranoia toda. Dão a liberdade possível, uma liberdade que nunca mais a gente teve; com eles, você pode mudar o projeto, você abre novas frentes, uma liberdade que não tem ao tentar reproduzir aquelas condições de trabalho com o Estado. A partir de edital de filme, você tem de inventar uma oficina no meio. Afora o Estado, aqui você tem de se sujeitar a ser financiado pela Vale ou não sei por quem mais. Nós estávamos prontos para instalar uma política pública na Agência Nacional de Cinema (ANCINE) com a Dilma, aí desmoronou tudo, fechou o Ministério da Cultura. Mesmo assim, o cinema indígena bombou porque tem muito jovem interessado nos vídeos e indo para campo. Houve um momento no início dos anos 2000 em que fomos muito assediados pelos índios, todo mundo queria participar, portanto limitamos um pouco, não tínhamos pernas, optamos por dar formação continuada para alguns povos, sem atirar para todo lado com a suposição de ter de abandonar os processos. Chegamos a dizer aos postulantes: procurem parceiros locais para seguir com as atividades.

O êxito da ideia de arte indígena contemporânea pôde vir na esteira do VNA e do Projeto Catitu (de Mari Corrêa). Penso como o chefe da curadoria da XXXIV Bienal de São Paulo, o italiano Jacopo Crivelli Visconti, absorveu esses estímulos depois da insurgência de Denilson Baniwa em 2018 na sede da mostra, precisamente pela suavidade em como se lidava com esse *Levante* tão poderoso. E vocês, como selecionavam os povos com os quais seguir trabalhando nos primeiros mandatos do Partido dos Trabalhadores (PT) nos anos 2000?

Vincent Carelli: O Brasil é muito grande. Chegamos a manter uma relação pessoal com alguns promotores de encontros. O Carlos Fausto tinha 12 anos com os Kuikuro (do Alto Xingú), falava Kuikuro, ele nos levou

para lá, e foi mais um povo, mas ele teve de intermediar, alimentar os laços, ajudando a fazer associação, a se articular; ou o Dominique [o fotógrafo Dominique Tilkin Gallois] e os Wajãpi, da região do Amapá. Então, nossa escolha sempre foi definida pelas expectativas de continuidade, para não serem interrompidas. A gente chegou a criar cerca de 60 oficinas, sob a rubrica Povos da Floresta, com verbas do ministério da Cultura (MinC), mas também percebemos como se gastou muito dinheiro com equipamentos ruins, oficinas curtas, um investimento milionário com pouco resultado. Tentamos orientar bastante, mas depois o produto não correspondeu na qualidade do acervo, saiu de nossas mãos. Os povos costumam ser muito ricos quanto às horas e dias de trabalho dedicados às tradições, mas os HDs [*hard disks*] que foram entregues ao MINC acabaram no lixo.

Não respeitaram nem o interesse antropológico desse mundo de tradições na floresta? Bem, no seu vídeo de manifesto, *Vídeo nas aldeias* (1989), enrista uma noção de imagem representativa, a construção de uma imagem deles mesmos, uma aparência. Já havia motivações arquivistas, de resgate e memória? Ou de incremento da autoestima e transformação política? Acredita em uma pedagogia do sujeito indígena por intermédio da reelaboração das suas identidades, semelhanças, conceitos, por uma aparelhagem que redundará em uma prática estética ou estetizada, figural afinal de contas?

Vincent Carelli: Sim. O cinema *nas aldeias* ajuda muito na comunicação entre as gerações. Os jovens se veem obrigados a procurar os velhos e criam uma nova relação, uma dupla função que eles sacaram, uma janela aberta para fora. Eles querem ser reconhecidos não como índios – inclusive, a palavra índio nem se usa mais –, mas por sua etnia – *eu sou Ikpeng, eu sou Ashaninka* –, demonstrando que os indígenas não são todos iguais, portanto diria que os filmes que eles produziram são verdadeiras carteiras de identidade. Eles usam esses filmes nas semanas do índio, para falar nas escolas da região, por exemplo.

Tem ainda aquela máxima – creio que dos integrantes do Cinema Novo ou do Tercer-Cine ou mesmo de antes, dos grupos iniciais de gêneros documentários da União Soviética – em que a câmera adquire uma projeção guerreira em certas circunstâncias...

Vincent Carelli: Claro que sim. No caso dos Kaiowá, eu recebo aqui, às vezes ao vivo no celular, filmes de ataques aos acampamentos, pistoleiros tentando intimidar, e caem na rede, viram fonte, e o Ministério Público já está em cima. Não existe mais o argumento de não ter prova. Agora já tem prova, no sentido literal, de situações extremas, de um genocídio, de uma guerra; logo, o celular, as redes sociais, a imagem

e o áudio são ferramentas de sobrevivência. Eles reconquistam territórios. Aliás, o que para um fazendeiro é mato ou terra abandonada, para os índios, é a floresta se recompondo, então são pontos de vista opostos. Reflorestar áreas no meio desse deserto que é o agronegócio, como assistimos nos filmes, recomporia um equilíbrio ecológico, como ato de resistência. Veja que terrível: a *melhor* forma de os invasores desaparecem com esses atores é atropelando-os à noite.

Sebastião Guilherme Albano

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6059-7409>

UFRN, Programa de Pós-graduação em Estudos de Mídia, Natal (RN), Brasil

Doutor em Comunicação pela UnB

E-mail: albanoppgem@gmail.com

Recebido em: 26 de setembro de 2023.

Aprovado em: 10 de agosto de 2023.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.