

QUANDO O CÉU DESABA E AS IMAGENS FALAM: EXPERIÊNCIAS VISUAIS EM UMA EXPOSIÇÃO ÍNDIA

When the sky falls and images speak: visual experiences in an indigenous exhibition

Cuando cae el cielo y las imágenes hablan: experiencias visuales en una exposición india

Susana Dobal

Doutora em História da Arte. Professora associada da Universidade de Brasília (UnB). Fotógrafa.

E-mail: sudobal@gmail.com

Resumo

O artigo investiga se a exposição *A Queda do Céu* alcançou o seu propósito de apresentar uma arte índia e quais são as questões colocadas por ela para a fotografia e para o vídeo contemporâneos. Diversas obras expostas são analisadas a partir da defesa de J. Rancière de que as mídias precisam ser consideradas arte para poderem dar visibilidade ao indivíduo anônimo. Também o livro *A Queda do Céu*, de D. Kopenawa e B. Albert, que empresta o título à exposição, permeia a investigação das obras.

Palavras-chave: Arte. Exposição. Fotografia. Vídeo. Indígena.

Abstract

The article investigates if the exhibition *The Fall of Heaven* has achieved its purpose of presenting indigenous art and which are the issues at stake for contemporary photography and video. Several exposed works are analyzed based on J. Rancière's defense that the media must be considered art in order to give visibility to the anonymous individual. The book *The Falling Sky*, by D. Kopenawa and B. Albert, which lends the title to the exhibition, also permeates the investigation of the works.

Keywords: Art. Exhibition. Photography. Video. Indigenous.

Resumen

El artículo investiga si la exposición *La caída del cielo* ha logrado su propósito de presentar un arte indio y qué preguntas plantea para la fotografía y el video contemporâneos. Se analizan varias obras expuestas basadas en la defensa de J. Rancière de que los medios deben considerarse arte para dar visibilidad al individuo anónimo. También el libro *La caída del cielo*, de D. Kopenawa y B. Albert, que presta el título de la exposición, permea la investigación de las obras.

Palabras clave: Arte. Exposición. Fotografía. Video. Indio.

Introdução

A exposição *A Queda do Céu*, apresentada primeiramente em São Paulo (2015) e em São José do Rio Preto (2016), levou a Brasília em 2019 a obra de 21 artistas nacionais e internacionais que trabalham com a causa indígena. Moacir dos Anjos, curador da exposição, oscila entre a frustração pela maneira como o tema tem sido ora ignorado ora equivocadamente apresentado na arte brasileira, ao mesmo tempo em que nos mostra aquilo que considera exceção: a obra de artistas comprometidos em fugir do exotismo e da superficialidade e em trazer à tona a injustiça que pesa sobre a população indígena desde a colonização até fatos recentes que prolongam uma guerra de ocupação ainda em curso. O curador expressa, em debate na exposição e em textos, a sua defesa de uma “arte índia”, termo que dá título a um dos seus artigos e que define como sendo uma arte ciente da questão indígena no Brasil para além da beleza de artefatos. Iremos então indagar como tal categoria de arte se daria, se seus objetivos teriam sido alcançados na exposição em questão e como a utilização da imagem serviu ao propósito da exposição, trazendo uma diversidade de questões referentes à linguagem da fotografia e do vídeo contemporâneos.

A exposição *A Queda do Céu* abriga diversas manifestações artísticas que vão da pintura e escultura a instalações e obras audiovisuais. A utilização do vídeo e da fotografia dominam, porém, boa parte das obras expostas, guardando uma distância ora mais próxima ora mais distante do documentário, da cobertura televisiva ou do cinema, de onde trazem referências ao mesmo que recusam suas estratégias para explorar também a linguagem do vídeo, além de experimentações com a linguagem da fotografia. Será investigado aqui, portanto, como a exposição realiza um espaço de testemunho tanto de um tema crucial da realidade brasileira contemporânea como também um testemunho da criação de diferentes recursos narrativos empregados no audiovisual para além dos usos habituais na televisão e no cinema, ou no caso da imagem estática, do fotojornalismo. Do potencial da linguagem do audiovisual presente nessa exposição emerge também uma compreensão sobre o papel da arte como articuladora de sentidos compartilhados mais próximos de uma crítica do que de uma redundância em relação ao discurso hegemônico. Isso ocorre tanto pelo impacto da abordagem

do tema que propõe ressignificações a monumentos, quadros e fotografias, como pela maneira como nos forçam a repensar as estratégias em jogo nas articulações da imagem em movimento ou estática. Para indagar sobre a viabilidade de uma “arte índia” vamos investigar como a questão indígena transparece nessa exposição em um leque de possibilidades de articulações do audiovisual, aliadas à urgência de oferecer uma perspectiva crítica sobre essa questão.

O título da exposição se baseia no livro homônimo de Davi Kopenawa, xamã e liderança yanomami, e Bruce Albert, antropólogo francês, em que Kopenawa relata sobre a cosmologia yanomami e as históricas ameaças a seu povo, relato esse recolhido, organizado e traduzido primeiramente para o francês (2010) por Bruce Albert. A perspectiva apocalíptica de desabamento do céu está presente em relatos míticos de diversos povos indígenas ameríndios expostos ao processo de colonização avassalador – como nos lembra Moacir dos Anjos no catálogo da exposição, colocando já aqui a saga de povos indígenas das Américas em conjunção (DOS ANJOS, 2016a). Na introdução do livro, Eduardo Viveiro de Castro comenta que aquela obra é um clássico ainda a ser descoberto tanto pelo seu conteúdo, ao expor a cosmologia yanomami vista pelos olhos de um xamã, como pela forma, produto de um diálogo fecundo entre os autores, Davi Kopenawa, pensador e ativista yanomami, e Bruce Albert, antropólogo, que compartilham décadas de amizade e cumplicidade, o que permitiu uma inversão do jogo entre sujeito e objeto presente na abordagem antropológica (KOPENAWA e ALBERT, 2015). Tal inversão ocorreu por pelo menos duas razões: em primeiro lugar, não é o antropólogo quem fala, ele anota as palavras de Kopenawa e ajuda a nossa leitura com notas explicativas sobre a língua e a cultura dos yanomami; em segundo lugar, a relação homem “branco” e indígena observado é invertida quando enfim podemos ver o branco que se configura sob os olhos de Kopenawa, profundo conhecedor da cultura do seu povo e do histórico de contato com os brancos. Compreensivelmente, o retrato produzido não é favorável aos “forasteiros”, como ele chama, porém, o que mais importa é o confronto de duas culturas com posicionamento ético bastante diferente.

Desde o final dos anos 1990, Moacir dos Anjos tem trabalhado com a curadoria de exposições que deem destaque a discursos subalternos de sujeitos marginalizados, rompendo com um modelo diacrônico de curadoria ou com

o peso legitimador das instituições com referência à arte contemporânea (LIMA, 2019). Seria impossível ignorar que o espaço institucional também atua aqui como legitimador da arte que o curador traz ao público, porém, estamos distantes da noção de espetáculo atrelada a uma certa prática de exposições de grande porte, muitas vezes tidas como maneira de autenticar uma determinada história da arte. Esse tipo de prática tem sido questionada pelas diversas iniciativas que rompem com o padrão hegemônico ao incluir, por exemplo, a obra de mulheres ou de artistas negros na história da arte da qual estiveram isolados. No caso da curadoria de Moacir dos Anjos, a “arte índia” que ele defende refere-se menos aos índios como autores do que a um “imperativo ético”, que ele justifica pela forma como o tema tem sido ignorado na arte brasileira, e a necessidade de fugir de esquemas simplificadores ou exotizantes, que se apegam apenas a questões formais da arte indígena (DOS ANJOS, 2016b). Essa poderia ser, no entanto, uma crítica possível a seu projeto curatorial, pois os índios aparecem pouco como autores de obras visuais: na exposição de Brasília havia apenas alguns desenhos de autoria dos índios sem muita contextualização, embora os índios tivessem voz em algumas obras, ou mesmo assumissem o controle da câmera no filme de Vincent Carelli, dentro do projeto Vídeo nas Aldeias que leva a possibilidade de produção de vídeos por meio de oficinas formadoras oferecidas aos índios. Moacir dos Anjos critica a arte contemporânea por não levar em conta “as construções simbólicas e as inserções sociopolíticas dos indígenas”, o que seria o fruto de um “lugar concreto e simbólico de sobras ao qual os povos indígenas são destinados no Brasil” (idem). Seu projeto curatorial responde a essa crítica ao apresentar obras que, embora sejam a visão dos que poderiam ser chamados de “brancos”, seguem na contracorrente e trazem à tona a questão indígena com todos os conflitos que o tema envolve.

Em diferentes momentos de sua obra, Jacques Rancière nos deixa definições da arte que se complementam e dialogam com esse projeto

curatorial. Para o filósofo, o papel da arte seria não copiar a realidade, mas produzir dessemelhança, oscilar entre a opção da presença pela cópia ao mesmo tempo que também escrita da história¹. Tal projeto ficaria bem visível no caso da fotografia, cuja compreensão oscilou entre esses dois lados do pêndulo. O que o autor entende por escrita, porém, não se limita a um plano formal. No caso da fotografia, por exemplo, ela se tornaria arte não quando teria imitado a pintura, mas quando teria dado voz ao anônimo em um movimento que ele aponta como originado na literatura e também presente na pintura (RANCIÈRE, 2005). O anônimo, quanto ao Brasil e a essa exposição, seria o índio cujo silenciamento a curadoria dessa exposição procura sanar, uma omissão histórica do campo visual que seria o “desdobramento atual de relações fundantes do processo de colonização do país” (DOS ANJOS, 2016b). Mas a almejada visibilidade só pode ocorrer quando mesmo a imagem técnica se separa do seu caráter indicial. Ao contrário de Walter Benjamin e das teses mestras do modernismo, Rancière defende que a arte não pode depender do seu suporte e do seu *médium* específico e ele não seria determinante para o grau de aproximação com a realidade. Em caminho inverso, ele defende que para que as massas ou o indivíduo anônimo possam ganhar visibilidade, é preciso antes as artes mecânicas serem reconhecidas como arte, como outra coisa a mais do que técnicas de reprodução ou difusão (RANCIÈRE, 2005, p. 46).

Vejamos, portanto, como a imagem participa do que Rancière chama de uma dupla poética, da presença e da escrita. Podemos detectar uma oscilação equivalente, e não exclusiva, no diálogo entre o cinema e o vídeo que Ivana Bentes recupera no panorama brasileiro: por um lado o vídeo foi visto como um bloco de anotações cujo contato com o real seria mais próximo, embora quando do seu surgimento o cinema já tivesse descoberto o plano-sequência e a câmera-olho; por outro lado, o cinema como campo de experimentações seria não só assimilado mas radicalizado em uma parte da

¹ Rancière define a imagem como designando duas coisas diferentes, uma cópia boa suficiente para remeter ao real sem necessariamente ser uma cópia fiel e “um jogo de operações que produz aquilo a que chamamos arte, ou seja, precisamente uma alteração de semelhança. (...) As imagens da arte são operações que produzem um defasamento, uma dissemelhança.” (Rancière, 2011, p. 14) Perspectiva equivalente, traduzida em termos de opacidade e transparência, rege o artigo de Pedro Lima sobre essa exposição (LIMA, 2019).

produção em vídeo (BENTES, 2003). Bentes refaz o histórico do diálogo entre o vídeo e o cinema que nos ajuda também a situar a singularidade dos vídeos da exposição e relacioná-las em relação com o cinema, à performance e à pintura.

Veremos, portanto, como tanto a fotografia como o vídeo aparecem nessa exposição de arte índia para produzir dessemelhança e deixar falar uma escrita singular – tanto a escrita que procura dar voz ao que foi silenciado quanto a escrita que deixa ver estratégias narrativas singulares que estão em jogo em cada tipo de imagem, estática ou em movimento.

A fotografia entre inventário, metáfora e deslocamentos

São no mínimo três as maneiras pelas quais a fotografia se afasta do seu mero papel de cópia do real nas obras dessa exposição. Com certeza elas são mais numerosas do que essas três, e outras inevitavelmente vão aparecer ao comentarmos as obras, porém essas seriam as mais marcantes porque se afastam de uso trivial da fotografia e revelam o jogo de conexões proposto no uso da fotografia pelos artistas. Seria também equivocado isolar essas três funções pois, como veremos, elas podem se sobrepor.

Além de abrir espaço para o anônimo, Rancière também destaca o papel da literatura em ressaltar o valor dos objetos, em mecanismo de observação que teria grande repercussão nas artes visuais de uma maneira geral. Os objetos deixariam assim o seu mutismo para passar a falar das situações narrativas para além do âmbito das ações ou das atitudes e pensamentos dos personagens. Para Rancière a imagem estaria alojada nas coisas como uma palavra muda, um silêncio obstinado e, no entanto, gritante: “A palavra muda é (...) a própria eloquência daquilo que é mudo, a capacidade de exibir os signos escritos sobre um corpo, as marcas diretamente gravadas pela sua história, mais verídicas do que qualquer discurso proferido por bocas” (Rancière, 2005, p. 22).

Foi assim que desde os primórdios da sua história, com a vassoura à porta da casa ou as prateleiras repletas de porcelana fotografadas por W. H. Fox Talbot, a fotografia foi usada para fazer um inventário do mundo, celebrando o silencioso falatório dos objetos. Quase dois séculos depois, alimentados principalmente pela natureza morta fotografada e pela

publicidade, tornamo-nos habituados a ler a presença dos objetos como sintoma do mundo. Não será diferente nessa exposição, onde as coisas aparentemente inertes podem falar de algo mais do que elas mesmas. Sendo assim, a série *Brasil*, de Matheus Rocha Pitta, pontua a exposição com quadrados de terra vermelha. Lima (2019) comenta que nela estão camuflados pedaços de carne entremeados à terra; mesmo sem ter reparado nos fragmentos de carne da mesma cor da terra, fica clara a maneira como as fotografias dessa série conversam com todo o contexto da exposição e trazem a ideia de sangue associado à terra, como veremos nos depoimentos do filme *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, em que um índio narra a morte de parentes próximos, irmãos e sobrinho, um a um assassinado na disputa pela terra. As costas avermelhadas do índio se misturam com a cor da terra por onde ele conduz o cinegrafista, uma associação a qual já fomos conduzidos pela série de fotografias *Brasil*, vistas ao longo da exposição.

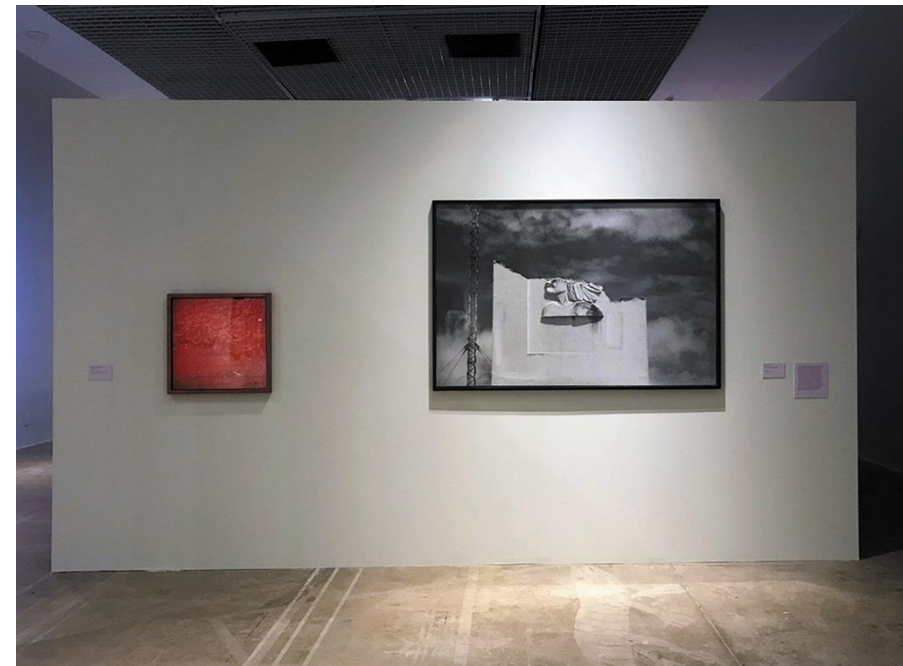


Foto 1: Matheus Rocha Pitta, *Série Brasil*, 2013 (à esq.) e Fred Jordão, *Demolição do prédio da Rádio Jornal do Commercio*, Recife (1989). Crédito: S. Dobal, 2019

Outra obra mostra uma cabeça de índio cortada no relevo da fachada em demolição da antiga sede do Jornal do Commercio, em Recife – fotografia de Fred Jordão, 1989. O que poderia ser um mero processo de deterioração, após o prédio ser vendido em 1987, transforma-se no contexto da exposição em uma metáfora do massacre que as obras procuram denunciar com diferentes estratégias, mais ou menos literais. A imagem em preto e branco aparece isolada na parede, lado a lado com uma das fotografias da série Brasil, de Matheus Rocha Pitta. O vermelho da terra se torna mais vermelho diante da imagem em preto e branco da fachada; essa, por sua vez, tem a sua beleza de ruína sob céu ensolarado maculada pela terra vermelha logo ao lado, que contamina a cabeça cortada, mero relevo arquitetônico, com um tom trágico. As marcas gravadas pela história nos objetos são assim acentuadas pelas fotografias, e mais ainda pelo projeto curatorial, não só pela escolha das obras, mas pela maneira como elas são levadas a dialogar no espaço da exposição.

O caráter volátil dos objetos, no que diz respeito a seus sentidos, é acentuado também na obra de Maria Thereza Alves: o vídeo *O artista como bandeirante* traz uma releitura do monumento paulista aos bandeirantes realizado por Victor Brecheret, por encomenda do Estado. O monumento que celebra os bandeirantes é também confrontado com o fato de um crítico de arte ter comparado artistas de uma exposição a bandeirantes, em 2014, pelo papel pioneiro deles. Nos depoimentos de duas indígenas da comunidade de Tenondé Porã (São Paulo), assim como em diversas manifestações de ativistas no monumento que conhecemos pelo ensaio escrito por Jimmie Durham impresso e exposto na parede ao lado do vídeo, fica evidente o ultraje que pode virar uma celebração pública aos bandeirantes conhecidos pelo genocídio dos índios durante o processo da colonização. A celebração dos bandeirantes torna-se então infâmia para a comunidade indígena, e só é viabilizada por causa do real apagamento dos índios, seja como seres reais ainda perseguidos, seja como memória cultural, cujo ponto de vista foi subtraído de qualquer consideração por parte do Estado que encomendou o monumento – ou também da maioria dos livros didáticos. Não se trata de

um objeto em primeiro grau – se isso fosse possível – e sim de uma obra deliberadamente construída. Ainda assim, o fato de as diversas imagens do monumento aparecerem dinamizadas na parede por fotografias em várias perspectivas, e estarem acompanhadas dos depoimentos em vídeo e pelo ensaio impresso, traz ao espectador a complexidade da partilha do espaço público povoado de símbolos que agora carregam não apenas uma história hegemônica, mas também a mácula das histórias silenciadas.

Na categoria dos monumentos ressignificados, há ainda um outro caso de deslocamento de sentidos. Bené Fonteles, em ato acompanhado por representantes do Conselho de Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil e de alguns parlamentares, registrado por Ieda Cavalcante, fez um protesto contra um decreto assinado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, permitindo a contestação judicial de terras indígenas demarcadas. A estátua da Justiça (de Alfredo Ceschiatti), presente do Praça dos Três Poderes, em Brasília, ganhou um cocar Karajá, arco e flecha, e serviu de personagem figurante na leitura de um manifesto contestando o decreto. A fotografia serviu para documentar a performance, assim como mais adiante veremos ocorrer com o discurso-performance de Ailton Kranak gravado em vídeo. Há algum tempo o ativismo, movimento que combina manifestações artísticas e ativismo por causas que dizem respeito à sociedade, vem questionando a necessidade de produção de uma obra para privilegiar, ao contrário, ações que produzam reações e relações entre as pessoas (Bastos e Policarpo, 2018). O registro de performances, porém, se perde o caráter presencial da performance, permite a sua sobrevivência no tempo, faz do ato um teatro que não morre com o fim do espetáculo e atribui um novo sentido à Justiça que, de cartão postal, passa ser testemunho de injustiça.

A própria fotografia, o uso que se faz dela, registra e também opera recortes e deslocamentos que reconfiguram as coisas ressituadas em novos contextos, fazendo com que o registro do que seria mera presença se transforme em depoimento “mais verídico do que qualquer discurso proferido por bocas”, como havia dito Rancière a propósito do mutismo dos objetos. As obras de Cláudia Andujar presentes na exposição operam duas vezes tais deslocamentos ora fazendo na última parte do filme *Povo da lua, povo do sangue* (16mm, 30’58”, 1984) um inventário de objetos, ora deslocando a

própria fotografia de contexto e dando a elas assim um sentido renovado na série *Marcados* (1981-1984).

O filme *Povo da lua, povo do sangue*, realizado com Marcello Tassara, traz uma sequência de fotografias de Cláudia Andujar. Na terceira parte, quando o tema é o contato com o branco, enquanto o texto narra sobre as doenças trazidas com esse contato, vemos estradas, espelhos, painéis, picolé, calendário, fotos pornográficas, capacete, camisetas e marcas diversas – toda uma parafernália muda, ou nem tanto, que o olho de Andujar inventariou. Não foi preciso recorrer a metáforas, os objetos são o testemunho material dos males trazidos e narrados pelo depoimento de uma missionária que não vemos, mas de quem ouvimos falar de doenças, prostituição e outros problemas decorrentes do contato com os brancos. Os objetos infiltrados no cotidiano são assim submetidos, pelo olhar da câmera fotográfica e pela edição do vídeo, a uma camada histórica que se sobrepõe à banalidade deles. Parece que estamos no universo subentendido da arte segundo Rancière, ou seja, uma fotografia que só se torna arte quando sua poética se divide entre a “presença sensível bruta e a imagem como discurso que cifra uma história” (Rancière, 2005, p. 20).

Na série *Marcados*, Claudia Andujar reutiliza fotografias de índios yanomami realizadas cerca vinte anos antes, na companhia de dois médicos, com o intuito de acompanhá-los. Dada a dificuldade naquela cultura de então as pessoas reterem um nome, ou, como Kopenawa explica no seu livro com Bruce Albert, dado o tabu em torno da pronúncia do próprio nome, foram atribuídos números em cada retrato como forma de identificação. Quando expostos novamente, os números que eram assistenciais viram metáfora e testemunho de um contato impessoal, lembram campos de concentração, como a fotógrafa comenta em entrevistas, e amenizam a individualidade de cada um para reduzi-los a números. Claudia Andujar tem uma longa carreira de engajamento com a causa indígena, na qual não hesitou em recorrer a diversas experimentações no seu trabalho documental sobre os índios. O deslocamento efetuado na série *Marcados* desestabiliza o sentido factual da fotografia, acrescentando-lhe uma outra camada de leitura.

Entre a contemplação, a performance e a montagem

Não são poucas as vezes em que Jacques Rancière evidencia sua resistência à televisão em comparação com o cinema – esse embate está exposto de forma mais imparcial no texto de Ivana Bentes (2003), em que ela expõe o diálogo nem sempre conivente entre o vídeo e o cinema, principalmente no panorama brasileiro. Em *O destino das imagens*, o filósofo compara uma cena do filme *Au hasard Balthazard*, de Robert Bresson, a um programa francês de auditório, na televisão, mas faz a dupla ressalva de que os recursos narrativos de Bresson, que desloca o som da imagem, já estavam presentes em uma tradição romanesca de disjunções iniciada por Flaubert e tanto um cineasta poderia abrir mão dessa linguagem mais elaborada quanto não estaria na natureza de um programa de televisão a impossibilidade de utilizar tais recursos. Ele conclui, portanto, que não estaria na essência do meio a escolha por uma ou outra abordagem mais direta ou indireta da realidade.

Em entrevista, quando indagado sobre o porquê de ter deixado de fora a televisão no seu livro *O espectador emancipado*, em que menciona o teatro, as artes performáticas, as artes visuais e o cinema, o filósofo responde que não seria uma questão de suporte e sim do fato de o espectador ter uma atenção mais forte e ser obrigado a um trabalho de síntese nesses outros casos, diferentes do olhar distraído dedicado em geral à televisão (Longman e Viana, 2010). Porém, o vídeo no contexto da exposição trafega entre esses dois polos: por um lado, como a televisão, explora o caráter presencial e a performance ao vivo do que é filmado; por outro lado, solicita uma atenção mais demorada do espectador, como ocorre nas salas de cinema. O espaço da exposição leva a isso, provendo fones aos espectadores, bancos para se sentarem e até uma sala escura separada no caso de uma das obras expostas em *A queda do céu*. A duração dos vídeos não se compara a dos filmes nas salas de cinema, mas a contemplação ou “o trabalho de síntese” é um pressuposto solicitado pelas obras e favorecido pelo espaço da exposição. Vejamos, portanto, como se dá a oscilação entre uma presença que ambiciona a ser pura presença e uma trabalho de edição que faz da presença uma escrita.

Alguns vídeos expostos trabalham com depoimentos, como a já mencionada obra de Maria Thereza Alves, que trata do monumento Bandeirantes. Se a imagem apenas faz um registro do discurso das duas indígenas e o trabalho de edição é relativamente neutro, o que elas dizem abala o sentido único do monumento e para isso contam com a força da palavra

pronunciada diante da câmera. Algo parecido ocorre com a obra de Vincent Carelli: os dois trechos do filme *Martírio* filmados em uma comunidade Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul são, no primeiro trecho, o registro de um depoimento pungente de um índio que narra a morte dos parentes no local onde foram enterrados, e no segundo, vemos os próprios índios filmando o ataque a que foram submetidos, por parte de seguranças contratados por fazendeiros. São, portanto, imagens baseadas também na pura presença, embora, evidentemente, tenham passado por um processo de edição que opta por um tratamento mais próximo da transparência. A força da performance não está distante: o tom calmo e ultrajado das indígenas que falam do monumento, ou a voz ouvida do índio que narra as mortes na família ou ainda as vozes em *off* assustadas com os tiros dos invasores dão um caráter presencial a essas imagens responsável também pelo impacto que causam. Outros depoimentos em outros vídeos da exposição dependerão de recursos menos “naturais”.

Em 1987, o líder indígena Ailton Krenak, esteve no plenário da Câmara, durante a Assembleia Nacional Constituinte para fazer um discurso em que denunciava o massacre dos índios. Suas palavras, porém, são acompanhadas por uma performance em que ele, à medida que fala, pinta o rosto com uma pasta preta de jenipapo, em gesto que simboliza um ritual de luto. A performance contrasta com o paletó branco e gravata de Krenak, em pé no púlpito do plenário, marcando assim uma ruptura entre a expectativa do discurso e a performance que desafia o protocolo da Constituinte. Ciente disso, Krenak se desculpa antes por não querer ofender aquela casa com o seu gesto. A gentileza dele contrasta com a brutalidade que vem denunciar. O vídeo apenas registra (a cena é um trecho extraído do documentário *Índio Cidadão?*, de Rodrigo Siqueira, 2013), mas a performance realiza a disjunção entre a palavra e a expectativa da imagem que a acompanharia, em processo que lembra o exemplo do filme de Bresson ao qual Rancière recorreu para demonstrar o trabalho de escrita da imagem cinematográfica. A imagem é presencial, a edição é neutra, o *close* no rosto de Krenak aumenta a expressividade do discurso, mas é a performance, porém, que leva ao ápice a conversão da mera presença implícita no registro do vídeo em uma escrita gestual.

Outro depoimento aparece em vídeo de Armando Queiroz, *Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos* (2009, vídeo, 8' 21"), em que Almiros Martins, indígena do povo guarani, discorre sobre a invisibilidade histórica do índio fora do exotismo turístico e denuncia o massacre ainda em curso: “A nossa história sempre foi escrita com muita dor, muito sofrimento, muito sangue, sangue vermelho, sangue indígena.” O banco em que o espectador é levado a se sentar coloca o seu rosto frente a frente com o rosto sombrio de Almiros Martins, iluminado por uma meia-luz azulada. Por pouco mais de oito minutos, o espectador é levado a um confronto cuja intimidade é sugerida pelo *close*, mas, também, diferente do cinema, pela proximidade com a tela, que não é tão pequena. O quadro quase estático do depoimento nos coloca diante de mais uma performance em que o rosto também será apagado por uma tinta preta, mas aqui trata-se menos de uma presença flagrada pela câmera e mais de uma teatralidade ajudada pelos recursos do vídeo (*close* no rosto e iluminação), além da fala expressiva no depoimento e do apagamento metafórico. O espectador não ficará muito tempo sentado, mas a reivindicação por uma contemplação está evidente. A cumplicidade com Almiros Martins, além do tom em que as palavras são ditas, é buscada na maneira como o espectador é levado a estar próximo ao rosto dele, um recurso que sugere uma maior intimidade com o personagem que fala seu monólogo.



Foto 2: Armando Queiroz, *Ymá Nhandehetama—Antigamente fomos muitos*, 2009 (vídeo, 8'21").
Exposição *A queda do céu*, Brasília (CEF, 2019). Crédito: S. Dobal, 2019

As demais obras em vídeo na exposição solicitam do espectador “um trabalho de síntese” maior, seja porque apresentam alegorias, seja porque a montagem assim determina. Uma geladeira é apedrejada (*Apedrejando a geladeira*, 1996, vídeo, 3'13") ou um pequeno avião é esmagado por um grande pedregulho aos poucos guinchado sobre ele (*Ainda tranquilidade*, 2008 (Encore tranquilitéé, vídeo 7'02")) — os dois vídeos de Jimmie Durham não recorrem a depoimento e sim a imagens simbólicas que possam falar de uma realidade maior. O autor do ensaio colado na parede junto ao vídeo dos Bandeirantes — o texto que concluía que o prefeito de São Paulo deveria agradecer aos manifestantes que desafiavam o monumento aos Bandeirantes, usa dois ícones da tecnologia dos “brancos”, a geladeira e o avião, como alvos de um deliberado contra-ataque. Aqui novamente não há um trabalho elaborado de

edição, mas uma performance é filmada e os principais personagens são objetos. Durham, artista norte-americano com pais cherokees, com atuação artística em diversas áreas, tem uma ampla atuação em prol dos direitos civis, especialmente relacionado à causa dos indígenas nas Américas. Poderíamos estar diante de um quadro alegórico, mas a imagem precisa da duração para ocorrer e também mesmo os objetos aproveitam o caráter presencial do vídeo para aumentar o impacto da destruição deles, afinal, ainda que seja uma encenação, o fato de serem efetivamente destruídos intensifica o efeito da performance.

Regina José Galindo utiliza uma performance também simbólica de uma realidade maior, mas recorre ao próprio corpo nu como instrumento para a sua obra. Entre 1960 e 1996, mais de 200.000 guatemaltecos foram mortos em conflito armado interno. Os indígenas, suspeitos de aliança com a guerrilha e cujas terras eram cobiçadas pelo Estado, foram especialmente perseguidos e massacrados pelo Exército. Suas comunidades foram destruídas, muitos foram jogados em valas comuns, reveladas no testemunho do julgamento por genocídio, do ex-ditador Efraim Ríos Montt. Regina José Galindo é uma artista guatemalteca que atua com performances e atos públicos que denunciam injustiças sociais relacionadas à discriminação racial e de gênero. No vídeo, ela aparece nua em um campo enquanto uma máquina cava valas ao seu redor. O corpo frágil contrasta com a escavação de um enorme buldôzer e remete à vulnerabilidade dos indígenas diante da máquina estatal. O vídeo aqui apenas registra em alguns planos diferentes a performance da artista parada em meio ao movimento das máquinas, mas o espectador precisa demorar-se diante da cena e do contexto explicado na legenda para decifrar a força da performance que fala de um acontecimento da história da Guatemala, sem, no entanto, narrar história alguma. Nessas performances, o vídeo se diferencia da televisão e do cinema, e embora tenha em comum com eles o movimento e a duração, a obra se aproxima mais dos recursos da pintura alegórica. Uma cena em que pouca coisa acontece além da repetição de uma mesma situação precisa ser contemplada para que o espectador realize a síntese de situações a serem decifradas em paralelo — o massacre histórico e a sua reencenação simbólica.

Sob as estrelas, as cinzas (2016, 14'), vídeo de Miguel Rio Branco, é apresentado em sala escura separada da exposição e com um banco para o

espectador ver o vídeo no escuro. Mais uma vez, não há uma história clara, mas uma edição acelerada, que combina cenas da tribo kayapó-gorotire, no Pará, noite estrelada (fotografada no deserto do Atacama), riso, rituais, cantos. Também há sangue e corpos barbaramente trucidados – imagens que Rio Branco tirou das páginas policiais da imprensa marrom. A edição lembra os filmes de Artur Omar, que trabalham também com sobreposição acelerada de imagens estáticas, especialmente *Atos do Diamante* (1998), que combina fotografias de corpos chacinados tirados de arquivos policiais com cenas de carnaval e rituais religiosos brasileiros. A história do vídeo é permeada por essas narrativas que fogem do encadeamento lógico e optam, como ocorreu nas experimentações do programa Olhar Eletrônico, exibido na Gazeta, em 1983, por um “fluxo visual vertiginoso que produz menos um entendimento do que uma sensação ou impressão” (Bentes, 2003). Embora a sala escura remeta à experiência do cinema, a edição das imagens se afasta de um filme quando abre mão do encadeamento lógico de ações ou do sequenciamento narrativo que leve à compreensão de um tema (como no vídeo de Andujar, com fotografias, dividido em três partes: o mito da criação, os costumes dos yanomami e o contato com o branco com a chegada da rodovia). Não importa a origem das imagens e a desconexão geográfica delas, o que se procura é o efeito da combinação de diferentes situações que, ao final, levam a um misto de êxtase dos rituais e barbárie dos corpos trucidados.



Foto 3: Lourival Cuquinha, *Caboclo 7 Flechas x Ordem e Progresso*, 2016-2018. Imagens são da exposição *A queda do céu* (Brasília, 2019). Crédito: S. Doba, 2019

A montagem das imagens trabalha, portanto, em processo análogo ao da escultura de Lourival Cuquinha, que combina sete flechas da etnia Araweté atravessadas por moedas de 50 centavos, em cujas bordas lemos “Ordem e Progresso”. O ataque implícito com as flechas é associado à ganância da ordem e do progresso que destrói os povos indígenas: não é feita uma referência a uma cena específica (embora a legenda na parede lembre que o território dos Araweté foi atingido pela construção da usina Belo Monte, no Alto Xingu), mas a obra se refere a uma ideia geral do confronto entre duas culturas, tal qual no vídeo de Miguel Rio Branco. Algo semelhante ocorre com a geladeira apedrejada ou com o avião esmagado: não se trata de contar histórias, mas de realizar algo como uma fusão em forma de performances, seja de uma cena só, seja de uma sucessão de imagens recombinadas e ressignificadas pelo processo de edição, envolvendo também o uso do som. Tanto na obra de Miguel Rio Branco quanto na de Cláudia Andujar, a trilha sonora mistura

sons associados aos indígenas, cantos, falas, som ambiente da mata, e trechos de ópera na primeira, músicas de compositores como Egberto Gismonti, Steve Reich e Terje Rypdal na segunda. Ou seja, experimentações elaboradas em filme ou vídeo contam com composições diferenciadas em música. A arte índia cumpre o papel da denúncia, dialogando com a cultura e com estratégias diversas do audiovisual, da performance e da arte contemporânea. Porém, até onde ouvimos realmente a voz dos índios?

Um dos elementos mais marcantes do livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert que empresta o título à exposição, é justamente trazer para o leitor um relato sobre a cultura yanomami vista por alguém imerso nessa cultura e nos problemas atuais que a colocam em risco, além da posição privilegiada de poder olhar os brancos com estranhamento. A voz de Kopenawa se faz ouvir o tempo todo, ainda que com a complementação de notas explicativas que Albert acrescenta, nos mitos que vamos assimilando a cada vez que são referenciados em situações diferentes, nas palavras em yanomami que se repetem e que vamos assimilando, e também na maneira como os brancos aparecem com seus “desenhos em peles de papel” (letras e palavras), a “língua de fantasma” deles ou na obsessão que têm por mercadorias. A exposição dá conta da *Queda do Céu*, explorada em todas as obras na maneira como os indígenas têm sido massacrados no processo colonizador do Brasil e países vizinhos. Mas seria essa realmente uma arte índia? Os desenhos indígenas mereciam maior contextualização, assim como todas as outras obras tiveram, para que pelo menos neles pudéssemos reconhecer a voz dos indígenas, a cosmologia deles transcrita em imagens que tentaríamos decifrar a partir de algumas pistas, tal qual o visitante é levado a fazer com cada uma das obras expostas a partir da breve apresentação nas legendas e da cultura das mídias previamente acumulada.

A exposição traz à tona a questão indígena traduzida na linguagem elaborada da imagem utilizada em diferentes mídias – não esgotamos todas as obras expostas, infelizmente. Podemos indagar se elas seriam compreensíveis para os índios sem todo o contexto cultural de utilização de imagens que compartilhamos e que nos ajuda a compreendê-las, assim como fazem no livro as notas de Bruce Albert para amparar o discurso de Davi Kopenawa. Provavelmente, os índios não as compreenderiam da mesma forma que nós, mas pode ser alegado que eles não precisam ser convencidos sobre os próprios

problemas. A exposição utiliza recursos de narrativas visuais para defender uma conscientização entre um público supostamente apto a acordar de duas dormências: a do esquecimento de um tema crucial da história brasileira e a das linguagens visuais sedimentadas em repetições de fórmulas a serem abaladas e ressignificadas. Saímos convencidos da gravidade da situação, do engajamento e da originalidade da obra dos artistas expostos. Mas saímos também curiosos para conhecer o que seria a visão de mundo desses que não cabem apenas no papel de vítimas da história. Esse conhecimento do Outro que o livro promove tão magistralmente é que precisaria ainda ser também traduzido em imagens para que enfim os índios saiam do anonimato no que diz respeito às imagens. Afinal, são eles que detêm um saber que vai contra a ganância que os ataca, pois, como o livro *A Queda do Céu* nos deixa ver, ou também o discurso do Ailton Kranak na Constituinte e o início do filme da Cláudia Andujar mostrados na exposição, a cosmologia indígena não considera o humano e o desenvolvimento como forças prepotentes e superiores, prerrogativa de tanta violência contra os índios e da devastação das florestas que atinge a todos nós.

Referências

DOS ANJOS, Moacir (2016a). *A queda do céu*. Catálogo da exposição. Rio Preto: Sesc Rio Preto.

_____. (2016b). *Arte índia* in *Revista Zum/colunistas*, São Paulo, 9 jun. 2016b. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/arte-india/>> Acesso: 30 de agosto de 2019.

BENTES, Ivana (2003). *Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo in Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. Arlindo Machado (org.). São Paulo: Itaú Cultural. 2003. pg 113-132.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas (2019, jan -jun.). A queda do céu: representação e mimesis em arte índia. *Ouvirouver*. Uberlândia. V. 15 n. 1 p. 126-141. www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/41106/26254 acessado em 30.8.2019.

LONGMAN, Gabriela e VIANA, Diogo (2010, 30 março). A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière (entrevista). *Revista Cult*. revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/ acessado em 30.8.2019

RANCIÈRE, Jacques (2005). *A partilha do sensível*. São Paulo: Exo experigmental org., Editora 34.

_____. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.