



A-filiação em *Serras da desordem**

IVONE MARGULIES

Doutora em *Cinema Studies* pela *New York University* (NYU)

Professora associada do Departamento *Film and Media Studies* do *Hunter College*,
City University of New York (Cuny)

Resumo: Este ensaio explora como o uso da reencenação em *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci (Brasil, 2006), amplia criticamente a afiliação problemática das populações indígenas às instituições e à ordem normativa brasileiras. O filme aciona a qualidade “anacrônica” da reencenação, criando um espaço especulativo para conformar e manter viva a questão do distanciamento de Carapiru (e dos indígenas). A expressão que uso para enfatizar a importância dessa des-originação estética é *a-filiação*.

Palavras-chave: *Serras da desordem*. A-filiação. Reencenação. Mimese.

Abstract: This essay explores how the use of reenactment in *Serras da desordem* critically amplifies the problematic affiliation of indigenous populations within Brazilian institutions and normative orders. The film activates reenactment’s “anachronic” quality, creating a speculative space to frame and to keep alive the question of Carapiru (and the Indian’s) apartness. My term to stress the stakes of this de-originating aesthetics is a-filiation.

Keywords: *Serras da desordem*. A-filiation. Reenactment. Mimesis.

Résumé: Cette communication explore comment la re-encenacion dans *Serras da desordem* élargit de manière critique l’affiliation problématique des peuples indigenes à l’intérieur des institutions brésiliennes et des ordres normatifs. Le film déclenche la qualité ‘anachronique’ du ‘faire re-jouer’ en aménageant un espace spéculatif qui encadre et actualise la question de la mise à l’écart de Carapiru (et celle de l’indien tout court). Le terme que je propose pour souligner les enjeux de cette esthétique dé-racinante, c’est l’ ‘a-filiation.’

Mots-clés: *Serras da desordem*. A-filiation. Re-encenacion. La mimésis.

Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural, transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar. Seríamos afetados por isso como por uma causa – natural ou genética. Herda-se sempre um segredo – que diz “leia-me, alguma vez serás capaz?”

Jacques Derrida

* Esse texto é uma versão atualizada e traduzida do artigo *Reenactment and A-filiation* in Andrea Tonacci's *Serras da desordem*, publicado pela autora na *Cinephile*, The University of British Columbia's Film Journal (v. 7, n. 2.), em 2011.

A temática determinante em *Serras da desordem* refere-se a um tecido sócio-étnico rompido e à problemática relação tangencial entre as populações indígenas e as instituições e ordens normativas brasileiras. A presença desvinculada e incongruente de Carapiru entre os brasileiros não indígenas, em seu grupo e no filme, é o resultado tanto de uma história violenta de erradicação quanto de uma estética fraturada que envolve repetição recursiva e reencenação literal.

Andrea Tonacci, ao lidar com Carapiru, um índio isolado, objeto primordial do paradigma selvagem etnográfico, realiza uma reconstrução tardia de sua história que é necessariamente crítica. A reencenação, usada para colocar o espectador a par de um acontecimento ou gesto perdido, é tradicionalmente associada à maquinaria do cinema de ficção com seu impulso narrativo de moldar e domesticar a contingência. Quando usada para representar o índio, uma entidade submetida à constante patrulha e às pressões de territorialização (se não à extinção completa), a reencenação pode se tornar cúmplice da intenção dos discursos alocrônicos de fixar as realidades indígenas em um passado atemporal. De acordo com Rebecca Schneider, “uma vez que a manipulação do anacronismo é a essência mesma da arte ou do ato de reencenar, ela nunca pode ser inteiramente eliminada do projeto em questão” (1985: 53). De fato, enquanto atualização ficcional, a reencenação não oferece qualquer garantia ética ou epistemológica de fidelidade. Ela é uma forma de teatro que assegura estruturalmente o “princípio da continuidade da identidade através de uma sucessão de substituições”, que Christopher Wood e Alexander Nagel chamaram de “anacrônico” (2010: 14). Cunhado como uma alternativa às leituras historicistas da arte, encarregadas de detectar anacronismos e supor origens e contextos apropriados, o termo “anacrônico”, por contraste, é usado “para dizer o que a obra de arte faz ‘*qua arte*’: quando ela é tardia, quando se

repete, quando hesita, quando relembra, mas também quando projeta um futuro ou um ideal” (NAGEL; WOOD, 2010: 14). A postulação de uma conversação através dos tempos ilumina a concepção anacrônica da arte e a reencenação é um dos principais instrumentos para ativar a dimensão intertemporal desse diálogo, estimulando seu potencial performativo. Basicamente, um filme (ou obra de arte) pode ignorar, absorver ou intensificar criticamente o desafio imposto pela reencenação à genealogia ou à temporalidade linear. Ele pode reconstruir a fantasia da pureza que sustenta a criação de um “outro” abstrato e anistórico (por exemplo, os inuítes e seus hábitos atemporais de *Nanook of the north*, de Flaherty), ou expor a contingência inerente às noções de autenticidade, ou seja, a forma pela qual a origem muda de acordo com investimentos históricos específicos, relações de dominação diferentes e composições estéticas distintas.

Nesse filme, a busca por uma “des-originação” radical – desde sua saturação intertextual até a encenação autorreflexiva clássica do encontro entre o cineasta e Carapiru no final, para “dar início” ao filme – já foi amplamente analisada. Meu propósito aqui é explorar o modo como o filme expressa sua ambiguidade fundamental em relação às narrativas de integração disponíveis. O termo que uso para ressaltar a importância da estética da erradicação de *Serras*, em prol de uma história crítica da Nação, é *a-filiação*.

Em *Serras da desordem*, vários dos critérios que conferem coerência a um discurso realista – a referência a um ciclo ou a traços familiares hereditários, a memória, o *flashback*, toda a matéria-prima de um mundo diegético compartilhado ou de uma psicologia coerente – são submetidos a significativas torções, são filtrados pela subjetividade opaca de Carapiru ou alterados pela implacável recursividade do filme. Em seu ímpeto estrutural, o filme continuamente reenquadra o índio, ricocheteando no não índio e na “outra humanidade” de forma inesperada. Mesmo quando utiliza a reencenação, um gênero essencialmente corrompido pela expectativa da narrativa, *Serras* caça do desejo do espectador por alguma forma de completude para a identidade de Carapiru, sugerindo interpretações que são constantemente frustradas. O encontro “inesperado” com o filho, assim como o retorno à reserva, tramam uma desajeitada absorção de Carapiru em um meio social

e familiar. Entretanto, a “presença física” passiva de Carapiru, meramente emprestada ao filme, persiste como um catalisador das questões de identidade, cuja opacidade repele qualquer identificação, gerando constante desvio e “des-originação”.

É especialmente no que tange à questão do parentesco – qual linhagem Carapiru pode reclamar, onde ele se encaixa e qual o estatuto de um índio isolado no Brasil de hoje – que o filme utiliza mais claramente a qualidade “anacrônica” da reencenação, criando um espaço especulativo para conformar e manter viva a questão do apartamento de Carapiru (e dos índios em geral).

Seguindo os contornos irregulares e dilapidados da afiliação em *Serras*, indicarei as formas nas quais a reencenação galvaniza a questão da mimese e seu foco na transmissão, na hereditariedade e no aparentamento genealógico. A reencenação e a superfície estilizada do filme concebem “o índio” como irrevogavelmente desenraizado, transformando Carapiru em um agente do luto e do *desaparentamento*.

No entanto, não é apenas a indeterminação temporal da reencenação que desafia o positivismo do cinema documentário e etnográfico e suas previsíveis “descobertas”. A deriva genérica do filme através da ficção, do documentário e da reencenação em pessoa, bem como a interação entre Tonacci, Pereio e Carapiru, todos possíveis atores e personagens nos vários estágios de *casting* e *script* do filme, articulam para o índio uma identidade furtiva e desterritorializada. Quando questionado sobre a relação entre seus documentários indigenistas e *Serras*, Tonacci declarou que o último é uma ficção, um filme com atores pagos que eram apenas “circunstancialmente indígenas” (SATIKO, R. *et al.*, 2007: 251-252). No encaixe do campo representativo aberto pelo “indigenismo circunstancial”, podemos perguntar se a reencenação aloja algum nível de especificidade ou individuação e se o indígena genérico, ou encenado, não seria de fato um catalisador melhor para dispersar os estereótipos circundantes e os roteiros nacionais para o índio.

Fazer do índio uma peça de folclore relegada ao passado da nação, ou tentar defini-lo como autêntico ou inautêntico, tem no Brasil uma relação direta com a disputa dos direitos sobre terras indígenas. Em 2006, quando *Serras* foi filmado, o presidente da FUNAI, Mércio

Pereira Gomes, afirmou que o sistema judiciário precisava estabelecer limites à excessiva demanda pelas terras dos índios, tendo em vista o crescente número de cablocos que reivindicam ancestralidade indígena. O antropólogo Viveiros de Castro construiu seu argumento contra as políticas de identidade patrocinadas pelo Estado insistindo que terceiros não poderiam decidir o que é um índio, uma vez que a identidade indígena é tautegórica:

Índios são aqueles que “representam a si mesmos”, no sentido que Roy Wagner dá a esta expressão, sentido que não tem nada a ver com identidade; e nada a ver, tampouco, com representação, como está indicado na formulação deliberadamente paradoxal da expressão. “Representar a si mesmo” é aquilo que faz uma singularidade, e o que uma singularidade faz. (CASTRO, 2008: 153)

Afirmando, provocativamente, que “no Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é”, Viveiros de Castro traz à tona o exemplo preciso do índio isolado, “o único que pode reivindicar ser realmente um índio”, para assim caracterizar a falta de sentido das contestadas alegações de identidade indígena na política brasileira atual:

[...] voltemos às famosas categorias, cuja intenção de marcar etapas temporais é evidente: isolado, contato intermitente, contato permanente e integrado... Na cara de quem vai se fechar a porteira? Integrado já não é mais índio; fácil essa. E os de contato intermitente? Que frequência de intermitência faz de um intermitente um integrado... Bem, o índio isolado ninguém tem coragem de dizer que não é mais índio sobretudo porque ele nem é índio ainda. Ele não sabe que é índio. (CASTRO, 2008: 150)

A representação de Tonacci do alheamento de Carapiru ampara a identidade performativa e a política defendidas por Viveiros de Castro. A apresentação de Carapiru sem consciência do que é ou de quem é um índio e a criação de uma proteção silenciosa em torno dele tornaram-no impermeável à inscrição em hierarquias extrínsecas prévias.

À medida que a narrativa remonta a separação e o retorno de Carapiru ao seu grupo, à medida que atravessa presentes indefinidos, o filme coloca em jogo uma situação de

integração constantemente adiada. Cada ancoragem vislumbrada para a identidade indefinida de Carapiru que é introduzida é imediatamente retirada. O encontro dele com o filho, dado como morto no massacre, por exemplo, nos parece excepcional em sua coincidência. Possuelo conta o que aconteceu nesse encontro: quando Txiramucú – “Benvindo Guajá”, em português – ouve o nome de Carapiru, ele sussurra em um português mal falado: “Esse é o nome do meu pai... eu reconhecendo seu rosto. Ele é meu pai”. O fato de que, contra todas as possibilidades, eles são mesmo pai e filho, e de que Benvindo também escapou da morte quando criança, concede à separação do passado um senso trágico de destino. O real é *troumático*, para usar o trocadilho de Lacan. Ele aponta para o hiato do encontro quase-perdido, visto que outro intérprete tinha sido escalado para vir no seu lugar. Como um tropo melodramático perfeito, essa cena de reconhecimento parece deixar emocionalmente claros os deslocamentos que conformam tanto a realidade da vida de Carapiru quanto sua texturizada reconstituição. O filme esvazia significativamente a grandiosidade desse momento único, que é primeiro testemunhado por Possuelo e por outro amigo e, respeitando o tom inescrutável do verdadeiro encontro original, ainda inscreve uma mediação extra. A prova definitiva, uma velha ferida de bala que o filho sabe que o pai carrega nas costas, nos é mostrada, mas com vários afastamentos, através do *replay* de uma reencenação do encontro feita em 1988 para a TV.

O corpo de Carapiru é a tela para recorrentes mediações e uma oscilação constante entre reconhecimento e equívoco. Vemos imagens de TV de linguistas americanos tentando sem sucesso correlacionar a linguagem de Carapiru com alguma estrutura Tupi-Guarani. Incitados por sua passividade infantil, experimentamos ainda nossas próprias fantasias de adoção serem estimuladas pelos encontros reconstituídos com famílias brancas benevolentes: os Aires, que acolhem Carapiru quando do seu primeiro contato em Santa Luzia, e a família de Sydney Possuelo, com quem ele esteve em Brasília antes de retornar à reserva. Na verdade, Tonacci conta com o fracasso dessas projeções para, dessa forma, combinar expectativas e gerar um momento de dúvida, “uma abertura para o que é”. O sentido no cinema, ele diz, “passa por essas brechas. Quais são as chances que nós temos de ver que o outro não corresponde à nossa maneira de pensar ou ser?” (SATIKO, R. *et al.*, 2007: 248).

Navegando em um campo de parentescos tribais e genéticos pressupostos, os encontros de Carapiru com várias ordens normativas colocam em relevo sua posição de estranho. É precisamente em situações sociais, quando no meio de outros, que ele é relegado a um segundo exílio, a uma a-filiação. Essa a-filiação não se deve somente à incongruência visível de seus gestos e de sua presença ou à sua inabilidade de integrar-se socialmente em seu próprio grupo ou em qualquer outro. Comentários improvisados sobre Carapiru revelam pressuposições padrões acerca da alteridade indígena. Possuelo admite, por exemplo, que sua reação inicial foi de que Benvindo tinha reconhecido o pai porque eles eram da mesma etnia. O fato de um especialista bem intencionado e com experiência sobre o indígena isolado introduzir essa possibilidade torna óbvia a fragilidade da singularidade de Carapiru como pessoa, levantando para o espectador a questão: a ênfase na origem étnica e na identidade cultural trai ou reforça essa singularidade? A tipologia torna-se outro importante contraponto para Carapiru.

Sobre os Guajá não aprendemos nada: como eles experimentam o passado imediato e antigo, suas relações familiares ou sua identidade *vis-à-vis* com o outro. Um inventário parcial de dados etnográficos fundamentais revela a densidade do significado intencionalmente deixado de lado pelo filme. Em *Decolonizing History: ritual transformation of the past among the Guajá of eastern Amazonia*, Loretta Cormier ressalta que uma vez que o encontro dos Guajá, nos anos 70, tinha sido conformado por uma influência colonial prévia, o “esquema histórico-aculturado/a-histórico-tradicional [era] uma dicotomia inválida para compreender a cronologia histórica deles” (2003b: 126). A autora observa que eles mantinham “uma distinção análoga que existia simultaneamente no domínio terreno (onde estão submetidos à aculturação) e no domínio espiritual (onde permanecem ‘tradicionais’)” (CORMIER, 2003b: 126). Nesses dois domínios, o tempo

também assumiu diferentes dimensões... mas ao invés da dicotomia histórico/a-histórico, ele é mais bem descrito enquanto uma distinção entre tempo-quotidiano e tempo-multiforme... No domínio sagrado, o passado é multiforme e maleável, e a atividade dos Guajá no passado multidimensional é importante na criação de sua identidade cultural. (2003b: 127)

Além do mais, a “experiência *iwá* (a existência de figuras passadas no domínio celestial)” age como um “filtro cultural que remove qualquer elemento não-Guajá do seu passado. Dessa forma, eles sistematicamente descolonizam sua história” (CORMIER, 2003b, 123).

Anulando significativamente as projeções não indígenas de completude, incitadas pelo dramático encontro pai-filho entre Carapiru e Benvindo, Cormier afirma que “as genealogias não são nem significativas nem apropriadas para entender o modo como os Guajá percebem as relações de parentesco” (2003a: 75). Primeiramente, eles acreditam que possuem mais de um “pai biológico”, uma vez que para eles “a quantidade de sêmen necessária para gerar uma criança é maior do que a quantidade que um homem sozinho poderia normalmente ser capaz de produzir” (CORMIER, 2003a: 65), e essa crença não apenas torna difícil considerar o sistema patrilinear deles, mas enfraquece o papel da paternidade. Benvindo tem, portanto, múltiplos pais. O fato de terem uma amnésia genealógica e até mesmo estrutural, que “se refere não tanto à habilidade de recordar, mas ao significado social da recordação ou da não recordação dos ancestrais na criação de certos tipos de sistemas de parentesco” (CORMIER, 2003a: 75), poderia também interferir em nossa noção de paternidade ou filiação.

De acordo com o estudioso dos Guajá, Uirá Felipe Garcia, ao contrário de muitos outros grupos amazônicos, não há transmissão de nomes entre os Guajá. Os pais escolhem nomes que expressam uma relação de possessão que a criança supostamente teria com um animal, uma planta ou um objeto. Isso introduz uma ordem de filiação inteiramente diferente. O fato de chamarem a si mesmos em Guajá (assim como na língua Tupi-Guarani) de “awá” (que significa aproximadamente “humano”) deve também ser levado em conta, pois esse é o modo como Carapiru chama a si mesmo, e a humanidade, ela mesma, tem um sentido amplo para os povos da Amazônia. Como Viveiros de Castro explica,

[a] condição original comum tanto a humanos quanto a animais não é a animalidade, mas, ao contrário, a humanidade. Tendo sido humanos, os animais e as outras espécies continuam sendo pessoas por trás da aparência que mostram diariamente... a alma ou espírito, ou seja,

o aspecto subjetivo da existência, é o dado universal e incondicional, uma vez que as almas de todos os não-humanos são como a dos humanos, enquanto a natureza corporal objetiva possui uma qualidade a *posteriori*, particular e condicionada. (2004: 465)

Para entender a oscilação entre a compreensão dos Guajá e de Carapiru acerca do parentesco e da paternidade, um documentário ou uma ficção tradicional se aproveitaria, por exemplo, do fato de os Guajá considerarem os macacos – e em particular o macaco-uivador, literalmente chamado “primeiros humanos” (CORMIER, 2003a: 89) – como parentes, e os animais de estimação e criação como formas complexas de filiação. E, no entanto, todas as considerações acima não são mencionadas em *Serras*, ainda que o filme mostre os macacos como animais de estimação e churrasco para a refeição. Ao invés de oferecer a informação que nos daria a ilusão de ver os Guajá tal como eles são ou de nos tornar familiar a Carapiru, Tonacci conserva os dois mundos situados em uma adjacência conciliada e negociada.

No filme, a representação de um Carapiru *a-filiado*, sua apresentação como uma *incongruência*, é paralela à discussão de Nancy Bentley acerca da invenção de W. E. B. Dubois, em *A quarta dimensão*, de um “dispositivo contrafactual para registrar um espaço-tempo alternativo para aqueles ignorados pelos que marcam o tempo” (BENTLEY, 2009: 283). Os escritores afro-americanos, argumenta ela, não poderiam se apoiar “nas linguagens universalistas do familismo íntimo ou da descendência genética”, porque ao fazerem isso “apagariam a história que mais precisa ser representada - aquela do *desaparentamento*” (2009: 276). Tal condição é definida pela autora como uma imposição social e jurídica sobre os não brancos pelos colonialistas e pelas práticas escravistas, que extraía “seus corpos, seu trabalho e suas capacidades reprodutivas... da esfera do familiar” (2009: 270-271). Ao invés da “linhagem sanguínea”, o romance encena “a coexistência de uma zona distinta da experiência com um mundo tridimensional que permanece esquecido disso” (2009: 281). Para Bentley, essas expressões de *desaparentamento* geram um contrarrealismo, uma “zona de história imaginária na qual relações alteradas de poder produziram necessariamente caminhos históricos alternativos” (2009: 288).

A reduzida autonomia de Carapiru sob a jurisdição protegida do estado e o desenraizamento ao qual ele e sua tribo foram submetidos nos trinta anos de história cobertos pelo filme são paralelos aos efeitos das práticas colonialistas e escravistas que reduziram os não brancos a uma condição de mera genealogia, de *desaparentamento*. Mas, devemos ressaltar: essa é a representação de Tonacci, não a de Carapiru, de uma “zona distinta da experiência” e do “esquecimento do mundo”, e as particularidades das perdas dos indígenas, africanos e afro-americanos sob a exploração colonial não podem ser minimizadas. O que me interessa nessa analogia imperfeita é a consciência, clara em Tonacci, de que uma dimensão discrepante extra é necessária para expressar a contemporaneidade e a singularidade irreduzíveis de Carapiru.

Quando Catherine Russell reivindicou uma etnografia experimental que reconhecesse “o destino do primitivo na pós-modernidade”, ela sugeriu que para contestar o “regime de veracidade do filme etnográfico” deveríamos converter “o paradigma selvagem numa narrativa de ficção científica” (1999: 6). Gostaria de explorar as implicações do gênero de ficção científica e sua dimensão anacrônica para Tonacci. A justaposição artificial da ficção científica de temporalidades modernas e futuras e sua inventividade representacional operam na margem mesma do familiar, compelindo-nos a ver o cotidiano e o agora numa intrincada tensão. Uma das imagens mais fortes do filme que coloca lado a lado tempos e regimes é a última cena: um jatinho (inserido digitalmente) voando sobre Carapiru, que gesticula para o céu enquanto fala em Guajá. Como observado por Ismail Xavier (2008), entre outros, o avião articula a temática do filme de transmissão e ruptura, uma narrativa que tem em seu outro polo o tição.

Os tições aparecem insistentemente. No início mesmo do filme, o tição aparece passando de mão em mão, sendo comentado pelos indigenistas, e novamente sendo reencenado como um construto no final do filme, quando o cineasta pede que Carapiru pegue um e acenda uma fogueira. A performance, na precisa formulação de Richard Schechner, é o comportamento “restaurado” ou “duplamente-executado”, e ela pode ter, no caso de ações diárias, uma “constância de transmissão” através de muitas gerações (SCHECHNER, 1985: 35-36). Filmicamente isolado, o tição e sua manipulação ganham em amplitude temporal e referencial, acumulada através de sua associação com a

cotidianidade, o “poder de permanência” de “um tipo carnudo de ‘documento’ de sua própria recorrência” (SCHNEIDER, 2011: 37). *Serras* insere essa cotidianidade “duplamente-executada” numa sequência secular de gestos semelhantes e, ao projetar para trás e para frente, traz de volta uma humanidade comum no cinema.

Ao tentar compreender como os Guajá perderam o conhecimento da horticultura e por que, mesmo nos intervalos entre seus contínuos deslocamentos, eles nunca readquiriram a habilidade crucial de fazer fogo, Cormier levanta a hipótese de que a inabilidade deles em estabelecer um novo território talvez se devesse ao despovoamento e à sua fraqueza em relação a grupos ameríndios maiores ou, ela acrescenta, a “perda do conhecimento da horticultura talvez tenha resultado da escravidão de uma geração de Guajá, o que poderia também explicar a perda da tecnologia indígena de fazer fogo” (2003a: 6). É essa história suprimida e todas as suas rupturas que são compactadas no quadro final do filme, sendo ritualmente rememoradas em cada gesto reencenado.

Em sua vigorosa análise dos filmes filipinos de fantasmas e do sobrenatural, Bliss Cua Lim vê o fantástico “como uma tradução equivocada de temporalidades heterogêneas para o código universalizante do tempo homogêneo” (2009: 32). A respeito da “violência dessa tradução”, ela detecta paralelos entre a organização temporal do fantástico e do índio nos filmes etnográficos, tendo em vista a necessidade comum aos dois de instituir um domínio separado para “o primitivo”. Segundo a autora, “estruturas epistemológicas opostas – o mundo secular e o mundo encantado, por exemplo – tornaram-se, no fantástico, objetos de representação concretizados na *mise-en-scène*” (2009: 27), e essa imiscibilidade dos seres sobrenaturais dentro do mundo moderno configura uma crítica temporal da linearidade do tempo unidirecional, progressivo, da modernidade (2009: 32-33).

Reencenado, *Carapiru* demonstra uma intratabilidade similar, uma resistência em misturar-se ao ambiente que também se mostra como uma categoria escorregadia, a qual abrange cenário e realidade. A analogia com o sobrenatural exhibe, com singular intensidade, os arranjos de discrepâncias temporais que modulam *Serras*. A recursividade intertextual do filme, bem como os ecos que reverberam entre imagens, frases ou pessoas, convocam outros tempos, criando um campo de força fantasmático. As imagens de

TV, os jornais e os documentos das expedições giram em torno da figura de Carapiru, formando um conjunto de índices históricos em busca do novo agora de sua legibilidade. A nudez trajada por Carapiru, uma presença despojada de essência, melancolicamente capturada no brilho da montagem da sequência do Brasil Grande enquanto ele corre na estrada, e no avião inatingível que paira acima, fecha o filme em um estado de suspensão. As densidades múltiplas, referenciais e materiais da reencenação e das imagens documentais, do arquivo e da *verité*, imagens estáticas e em movimento, tornam-se todas contrapontos de um distúrbio único e em andamento: a temporalidade e a referência categoricamente indefinida de Carapiru.

Antes dessa notável composição final, uma sequência aparentemente inane, que mostra Carapiru de volta à sua reserva, leva-nos a perguntar se não haveria uma outra estratégia além do hibridismo de justaposição para representar a a-filiação e para enquadrar o presente temporalmente “des-locado” e desnudo do índio.

Mimese sem sentido

O flerte de *Serras da desordem* com as instâncias de reconhecimento e retorno exemplifica a atração perversa exercida pela questão da mimese no cinema de reencenação contemporâneo.

Em *Shoah*, de Claude Lanzmann (1984), *S21: The khmer rouge killing machine*, de Rithy Panh (2003), *Close-up*, de Abbas Kiarostami (1990) e *Sons*, de Zhang Yuan (1996), a reencenação provoca um refluxo, uma regurgitação do real na forma de repetições que são inconscientes, acidentais e compulsivas. A *mise-en-scène* ascética desses filmes, a duração e a hiperacuidade do registro realista ampliam o assombramento do real. Uma multidão de duplicações perturbadoras – coincidências incomuns, preconceitos resistentes, similaridades estranhas e vícios hereditários – atravessam a realidade desses filmes.

Próximo ao fim de *Serras*, depois de um enquadramento intertextual vertiginoso, somos confrontados com uma sequência de temporalidade estagnada. Por dez minutos, antes do final espetacular no qual Carapiru tira suas roupas, coloca

sua vestimenta indígena, entra na floresta para encontrar o cineasta e, sob um jatinho inserido digitalmente, se dirige a nós, testemunhamos o que pode ser interpretado como a condição presente de Carapiru.

Mínimos reenquadramentos metonímicos delineiam uma experiência indígena repetitiva e um horizonte reduzido de expectativas. Na reserva, assistimos à relação convival dos Guajá com os animais, a preparação de macacos para o churrasco. Uma pilha de corpos de macacos aparece numa longa tomada individual e novamente em plano fechado. Gradualmente, uma série de tomadas de pequenas crianças brincando com facas afiadas, instrumentos pontiagudos, paus, cacos de espelhos, e apontando os arcos em batalhas imaginárias, se acumula em uma trama subjacente de violência e miséria, e, vagamente, desejamos que essa realidade seja um efeito de estilização.

Pesquisador dos Guajá, Uirá Felipe Garcia confirmou que, por mais perturbadoras que sejam, essas imagens correspondem de fato à realidade nas reservas do Caru e do Tiracambú. Movidos pelo perverso padrão de repetição do filme, intuitivamente comparamos esses índios na reserva aos mesmos atores sociais das primeiras cenas edênicas do início, quando animais humanos e crianças são igualmente cuidados e acarinhados, e mal conseguimos reconhecê-los. Ao invés de panorâmicas fluídas, que designam uma realidade pastoral feita de conexões simples entre os índios de todas as idades e os animais, essa sequência é construída por cortes secos, tomadas visuais duplas que expressam um mundo de poucas variações e sufocante paralisia. Imagens de uma mimese sem sentido – esboçadas em cenas recorrentes de crianças mal vestidas, com camisas promocionais de segunda mão e tamanho adulto, batendo e aprendendo a bater repetidamente, defendendo sua comida e suas posses – definem a intervenção do filme.

Esse foco peculiar no retorno cíclico é envolvido em uma homogeneidade neutra que divide a superfície híbrida do filme. A sequência da reserva Guajá choca porque renuncia à laminação intertextual prévia do filme em prol de uma apresentação cruel, isenta de explicações ou de uma retórica redentora. Ao invés de nos conduzir ao engajamento na postura analítica do autor, na exegese das correspondências intertextuais do filme, essa imagem nos confronta “nua”, sem nenhuma informação ou justificativa

externa. E se concedemos, mesmo que momentaneamente, uma dose de autenticidade à anterior representação pastoral da vida indígena nômade, é porque negligenciamos em que medida a sequência posterior, ao apresentar uma realidade degradada, é construída tal como é.

A alegoria de *Serras do fogo/filmagem*, sua desconstrução do índio, tem sido interpretada como uma contraimagem da reconstituição da cotidianidade mítica dos inuítes, por Robert Flaherty, no que se refere aos ciclos sazonais e atemporais de sobrevivência. Mas são Jean Rouch e o surrealismo de Luis Buñuel que esclarecem o que subjaz à meditação mais ostensiva de Tonacci sobre a dura realidade contemporânea dos Guajá.

Ao comentar a perturbação provocada pela clareza fantástica de *Os mestres loucos*, de Jean Rouch (1955), Jean-André Fieschi sugere que a qualidade de ficção científica dessa obra se deve à “ilusão da ausência de qualquer manipulação no material filmado”:

Ligada ao “alhures” que é feito manifesto, à provocadora alteridade, tão perto e ainda tão longe, há a estranheza daquilo que vemos, definida como tal unicamente pelas diferenças culturais; e há o método narrativo, impecável em sua sequência lógica, introduzindo o fantástico junto a uma causalidade desconhecida. Acentuando esses poderes,

acrescenta ele, “tal como é certo e próprio, há a completa aparência de inocência, de um fato simplesmente declarado: *você vê tal como é...*” (1979: 70).

Em *Os mestres loucos*, o comentário em *off* e as inserções dos trabalhadores migrantes em Accra, capital da antiga Costa do Ouro, no trabalho diário em construções locais, que interrompem abruptamente os rituais de possessão hauka, constituem exemplos de um “momento surrealista na etnografia”, no qual “a possibilidade de comparação se faz presente numa tensão não mediada com a incongruência absoluta”, um momento surreal que, segundo James Clifford, “é repetidamente produzido e atenuado no processo de compreensão etnográfico” (1988: 146). Para garantir a diferença entre o filme e as exegeses etnográficas, para ter certeza de que a incongruência não será eliminada, uma estratégia-chave pode

ser, paradoxalmente, hiperbolizar a “inuidade de qualquer visão exótica do outro” (BENSMAIA, 2007: 78). Ademais, para atingir eficácia crítica, o cinema precisa corresponder à inuidade de seu objeto pró-filmico, “declarando e tornando visível sua impotência”, e, quando encarar a miséria, ele precisa, mais do que tudo, “impedir a compaixão, uma resposta estética e politicamente anacrônica, para assim atingir alguma forma de efetividade” (SCHWARTZ, 1992: 161). Essa prescrição do “olho técnico frio do cinema”, empregada para gerar “um tipo de etnocentrismo da razão, frente ao qual, assim como no contato com a tecnologia moderna, o que é diferente não pode ser tolerado”, se aplica tanto a *Os fuzis* (1964) – à avaliação da radicalidade de Ruy Guerra por Schwartz –, quanto a *Terra sem pão* (1933), de Buñuel, e ao retrato nada sentimental da vida atual dos Guajás feito por Tonacci: “[...] ao mostrar isso frontalmente e a partir de fora, o filme recusa-se a ver mais do que anacronismo e inadequação” (TESSON, 1995: 193).

Podemos, é claro, perguntar-nos por que, nesse ponto estável da narrativa, quando Carapiru é realocado mais uma vez (“Você vai me trazer de volta, não vai?”), ele perguntou), Tonacci usa esse frio olhar do documentário, essa indiferença programática. Acima de tudo, qual a relação do presente rígido dessa cena com o regime de duplicação e a incerteza temporal e categorial do resto filme?

Ao explicar o imperativo mimético, de que a imitação corresponde à “ordem natural das coisas”, Christopher Prendergast afirma que a “matriz lógica da mimese é formada da combinação e da confusão de três tipos heterogêneos de sentenças: a descritiva (como as coisas são), a prescritiva (você deve aceitar as coisas como elas são) e a normativa (‘há uma autoridade validando as sentenças anteriores’)” (1986: 5). O desembaralhamento dessas três ordens estimula os vários impulsos modernistas de desfamiliarizar e expor a arbitrariedade dos construtos realistas e naturalistas.

A sequência “você vê como é” de *Serras* “reúne em si mesma noções de norma e transgressão, de conservação e de subversão” (PRENDERGAST, 1986: 11), justapondo os dois paradigmas que Prendergast utiliza para dramatizar as ambiguidades produtivas da mimese – a *náusea*, de Barthes, e o *phármakon*, de Platão. A força disruptiva da mimese, para Platão, consiste em uma interrupção, pela droga, da devida classificação

e divisão das imagens, causando uma proliferação descontrolada. A abordagem de Barthes, ao contrário, entende a mimese como “uma força essencialmente conservativa e conservadora – confirmando a ordem com uma segurança nauseantemente anódina” (PRENDERGAST, 1986: 12). A perturbação da cena nauseantemente anódina de *Serras* torna-se evidente quando a vemos ocultando a mesma incerteza temporal e referencial que permeia cada gesto repetido e cada imagem ecoada.

Consideremos a condição física de Carapiru no momento da filmagem dessa sequência. Sofrendo de tuberculose – uma doença historicamente responsável pela contaminação pós-contato e pela disseminação de grupos indígenas inteiros, e que continua, até hoje, a afetar desproporcionalmente as populações indígenas, enquanto membros desprivilegiados da sociedade brasileira –, Carapiru deve ser mantido relativamente separado de seu grupo durante as refeições. Ao longo do filme, Tonacci reformulou repetidamente a expropriação de Carapiru, enquadrando-o sozinho ou separado dos outros. Mas seu isolamento é mais notável quando ele se junta ao grupo. Aparentemente implausível (afinal de contas, ele está de volta ao seu grupo), o enquadramento seletivo de Tonacci da semiquarentena de Carapiru – comendo e mantendo-se separado dos outros nas ocasiões sociais – complementa uma imagem de a-filiação congruente com a trajetória pessoal de Carapiru e com a histórica, que reproduz o trauma multissecular dos índios.

Uirá Felipe Garcia comenta que, apesar de Carapiru ser o mais documentado e emblemático, tais casos não são raros em noticiários locais e nacionais. Alguns índios viajaram ainda mais longe, outros morreram: “nos últimos quarenta anos eles enfrentaram vários massacres que ocasionaram fugas desesperadas”, que “manifestam uma reação awá às invasões e às perdas territoriais, dado que eles são forrageadores e caçadores”.¹ Sabemos que Carapiru estava diferente após seu retorno em 1988. Quando veio à floresta de Pindaré, a quinhentos quilômetros de sua área original, nas matas de Porto Franco, ele foi tratado como um “selvagem”, um quase-humano. Ele não caçava com os outros e tinha esquecido como cantar. Disse que tinha “morrido um pouco”, tendo passado muitos anos de privação, solidão e tristeza (uma noção fundamental para a concepção de pessoa entre os awá).

1. Comentários extraídos de conversa por e-mail com Uirá Felipe Garcia.

Fiel àquilo que em grande parte conforma o filme, nunca ficamos sabendo acerca da doença de Carapiru ou sobre qualquer razão imediata para seu isolamento. Reformuladas filmicamente para denotar uma separação mais metafísica, essas imagens são embaralhadas a seu passado de tristeza, enquanto sua doença denuncia de dentro sua pertença ao deslocamento endêmico do grupo. É essa laminação do real e do histórico, da trajetória biográfica de Carapiru e de outros índios e grupos indígenas, que esconde no presente um movimento pernicioso e crítico. Ao se apoiar na acumulação recursiva, trazendo Carapiru e outras imagens de volta através de mais um giro representacional, mais um ciclo de expropriação, Tonacci transforma sua aparição, reiterando a propensão da reencenação contemporânea em mostrar o presente e o passado difusos numa estase chocante e indistinta.

Enquadrado diante de uma porta Carapiru chuta o cachorro que passa, e tem início outro movimento de perambulação da câmera, que pausa para registrar pequenas disputas territoriais. Um animal de estimação, um quati amarrado a um poste, é mostrado duas vezes dando voltas e voltas. Esse cativo em miniatura expõe um limbo perturbador, um signo de alteridade banal, mas deslocado. À medida que assistimos, entramos em um circuito humanitário, associado aos Guajá da mesma forma como eles estão associados aos macacos que tomam como parentes. Somos implicados em um senso compartilhado de perda e em uma “outra humanidade”.

Filmados à maneira de um “documentário direto”, deliberadamente apresentados a partir de uma perspectiva externa, os sinais dispersos de uma cultura e de um modo de vida diferentes são mostrados na forma de ruína. É esse tecido corroído, apresentado a partir de um distanciamento pseudodireto e objetivo, que amarra a visão alegórica de Tonacci. Uma mimese sem sentido esclarece a força dessa cena documental radical e o devir fluido ao qual Tonacci submete a noção de “outra humanidade”. Assim como em Giorgio Agamben, seu “qualquer ser não quer dizer ‘ser, não importa qual’, mas sim ‘ser tal que isso sempre importa’” (1993: 1). Iluminando a profunda radicalidade de Tonacci, Charles Tesson evoca o modo como Buñuel nos apresenta um mundo de associações incertas e de difíceis rupturas ao nos levar a acreditar nas virtudes da tautologia: “[...] lá, um ser humano é um ser humano, um animal é um animal, e uma coisa é uma coisa” logo se torna “lá onde o ser humano é menos um ser humano do que o resíduo improvável daquilo que não

é nem um animal nem uma coisa” (TESSON, 1995: 90). O espanto, uma tendência natural do cinema de Buñuel e Tonacci, é sumarizado nessa questão: “em que sentido um ser humano não é também um animal e uma coisa?” (TESSON, 1995: 90).

Após a sequência emblemática de Tonacci – que reconstrói uma mesma cena em repetidos *close-ups* (a flecha atirada pelos araras; o quati amarrado e girando em torno do poste da reserva) –, chegamos ao último plano e conseguimos entender a presença nua e desajeitada de Carapiru como essencial para a historiografia crítica e o “acerto de contas” das histórias nacionais de exclusão.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *The Coming Community*. Trad. Michael Hardt. Minneapolis: University Minnesota Press, 1993.
- BENSMAÏA, Réda. A cinema of cruelty. In: *Building Bridges: the cinema of Jean Rouch*. Joram Ten Brink (Org.). London: Wallflower, 2007, p. 73-86.
- BENTLEY, Nancy. The fourth dimension: kinlessness and african american narrative. *Critical Inquiry*, University of Chicago, v. 35, n. 2, p. 270-292, 2009.
- CLIFFORD, James. On ethnographic surrealism. In: *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- CORMIER, Loretta A. *Kinship with Monkeys: the Guajá foragers of eastern Amazonia*. New York: Columbia University Press, 2003a.
- _____. Decolonizing History: ritual transformation of the past among the Guajá of eastern Amazonia. In: *Histories and Historicities in Amazonia*. Neil L. Whitehead (Org.). Lincoln: University of Nebraska Press, 2003b, p. 123-139.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

- FIESCHI, Jean-André. Slippages of Fiction: some notes on the cinema of Jean Rouch. In: *Anthropology-Reality-Cinema: the films of Jean Rouch*. Mick Eaton (Org.). London: BFI, 1979.
- FRANÇA, Andrea. O cinema entre a memória e o documental. *Revista Intexto*, Porto. Alegre: UFRGS, v.2, n.19, p. 1-14, 2008.
- LIM, Bliss Cua. *Translating Time: cinema, the fantastic, and temporal critique*. Durham: Duke University Press, 2009.
- NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher. *Anachronic Renaissance*. Cambridge, MA.: MIT Press, 2010.
- PRENDERGAST, Christopher. *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval and Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- ROCHA MELO, Luis Alberto. O lugar das imagens. In: *Serras da desordem*. Daniel Caetano (Org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press, 1999.
- SATIKO, R.; SZTUTMAN, R.; ZEA, E.S. *Conversas na desordem: Entrevista com Andrea Tonacci*. Revista do IEB, nº 45, set 2007. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rieb/n45/a14n45.pdf>>.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: art and war in times of theatrical reenactment*. New York: Routledge, 2011.
- SCHWARTZ, Roberto. Cinema and the guns. In: *Misplaced Ideas: essays on brazilian culture*. London: Verso, 1992.
- SHIMAKAWA, Karen. The things we share: ethnic performativity and 'whatever being'. *Journal of Speculative Philosophy*, Pennsylvania: Penn State University Press, v.18, n.2, p. 149-60, 2004.
- TESSON, Charles. *Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Eduardo Viveiros de Castro*. Renato Sztutman (Org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2008 (Coleção Encontros).

_____. Exchanging perspectives: the transformation of objects into subjects. *Common Knowledge: Amerindian ontologies*, Durham, v.10, n. 3, 2004.

XAVIER, Ismail. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: *Serras da desordem*. Daniel Caetano (Org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

Tradução de Marco Aurélio Alves e Roberta Veiga

Revisão de Lara Spagnol