



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

A EXPOSIÇÃO INDÍGENA: DA DESAPARIÇÃO ESPETACULAR À RESISTÊNCIA NO VÍDEO NAS ALDEIAS

Ana Carolina Cernicchiaro (Unisul)

RESUMO: Criado em 1986, pelo cineasta Vincent Carelli, o projeto *Vídeo nas Aldeias*, que realiza oficinas de formação audiovisual em diferentes comunidades indígenas, evidencia problemáticas caras à teoria da arte contemporânea, como o esboroamento da autoria, a ética da alteridade implicada no processo de captura da imagem do outro, a produção da auto-imagem, a construção do real, a fabulação de si, a invenção de um povo. A arte cinematográfica é utilizada pelos indígenas como instrumento de performatividade, mas também de rememoração e reinvenção do cotidiano a partir do passado. Os cineastas utilizam a tecnologia branca para contar sua própria história, resgatar sua tradição, refletir sobre a captura de sua imagem, rememorar suas lutas e ganhar visibilidade. De forma que o cinema assume aquela que, segundo Deleuze, seria a tarefa da arte: "não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo" (DELEUZE, 1990, p. 259). O acontecimento fílmico assume, assim, um gesto político, capaz de provocar um pensamento sobre nós enquanto outros, mas também de liberar o murmúrio dos vencidos sob a história, capaz de, como afirma Rancière, "reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos", de abrir "passagens possíveis para novas formas de subjetivação política" (RANCIÈRE, 2014, p. 81) que redefinem o que é visível, o que se pode dizer deste visível e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Um gesto capaz de reconfigurar a experiência comum do sensível, de reembaralhar as fronteiras entre sujeito e objeto, visíveis e invisíveis, dizíveis e indizíveis, ficção e realidade, mesmidade e alteridade.

Palavras-chave: *Vídeo nas Aldeias*. Documentário. Teoria da Imagem.

NENHUM GESTO
SEM PASSADO
NENHUM ROSTO
SEM O OUTRO
Josely Viana Baptista

Começo com uma citação de Didi-Huberman: "los pueblos están *expuestos* por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación - política, estética - e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos

están siempre *expuestos a desaparecer*" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11). A frase que abre o livro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* nos remete ao processo de exposição/desaparecimento ameríndio no Brasil. Há mais de 500 anos os indígenas sabem que sua exposição - o contato - significa seu desaparecimento ou, segundo a análise de Eduardo Viveiros de Castro (2013), o fim de seu mundo. Um fim de mundo digno de ficção científica, já que o mundo como se conhece é invadido, saqueado, devastado, atingido por um outro, pelo Velho Mundo e sua lógica da mercadoria, da hierarquia, da dicotomia, da inclusão exclusiva, da universalidade excludente capitalista.

A fantástica fabricação de riqueza e de miséria que é o mercado (para usar uma expressão de Deleuze¹), não para nunca, de forma que, quanto mais universalizante o capital, mais incluso em sua exclusão está o indígena. Apreendido como brasileiro (em sua "representação" política e estética, como dado demográfico e como imagem), ele é apreendido num estereótipo, num clichê esvaziado. A indigenização como *desindianização*, mas também como *indigentização*, como empobrecimento, como exclusão social. Ao invés de povos, no sentido antropológico do termo, o povo com letra minúscula, conforme a classificação de Agamben, ou seja, não "o sujeito político constitutivo", identitário (o Povo Brasileiro em maiúsculas), mas "a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política" (AGAMBEN, 2002, p. 183).

Como desarticular esse processo de invisibilidade social? Essa limpeza étnico-espetacular, que nega ao outro o direito à voz, ao discurso, mas também à imagem, à visibilidade, que transforma os povos em povos sem rostos, reduzidos a estereótipos, a clichês, e desvia a palavra imagem de sua potência de alteridade? Como enfrentar uma "iconografia tenazmente codificada", segundo a qual, analisa César Guimarães, "os índios são classificados nos arquivos - máquinas institucionais de identificar e aprisionar - sem falar das inúmeras representações estereotipadas (quando não francamente racistas) que povoam o universo midiático" (GUIMARÃES, 2015, p. 43)? Conforme nos mostra Didi-Huberman,

Al no mostrar más que *people* [no sentido de celebridade], nuestros medios censuran con la mayor de las eficacias toda representación legítima y toda *visibilidad del pueblo*. Y al utilizar la palabra *imagen* para decir "imagen de marca" y "imagen de sí", nuestros contemporáneos consiguen con la mayor de las eficacias despojar a esa palabra de sus significaciones fundamentales. ¿Una imagen no

1 "No capitalismo só uma coisa é universal, o mercado. (...) Ora, ele não é universalizante, homogeneizante, é uma fantástica fabricação de riqueza e de miséria" (DELEUZE, 1992, p. 213).

comienza a ser interesante - y no comienza, sim más - solo a darse como una *imagen del otro*? (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 19).

Se a imagem é sempre a imagem do outro e se, como conclui Derrida diante de seu gato (2002), é ao outro que cabe a pergunta sobre quem é esse que eu sou, é porque a potência da imagem está justamente nessa irrupção do olhar do outro que coloca em questão as dicotomias identitárias e hierárquias fundacionais do Ocidente, como mesmidade e alteridade, eu e outro, cultura e natureza, sujeito e objeto do conhecimento. Dicotomias que estão na base das disciplinas, dos sistemas de poder, dos dispositivos de apreensão da alteridade, enfim, da forma como o Ocidente se relaciona com outros povos e outras espécies.

As coleções dos séculos XV e XVI (precursoras dos museus de história natural, dos zoológicos, mas também dos museus de etnologia) tinham como objetivo exibir tesouros e troféus, de modo a ostentar o poder, a influência e o conhecimento de seu proprietário, seja este um indivíduo ou uma nação. Não é a toa que a nacionalização e a abertura à visitação pública dos zoológicos e dos museus de etnologia se deu em conjunto nos séculos XVIII e XIX. Tanto quanto os zoos, estes museus são coleções de perspectivas históricas na qual se constitui um conhecimento sobre o outro, dispositivos imperiais que representam um certo tipo de saber objetivante sobre este outro, um indicativo da capacidade de classificá-lo, controlá-lo e dominá-lo. Cabe lembrar que a última exposição de humanos enjaulados em zoológicos foi a de uma família do Congo, há menos de 60 anos, em 1958, em Bruxelas. Entre os primeiros desses povos exóticos expostos na Europa estão a família de índios tupinambá que desfilaram, em 1550, para o rei Henrique II e a nobreza em Rouen, na França. Mas foi no início do século XIX, que estas exposições se tornaram mais populares. Segundo Pascal Blanchard, mais de 1 bilhão de pessoas assistiram aos espetáculos de "humanos exóticos" realizados entre 1800 e 1958 (BLANCHARD, 2008).

Na exposição do outro sua singularidade é apagada, o que se expõe é um estereótipo, um clichê, uma "planta-exótica", segundo a expressão de Alejo Carpentier, para quem o exótico "é o que está fora do que se tem por verdade na cultura de uma época" (CARPENTIER, 2006, p. 6). O que lhe sobra como história é a história da ciência que o classifica. Conforme vemos no ensaio sobre a arte africana de Carl Einstein (2011), etnógrafos evolucionistas e positivistas veem a escultura negra como instrumento e fetiche, privando-a de historicidade, tratando-a como obras que não evoluíram. A história deste tipo de arte não existe porque a ciência positivista nega-lhe

história (chamado-a de primitiva) e arte (denominando-a instrumental) (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 38). A situação não é diferente na relação do Ocidente com a arte e o pensamento ameríndio, pois a cultura dominante admite os índios como objetos de estudo, mas não os reconhece como sujeitos de história; ela considera que, nos mostra Eduardo Galeano, “los indios tienen folclore, no cultura; practican supersticiones, no religiones; hablan dialectos, no lenguas; hacen artesanías, no arte” (GALEANO, 2001, p. 382).

O processo de exclusão se dá na cultura, na linguagem, na imagem, na memória. Como afirma Franco Rella, o apoderar-se da memória se torna uma das estratégias políticas fundamentais “de las classes, de los grupos y de los individuos, que han dominado y que dominan las sociedades históricas” (RELLA, 1989, p. 36). Isso fica evidente não apenas na história que nos é contada, nas escolas, nos monumentos, nos museus - pois, como já nos mostrava Benjamin, a história é uma sucessão de vitórias dos poderosos -, mas também na cada vez mais lenta política de demarcações das terras originárias e principalmente na violência brutal dos grandes fazendeiros que, como bem percebeu César Guimarães, “querem expropriar os índios até da própria memória” (2015, p. 36).

Contra esse processo, nos cabe resgatar a potência das imagens, olhar para trás como o anjo da história de Benjamin, pois só se pode avançar em direção ao futuro, que não o do progresso do agronegócio e da catástrofe indígena, mas da ruptura real com essa lógica genocida, escovando a história à contrapelo. É através da imagem dialética, do ponto de vista anacrônico, mas absolutamente atual, que podemos vislumbrar senão uma resposta ao menos um caminho para tentar responder a pergunta de Didi-Huberman: “¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición?” (2014, p. 11). Afinal, se o fim do mundo indígena é um fim contínuo, se seu mundo é aquele que não cessa de desaparecer, de acabar... é porque também não cessa de persistir, de resistir, de insistir em existir.

Uma das formas dessa resistência insistente é o projeto *Vídeo nas Aldeias*. Criado em 1986, a partir de um experimento de Vincent Carelli entre os índios Nambiquara, o projeto já realizou oficinas com dezenas povos indígenas e mais de 80 filmes, a maioria deles dirigidos pelos próprios índios, que registram e editam suas imagens, como sujeitos de sua própria história, e não mais como objeto de conhecimento.

Os filmes acabam por evidenciar problemáticas caras às teorias da arte e do cinema contemporâneos, como o esboroamento da autoria, a produção da autoimagem, a construção do real, a fabulação de si, a ética da alteridade implicada no processo de captura da imagem do outro. Desde o advento do Cinema Verdade, cineastas têm refletido sobre a complexa relação de poder que se estabelece entre aquele que detém a câmera e aquele que tem sua imagem captada, o embate ético entre sujeito e objeto de conhecimento. Já em 1979, o antropólogo e cineasta Jean Rouch, de *Eu, um negro* e *Crônica de um verão*, vislumbrava um tempo "de uma câmera tão 'participante' que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela. Assim, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura" (apud QUEIROZ, 2015).

O *Vídeo nas Aldeias* fala desse tempo de deslocamento do sujeito da enunciação, pois o sujeito que emprega a palavra outro "aceita ser um 'outro' para o 'outro'" (BERNARDET, 2015). A forma clássica do documentário expositivo - "nós falamos sobre eles para nós" - é substituída pelo "nós falamos de nós para vocês, mas também para nós", numa inversão que desestrutura todos os termos da questão: O primeiro nós é formado pelos índios, que decidem sobre o que, como e quando filmam, mas também por uma equipe de brancos que ministram as oficinas, auxiliam na montagem e na distribuição dos filmes. O segundo nós também não se refere apenas aos indígenas, pois, ao falar de si, eles falam também de nossa postura diante dessas imagens. (Como diz Roy Wagner, "todo entendimento de outra cultura é um experimento com a nossa própria cultura" (2010, p. 12)). Neste espelho invertido, vemos nossa indiferença ou estranhamento, nosso preconceito ou mania de vitimização e, principalmente, o ideal perverso de pureza da política indigenista oficial que busca distinguir os índios entre "autênticos" e "civilizados" e que tem efeitos, inclusive, "na demarcação dos territórios indígenas e na garantia de sobrevivência dos povos" (CARELLI, 2015).

Neste sentido é que o terceiro termo da equação (o receptor) também é plural, fala-se tanto para brancos, na tentativa de provocar uma abertura na história e reverter as cada vez mais cruéis políticas indigenistas brasileiras com seu processo de exclusão social, econômica, territorial (e de direito à vida); como para os próprios indígenas que frequentemente utilizam dessas imagens para trocar conhecimentos e lutas com outras etnias. Conforme explica o realizador e professor Ashaninka, Isaac Pinhanta:

O importante é conhecer de que maneira nós estamos defendendo nosso povo, a nossa terra. O nosso sistema de organização pode servir

de exemplo para outros, como o sistema de organização deles pode servir para nós. É uma troca através do vídeo, porque muitas vezes a gente não pode ir até lá, mas o vídeo vai. (...) a gente só vai se defender quando entender esse processo e esses instrumentos. O computador, a escrita, a TV e o vídeo são instrumentos ideais para aprofundar o nosso conhecimento (PINHANTA, 2016).

Conhecimento sobre a cultura de outras etnias, mas também sobre sua própria cultura. Não são poucos os filmes que discutem o conflito de gerações, as influências ocidentais e o que deve ser resgatado; mas principalmente que utilizam o cinema para registrar o processo de rememoração de ritos e tradições que se perderam ou estavam perdidas. Conforme percebeu Amaranta Cesar em análise de dois filmes do projeto, *Bicicletas de Nhanderú* e *Hipermulheres*, "a encenação do ritual não é apenas um espetáculo para o outro, mas também, e talvez sobretudo, uma forma de performar-se como índio, e, como diz [Carlos] Fausto, de lutar 'contra a ameaça de que as gerações futuras não saibam mais 'virar índios para eles mesmos' (FAUSTO, 2010, p. 167)" (CESAR, 2012, p. 94).

Neste sentido, é que o performar-se índio diante da câmera é uma forma de se assumir como sujeito político, de reinventar-se a si mesmo como povo, de modo a não desaparecer diante dos dispositivos de dominação ocidentais, mas de resistir a essa dominação através desses próprios dispositivos. A tecnologia branca é utilizada pelos indígenas como instrumento de performatividade, mas também de rememoração e reinvenção do cotidiano a partir do passado. De forma que o cinema assume aquela que, segundo Deleuze, seria a tarefa da arte: "não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo" (DELEUZE, 1990, p. 259).

Isso fica muito evidente em *Pi'õnhitsi - Mulheres sem Nome*, de 2009, dirigido por Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôrres. O filme se propõe a registrar o ritual de nomear as mulheres que foi instinto em todas as 165 aldeias Xavantes, com exceção da aldeia de Sangradouro, que não por coincidência foi a primeira a participar da oficina de formação do *Vídeo nas Aldeias* em 1997. Foi nessa mesma festa que Tserewahú conheceu Vincent Carelli, em 1995. Carelli havia sido convidado por Lucas Ruri'õ e Bartolomeu Patira para registrar a festa já com a preocupação de que ela não se perdesse; ao ver Tserewahú com a câmera, Carelli começou a dar as primeiras instruções para o jovem cineasta, que se tornou um nome importante da cinematografia indígena. Desde 2001, Tserewahú tenta filmar a festa, que acaba sempre sendo interrompida por acidentes, doenças, mas principalmente pela falta de interesse dos

jovens, que se sentem intimidados com as relações sexuais fora do casamento (especialmente entre cunhados) que acontecem durante os quatro meses de ritual. Aliás, Tserewahú nos conta que ele próprio teve dificuldades em aceitar, quando descobriu na adolescência, que tinha sido concebido em um desses rituais e que era filho biológico de seu tio².

A impossibilidade de fazer o ritual e a diferença de gerações no que diz respeito à importância do resgate da tradição e ao que deve ser aceito da influência branca (inclusive os valores morais Ocidentais) passam a ser o próprio tema do filme, assim como a relação entre os ensinamentos dos anciãos e a realização audiovisual. Com o empreendimento da festa frustrado, as imagens de arquivo passam a ter um papel fundamental. Acompanhamos o processo de recuperação e edição dos registros feitos em 1967 pelo missionário salesiano Adalbert Heide (que guarda vasto acervo de imagens dos Xavante de Sangradouro), por Carelli em 95 e pelo próprio Tserewahú desde 2003. Vemos estas imagens sendo vistas e discutidas por Tserewahú e Tôrres no escritório do *Vídeo nas Aldeias* em Olinda, mas também pelos anciãos na aldeia. Em uma cena que parece inspirada em *Cabra marcado para morrer*, as imagens resgatadas por Tserewahú são exibidas aos anciãos da aldeia como um convite para fazerem o filme: "Hoje vamos projetar o antigo filme do festival. Já começamos a editar o filme e vocês podem ver e acompanhar nosso trabalho. Quero que vocês vejam como o filme está editado e participem do processo. Eu realmente quero ouvir seus conselhos sobre a edição".

De fato, os conselhos são dados e o filme passa a ser feito comunitariamente neste desejo de filme... e de ritual, pois os anciãos decidem fazer uma versão reduzida da festa para ser filmada. Ainda que a tal festa continue sem ser realizada, a exibição das imagens de arquivo e a discussão sobre o rito mobilizam uma série de reflexões sobre sua própria cultura, sobre o resgate de sua tradição, ressignificada a partir do processo histórico do contato, mas também sobre o próprio poder das imagens como agenciamento coletivo de enunciação e de ação, como "espaço de co-habitação" (segundo as palavras de César Guimarães). Reflexões essas que aparecem em uma série de filmes do projeto, inclusive no filme *Sangradouro*, dirigido pelos próprios Divino Tserewahú e Tiago Tôrres, mas dessa vez em parceria com Amandine Goisbault, no

² Conforme percebeu Amaranta Cesar, "a maneira como Divino vai tecendo uma compreensão da própria história, revelando as complexidades dos sentimentos que nutre em relação a ela, é exemplar dos dilemas enfrentados pelos Xavante de Sangradouro, situados entre a defesa da tradição e a evangelização que, contraditoriamente, salvou-os do extermínio" (CESAR, 2015, p. 56).

mesmo ano. Em uma cena emblemática, uma anciã conclui ao se perceber filmada: “Minha imagem nunca vai acabar depois que eu morrer”. Por que nunca morre, porque insiste em existir, essas imagens expõem não mais uma espetacular desapareção das singularidades, mas uma existência singularmente plural, pois, nos lembra Jean-Luc Nancy em *La création du monde ou la mondialisation*, a existência não é outra coisa que o ser exposto: “salida de su simple identidad a sí y de su pura posición, expuesta al surgimiento, a la creación, por tanto al afuera” (NANCY, 2003). Nesta ex-posição de seres voltados para o exterior, para fora, que se sabem seres-uns-com-os-outros é que o documentário se dá, não como representação de uma realidade, mas como espaço de visibilidade, de abertura da história, de agenciamento coletivo, onde novas formas de subjetivação política, de reconfiguração da partilha do sensível, de resistência se expõem.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. "Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade". *Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>. Acesso em: junho de 2015.

BLANCHARD, Pascal. *Human zoos: Science and Spectacle in the Age of Empire*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

CARELLI, Vincent. "Moi, un Indien". *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: http://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat__logo_vna_2004_-_completo2. Acesso em: junho de 2015.

CARPENTIER, Alejo. “O fim do exotismo americano” (2/9/52). Caderno Mais. *Folha de São Paulo*, 28 de maio de 2006. p. 6.

CESAR, Amaranta. "Pode a imagem salvar? Cinema indígena, filmes de retomada e resistência cultural". In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana. *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papirus, 2015.

_____. "Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença". *Revista Devires*. Belo Horizonte, v.9, n.1, p 86-97. jan/jun 2012.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *A Imagem-Tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein". Trad. Maria Ozomar Ramos Squeff. In: ZIELINSKY, Mônica (ed). *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

_____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial 2014.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Trad. Fernando Scheibe, Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

GALEANO, Eduardo. "Los quiñentos años: el tigre azul y nuestra tierra prometida". In: *Nosotros decimos no*. Crônicas 1966/1988. 7ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

GUIMARÃES, César. "As imagens dos Guarani e Kaiowá resistem". In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (org.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papirus, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *La creacion del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera. Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003.

PINHANTA, Isaac. "Depoimentos sobre o Vídeo nas Aldeias". *Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=3>. Acesso em: setembro de 2016.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. "Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias". *Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20>. Acesso em: junho de 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RELLA, Franco. *Metamorfosis - Imágenes del pensamiento*. Trad. Joaquín Jordá. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Últimas notícias sobre o fim do mundo". *III Conferência Curt Nimuendajú*. Centro de Estudos Ameríndios. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.