

Caras audiovisualmente pintadas: visibilidades e representações em torno da questão indígena

Andrea Limberto¹

Rosana de Lima Soares²

1 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da USP (2011), mestre em comunicação pela mesma Escola, com a dissertação *O traçado da luz – um estudo da sintaxe em reportagens televisivas* (2006). Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. E-mail: andrealimberto@gmail.com.

2 Professora no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da USP. Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. Autora, entre outros, de *Margens da comunicação: discurso e mídias* (São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009). Bolsista CNPq. E-mail: rolima@usp.br.

Resumo

O presente artigo engaja-se no debate sobre as políticas de representação e sua participação na sustentação de visibilidades possíveis, especificamente dando atenção à questão (da representação) indígena. Procuramos desafiar o estabelecimento das identidades, apontando seu caráter sempre provisório. Assim, tomamos filmes aqui definidos como *híbridos* por, justamente, mesclarem em suas narrativas (tanto em termos temáticos como formais) elementos próprios da linguagem referencial (ou documental) e aqueles advindos da linguagem ficcional (ou imaginativa). Nos interstícios entre visibilidade e invisibilidade, atração e repulsa, identificação e diferença, sujeitos e não sujeitos, notamos o deslocamento de uma *cultura da visualidade*.

Palavras-chave

Visibilidades, políticas de representação, questão indígena, cultura da visualidade.

Abstract

The present article is committed to the debate over politics of representation and the way it supports made-possible visibilities, specifically considering those related to the indigenous (representation) question. We challenge the process of establishing identities, indicating that those are ever provisional. Thus, we analyze audiovisual productions that can be defined as hybrid as they blend (both subjectlike and formally) elements from referential (or documental) language and those coming from fictional (or imaginative) language into their narratives. Through the gap between visibility and invisibility, attraction and repulsion, identification and difference, subjects and non-subjects, we take a glance at the shift of a *culture of visuality*.

Keywords

Visibility, politics of representation, indigenous question, culture of visuality.

O presente artigo engaja-se no debate sobre as políticas de representação e sua participação na sustentação de visibilidades possíveis, especificamente dando atenção à questão (da representação) indígena. Colocamo-nos parâmetros a partir dos quais desafiar a questão das identidades, apontando seu caráter sempre provisório. Assim, tomamos filmes aqui definidos como *híbridos* por, justamente, mesclarem em suas narrativas (tanto em termos temáticos como formais) elementos próprios da linguagem referencial (ou documental) e aqueles advindos da linguagem ficcional (ou imaginativa). Nos interstícios entre visibilidade e invisibilidade, atração e repulsa, identificação e diferença, sujeitos e não sujeitos, notamos o deslocamento de uma *cultura da visualidade*.

A discussão sobre os limites entre documentário e jornalismo, ou entre documentário e fabulação, tem se acentuado, uma vez mais, nos debates sobre a produção audiovisual contemporânea. Tais debates ganham ênfase, justamente, no apagamento do aspecto de *criação* pressuposto tanto em discursos ficcionais, como naqueles voltados para os modos de representação do mundo histórico, qual seja, de mediar “a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana através de seus próprios insights” (WINSTON, 2005, p. 22). Ao tratar das relações entre jornalismo e documentário, Winston problematiza a presença hoje, na produção televisiva, de formas de entretenimento ao estilo “*reality TV*” e suas implicações nessa produção e uma “programação factual”, ou seja, programas baseados em fatos reais e que incluem jornalísticos, documentários, *reality shows*, docudramas, entre outros.

Tal ênfase gera efeitos de sentido peculiares em termos de audiência, não apenas na conformação de gêneros e programas híbridos (em termos estéticos e narrativos, sobretudo), mas também na interpretação dos mesmos:

Na verdade me diverte que, na Grã-Bretanha, as pessoas não considerem os documentários clássicos dos anos 30 como sendo documentários, porque usavam a reconstrução como um método básico de produção. Mas todo mundo está pronto para rotular de documentário um programa em que quinze pessoas são levadas para uma ilha deserta (WINSTON, 2005, p. 23).

O autor estende seu argumento apontando que, mais importante do que estabelecer as fronteiras entre documentário e ficção, é fundamental refletir sobre certa indistinção daquele com o jornalismo devido à predominância do cinema direto, justamente para diferenciar o documentário de outras formas de não ficção ou relato,

exatamente devido à disposição do documentário em reconstruir eventos anteriormente testemunhados (isto é, eventos que foram previamente testemunhados, mas não filmados), para permitir a poesia, o engajamento político, a expressão pessoal – para permitir toda uma série de coisas que o documentário jornalístico ignorou ou ativamente descartou (WINSTON, 2005, p. 24).

Esse empreendimento leva ao resgate de tradições do documentário para além das normas e restrições declaradamente não intervencionistas do discurso jornalístico.

Nesse sentido, consideraremos filmes aqui definidos como *híbridos* por, justamente, mesclarem em suas narrativas (tanto em termos temáticos como formais) elementos próprios da linguagem referencial (ou documental) e aqueles advindos da linguagem ficcional (ou imaginativa). Entretanto, tais filmes não realizam, nesse movimento, a separação entre esses campos mas, ao contrário, afirmam a esterilidade de tal disjunção, assumindo o caráter sempre ficcional de qualquer relato e, ao mesmo tempo, as múltiplas possibilidades de articulação de sentidos expressas por suas escolhas estilísticas ao rerepresentar (e reconstruir) o mundo histórico.

Se o enunciado expresso na materialidade das imagens realiza um ato e o ato nele se realiza, o pressuposto de que haveria um momento inicial (seja um fato ou um texto) sobre o qual estabelecer o processo de representação não se sustenta, posto que o fato, após acontecido, é sempre *imaginado*. A literatura e o cinema proporcionam narrativas emblemáticas que constituem nosso imaginário, tornando-nos capazes de *ficcionalizar* relatos representativos

de nós mesmos. Sobre essa questão, Calligaris nos oferece uma visada original ao tratar do lugar que as “ficções” ocupam em nossa formação, apontando pelo menos dois aspectos. O primeiro diz respeito ao fato de a ficção apresentar a diversidade do mundo e constituir um repertório do possível. O segundo, aponta para uma ideia menos comum, a de que talvez possamos viver a vida como uma narração, “para que nosso cotidiano (por humilde e banal que seja) assuma uma relevância e uma intensidade que o tornem digno de ser vivido” (CALLIGARIS, 2007, online). Na perspectiva apresentada, as dicotomias anteriormente apontadas se desfazem, diluindo a oposição entre verdade e linguagem, realidade e fantasia (cf. SOARES, 2011).

Nos limites deste artigo, interessa-nos problematizar tal perspectiva e resgatar, do documentário, um aspecto fundante de seu discurso, qual seja, o de que para realizar um documentário, “é preciso sair de si” (COUTINHO, 2005, p. 119). Tal afirmação é feita pelo diretor ao tratar das especificidades do documentário, sobretudo no que diz respeito à presença do realizador (e da câmera) interferir na realidade filmada. Assumindo que não apenas nos filmes, mas no próprio cotidiano, as interações entre as pessoas são tanto espontâneas quanto encenadas, Coutinho apresenta uma questão crucial a partir de MacDougall: “O documentário é isso: o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante” (COUTINHO, 2005, p. 119).

A pessoa entrevistada, segundo Coutinho, “inventa” para o realizador um personagem que só existe no momento próprio do encontro: “Portanto, o fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme. E como você depende inteiramente do outro para que aconteça algo, é preciso se entregar para ver se acontece” (COUTINHO, 2005, p. 121). O personagem resultante desse encontro, que aparece no momento de montagem do filme, é sempre mais extraordinário que a pessoa, pois sintetiza diversos tempos nela existentes e, desse modo, o que se filma são “momentos intensos de encontros que produzem até um efeito

ficcional, e que são ficcionais no sentido de que o dia a dia é uma outra coisa” (COUTINHO, 2005, p. 121).

Apresentamos agora uma sequência de exemplos de produções audiovisuais que lidaram com a questão (da representação) indígena, entendendo, com Jean Rouch, o fazer fílmico como o ato de problematizar as possibilidades dessa representação mesma em termos de visibilidades e visualidades possíveis:

And tomorrow? Tomorrow will be the day of the self-regulating color videotape, of automatic video editing, of “instant replay” of the recorded picture (immediate feedback). The dream of Vertov and Flaherty will be combined into a mechanical “cine-eye-ear” which is such a “participant” camera that it will pass automatically into the hands of those who were, up to now, always in front of it. Then the anthropologist will no longer monopolize the observation of things. Instead, both he and his culture will be observed and recorded. In this way ethnographic film will help us “share” anthropology (ROUCH, 2003, p. 78).³

Na perspectiva de sua “antropologia compartilhada”, o antropólogo-cineasta referia-se, na década de 70, ao futuro da produção de filmes etnográficos, cuja questão central diz respeito, justamente, aos modos de construção da representação do outro e às possibilidades de reversibilidade na relação entre aquele que filma e aquele que é filmado, especialmente se eles fazem partes de culturas distintas que se colocam em contato. Nas injunções tecnológicas, a possibilidade de uma “câmera participante” se faz concreta, pois aqueles sujeitos normalmente observados pelos antropólogos teriam a possibilidade de se auto-representar, e estes teriam suas culturas também registradas.

É nessas produções que potenciais figuras do índio podem ser concretizadas, nascidas, como as entendemos, de uma conjuntura estética,

3 “E amanhã? Amanhã será o dia do *videotape* colorido e auto-regulado, da edição de vídeo automática, do “*replay* instantâneo” do quadro gravado (*feedback* imediato). Os sonhos de Vertov e Flaherty serão unidos num mecânico “cine-olho-ouvido” que é tal câmera “participante” a ponto dela passar automaticamente para as mãos dos que sempre estiveram até o momento na frente dela. Assim, o antropólogo não monopoliza mais a observação das coisas. Ao invés disso, tanto ele quanto sua cultura serão observados e gravados. Dessa forma, o filme etnográfico nos ajudará a “compartilhar” a antropologia.

política e cultural específica. E, nesse sentido, elas não podem existir em outra parte senão no momento em que são discursivamente atualizadas. Tal nascimento, no caso das representações do sujeito classificado como “índio”, tem se dado constrangidamente impulsionada pelos efeitos de um embate: as disputas sobre seus posicionamentos identitários em associação com aqueles atribuídos ao chamado “homem branco”. Preocupamo-nos então em reforçar a marca do plural ao tratar de tais representações para indicar que não acenam com um caminho único, mas como retomamos teoricamente, são formações arte-políticas responsivas a regimes de visibilidade disponíveis. Desta maneira, os exemplos que veremos resultam, em termos gerais, de um constrangimento anterior que lhes confere forma.

As imagens a que recorreremos dizem respeito a vídeos que abordam a questão indígena como tema e objeto eleito para a mirada. Procuramos reunir uma gama de produções audiovisuais que podem ser definidas através de seus gêneros: documentários, reportagens e produções cinematográficas que se apresentam em suas vinculações estéticas e formais. Comentaremos, articulando com as perspectivas teóricas apresentadas, *The Feast* (1970), *Serras da Desordem* (2006), *Xingu* (2012) e *Pirinop, meu primeiro contato* (2007). Cada uma, em suas condições de exposição, contribui para alçar a análise em direção a experimentar sobre os termos de regimes de visibilidade, que, de todo modo, não entendemos como sendo incompatíveis com as recorrências genéricas.

Justificamos ainda que a predileção por tematizar a questão indígena se dá justamente pelo debate sobre o índio ser apresentado sempre como uma questão, deixando entrever sob esse termo o embate, o constrangimento e a disputa identitária de que falávamos. Aquele para quem se dirige o olhar – e com isso procurando capturar em sua diferença – é aquele que está mais próximo de encarnar a representação de um ideal de origem, de retorno à natureza e de pureza não civilizada. Assim começamos nossas considerações específicas atentando para o os seguintes aspectos: como é apresentada a figura do

Índio nas diferentes possibilidades técnicas audiovisuais (especialmente observando se há recuperação de dados da realidade e como ela é feita – a utilização do som ambiente, enquadramentos, movimentações de câmera), a apresentação do corpo do Índio e como é apresentado o conflito ou dualidade entre eles e os Outros.

Perto demais para ver ou longe demais para enxergar: aproximações e distanciamentos nos modos de retratar o outro

The Feast (1970) é um documentário com caráter de registro científico tematizando o encontro entre duas tribos Yanomami, Patanowa-teri e Mahekodoteri, para a realização de uma cerimônia de integração após a contenda ocorrida pela abdução de uma mulher da primeira tribo. O filme foi produzido e dirigido por Timothy Asch e Napoleon Chagnon, ambos antropólogos e realizadores trabalhando nos Estados Unidos, tendo sido marcante para a história da prática do registro etnográfico e da imersão dos pesquisadores para produzi-lo. Ele divide-se em duas partes, uma composta por imagens estáticas e a segunda sendo filme com legendas.

As imagens estáticas são gravadas a partir de fotografias e, embora possamos observar a preocupação com o processo de edição de imagens (inclusive incluindo nos agradecimentos iniciais do vídeo o apoio de Carolyn Carr, Kenneth Golden e John Marshall), não há, por comparação a outras produções, um compromisso em reforçar poeticamente a composição das imagens com efeitos visuais. O interesse prevalente é aquele de apresentá-las em seu teor referencial mantendo, principalmente na primeira parte do vídeo, um maior tempo de exibição para cada *frame*. Ainda tratando da especificidade de suas imagens referenciais, são mostrados mapas indicativos da localização da região onde estavam presentes os índios Yanomami (mapas preparados por Verdun Chagnon, como indica também o texto de agradecimento do vídeo).

A voz organizadora do relato é aquela do narrador, que indica o que está sendo visto. Poderíamos começar a debater, quando apontamos a participação da banda sonora na organização do relato, a existência de uma dualidade entre literalmente dar voz à personagem indígena falando sobre si e ter sua voz conferida através da narração. Entendemos que ambas são maneiras de conferir visibilidade. Durante a exibição das imagens, o som ambiente é recuperado e pode ser ouvido entre as falas deste narrador. Da mesma forma entendemos esse recurso como forma de compor uma visibilidade no momento em que apresenta o registro da realidade. Entendendo que esta não é unívoca, observamos regimes de distância ou de aproximação situando a personagem indígena em relação a um espectador ideal.

Em *The Feast*, a visibilidade reforçada é aquela que apresenta as atividades cotidianas e as habilidades específicas: como cozinham, como manuseiam facas. Estas imagens apontam para o que as comunidades indígenas retratadas têm à disposição como aparatos técnicos e, comparativamente nessa mirada, no que se assemelham a nós ou não. É referenciada também a própria organização do encontro entre aldeias. Tais imagens, ao mesmo tempo em que informam, acabam por desenhar uma ideia do que são tais índios ao responder à curiosidade sobre como se comportam, como se parecem fisicamente. Reforçaremos, assim, nesse e nos próximos exemplos como se dá a ideia ou imaginação de um encontro entre índios e brancos. No presente caso, o dado factual aponta para a realização de uma cerimônia que se passa entre os que são da mesma categoria, índios. Há, assim, uma homogeneidade na forma da representação de tribos de índios diversas em contraste com o olhar etnográfico externo do homem branco.

Uma última imagem, do rosto de um índio reportada num formato de retrato, com nuances de luz e sombra foge ao repertório das imagens anteriormente mostradas, em que a claridade faz iluminar a figura dos índios e a atividade da festa. O rosto do índio em situação de retrato parece sorrir, comunicando-se conosco mais proximamente. Encontramos também no filme

Xingu, como veremos adiante, um quadro que pode ser pareado a esse, em que o índio afastado em sua alteridade momentaneamente faz seu acesso e se comunica diretamente com o espectador. Esse mecanismo se processa numa reorganização do fluxo do olhar estabelecido até então, desafiando o regime de visibilidade em que estávamos inseridos com o personagem.



Figura 1 – Um dos quadros de apresentação do documentário, incluindo os dados dos pesquisadores etnógrafos e ao mesmo tempo um mapa que inclui a região a ser estudada.



Figura 2 – Quadro em que o rosto do índio é tomado em close, como num retrato.

Serras da Desordem (2006), filme documentário de Andrea Tonacci, remonta a história do índio Carapiru, integrante da etnia Guajá, no Mato Grosso, que, fugido de fazendeiros, passa a realizar uma peregrinação pelas serras do Brasil central que dura cerca de 10 anos, terminando com sua captura em 1988. Em *Serras da Desordem* há uma tentativa de exibição do índio em seu ambiente natural no sentido de optar por afastar a presença do homem branco ou da filmagem em si. Ao espectador é oferecido o efeito de acompanhar o tempo da execução das tarefas mesmas, há tomadas de Carapiru realizando seus afazeres na mata, e assim vemos sua movimentação. Diferentemente de *The Feast*, no qual o corte confere movimento à edição, nesse caso temos tomadas mais

longas, sem tantos cortes e o movimento é legado ao caminho traçado pela câmera ao acompanhá-lo. Há também uma predileção para que o tempo da edição não interfira na apresentação do fato, o que de todo modo reconhecemos como um processo de articulação narrativa.

Dessa forma, a figura do índio aparece executando tarefas e exercitando suas habilidades, positivada em sua apresentação. Não existe uma preocupação estrita em registrar-se cientificamente o que está sendo visto, sendo que a proposta do vídeo se engaja mais do ponto de vista estético (e mesmo poético) do que como registro de dados para pesquisa etnográfica (embora a filmagem em si possa se prestar a esse fim).

Comentamos, em relação à estratégia de aproximação de *Serras da Desordem*, que o espectador é implicado num regime que privilegia o tempo doado ao acompanhamento da atividade executada mais integralmente. Tais sequências sugerem um efeito de sentido, que se coloca na direção de uma vontade de integridade em relação ao personagem apresentado. Diferentemente de *The Feast*, em que se trata do encontro entre aldeias, do qual somos colocados de certa forma alheios (não faremos parte do encontro), em *Serras da Desordem* encontramos a experiência de um só homem, de qual somos aproximados ao acompanhar a história de sua retirada do grupo. Nesse caso, ao assistir ao vídeo repetimos o evento (sempre atrelado ao imaginário) do encontro do homem branco com um índio antes isolado.

É marcante, ainda dentro da perspectiva de mostrar com integridade, o fato de que a faixa sonora predominante é o som ambiente procurando estar em sintonia com as imagens em que o índio executa tarefas. Predominantemente não há a condução de tais atividades com música. E ao mesmo tempo, a mobilidade da câmera se associa à sensação também de movimento do índio pela floresta. Cada enquadramento não é estático e, muitas vezes, mantém-se num plano-sequência acompanhando o personagem, como se trilhássemos o caminho com ele e, no registro de seu cotidiano, ocorresse um processo de imersão do

espectador nas imagens mostradas, uma espécie de fusão que pudesse integrar, a exemplo da relação civilização-natureza, o sujeito branco e o sujeito índio:

O foco em uma experiência extrema, à parte da civilização, e a crença no documentário não como um instrumento capaz de captar a “verdade”, mas como construtor de uma nova realidade, poética e extática, são características que poderiam fazer de *Serras da Desordem* um típico exemplar do cinema de Werner Herzog. Poderiam, não fosse uma única e fundamental diferença: a fé inexorável de Andrea Tonacci na necessidade de comunhão do homem com a natureza (MECCHI, 2012, online).

A despeito de suas experimentações estilísticas, o documentário, de caráter ensaístico, tornou-se polêmico ao tematizar a possibilidade de se filmar o “outro” de modo a registrar seu cotidiano: ao final, descobrimos que embora o encontro tenha de fato ocorrido, tudo que vemos no filme foi produzido para ser filmado: os personagens reencenam sua própria história para narrá-la. Do mesmo modo que Rouch, a realidade objetiva não se desenrola de modo natural, mas é provocada para a câmera, oscilando entre o registro ficcional e o documental mas, mais do que isso, diluindo suas fronteiras. O que vemos é, portanto, um traço, um *rastro do real*. Tonacci realiza, portanto, mais do que a exibição de seu personagem, uma reflexão sobre o estatuto do documentário em sua tentativa de aproximar realidades díspares, reinventado o próprio cinema.



Figura 3 – Quadro retirado da parte inicial do filme *Serras da Desordem* em que somos apresentados ao personagem de Carapiru.

A encenação do invisível na ordem das visibilidades

Xingu (2012) é a mais recente produção fílmica nacional dedicada à questão indígena. Tendo sido dirigido por Cao Hamburger retoma a expedição Roncador-Xingu liderada pelos irmãos Villas Bôas e o contato pioneiro destes com os índios da região. Trata-se de uma produção que se anuncia como baseada em fatos reais (como anunciado no próprio filme e em seu site de divulgação), ou seja, preocupa-se em marcar a referência com uma história nacional e uma história de contato com índios. Não obstante, não é negada a possibilidade de recriação ficcional, contando com a performance de atores em localidades que não necessariamente correspondem documentalmente à da realidade.

Em termos estéticos, realizam-se planos mais abertos que informam sobre as terras do Mato Grosso, especificamente a Serra do Roncador e a rota da expedição Roncador-Xingu (como índice localizador da narrativa) e como forma de situar a ação. A preocupação em construir a narrativa também esteticamente marca a produção. Diferentemente dos exemplos que já comentamos, *Xingu* não assume o compromisso de apresentar dados de atividades indígenas ou de categorizações associadas a seu tempo e espaço. Ao mesmo tempo, tais informações compõem a narrativa – como já vimos em *Serras da Desordem* – em direção a privilegiar o conflito na história relatada. Consideramos que esse conflito exista também quando tratamos de *The Feast*, referindo-se ao contato entre duas aldeias indígenas e, nesse caso, não é tematizado o conflito no encontro com o branco (na figura dos próprios pesquisadores que acessam as comunidades indígenas). Mas em *Xingu*, o drama envolvendo as relações complexas no contato e na interação com o índio é favorecido.

É interessante notar também a inclusão da imagem de um mapa indicando a localização em que tal conflito irá se desenrolar, mas em outra perspectiva. No caso de *The Feast*, ela é apresentada tomando a totalidade da tela e voltada ao espectador a ser informado. No caso de *Xingu*, ela aparece como parte da organização da viagem dos irmãos Villas Bôas ao Mato Grosso. Assim, o olhar

muda e o nosso, como espectador, é destinado a acompanhar o dos personagens na viagem que farão. Interessante notar que isso se passa ao mesmo tempo em que somos informados igualmente da localização do conflito.

Em *Xingu*, o conflito com o branco, que até aqui comentávamos como questão paralela na organização do relato sobre a identidade indígena, passa a tomar a porção central da narrativa. Seus arcos e flechas não são mostrados em sua especificidade técnica, apontados nas palavras das legendas ou da narração, mas em ação contra aqueles que se entendem como inimigos. O espaço fílmico também é armado no estranhamento em relação ao diferente, relação que passa pelo reconhecimento dos corpos nus e dos corpos cobertos e, com mais tempo de contato, sobre o acesso ao corpo feminino como sendo interdito na relação de poder desigual entre brancos e índios. Há uma recorrência visual com relação à mulher índia que é a sua saída da água de um rio, geralmente revelando só a parte superior do corpo nu, e com uma luminosidade que marca a silhueta e apaga um pouco os detalhes do corpo. Vemos esta cena tanto em *Xingu*, quanto no filme advogado pelos próprios índios, *Pirinop, meu primeiro contato*, sobre o qual trataremos adiante.

Quando se conta a história do encontro entre brancos e índios favorecendo a narração da interação entre eles, as cenas destinam-se a um efeito de igualdade no sentido de enquadrarem ambos sob o olhar da câmera. Eles dividem o espaço da tela e suas identidades são explicitamente definidas nessa justaposição. Em *Xingu*, vemos as diversas facetas do corpo índio em movimento, na guerra, na sua dança e o corpo morto depois de devassa feita em aldeia, ou da doença que dizima grande parte do grupo. Dos primeiros contatos passamos a cenas em que a história entre índios e brancos se complexifica, observando a realização de acordos e um detalhamento na classificação de tipos indígenas e tipos brancos. A legenda que vemos no final do *trailer* do filme não fornece dados sobre a situação indígena no território, mas sim uma marcação sobre a história do contato: "Três irmãos, dois mundos, uma missão". Os números apresentados apontam, assim, numa direção menos

referencial da identidade indígena e mais comprometida com a história de encontro narrada, atualizando fatos passados em visada contemporânea.

Destacamos uma cena específica do filme em que o encontro entre brancos e índios acontece pela primeira vez. Nesse momento está armada a expectativa para que o personagem índio ocupe seu lugar marcado na lógica do visível articulada no filme. Não podemos dizer que está invisível, pois essa expectativa mesmo por sua presença indica o quadro de sua visibilidade. Ao mesmo tempo, sua presença, inicialmente obscura, entendemos como o traço daquele que é marcado pela diferença, o índio então se revela camuflado. Fica, dessa forma, visível em sua representação como índio, na invisibilidade pretensa de seu corpo coberto. Esse quadro, no *trailer*, é colocado imediatamente antes do quadro com o nome do filme, numa justaposição que identifica inclusive como essa produção audiovisual tende a abordar a questão indígena. A cena final, por sua vez – precedida de imagens documentais da época da expedição dos Villas Bôas (as únicas mostradas no filme, que explora mais capas de jornais e emissões radiofônicas da época) – revela um outro encobrimento: ao se posicionar de frente para a câmera, o olhar do índio distante se dirige a nós. Pintado de negro e ao mesmo tempo desnudo, nesse momento vislumbramos a possibilidade de uma reversibilidade pretendida, em que sujeitos brancos e sujeitos índios, não apenas no tempo diegético do filme, mas no tempo presente, podem olhar e serem olhados.

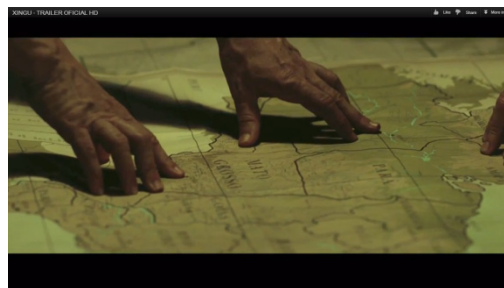


Figura 4 – Mapa do Brasil em que é apresentado o destino da viagem dos irmãos Villas Bôas.

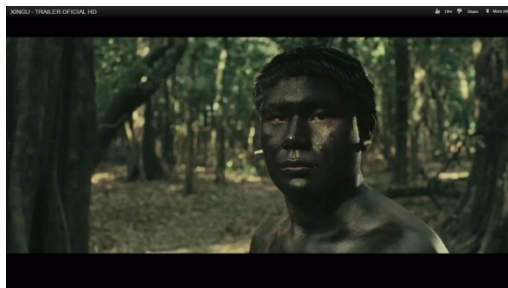


Figura 5 – Em Xingu, personagem índio retratado no momento em que espreita os personagens dos irmãos Villas Bôas, que por sua vez ainda não se depararam com ele.

Pirinop, meu primeiro contato (2007) é um documentário produzido por Mari Corrêa e Karané Ikpeng associados à organização não-governamental Instituto Catitu – Aldeia em Cena, dedicada a instruir tecnicamente e fornecer condições para a circulação dos registros da cultura indígena com intuito de que sejam produzidos pelos próprios índios. Em *Pirinop*, a trilha sonora, com som ambiente, é uma das referências iniciais, identificando o som de pássaros muito marcadamente. Não se ouve a fala dos humanos, vemos priorizada a ideia de um isolamento na natureza. O nome do vídeo enfatiza dois aspectos que nos interessam, o fato de ser o primeiro contato e deste ser narrado na primeira pessoa (“meu”) de posse do indígena.

As imagens acompanham a construção do imaginário de um isolamento ao mesmo tempo em que indicam algumas atividades que os índios realizariam antes do contato com o branco: usar a água do rio para banhar-se, pescar. E a primeira frase do vídeo, apresentada com legenda (por não ser falada em português), é: “Antigamente não havia homem branco”. O documentário recompõe o quadro da entrevista para revelar o índio que conta a história, mas não há narração marcando as imagens iniciais do vídeo ou fazendo uma introdução a esse momento, apenas preocupação em apresentar imagens que referenciam a localidade – agora não o mapa, mas uma visão aérea da aldeia. Mais uma vez, a imagem se faz comprometida com o dado referencial, mas mais ainda com a narrativa do drama, oferecendo

uma perspectiva de como teria sido a primeira visualização do território em questão pelo homem branco que chegava.

Em certo ponto um índio anda de muletas e essa visão do corpo mutilado soma-se à fala que marca o exílio e a tristeza dos índios. Do corpo passamos à imagem da casa, a oca indígena em destaque atrelada a uma fala que trata da perda de lugar. Em seguida, enquanto se vê uma índia trabalhando numa atividade artesanal que não é referenciada ao espectador, o índio-narrador trata da questão de quem pode determinar qual seu nome. Assim, o documentário privilegia diretamente a problematização do encontro com o branco e a tentativa da composição do que seria uma possível visibilidade indígena. Interessante notar que, nesse caso, diferentemente do obscurecimento inicial da figura do índio em *Xingu*, o homem branco é que tarda sua aparição.



Figura 6 – Visão superior do território em que está localizado uma aldeia Ikpeng.



Figura 7 – Quadro que apresenta a figura de um índio andando de muletas pela aldeia, em fato não citado diretamente na legenda do documentário, que no mesmo momento trata do contato com os brancos.

Entre representações e visibilidades, modos de (re)construção do outro

Relacionando os exemplos em seu conjunto, apontamos aspectos relevantes para a dinâmica de vinculação a regimes de visibilidade, como a construção da aproximação ou do afastamento. A questão da distância entre nós e o Outro, no caso o índio, é marcada de alguma forma em cada um dos vídeos. Em *The Feast*, a necessidade de apontar no mapa onde eles estão localizados indica prontamente que eles não são daqui de onde somos e de onde estamos. São de lá, um lugar distante sobre o qual precisamos de informação. No caso do filme *Xingu*, ainda que o lugar seja o próprio país de origem das produções, há um deslocamento de lugar (distante de grandes centros) e temporal (tempo em que os índios habitavam o local sem o contato com os brancos), que cria o distanciamento. Podemos dizer que a dinâmica de aproximação e de afastamento está ligada ao estabelecimento de lugares discursivos (e reforçamos, com isso, políticos e culturais) a partir das representações assumidas em cada caso.

A visibilidade do diferente é sempre dada em relação àquela de quem está empoderado na representação. E ainda que seja o próprio índio a filmar-se, entendemos que as possibilidades estão marcadas na lógica mesma da própria representação e em parte transferidas na aquisição do conhecimento técnicos e tecnológicos necessário para representar. Ainda assim, entendemos que haja uma pluralidade de regimes de visibilidade que podem ser acionados e de políticas de representação a eles associadas. Concebemos um ambiente plural em que possíveis identidades são compostas e recompostas toda vez e a cada produção em que o constrangimento sobre a questão indígena volte a emergir. E, de alguma forma, essa emergência se conforma nos entremeios dos nós culturais, políticos e econômicos dados quando a cada possibilidade de *dar a ver o visível*. Se quiséssemos identificar alguma forma de invisibilidade, teríamos de concebê-la como não-capturada nas articulações possíveis para as identidades concebíveis. Devemos dizer, ainda, do próprio impulso pelo registro do que seriam as atividades indígenas tradicionais ou as figuras dos índios em sua origem. Essa necessidade atesta a preocupação pela preservação de algo

que não é do âmbito comum e, por isso, pode ser perdido, algo diverso na perspectiva do olhar de quem registra. A tomada visual dos corpos também se constrói sob as mesmas restrições, já que a materialização de uma identidade não pode ser dada sem um recorte e, portanto, uma adaptação deles.

A perspectiva política está diretamente relacionada aos desígnios estéticos assumidos. Mais do que dizer de uma política cultural em que essas produções audiovisuais se inserem, tratamos da política enquanto abertura para a construção identitária na cultura. E, nesse sentido, ela só é possível se há uma forma de legitimação formal e simbólica do que se pleiteia dar a ver. Desse modo, a proposta de exibição da questão indígena não se pode conceber sem um enquadramento que não traga a floresta e a natureza em geral como cenário imaginário por excelência. Ainda na dinâmica de aproximação e afastamento em relação ao personagem índio, repete-se uma história de encontro ou desencontro com o homem branco, cujo olhar organiza o relato. As imagens não dialogam com esse repertório que se vale das possibilidades políticas, culturais e estéticas de representação do indígena. Como consequência desse encontro, privilegiado nas produções comentadas, podemos afirmar que as identidades de brancos e índios só podem ser assim ditas em sua unidade por acontecerem em contraponto. O contato entre essas categorias de humanos se define no contato que se estabelece entre ambos. Assim, os filmes, quer tematizem esse encontro ou não, fazem jus a ele ainda que de maneira não explícita. No momento em que se mira a câmera para o personagem cercado de sua *indigenidade*, é o olhar do diferente, do branco, que lhe faz baliza, que lhe constrói o espaço de sua visualidade.

Com isso não queremos dizer que o olhar em questão seja exatamente aquele personalizado pelo homem branco operando a câmera, mas um regime de visibilidade que nasce constrangido, na brecha resultante do contato, tanto para brancos como para índios. Ao tratarmos de políticas da representação, portanto, uma questão se faz premente: a problemática das "proximidades compulsórias", reordenando a questão das relações entre o mesmo e o outro: "As migrações

e a urbanização em massa, isto é, os deslocamentos impostos pela economia mundial, embaralham as fronteiras entre interioridade e exterioridade, abalando identidades 'estáveis' constituídas a partir do traçado dessas mesmas fronteiras" (FIGUEIREDO, 2012, p. 2). Além disso, nas palavras da autora, "o outro distante, das viagens turísticas, dos cartões postais ou espetacularizado pelas mídias, não chega a ser visto como ameaça à identidade, isto é, o outro em seu lugar não atemoriza" (FIGUEIREDO, 2012, p. 2), e ao falar de "lugar" Figueiredo se refere não apenas à localização espacial, mas também às "categorizações impostas pela divisão da sociedade em classes ou em estratos distintos de prestígio" (FIGUEIREDO, 2012, p. 2).

Um terceiro elemento pode ser acrescentado a esses: a problemática das tecnologias da comunicação, que parecem diluir a cada dia os obstáculos relacionados ao tempo e ao espaço, potencializando deslocamentos simbólicos, desestabilizando identidades e complexificando a cultura das visualidades e as estratégias de visibilidade:

Na sociedade dos meios de comunicação de massa, do predomínio do audiovisual, a cidadania plena é definida pelo direito de ver e de ser visto. Se, no passado, ao fazer referência ao abismo entre as elites e o povo, falava-se dos que tinham ou não tinham voz, hoje, fala-se, cada vez mais, dos que possuem ou não possuem visibilidade. Nesse sentido, é a imagem mais do que a palavra, o espectador, mais do que o ouvinte ou o leitor, que servem de ponto de partida quando se trata de refletir sobre a necessidade de alterar a distribuição de papéis e competências hierarquicamente estabelecidos (FIGUEIREDO, 2012, p. 12).

Na variedade das imagens, colocam-se modos de pensar o partilhamento de espaços públicos com o outro que agora está perto, e não apenas de passagem:

Daí decorrem reações radicais daqueles que, mantida a devida distância, não tinham problemas para reconhecer a especificidade do outro, desde que este se mantivesse em suas comunidades, concebidas como "fechadas e autênticas". É, portanto, o fato de o outro se diversificar, de ser capaz de refazer alhures o seu lugar, tornando-se próximo, que

exaspera os que não necessitam abandonar seus territórios de origem para sobreviver (FIGUEIREDO, 2012, p. 2).

Ou seja, Figueiredo nos alerta sobre as possibilidades de enfrentar os problemas das fronteiras invisíveis, dos recursos da visibilidade/invisibilidade, da dúvida sobre a condescendência multiculturalista do Ocidente e do retorno da reflexão da política sob o viés da estética, nos termos que nos propõe Rancière ao tratar da “partilha do sensível”, “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15), fixando, ao mesmo tempo, um “comum partilhado” e “partes exclusivas”.

Ao propormos tais questões, à luz dos filmes tratados, algumas considerações finais se fazem prementes. O documentário *Santiago*, de João Moreira Salles (2007), termina com a narração contundente daquele que seria seu realizador: “*Não existem planos fechados – Santiago está sempre distante. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele, o que pode explicar o desconforto de Santiago. (...) Na filmagem, eu nunca deixei de ser o dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo. E no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera*”. Interrompido por seu diretor durante mais de uma década, os cinco dias de filmagem são transformados em imagens apenas após a morte do personagem, acentuando o desconforto que sentimos ao ver suas imagens. No comum partilhado, o incômodo de nos depararmos com a presença próxima do outro, em sua alteridade radical, desafia-nos quando assistimos ao documentário, em que o mordomo, sempre acuado e mal compreendido em seu português espanholado, interpela-nos nos espaços conhecidos de nossa identidade: “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Assim, mais do que baseada em relações de poder, a política – e podemos estender tal afirmação às políticas da representação – é feita de “relações entre mundos” (RANCIÈRE, 1996, p.53), compreendendo os “regimes de visibilidade” como experiência cultural capaz de “recompôr as relações entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer que definem a organização sensível da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 51). Nos interstícios entre visibilidade e invisibilidade, atração e repulsa, identificação e diferença, sujeitos e não sujeitos, notamos o deslocamento de uma *cultura da visualidade*, compreendendo visibilidade como estratégia política, como mecanismos socioculturais compartilhados que conferem reconhecimento a determinadas imagens visuais (FIGUEIREDO, 2012, p. 4), podemos nos colocar parâmetros a partir dos quais desafiar a questão das identidades, apontando seu caráter sempre provisório, sempre transitório, em que atores sociais diversos podem se instaurar como sujeitos da enunciação ao narrar suas próprias histórias, seja em primeira pessoa ou filmados por outros.

Referências

- CALLIGARIS, C. "Para que servem as ficções?". *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 18/01/2007.
- COUTINHO, E.; XAVIER, I.; FURTADO, J. "O sujeito (extra)ordinário". In: MOURÃO, M. D. & LABAKI, A. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ENNIS, S. & ASCH, T. *Guide: The Feast*. Documentary Educational Resources. 1975.
- FIGUEIREDO, V. L. F. "Fronteiras invisíveis: o intelectual, o outro próximo e a estetização da política". XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.
- GEERTZ, C. *Obras e vidas. O antropólogo como autor*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: URFJ: 2005.
- LE GOFF, J. & NORA, P. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MECCHI, L. "Serras da Desordem, de Andrea Tonacci (Brasil, 2006)". *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/serrasdadesordem.htm>. Acesso em: 07/10/2012.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROUCH, J. "The câmera and the man". In: HOCKINGS, P. *Principles of visual anthropology*. 3rd ed. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2003, p. 79-98.
- SOARES, R. L. "De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas". *Revista MATRIZES*. Ano 5, nº 1, jul.-dez. 2011, p. 137-154.
- WINSTON, B. "A maldição do 'jornalístico' na era digital". In: MOURÃO, M. D. & LABAKI,

A. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WHITE, H. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Filmografia

Pirinop, meu primeiro contato (2007), de Mari Corrêa and Karané Ikpeng. 83 min. Trecho disponibilizado pelo Projeto Instituto Catitu. Disponível em: <http://www.institutocatitu.org>. Acesso em: 20/11/2012.

Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci. 135 min.

The Feast (1970), de Timothy Asch e Napoleon Chagnon. 29 min. Trecho disponibilizado por Educational Resources. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=rWeZlq8q_xo. Acesso em: 20/11/2012.

Xingu (2012), de Cao Hamburger. Trailer do filme. Disponível em: <http://www.xinguofilme.com.br/>. Acesso em: 20/11/2012.