



Cosmopoéticas do espectador selvagem

Cosmopoetics of the savage spectator



Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro¹

¹Professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Coordenador do grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível e membro do Laboratório de Análise Fílmica. Desenvolve e orienta pesquisas sobre imagem, história e direitos humanos. Tem experiência de pesquisa, ensino e extensão em cinema, fotografia, artes, cultura visual, comunicação, antropologia, antropologia audiovisual e estudos da imagem. E-mail: marcelorsr@ufba.br

Resumo: Com base na análise das formas cinematográficas de reconstituição da história em *Serras da desordem*, *Corumbiara* e *Taego Āwa*, identifico a importância da figura dos espectadores indígenas para a compreensão das imagens que os filmes criam e mobilizam. Argumento que o contracampo efetivo, virtual ou espectral dos espectadores indígenas constitui uma figura discursiva operante nos filmes e nas relações que estabelecem com o arquivo da história. A figura do espectador selvagem desencadeia o que denomino montagem anarquívica, perturbando o ordenamento do arquivo histórico produzido pela violência do genocídio e insinuando possibilidades de criação de um mundo comum.

Palavras-chave: cinema; história; genocídios indígenas; arquivo; montagem.

Abstract: Based on the analysis of the cinematographic forms of reconstituting history in *Serras da desordem*, *Corumbiara* and *Taego Āwa*, I identify the importance of the figure of indigenous spectators for understanding the images that the films create and mobilize. I argue that the effective, virtual or spectral reverse-shot of indigenous spectators constitutes a discursive device operating in the films and in the relationships they establish with the archive of history. The device of the savage spectator triggers what I call anarchivic montage, disturbing the arrangement of the historical archive produced by the violence of genocide and suggesting possibilities of creating a common world.

Keywords: film; history; indigenous genocides; archive; montage.

Um dos motivos recorrentes das mais recentes abordagens cinematográficas da história dos povos indígenas no Brasil são os *espectadores indígenas*. Diante de imagens que participam de um diversificado arquivo multimidiático, constituído no decorrer dos processos de contato com os brancos, os espectadores indígenas se encontram com traços das histórias de seus povos e do mundo, e os efeitos desse encontro mediado por imagens se irradiam sobre elas e sobre as possibilidades de montagem que as acolhem em diferentes filmes. Neste artigo, discuto como os filmes *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, e *Taego Āwa* (2015), de Henrique e Marcela Borela, abordam diferentes experiências históricas de genocídios indígenas. Nesses filmes, os cotidianos de diferentes povos e as evidências, vestígios e sentidos de violações de direitos humanos e genocídios em andamento emergem de procedimentos de registro direto, (re)encenação e fabulação, assim como de retomada, apropriação e deslocamento de imagens, que devem ser compreendidas em relação à aparição dos espectadores indígenas e ao modo como os cineastas brancos participam dessa *cena espectral* e da partilha do olhar e da escuta que ela torna possível¹.

Considerando que a figura dos espectadores indígenas opera como instância estrutural de mediação entre as perspectivas de reconstituição da história mobilizadas por cada obra, argumento que essa operação de mediação os converte em uma figura retórica, que projeta sobre os filmes sua ambivalência discursiva: o *espectador selvagem*. Por meio da inscrição da figura dos espectadores indígenas nas imagens fílmicas, como contracampo efetivo de outras imagens, e por meio de sua denegação para fora de campo, como contracampo virtual de todas as imagens, a figura do espectador selvagem perturba a ordem do discurso insinuada pela montagem de cada filme, transforma suas relações com o arquivo da história, com as imagens que restam, que se tornam objetos de uma *montagem anarquívica* e da bricolagem que a define, e com as imagens que faltam, que reclamam um contracampo espectral, na medida em que conjuram os fantasmas dos desaparecidos. O que se insinua entre a aparição dos *espectadores indígenas* na *cena espectral*, de partilha do olhar e da escuta diante do

¹ Este artigo é um dos resultados do projeto de pesquisa “Imagem e direitos humanos”, desenvolvido e coordenado por mim na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) (2017-2019), e de estudos anteriores que realizei em estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (2016-2017). As ideias nele contidas foram apresentadas e discutidas em diferentes ocasiões: no I Intermedia Conference/II Encontro Cinemídia (UFSCar, São Carlos, 2016); no I Colóquio de Fotografia da Bahia (Instituto Goethe, Salvador, 2017), que publicou em seus anais uma versão inicial do texto; em atividades promovidas pelos grupos de pesquisa Projeto Núcleo de Estudos da Crítica (Instituto de Letras - UFBA, Salvador, 2018) e Arqueologia do Sensível (Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, 2019). Agradeço a cada participante dos eventos mencionados, pela escuta atenta, pelas críticas e sugestões.

arquivo da história, e a emergência do *espectador selvagem* no *discurso cinematográfico da montagem anarquívica* são as *cosmopoéticas do espectador selvagem*: as formas de invenção (*poiesis*) do mundo como mundo comum (*cosmos*), associadas à experiência histórica do contato intercultural, da intraduzibilidade e da opacidade.

Formas da hospitalidade, tecelagens do tempo

Um dos momentos mais complexos da tecelagem temporal de *Serras da desordem* é aquele em que assistimos ao reencontro entre Carapiru e um grupo de camponeses que o acolheu, no passado, mediado por fotografias do convívio que os reuniu no final da década de 1980. A primeira parte do filme tinha sido dedicada à apresentação de Carapiru, ainda como personagem não nomeado, e à reconstituição em *flashback* de sua história, sem datas explícitas, por meio da encenação da vida com outros índios em condição de isolamento, do massacre de seu grupo, atacado por fazendeiros, e de sua sobrevivência. Em linhas gerais, o Awá-Guajá, que fugira de um massacre cometido por fazendeiros no interior do Maranhão, em 1977, teve seu primeiro encontro com os camponeses em 1988, no interior da Bahia, depois de escapar do massacre e de atravessar um longo périplo solitário (TONACCI, 2008, p. 107).

A reconstituição do passado por meio da encenação chega ao fim no momento do primeiro encontro entre Carapiru e o grupo de camponeses, que se converterá no reencontro mediado por fotografias. No filme, a encenação recorda a violência do contato, sobretudo por meio da expectativa sugerida pela música percussiva, e termina com o acolhimento de Carapiru e com uma expressão ambivalente de hospitalidade: sua nudez é recoberta pela roupa que recebe dos camponeses. Quando as imagens em preto e branco que abrigam a encenação do primeiro encontro com os camponeses cedem lugar às imagens coloridas que registram o reencontro, vemos Carapiru e os camponeses se abraçando e conversando, apesar da incomunicabilidade linguística que os separa. Na ausência de uma língua comum, são gestos e expressões faciais, em meio à música das vozes, que tornam possível alguma comunicação, mesmo que precária, e as imagens fotográficas vêm condensar, visualmente, a rememoração do encontro e do convívio: uma mulher, que se senta ao lado de Carapiru, traz fotos de quando estiveram juntos, no passado.

Entre a incomunicabilidade linguística, a comunicabilidade precária dos corpos e a inscrição do tempo nas fotografias, a cena espetacular da partilha do olhar desdobra a multiplicidade de tempos que se entrelaçam na trama do filme. Nesse momento, *Serras da desordem* revela seu jogo, os termos de sua poética e as condições de sua estética, implicando os diversos tempos de sua narrativa em uma

constelação de perspectivas e sensibilidades. Além de tornar possível reconstituir uma narrativa que envolve o encadeamento de eventos – em linhas gerais: o massacre, a fuga, a sobrevivência, o encontro de Carapiru com os camponeses e a série de encontros que o sucedem, com agentes governamentais e antropólogos, com outros índios, com seu filho (que descobriremos ter sido o outro sobrevivente do mesmo massacre) e com o cineasta Andrea Tonacci e sua equipe – o filme entrelaça, funde e confunde os tempos dos eventos em sua própria tecelagem.

O tempo do massacre e da sobrevivência de Carapiru assombra seu reencontro com os camponeses como uma memória incontornável. O encontro inicial e o convívio que o sucedeu aparecem, agora, sob a forma de fotografias, enquanto o reencontro se inscreve no presente das filmagens. Carapiru e os camponeses tornam-se espectadores das fotos – que são evidências da hospitalidade com que o acolheram, no passado – diante da câmera que registra o reencontro e as lembranças que desencadeia, e o filme convida seu espectador a ver junto com eles. Para compreender o que está em jogo nesse convite, será preciso reconhecer e interrogar os sentidos do ato de ver junto e os efeitos da possibilidade de estar com espectadores indígenas diante das imagens e do mundo, diante do arquivo da história, para cineastas brancos e os espectadores supostos por seus filmes.

Tempos da imagem, configurações do comum

Nas décadas de 1970 e 1980, a difusão dos primeiros aparelhos portáteis de vídeo para uso doméstico ampliou as possibilidades do ato de ver e ouvir juntos, especificamente em contextos indígenas. Uma das características técnicas mais importantes do vídeo, nesse sentido, é a abreviação do intervalo de tempo necessário entre os momentos de captura e de visualização das imagens (até o extremo das transmissões em circuito fechado e ao vivo). Essa redução do tempo necessário para que seja possível ver e ouvir as imagens gravadas facilitou, sobretudo a partir do surgimento do VHS, o que já vinha se consolidando como uma das práticas mais importantes da antropologia visual, do documentário engajado e do vídeo comunitário: a devolução das imagens aos sujeitos representados.

Nos contextos indígenas, essa difusão do ato de ver e ouvir juntos, que decorre da maior facilidade de devolução das imagens após o advento do vídeo, desencadeia dois efeitos fundamentais. Por um lado, a demanda de devolução das imagens se estende ao material que constitui o arquivo heterogêneo da história da dominação colonial dos povos indígenas. Por outro, o contato com as imagens se desdobra na reivindicação de que os próprios indígenas se tornem criadores e sujeitos

da representação, além de representados (isto é, objetos da representação, conforme a estrutura colonial) e espectadores (a partir da devolução das imagens). Em meio às ressonâncias desses efeitos, adivinha-se a emergência dos cinemas indígenas, mas suas reverberações se inscrevem, de modo paradigmático, na linhagem do que Clarisse Alvarenga (2017) denomina “filmes de contato”.

É nesse contexto que deve ser compreendida a emergência de projetos como o Vídeo nas Aldeias, fundado pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli em 1986, ao retomar uma ideia do diretor de *Serras da desordem*: “Ainda na década de 1970”, escreve Carelli (2011, p. 46), “o cineasta Andrea Tonacci procurou o CTI [Centro de Trabalho Indigenista, organização não governamental na qual Carelli atuava], com a proposta do ‘Inter Povos’, um projeto de comunicação intertribal através do vídeo”. Referindo-se às filmagens entre os Nambiquara que resultariam no filme *A festa da moça* (1987), Carelli (2011, p. 46) enfatiza uma das consequências da temporalidade dessa mídia: “O que interessava no vídeo era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelos índios”.

Entre os Nambiquara, o ato de ver e ouvir juntos desencadeia um desejo inquieto e um processo intenso de retomada e reinvenção da identidade indígena:

ao cabo de várias performances para ajustar a sua imagem, resolveram realizar a cerimônia de furação de nariz e lábios, prática abandonada há mais de vinte anos. Foi uma experiência catártica, muito além das expectativas iniciais, que nos demonstrou o poder da ferramenta e do dispositivo. (CARELLI, 2011, p. 46)

A partir dessa experiência inaugural, rapidamente se estabelece “uma rotina de registro e exibição que se tornaria a metodologia central do projeto: o *feedback* imediato das filmagens e a autorreflexão sobre as imagens de si, que acompanhariam todas as produções posteriores” (MARIN; MORGADO, 2016, p. 91).

No contato entre brancos e indígenas que marca filmes como *Serras da desordem* e projetos como o Vídeo nas Aldeias, o ato de ver e ouvir juntos não encerra a produção de um “nós” na cena espectral, mas abre um espaço em que se articulam diferentes configurações do comum. Se, de modo geral, como argumenta Jean-Toussaint Desanti² (2003, p. 31, tradução nossa), “‘ver junto’ consiste em se inserir, mais frequentemente pela fala, às vezes pelo simples gesto, às vezes pelo simples ‘olhar comum’ (sem dizer nada), em um espaço sempre em via de constituição”,

² Agradeço a Henrique Codato pela indicação de Desanti, em outro contexto de debate.

nos filmes de contato e nas relações interculturais que os constituem, o ato de ver e ouvir as imagens de si e do mundo, partilhado por sujeitos de diferentes culturas no processo de realização dos filmes, e pelos espectadores, no processo de disseminação, deve ser compreendido em relação a diferentes níveis de pertinência, associados a modalidades de pertencimento que configuram distintas experiências do comum, sem convergência plena, sem “nós” definitivo.

Primeiro, é preciso circunscrever o comum do reconhecimento indígena, que está relacionado à construção, atribuição e reivindicação de identidades indígenas singulares. Aqui, a figura dos espectadores indígenas aparece diante de imagens fixas e em movimento que representam, de alguma forma, sua própria imagem, devolvendo-a a eles enquanto a reinventam como a imagem de uma coletividade, de uma comunidade. Ver junto é se ver junto a si e aos seus, como diante de um espelho; ouvir junto é se ouvir entre as vozes dos seus, os ruídos dos corpos, ambientes e paisagens habitados, as músicas dos ritos performados. Os espectadores indígenas se tornam sujeitos de si, por assim dizer, reivindicando agência social e histórica, na medida em que veem e ouvem juntos suas imagens, sejam elas feitas por outros, sejam elas feitas por eles mesmos.

Efetivamente, as produções do Vídeo nas Aldeias e de iniciativas similares encontram seu impulso no posicionamento dos espectadores indígenas como espectadores de suas próprias imagens, mas o movimento que se desdobra a partir desse impulso exige seu reconhecimento como espectadores do mundo. Nesse sentido, é preciso circunscrever o comum do pertencimento histórico a uma mesma época, que está relacionado a um movimento suplementar de inscrição da identidade (o comum do reconhecimento indígena e a “apropriação da imagem pelos índios” como “autorreflexão sobre as imagens de si”) em uma teia de diferenças (o comum do pertencimento histórico). O que está em jogo nessa outra configuração do comum é o processo diferencial de aparição das comunidades indígenas em meio a outras comunidades, com as quais partilham, entretanto, uma época. Aqui, o espectador indígena aparece como espectador do mundo, isto é, de imagens fixas e em movimento que representam o espaço intermediário da coabitação das comunidades e das alteridades. Ver junto é ver-se junto a outros e ver a incomensurabilidade dos outros; ouvir junto é ouvir-se entre vozes em línguas estrangeiras, ruídos de outras paragens, músicas de outros ritos.

A relação entre o ato de ver e ouvir juntos como fundamento da experiência do comum associada ao reconhecimento da identidade indígena, de um lado, e como fundamento da experiência do comum associada ao pertencimento histórico a uma

mesma época, de outro, é uma relação dialética, e os dois sentidos do ato convivem e concorrem, alternando-se em sua predominância, a cada caso, a cada imagem, a cada montagem. Entre os tempos da imagem e as configurações do comum, a partilha sempre parcial do olhar e da escuta alcança seus efeitos mais profundos quando desloca as perspectivas estabelecidas e perturba as ordens dominantes. Quando desencadeia a reinvenção da identidade indígena, entre os Nambiquara, por exemplo, a experiência de se tornarem espectadores de si mesmos conduz os índios a um deslocamento de sua perspectiva coletiva em relação às práticas que definem sua identidade, perturbando a tendência dominante, naquele momento, de abandono da prática de furação de nariz e lábios. Quando se desencadeia o reconhecimento do pertencimento histórico a uma mesma época, e os espectadores indígenas se tornam espectadores do mundo, está em jogo a possibilidade de deslocamento das perspectivas de reconstituição da história, no passado, e de reconstrução da existência, no porvir. Nesse jogo, cada espectador é convidado a participar de uma configuração do comum aberta, irreduzível à identidade cultural e ao pertencimento de época, que insinua um mundo comum ainda por inventar e faz apelo, como toda obra de arte, segundo Gilles Deleuze (1999, p. 5), “a um povo que ainda não existe”.

Potências da falta, opacidades da história

Qualquer tentativa de reconstituir a história dos oprimidos, de “escovar a história a contrapelo”, como escreve Walter Benjamin (1985, p. 225), permanece assombrada por imagens que faltam. Quando Tonacci reconstitui, em *Serras da desordem*, a trajetória do índio Carapiru depois do massacre que o separou de seu grupo da etnia Awá-Guajá, no final da década de 1970, o cineasta aborda a sobrevivência do índio por meio de imagens que preenchem as lacunas, sem, contudo, completá-las. Essas imagens suplementares decorrem, no filme de Tonacci, de três procedimentos fundamentais – a encenação, a apropriação de imagens de arquivo e o registro direto – cujos efeitos de sentido distribuem-se entre o passado e o presente de maneira instável e eventualmente indecidível.

Na trama do filme, a encenação predomina no trecho inicial da narrativa, que reconstitui, sucessivamente, os momentos anteriores ao ataque, a execução do massacre, a captura de uma das crianças indígenas, a fuga e a sobrevivência solitária de Carapiru. A encenação instaura um regime de fabulação ficcional e cria um sentido de fechamento diegético, convertendo imagens filmadas no presente (as filmagens começaram em 2001) em representações do passado (os eventos encenados ocorreram a partir do final da década de 1970). Alguns restos do presente

permanecem visíveis, contudo, impedindo o fechamento da diegese no passado encenado: olhares na direção da câmera, que recordam a presença do aparelho diante das pessoas filmadas; pequenos gestos paralelos, que confundem a intencionalidade ficcional da fabulação por meio da insinuação de fragmentos de espaço e de tempo que lhe escapam; sorrisos e posturas discrepantes, que interrompem o sentido dramático dominante na encenação.

Em sua singularidade, o massacre do grupo de Carapiru e sua trajetória como sobrevivente isolado, que permaneceria inimaginável sem o suplemento da encenação, fazem parte de um processo histórico mais amplo, que a montagem de *Serras da desordem* procura condensar, depois da sequência inicial em que predomina o regime ficcional de fabulação, por meio da articulação disjuntiva e descontínua de imagens de arquivo retiradas de filmes e gravações em vídeo, ao som de músicas que codificam alguns dos discursos e dos sentidos da construção da identidade nacional brasileira. Em parte, esse “inventário das imagens que forjaram a identidade (ou as identidades) do país”, como escreve Luís Alberto Rocha Melo (2008, p. 34), reúne “imagens-clichê que condensam uma época”, como argumenta Ismail Xavier (2008, p. 14): em suas superfícies, as imagens de arquivo tornam visíveis traços de uma narrativa nacional persistente, que remonta à articulação da identidade brasileira no período dos governos militares (1964-1985), e operam a contextualização da época diegética dos eventos narrados, antes delas, pelas imagens da encenação do massacre.

Ao mesmo tempo que as imagens de arquivo representam aspectos visíveis do processo de expansão da chamada sociedade nacional durante os governos militares, a montagem parece aspirar à proposição de uma interpretação crítica de seu conteúdo. Dessa forma, a relação que se estabelece com as imagens da encenação do massacre não é apenas a de uma contextualização de sua época diegética, por meio da rememoração de alguns de seus clichês mais usuais e da visibilidade saturada que os caracteriza. A montagem que articula as imagens de arquivo perturba os clichês de época, deslocando seus sentidos habituais, tanto em sua relação entre si (num eixo de associações temáticas e conceituais que justapõe, com densidade e ironia, signos da expansão da fronteira agrícola, vislumbres da história política do Estado nacional, símbolos da identidade nacional, entre outras imagens de cinema e de vídeo) quanto em sua relação com as imagens registradas no presente, entre a encenação e o registro direto (num eixo que inscreve os sentidos do arquivo no deslocamento que os desestabiliza no presente).

Se *Serras da desordem* decorre da busca de imagens que suplementam as lacunas das imagens que faltam da história de Carapiru e da história de genocídios

indígenas em andamento no Brasil, a escolha de não traduzir suas falas registradas – e, portanto, de não explorar seus possíveis sentidos, assim como o que ele poderia ter a dizer, talvez, se fosse instigado a isso – evidencia um dos limites dessa busca, a opacidade constitutiva que delimita seus efeitos. A opacidade de Carapiru e de suas falas reproduz, na trama de *Serras da desordem*, um limite do modo de produção do filme e do processo de construção da narrativa, que Tonacci reconhece ao afirmar, em entrevista (2008, p. 117), que não houve discussão do roteiro com Carapiru, e o índio não participou da construção da narrativa, “só contou as coisas que aconteceram com ele” e se dedicou às filmagens, tendo sido “a fonte e o ator” do enredo (TONACCI, 2008, p. 120).

A escolha de não traduzir Carapiru evidencia a opacidade constitutiva do olhar do filme e é coerente com o investimento de *Serras da desordem* no sentido de alteridade radical a que associa o sujeito indígena, condensado na frase do indigenista Sydney Possuelo, que assombra o filme de Tonacci: “o índio é uma outra humanidade”. Do limite a que esse sentido de alteridade radical está relacionado o filme retira seu impulso, fazendo da falta – a das imagens, que o filme suplementa parcialmente, mas também a da linguagem e comunicabilidade, que o filme não confronta diretamente, mas intensifica – o combustível de sua interrogação da história.

Como espectador de si e dos seus, Carapiru permanece opaco, e o filme amplifica e desloca essa opacidade ao representá-lo como espectador do mundo, enquanto caminha por Brasília e, de modo contundente, quando assiste televisão na casa de Possuelo. Diante das imagens do mundo, o contracampo de Carapiru é perturbador, e sua opacidade se converte em abertura. O jogo da tecelagem temporal que entrelaça passado e presente se articula com a inscrição de Carapiru como “outra humanidade”: na constelação de perspectivas e sensibilidades que o filme mobiliza, ele condensa a opacidade do discurso que não é traduzido e a potência reveladora do que permanece fora do discurso, intraduzível na medida de sua *selvageria*. Carapiru emerge como instância paradigmática do *espectador selvagem*, pois seu contracampo é irredutível à ordem da narrativa, cuja montagem ele impulsiona. Inassimilável ao arquivo da história, anárquico diante do ordenamento dos traços do mundo que define o cinema como documento, introduzindo no filme uma abertura inventiva diante da qual Tonacci reconhece que deve parar, como se estivesse diante de um abismo que, contudo, seu filme torna possível imaginar e reimaginar, interminavelmente, o espectador selvagem é uma mediação ambivalente. Sua opacidade reveladora condensa o inimaginável como potência da imagem vista pelo avesso.

Montagem anarquívica, ontologia política

Nas abordagens cinematográficas mais recentes, a figura dos espectadores indígenas pode ser definida como o contracampo das imagens que arquivam a história. Eventualmente, como na sequência inicial de *Corumbiara* (2009), que recapitula o começo do projeto Vídeo nas Aldeias, os rostos indígenas sucedem as imagens que ocupam as telas de aparelhos de televisão, inscrevendo, no plano, ou encadeando, na montagem, campo e contracampo. Entretanto, a condição de contracampo da figura dos espectadores indígenas se desdobra em um sentido metafórico, definindo um princípio formal da poética cinematográfica e dos processos de construção dos filmes: os rostos indígenas operam, nesse sentido, como um contracampo virtual de todas as imagens, mesmo que não apareçam como contracampo efetivo na montagem ou no enquadramento.

Como contracampo virtual, a figura dos espectadores indígenas desloca as perspectivas de relação com o arquivo da história de seus povos e da época que compartilhamos. Em *Serras da desordem*, efetivamente, Carapiru, como metonímia do contracampo indígena, instiga as formas de montagem do filme, sua relação de tensão interrogativa e de desestabilização projetiva com o arquivo da história. Além da encenação que suplementa o inimaginável do massacre e do genocídio com imagens inventadas, o filme explora formas do que venho denominando *montagem anarquívica*³, reinventando as imagens existentes da história, perturbando o princípio de organização que as arquivava (que as assimila à narrativa nacional), buscando deslocar seus sentidos e rasgar o véu de opacidade que estendem sobre a história do genocídio indígena. Em suma, *Serras da desordem* articula encenação e montagem para suplementar as imagens que faltam do genocídio indígena com imagens inventadas, que tornam imaginável o que teria permanecido inimaginável, e reinventadas, que perturbam a herança da opacidade constitutiva da imaginação da comunidade nacional brasileira diante dos povos indígenas.

A produção da opacidade da imaginação nacional diante dos povos indígenas constitui um processo performativo que opera por meio da atualização e reiteração cotidianas de uma violência fundacional. A fabricação do inimaginável articula o genocídio e seu esquecimento, os massacres e a destruição de seus rastros, vestígios e evidências. Nesse sentido, *Corumbiara* (2009) constitui uma contranarrativa da identidade nacional brasileira e decorre da busca das imagens que faltam do massacre

³ Para uma discussão inicial do campo conceitual em torno da noção de *anarquívico*, ver Ribeiro (2019, p. 135-177).

de índios isolados que ocorreu na gleba homônima, situada em Rondônia, que foi denunciado pelo indigenista Marcelo Santos, em 1985. A reunião de evidências do massacre e, sobretudo, da sobrevivência de índios isolados na região é fundamental para o atendimento das reivindicações de proteção jurídica, o que impediria a continuidade dos atos de genocídio. Na década seguinte, é em torno do que Vincent Carelli denomina “impasse do índio do buraco” que se desdobra um dos momentos mais complexos da contranarrativa de *Corumbiara*, conduzindo a seu limite a busca das imagens que faltam.

No filme, ouvimos e vemos parte da conversa entre Vincent Carelli e Marcelo Santos, em 2006, e assistimos à tentativa de contato com o “índio do buraco”, ocorrida na década anterior. A recusa do contato é evidente, decidida e inegável, ao mesmo tempo em que a busca de imagens em vídeo da existência do índio exige que Vincent, Marcelo e o indigenista Altair Algayer (“o Alemão”) continuem insistindo, uma vez que, como diz a voz *off* de Vincent: “o índio só passará a existir legalmente se conseguirmos uma imagem dele”. A tentativa de registrar imagens de sua existência opera como uma forma de inscrever o “índio do buraco” na narrativa nacional brasileira, tal como esta é atualizada pelo aparato jurídico do Estado, e depende de um desrespeito ativo à recusa do contato. O paradoxo se aprofunda quando o índio tenta atacar Vincent. “Ele só tentou me flechar por causa da câmera”, diz Carelli, que, logo depois, observa a ironia: “é a câmera que fez ele existir perante a Justiça”.

A relação da imagem de vídeo com o que ela representa é investida, aqui, com o sentido indiciário que define a ontologia da imagem fotográfica (BAZIN, 2014), entendida como um dos fundamentos técnicos e como um dos componentes matriciais do cinema e do vídeo, permitindo que o registro opere como uma comprovação de existência de seus referentes (DUBOIS, 1993). Ao mesmo tempo, em outros momentos de *Corumbiara*, a reconstituição das condições conflituosas do contato com os índios isolados envolve o recurso a imagens fotográficas e videográficas, cuja relação indiciária com seus referentes se distorce e se rarefaz em função do reconhecimento de sua situação de produção e de aparição, de um lado, e de seus modos de exposição e de circulação, de outro. As imagens do primeiro contato com os Kanoê – produzidas com base no respeito ético pela decisão dos índios de fazerem o contato, conforme deliberação de Vincent, Marcelo, Altair e dois jornalistas que os acompanhavam – circulam, em seguida, no programa de televisão Fantástico e em jornais – nos quais são expostas de modo exotizante. O sentido indiciário parece prevalecer: “Diante das imagens, prova da existência dos índios [...]”, afirma a voz *off* de Vincent, “a Justiça Federal decreta a interdição da área”. Entretanto, desdobra-se

uma guerra de imagens, baseada na exploração da relação indiciária entre imagem e referente e na manipulação do modo de aparição (no registro direto) e de exposição (na montagem) dos índios como sujeitos fotografados. Vincent continua:

Os fazendeiros, com seus advogados e deputados, montaram uma verdadeira operação para vender a versão dos “índios plantados pelo Marcelo”. Um ex-funcionário da Funai e três índios Cinta Larga vão até a aldeia, encontram a índia e sua mãe. Eles vestem as duas, posam para a foto que seria a prova da farsa. O jornal *O Estado de São Paulo*, que tinha dado o furo do primeiro contato, divulga a versão dos fazendeiros, e nunca nos deu direito à resposta.

A associação entre a manutenção do investimento ontológico na relação indiciária entre imagem e referente e as intervenções sobre o modo de aparição dos sujeitos representados e sobre o modo de exposição de suas imagens que circulam nos meios jornalísticos exige o reconhecimento de que a relação indiciária aparece dentro de uma situação relacional que a ultrapassa, e as imagens são expostas em contextos de circulação que as ressignificam. Além da ontologia indiciária das imagens (que pode ser distorcida), é preciso reconhecer o que Ariella Azoulay vem descrevendo, com base no estudo da fotografia, como sua ontologia política: “a ontologia do estar-junto, de um encontro, cujos traços a foto [e, por extensão, toda imagem baseada na matriz indiciária] carrega e torna presentes” (2012, p. 119, tradução nossa), no “espaço político civil” (2008, p. 12, tradução nossa) que se configura entre as pessoas e instâncias envolvidas no ato de registro: o aparelho, a pessoa que o aciona, os sujeitos registrados, a imagem e os espectadores.

Ao remontar as imagens que ele mesmo produziu e as intervenções a que elas e os sujeitos nelas representados estiveram submetidos nas imagens promovidas pelos fazendeiros, Carelli revela o caráter disputado do arquivo. Para que as imagens do cineasta irradiem sua potência de perturbação e possam, dessa forma, operar como provas da presença indígena na área em disputa, no município de Corumbiara, não basta que apareçam como índices com base no respeito ético aos indígenas nela representados, é preciso que sua exposição e, portanto, sua montagem, seja realizada em tensão com sua captura arquivada. É preciso que *Corumbiara* as retire ativamente dessa captura arquivada, que favorece a reprodução da versão dos fazendeiros, devolvendo às imagens registradas por Vincent, por meio da montagem anarquívica que as articula no filme, não apenas a contundência de seu sentido indiciário (conforme a matriz foto-ontológica de que o vídeo é devedor), mas também sua pertinência situacional (conforme o “contrato civil”, que nos termos de Azoulay

é o vínculo político que toda imagem estabelece entre os sujeitos envolvidos em sua produção e em sua circulação) e sua potência de perturbação do arquivo.

A montagem anarquívica de *Corumbiara*, que revela o transbordamento do índice pela situação (no contexto de aparição da imagem) e pela montagem (no contexto de exposição da imagem), conduz, entretanto, a um paradoxo que corresponde ao limite mesmo do vínculo político que está em jogo em imagens do contato, em geral, e em imagens produzidas em situação de contato recusado, em especial. É este o lugar que o “impasse do índio do buraco” ocupa na trama do filme: a recusa do contato, na situação e no tempo da filmagem, ainda na década de 1990, delimita e restringe o alcance do olhar, convertendo a tentativa de construção de vínculo político em violência, enquanto o modo de exposição e montagem das imagens do “índio do buraco”, no filme, procura interrogar a violência que as produziu.

Esse impasse decorre da cegueira estrutural de todo olhar estrangeiro à experiência indígena. A recusa do contato inscreve a opacidade da história indígena para a perspectiva estabelecida da história nacional sob a forma de uma disputa em torno da própria visibilidade: o “índio do buraco” recusa a visibilidade e reivindica o que se pode reconhecer como um direito fundamental dos índios isolados, de modo geral, e potencialmente de qualquer sujeito indígena: o direito à opacidade, à invisibilidade e à não participação na narrativa nacional. Embora juridicamente impossível, irreconhecível e impensável da perspectiva do Estado, esse direito encontra um espaço civil e político de pertinência que *Corumbiara* é capaz de circunscrever apenas na medida em que o define negativamente, como um núcleo de opacidade que esburaca o arquivo da história, cujas lacunas incluem, além das imagens que faltam em decorrência da fabricação do inimaginável realizada por meio de atos de genocídio e do apagamento de seus rastros, as imagens que faltam em decorrência da eventual recusa indígena.

Se, de modo geral, o contracampo virtual dos espectadores indígenas desloca os sentidos das imagens existentes e as reinventa, por meio de procedimentos de montagem anarquívica, o contracampo paradoxal do “índio do buraco” parece reivindicar o fim de todo arquivo e da própria possibilidade de arquivamento da história, recordando que, como escreve Benjamin (1985, p. 225), “[n]unca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. O “índio do buraco” consiste em uma instância do índio como “outra humanidade” em *Corumbiara*, como Carapiru em *Serras da desordem*, e sua opacidade reveladora resguarda uma potência cosmopoética. Ao perturbar a organização transparente do arquivo (na qual a reivindicação jurídica baseada nas imagens capturadas por Vincent

permanece capturada), o “índio do buraco” insinua a experiência selvagem e abismal da criação de outros mundos. Diante do abismo que esburaca o discurso filmico e permanece impossível de apreender, Vincent para de filmar, e o que nos resta é imaginar e reimaginar a alteridade que escapa.

Ontologia dos fantasmas, contracampo espectral

Nos filmes recentes sobre a história dos povos indígenas e os atos de genocídio perpetrados no Brasil contra eles, a ontologia da imagem fotográfica e das imagens derivadas de sua matriz indiciária, como o cinema e o vídeo, é indissociável de uma relação fantasmagórica com os desaparecidos e os ausentes, que Derrida (1994) talvez nos conduzisse a pensar como parte do que ele denominava, de modo intraduzível, *hantologie*. A ontologia dos fantasmas suplementa, nos filmes, a ontologia da relação indiciária, que se desdobra em dois níveis: por um lado, em sua relação com a realidade, as imagens fotográficas, cinematográficas e videográficas mobilizadas pelos filmes constituem índices daquilo que representam; por outro, em sua relação com as outras imagens que compõem o arquivo da história, as imagens dos filmes constituem instâncias do que Jay David Bolter e Richard Grusin (2000, p. 45, tradução nossa) denominam “remediação”, definida como “a representação de uma mídia em outra”.

O estabelecimento de relações entre imagens de diferentes mídias permite que cineastas como Tonacci e Carelli investiguem a história do genocídio das sociedades indígenas, o que os conduz a procedimentos de apropriação e de ressignificação de imagens previamente existentes. Assim, a remediação define uma parte crucial da relação ontológica dos filmes com a realidade e o mundo, além do realismo atribuído à fotografia, ao filme e ao vídeo como mídias representacionais. À representação da realidade se acrescenta a representação de imagens de outras mídias. É significativo que as imagens que desencadeiam o processo de realização de *Taego Āwa* operem também nesse registro duplo, dentro da trama do filme de Henrique e Marcela Borela: são imagens concretas devolvidas aos Āwa (Avá-canoeiros) do Araguaia e imagens partilhadas com o espectador do filme, por meio de diversos movimentos de remediação.

Além de fotografias e de documentos, o arquivo devolvido inclui registros em vídeo guardados em fitas VHS. O processo de realização do filme expandirá o arquivo com o acréscimo de outras imagens fotográficas, assim como de notícias de jornal e de revista, que visam à abordagem da história dos Āwa do Araguaia, desde a violência do primeiro contato, em 1973, até a reivindicação de demarcação de terra,

que continuava em aberto quando o filme foi lançado, em 2015. Assim, em meio aos registros que ancoram a exposição da história dos *Ãwa*, tal como é reconstituída com base nas vozes indígenas, o filme insere as imagens de arquivo, por meio de uma montagem anarquívica que se intensifica até inscrever as imagens, efetivamente, numa relação de campo-contracampo com o olhar indígena. A essa altura do filme, os espectadores *Ãwa* assistem a uma projeção, e o que se revela como conteúdo é uma sequência que reúne imagens de autoridades políticas e religiosas intercaladas com imagens de índios retiradas de filmes de faroeste, sob uma trilha sonora de ruídos e música que reenvia ao gênero, conhecido por suas relações com a violência genocida da expansão colonial sobre os povos indígenas.

A montagem anarquívica da sequência do faroeste em *Taego Ãwa* deve ser compreendida em relação ao problema da relação entre ontologia do índice, ontologia política e ontologia dos fantasmas. De fato, a relação ontológica indiciária com a realidade explica parcialmente a importância da fotografia e dos aparelhos de produção de imagens técnicas que derivam do aparelho fotográfico, como o cinema e o vídeo, para a denúncia e para o trabalho de memória em torno de genocídios, crimes contra a humanidade e outros tipos de violações de direitos humanos que atravessam a história dos povos indígenas. É por comprovarem a existência de evidências de violação de direitos que, em diferentes contextos, as imagens fotográficas, cinematográficas e videográficas podem operar como parte de processos de reivindicação de direitos, como os direitos territoriais originários dos povos indígenas, que a Constituição de 1988 procura assegurar. Ao mesmo tempo, como mostra a sequência do faroeste, diante das imagens que faltam dos mortos e dos desaparecidos, isto é, diante da impossibilidade do índice, a reinvenção de imagens pela montagem anarquívica busca tornar possível imaginar o inimaginável, dar forma imagética ao que teria permanecido esquecido. A ontologia política que suplementa a ontologia indiciária das imagens depende da conjuração dos fantasmas dos desaparecidos, que opera como contracampo espectral.

Se Carapiru, como sobrevivente de um massacre, cuja voz permanece inacessível, uma vez que não é traduzida, representa a opacidade reveladora que opera no cerne de *Serras da desordem* e de sua relação com o arquivo da história; se o “índio do buraco”, com sua recusa à ordem da visualidade em que a reivindicação de direitos indígenas pode ser ancorada, representa a opacidade reveladora que assombra *Corumbiara* e assinala o limite de todo arquivo; se, em suma, a figura do espectador selvagem instiga a montagem anarquívica das imagens existentes, os índios Awá-Guajá assassinados a que se refere a sequência do faroeste em *Taego Ãwa* delimitam a

nódoa de inimaginável que resta além da própria opacidade dos sobreviventes, o contracampo impossível que nenhuma tradução seria capaz de tornar acessível e que, entretanto, assombra a experiência do filme. Em *Corumbiara*, o contracampo virtual a que pertence a figura dos espectadores indígenas interpela cada espectador a partir do limite demarcado pela recusa do “índio do buraco”, enquanto os mortos do massacre da gleba de Corumbiara pertencem ao contracampo espectral a que a narração de Carelli e a trama fílmica que ele compõe buscam fazer justiça. Em *Taego Áwa*, o contracampo virtual do olhar indígena dá abrigo e impulso, ao mesmo tempo, à montagem anarquívica que permite imaginar, com as imagens que restam, o sentido das imagens que faltam, que permanecem, contudo, invisíveis, destinadas ao contracampo espectral dos desaparecidos.

Anarqueologia selvagem, potência cosmopoética

O contracampo efetivo, virtual ou espectral dos espectadores indígenas pode ser concebido como origem de uma irrupção do “pensamento selvagem”, como reconhecido por Claude Lévi-Strauss (1989), diante das imagens do arquivo multimidiático que os filmes acessam. Os espectadores indígenas continuam a operar como figura de alteridade e não se tornam em nenhum dos filmes sujeitos da representação, permanecendo enquadrados como sujeitos representados que, ao mesmo tempo, afetam os sujeitos da representação, os cineastas brancos que assinam a direção das obras. Diante das imagens da história, os filmes propõem uma “ciência do concreto” que atua, como escreve Lévi-Strauss (1989, p. 31), “a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível”. A montagem anarquívica é, nesse sentido, uma forma de bricolagem:

uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de ‘primeira’ que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*. [...] Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 32)

Assim como o *bricoleur* diante dos objetos que tem ao seu dispor, o que define o primeiro movimento dos filmes analisados diante das imagens que restam é seu

caráter retrospectivo. Ali onde o *bricoleur*, como escreve Lévi-Strauss (1989, p. 34), “deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais”, a montagem anarquívica se volta para um conjunto previamente existente de imagens, que são vistas e ouvidas com os espectadores indígenas, na cena espetacular de partilha do olhar e da escuta diante do arquivo da história. Se o *bricoleur* deve, diante do conjunto já constituído de que dispõe, “fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 34), a montagem anarquívica faz e refaz o inventário das imagens que restam para, em diálogo com elas, com as violências que as fundam e com as sobrevivências que nelas encontram abrigo, encontrar as respostas possíveis que essas imagens sugerem para o problema da reescrita da história a contrapelo.

A figura retórica do espectador selvagem desencadeia a montagem anarquívica como fundamento de um discurso cinematográfico heteróclito, que *Serras da desordem*, *Corumbiara* e *Taego ãwa* elaboram para deslocar as perspectivas de reconstituição da história, no passado, e de reconstrução da existência, no porvir, endereçando-se à imprevisibilidade abismal do futuro. Esse discurso não pertence, ao menos não necessariamente, aos espectadores indígenas efetivos que encontramos nos filmes e que, em algum lugar, podem ter encontrado ou virão a encontrar as imagens, mas à figura difusa do espectador selvagem, uma ficção do contato, que as assombra com seu olhar perturbador, capaz de olhar com outros olhos, com sua escuta inconcebível, capaz de decifrar as línguas, reconhecer as vozes e os cantos, lastrear os ruídos. O espectador selvagem é uma ficção do contato, e a relação inquieta que instaura entre as imagens e com as imagens, nos filmes discutidos, é uma relação inventiva aberta. A ficção do espectador selvagem e a opacidade reveladora que o caracteriza condensam uma potência cosmopoética, insinuando, por meio da perturbação e da desordem constitutivas de toda invenção (a *poiesis* da montagem anarquívica), formas de criação de um mundo comum (o *cosmos* como partilha), que terá permanecido inimaginável em meio aos genocídios.

Referências

ALVARENGA, C. M. C. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. Salvador: Edufba, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/337pVLH>. Acesso em: 30 jul. 2019.

AZOULAY, A. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.

AZOULAY, A. *Civil imagination: a political ontology of photography*. Tradução de Louise Bethlehem. London: Verso, 2012.

BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 27-34.

BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e ciência: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232, v. 1.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

CARELLI, V. “Um novo olhar, uma nova imagem”. In: ARAÚJO, A. (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 Anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011, p. 42-51.

DELEUZE, G. “O ato de criação”. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de junho de 1999. Caderno Mais!, p. 4-5. Disponível em: <http://bit.ly/339IU87>. Acesso em: 30 jul. 2019.

DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DESANTI, J.-T. “Voir ensemble”. In: MONDZAIN, M.-J. (org.). *Voir ensemble*. Paris: Gallimard, 2003, p. 17-34.

DUBOIS, P. “O ato fotográfico: pragmática do índice e efeitos de ausência”. In: DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993, p. 57-107.

LÉVI-STRAUSS, C. “A ciência do concreto”. In: LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989, p. 15-50.

MARIN, N.; MORGADO, P. “Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes”. In: BARBOSA, A. et al. (org.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016, p. 87-108.

MELO, L. A. R. “O lugar das imagens”. In: CAETANO, D. (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue/Sapho, 2008, p. 25-42.

RIBEIRO, M. R. S. *Do inimaginável*. Goiânia: Editora da UFG, 2019.

TONACCI, A. “Entrevista com Andrea Tonacci (por Daniel Caetano)”. In: CAETANO, D. (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue/Sapho, 2008, p. 97-138.

XAVIER, I. “As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério”.
In: CAETANO, D. (org.). Serras da desordem. Rio de Janeiro: Beco do Azogue/Sapho, 2008, p. 11-24.

Referências audiovisuais

CORUMBIARA. Vincent Carelli, Mari Corrêa. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2009.

SERRAS da desordem. Andrea Tonacci, Sydney Possuelo, Wellington Figueiredo, Aloysio Raulino, Fernando Coster, Alziro Barbosa, René Brasil, Valéria Martins Ferro, Cristina Amaral. São Paulo: Extrema Produção Artística, 2006.

TAEGO ãwa. Henrique Borela, Marcela Borela, Vinicius Berger, Belém Oliveira, Guile Martins. Goiânia: F64 Produções Audiovisuais, 2015.

submetido em: 30 jul. 2019 | aprovado em: 31 out. 2019