

## **Branco também é índio: A construção de uma poética ameríndia em “Yndio do Brasil”, de Sylvio Back**

Caio Ricardo Bona Moreira  
Universidade Estadual do Paraná  
Brasil

### **Resumo:**

O texto propõe uma leitura do filme-colagem *Yndio do Brasil*, de Sylvio Back (1995), que reúne uma série de fragmentos de obras cinematográficas brasileiras e estrangeiras que abordaram o índio ao longo do século XX. A partir da leitura de Georges Didi-Huberman, proponho uma reflexão sobre a potência poética e política do filme, que desmonta os sentidos tradicionais das obras abordadas, explorando a montagem como procedimento formal e como método de conhecimento. Ao mergulhar no que poderíamos chamar de poética ameríndia, Sylvio Back faz do cinema um veículo de arte e resistência.

**Palavras-chave:** Sylvio Back - Poéticas ameríndias – Cinema brasileiro – Índio – Poesia.

### **Abstract:**

The text proposes a reading of the film-collage *Yndio do Brasil* by Sylvio Back (1995), which brings together a series of fragments of Brazilian and foreign cinematographic works that approached the Indian throughout the 20th century. From the reading of Georges Didi-Huberman, I propose a reflection on the poetic and political power of the film, which dismantles the traditional meanings of the works covered, exploring the montage as a formal procedure and as a method of knowledge. In speaking of what we might call the Amerindian poetics, Sylvio Back makes cinema an instrument of art and resistance.

**Keywords:** Sylvio Back - Native American Poetry – Brazilian cinema – Indian – Poetry.

### **Resumen:**

El texto propone una lectura del film-collage *Yndio de Brasil*, de Sylvio Back (1995), que reúne una serie de fragmentos de obras cinematográficas brasileñas y extranjeras que abordaron al indio a lo largo del siglo XX. A partir de la lectura de Georges Didi-Huberman, propongo una reflexión sobre la potencia poética y política de la película, que desmonta los sentidos tradicionales de las obras abordadas, explorando el montaje como procedimiento formal y como método de conocimiento. Al sumergirse en lo que podríamos llamar poética ameríndia, Sylvio Back hace del cine un vehículo de arte y resistencia.

**Palavras clave:** Sylvio Back - Las poéticas ameríndias – Cine brasileño – Indio – Poesía.

## 1. Índios, Boxeadores, Cineastas, Poetas, Vaga-lumes

O tempo que chamamos de presente – pautado, no Brasil, por exemplo, pela violência policial, desprezo pela Constituição, falta de respeito às comunidades indígenas, elogio a torturadores, defesa de regimes ditatoriais, entre tantas outras atrocidades (e muitas delas praticadas com o aval do Estado) -, tende a cercear a nossa capacidade de imaginar, ou seja, de fazer política.<sup>1</sup> É um tempo em que, para usar um argumento de Didi-Huberman, os "conselheiros pérfidos" estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes "se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais" (2011: 17). Tempo no qual os potentes refletores das sentinelas tendem a perseguir o voo (vaga)iluminado dos inimigos, ofuscando seu discreto brilho.

Se a experiência não pode ser completamente destruída, cabe perguntar que comunidade ainda nos é possível construir ou imaginar a partir dessa frágil herança que nos é legada e que nos compete legar? Ou antes, que pode a poesia na comunidade que ainda desejamos partilhar? Como viver em um Estado de Terror sem deixar de lado a palavra poética? Nesse sentido, a experiência não pode ser dissociada do exercício de contestar (palavra que vem do latim *contestari* e que quer dizer "trazer para testemunhar" ou "testemunhar junto"). Contestar parece ser uma das formas possíveis ainda de vermos juntos o tempo, ou seja, de tomarmos posição. Para Didi-Huberman, tomar posição significa desejar, exigir algo, ou ainda, "situarse en el presente y aspirar a un futuro" (2008: 11). Nessa luta, deparamo-nos, por exemplo, com o anjo boxeador de Carlito Azevedo a testemunhar o "espetáculo" de mais de uma corda "estirada verticalmente no ar tendo em uma de suas extremidades um galho bem resistente e da outra a cabeça de um índio" (2009: 89). Não se trata apenas de, drummondianamente, lutar com palavras - tomando-as como adversárias -, mas de com elas combater, ou melhor, de com elas nos lançar a um combate do qual hoje é praticamente impossível fugir. Que a luta com palavras possa ser apenas uma "luta antes da luta", como sugeriu Alberto Pucheu, em um dos textos que integram o livro *A fronteira desguarnecida*, que, por sinal, traz uma seção dedicada ao

---

<sup>1</sup> Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, defende que em nosso "modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração" (2011: 60). Em um trabalho anterior, *Imágenes Pese a todo* (2004), a seguinte premissa é lançada logo no início: "Para saber hay que imaginarse" (2004: 17). Nesse processo, não existe imagem sem imaginação. O que demonstra ser um equívoco considerar a imaginação como uma mera faculdade de desrealização. No ensaio "Cuando las imágenes tocan lo real", o autor observa que "Desde Goethe y Baudelaire hemos comprendido el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de *realización*, su intrínseca potencia de *realismo* que la distingue, por ejemplo, de la fantasía o de la frivolidad" (2013: 09).

boxe, “Performance para um corpo concentrado em sua voz”. No poema “A luta antes da luta”, da referida série, o poeta interage com o boxeador, convidando-o ao combate: “Aconteça o que acontecer, não jogarei a toalha, não é para isso que chegamos até aqui (...)” (2011: 74). O texto se encerra com o poeta motivando o interlocutor a lutar com a garra necessária: “Então, vá lá em cima, (...) vá para o ringue e, no meio do entrevero, por entre as saraivadas de golpes, faça seu adversário sentir o peso do esquecimento carregando-o para longe do estádio, carregando-o para longe de todo e qualquer lugar” (2011: 75).

O mesmo poeta que escreveu sobre o boxeador é aquele que produziu um belo ensaio sobre os índios e sua luta, ao analisar o livro *Queda do Céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), uma obra prima da antropologia contemporânea. A luta e as armas agora são outras. Pucheu observa que o livro de Kopenawa, trocando as flechas por palavras que percorrem o mundo, é um “esforço para que os brancos recebam um legado inigualável para esse devir, o devir índio do branco”. Ou seja, para o autor, o que está em questão no livro é o desejo de injetar no branco “uma necessidade e um desejo de nos tornarmos índios” (2016: 47). Em outro momento, o poeta-ensaísta escreve: “(...) o livro é uma aposta ética e política por devires a serem instaurados, a criação de um devir brasileiro e do ocidental para instigar em nós um desejo do branco em se tornar índio, em índio que de algum modo já somos” (2016: 51).

O título do presente texto, “Branco também é índio”, é em certo sentido uma forma de afirmar esse devir. Não apenas por questões genéticas, desencadeadas pelo processo de miscigenação ao longo da colonização,<sup>2</sup> mas principalmente pela capacidade que uma poética ameríndia pode ter de despertar o índio que vive em nós. Nesse sentido, penso em uma experiência para além das *textualidades extraocidentais*<sup>3</sup> -a saber aquelas geradas

---

<sup>2</sup> Alberto Mussa, em *Meu Destino é Ser Onça*, aponta para o alto índice de descendência indígena no Brasil. Para ele, pelo menos 20% dos brasileiros têm linhagens maternas indígenas, o que não significa que apenas 20% descendam de índios, porque “se o pai de um indivíduo descender de índios seus filhos também descenderão, embora não necessariamente possuam a marca genérica específica que identifica isso, que só se herda da mãe” (2009: 21). Segundo essa perspectiva, considerando pai e mãe, 36 % dos brasileiros descendem de índios. Isso sem contar a marca genética somada dos quatro avós, que eleva para 59 % este número. Com a marca dos bisavós, o número sobe para 83 %. Mussa conclui que não são necessárias mais contas para que se possa afirmar que, no Brasil, a possibilidade de alguém ser descendente de índios é muito alta, talvez próxima de 100%” (2009: 22). Ou seja, mais alta do que a descendência africana.

<sup>3</sup> O conceito é desenvolvido por Antonio Risério, no livro *Textos & Tribos*. Para ele, as textualidades extraocidentais dizem respeito a uma série de textos ameríndios e africanos que “não puderam influir em nossa poesia literária pelo simples fato de ainda hoje permanecerem desconhecidos” Fomos, segundo ele, “escandalosamente desleixados em relação à criação textual extra-europeia” (1993: 16). Poderíamos acrescentar ao conceito as reflexões de Alfred Gell, para quem o projeto de uma “estética indígena” está voltado especificamente para o refinamento e a expansão das sensibilidades estéticas do público de arte ocidental, “proporcionando o contexto cultural dentro do

pelos próprios índios, dentro ou fora de suas comunidades-, mas também aquelas produzidas por brancos que, ao mergulharem ecologicamente no espírito que anima a cultura indígena, comungam não só de um saber tribal -com suas belezas etnográficas, artísticas, simbólicas em geral-, mas também que dividem com ela o peso de sua vocação minoritária ao se identificarem com seus dilemas. Isso em um país que assiste cada vez mais a um aumento assustador da xenofobia, do racismo, e de tantas outras formas de violência, enquanto a maior parte da população acompanha inerte, e geralmente sem pesar, a diminuição do reconhecimento de seus povos tradicionais, traduzida numa falta de perspectivas que vai desde a ausência de uma justa e digna política de demarcação de terras até a garantia da proteção de outros direitos indígenas em território nacional. Fazer-se índio, ou manter-se índio, ou ainda, permanecer vivo sendo índio, equivale hoje no Brasil a uma tarefa hercúlea de lutador, seja de boxe ou de qualquer outra atividade aguerrida e radical.

Na música “Índio”, de Caetano Veloso (1977), o lutador (boxeador) se encontra com o índio do porvir, imaginado como Muhammad Ali-Haj. Estamos a falar de índios em um momento mais uma vez extremamente complexo para as tribos brasileiras<sup>4</sup>.

As poéticas ameríndias parecem hoje lutar para afirmar a sobrevivência de suas culturas (inclusive a sobrevivência dos próprios corpos indígenas), bem como combater uma certa ideia que fazemos da própria literatura, devolvendo potência a ela entendida como pensamento selvagem. Perguntas e mais perguntas vão surgindo aqui, em um espaço que é pequeno para respondê-las: o que podem nos ensinar tais poéticas? O que está em jogo na ética de sua heterogeneidade? E que possibilidades de experiências interculturais podem brotar dessa poética da alteridade. Doar nossos ouvidos à voz e à luta de um xamã parece ser uma forma não só de imaginá-lo, mas também de, politicamente, sê-lo ou sabê-lo.

---

qual objetos de arte não ocidentais possam ser assimilados às categorias de valoração de arte da estética ocidental” (2018: 26). Para além da ideia de valoração de arte, podemos pensar nessas poéticas ocidentais ou extraocidentais como pertencentes, no destino humano, ecologicamente, à mesma tribo.

<sup>4</sup> Para além de todas as atrocidades a que assistimos todos os dias no país, como o alto índice de suicídios entre indígenas em decorrência da situação extremamente penosa atravessada pelas comunidades tradicionais, bem como os assassinatos de lideranças, expulsão de terras, entre outras formas de violência, temos observado a emergência de uma extrema-direita que tem se mostrado intolerante ou indiferente às políticas de Direitos Humanos no país. O presidente Jair Bolsonaro, por exemplo, em agosto de 2018, afirmou em uma coletiva à imprensa durante sua campanha presidencial em Porto Alegre que, com sua vitória, os índios não teriam direito a mais nenhum centímetro de terra.

## 2. Filmes de índio, filmes do índio

Penso que um exemplo de mergulho em uma alteridade radical, capaz de transformar o branco em índio, por meio da arte -ou de pelo menos aproximar as manifestações artísticas das poéticas ameríndias-, se dá no filme *Yndio do Brasil* (1995), de Sylvio Back. O documentário parece promover uma inserção política capaz de desencadear uma tomada de posição por meio de suas heterogeneidades poéticas. Ele parece não necessariamente falar sobre o índio ou com o índio, mas falar como o índio que ainda vive em nós e no outro. É Sylvio Back propiciando que seu duplo indígena lhe permita falar como tal. Observe-se que essa é uma característica da perspectiva xamânica, na qual um texto é falado geralmente por dois, pelo pajé e pelo espírito que o visita e que fala pela boca do xamã. Mergulhar em uma poética ameríndia significa operar dentro dessa perspectiva xamânica, para a qual a inalação de um pó sagrado ou a ingestão de uma erva sagrada (que aqui pode ser metáfora da própria cultura indígena) tem o poder não só evocar um deus, mas de fazer o um se transformar em outro. Não seria outra a vocação da literatura que, segundo Deleuze, “só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (2008: 13).

*Yndio do Brasil*, uma espécie de documentário poético, reúne uma grande quantidade de fragmentos extraídos de obras cinematográficas sobre os índios, desde filmes de ficção nacionais e internacionais de todo o século XX, até documentários e propagandas institucionais do Governo Militar que trataram da questão indígena no Brasil nos anos 60 e 70.

Ao transformar a frase “O único índio bom é o índio morto” em “O único índio bom é o índio filmado”, o cineasta Sylvio Back situa a dimensão sígnica em torno da qual gira a obra. Tal expressão traduz a ideia de que além de negado como índio, ele é “destruído pelas imagens que são dadas dele” (Thomas 2014: 187). A frase inicial, inspirada no argumento do desbravador norte-americano George Armstrong Custer, mas atribuída também a Philip Henry Sheridan, é usada por Back como subtítulo do filme que, ao fazer da colagem o princípio constitutivo do documentário, encarna uma potência ao mesmo tempo poética e política em seu dizer cinematográfico.

Observe-se que o cineasta, ao dispor em sua mesa de montagem de uma série de fragmentos de filmes nacionais e estrangeiros, realiza não só uma análise da imagem do índio construída pelo cinema ao longo do século XX, mas também opera uma rede de singularidades que, ao interligar cenas para além de suas relações de causalidade, produz um estranhamento capaz de gerar novos sentidos para cada episódio. Prestemos atenção nas considerações de Didi-Huberman (2008), para quem a montagem é ao mesmo tempo

um “procedimento formal” e um “método de conhecimento”. O historiador da arte, ao analisar as colagens de Bertolt Brecht, conclui que a montagem, assim como a poesia, nos mostra que “las cosas quizás no sean lo que son (y) que depende de nosotros verlas de otra manera” (2008: 87).

O filme de Sylvio Back começa com uma sequência que é extraída de *Como era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, na qual presenciamos uma batalha entre os índios Tupiniquim e os Tupinambá. Ao longo do filme, outras obras vão aparecendo, como *O Descobrimento do Brasil* (1936), de Humberto Mauro, em cuja cena é reconstituído o primeiro encontro entre os índios e os portugueses em território nacional. Trata-se de uma passagem em que a amistosidade entre os povos é sugerida por meio de uma troca de presentes e um aperto de mão entre as personagens. Na sequência, é inserida uma propaganda institucional produzida pelo Governo Militar que aborda a integração étnica do país, em meio a um clima de alegria e paz. O vídeo, com um ar nacionalista e psicodélico, apresenta brancos, índios e negros harmonizados pela bandeira nacional.

Avaliando o início de *Yndio do Brasil*, Erika Thomas escreve:

Esses primeiros minutos do documentário revelam os três grandes polos da representação social relativa aos índios: O índio é um Outro selvagem e canibal cuja nudez e as práticas rituais aproximam-no dos animais; o encontro com o Branco que o humaniza e o torna mais dócil; e a civilização que o faz integrar a grande nação brasileira. Em quatro minutos e 18 segundos, o documentário *Yndio do Brasil* mostra as várias representações do índio e a lógica de tais representações. Essa colagem de filmes e trechos fílmicos juntados sem consideração estética, sem levar em conta a cronologia ou o gênero, essa composição cinematográfica que considera simplesmente o denominador comum dos trechos selecionados – ou seja o índio mostrado, representado, inventado – revela a ambição de *Yndio do Brasil*: mostrar os processos de representações sociais do índio no imaginário brasileiro e, mais amplamente, no imaginário “branco” (2014: 187).

Nesse sentido, o conhecimento operado pela conjunção entre as cenas citadas, no jogo de sua montagem, é também conhecimento estimulado pela estranheza. Assim como em *Histoire(s) du Cinéma*, de Godard, ou nas montagens de Brecht, o cinema de Sylvio Back nos convida a saber “ver hoy los documentos de nuestra oscura historia” (Didi-Huberman 2008: 45).

Além da obra de Nelson Pereira dos Santos e Humberto Mauro, outras se destacam na colagem de Back, como o filme *Noel Nutels*, de Altberg (1975), e o vídeo-divulgação de uma visita do presidente Costa e Silva aos índios Carajás, na Ilha do Bananal, entre os rios

Tocantins e o Araguaia, nos anos 60.<sup>5</sup> Esse filme do Governo Militar apresenta os índios como silvícolas que estavam se “civilizando rapidamente” a ponto de receber o presidente com um cerimonial próprio. Destaca-se também *Bailado do Uirapuru (1950)*, filme de Sam Zebba, inspirado em uma peça musical de Heitor Villa-Lobos. Outro fragmento cinematográfico é extraído de *Bororó (1912)*, filmado por Luiz Thomaz Reis, a serviço da Comissão Rondon. Até onde se sabe é o mais antigo filme que retratou uma comunidade indígena no Brasil. Essa passagem tem como fundo musical a clássica marcha de carnaval “Índio quer Apito”, de Lobo e Oliveira (1961), que, ao ser posta em contato com as imagens, desconstrói a seriedade etnográfica do registro da Comissão, ao sugerir que o índio não quer colar, mas sim apito, talvez para brincar o carnaval ou para protestar. Outra cena apresentada é extraída de *Xetás na Serra dos Dourados*, de Kozák (1956), um cineasta e antropólogo europeu que morou no Estado do Paraná e que filmou a tribo Xetá (ou Hetá), hoje extinta. Sylvio Back inseriu no filme um poema que escreveu sobre Wladimir Kozák. Em seus versos, pode-se perceber os cortes abruptos que caracterizam a poesia de Back, em um franco diálogo com os cortes cinematográficos:

### **tribo kozák**

hetá xetá kozák  
tela de índigos índios

hetá xetá kozák  
memo de indigno cinema

hetá xetá kozák  
mote-fátuo perpétuo

hetá xetá kozák  
a morte é esteta

hetá xetá kozák  
o filme – profeta.  
(Back 1995: s/p)

O conjunto de cenas e poemas do filme desmonta as representações idílicas ou românticas que ao longo do século XX relegaram ao índio uma idealização que, por sua vez, acabou por esvaziar a verdadeira potência de sua cultura. Desmonta também uma série de representações ideológicas que fizeram parte de uma política, por vezes anti-indigenista,

---

<sup>5</sup> Trata-se do Cinejornal Informativo nº 145 (1969), da Agência Nacional. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BpXAYAf5f0Q>.

do Governo Militar nos anos 60 e 70, em prol inclusive de uma vontade de “civilizar o índio”.

Em meio a um processo de “desindianização” do índio, podemos encontrar no filme um conjunto de imagens que destoam desse lugar comum. É o que podemos perceber nos poemas escritos pelo próprio Sylvio Back, que aparecem intercalados às imagens, polemizando com elas, e produzindo assim uma nova imagem, que poderíamos chamar de “imagem dialética”.<sup>6</sup> Essa inserção poética, ou melhor, essa projeção cinematográfica de poemas no filme, é um dos aspectos mais interessantes da obra, pois nela parece residir a tomada de posição do diretor, agora também poeta, diante dos assuntos abordados. Não se trata necessariamente de uma novidade, pois muitos cineastas já utilizaram o mesmo recurso, mas no cinema brasileiro, e ainda mais diante desse tema, o procedimento não é comum.

Assim como Eisenstein e mais tarde Godard, Sylvio Back explora o princípio segundo o qual toda novidade formal, toda tomada de posição, funciona como uma “interposición entre tiempos o campos heterogéneos” (2008: 167). Refiro-me à dimensão anacrônica do filme que constrói um percurso do olhar à medida que faz da colagem um recurso especificamente poético e político.

Ao *de-compor* e *dis-por* os filmes utilizados na película, por meio de decupagem, o cineasta monta uma rede que desmonta também a ordem discursiva das obras anteriores, propondo assim um outro olhar para a questão indígena no Brasil, bem como um outro olhar para o próprio cinema documental/ficcional, ou para usar uma expressão utilizada pelo cineasta, para o “docudrama”, que problematiza os limites dos gêneros, entre o fato e a ficção, com intenções claramente políticas.

Ao *de-compor* e *dis-por* os filmes tradicionais na prática da montagem, Sylvio Back desmonta não apenas os discursos por eles construídos, mas a própria história, o que pode ser percebido no anacronismo de seus tempos. Aliás, o conceito de história para o cineasta está ligado ao sintoma do recalcado, já que a história é um “cadáver a ser exumado”, não terminando com o pretérito: “Ao contrário, o pretérito é sempre testemunha de acusação,

---

<sup>6</sup> O conceito é oriundo da leitura que Walter Benjamin realiza a partir, por exemplo, da obra de Baudelaire e que se estende para outras análises do filósofo. Didi-Huberman (2008) explora a ideia em vários textos, com ênfase no estudo das montagens de fotos e poemas de Brecht. A dialética, que vem do verbo grego *dialegestai*, evocaria a introdução de uma diferença no discurso. Ao longo da filosofia ocidental ela passa a figurar como um método de conhecimento originado das primeiras manifestações de pensamento na Grécia Antiga, significando também o combate entre ideias diferentes afim de se chegar a um acordo. Didi-Huberman lembra que para Brecht a dialética é a única oportunidade de orientação no pensamento “confrontando diferentes pontos de vista sobre una misma cuestión” (2008: 104). Ele lembra também que para Benjamin a poética brechtiana é um autêntico “trabalho dialético da imagem”, o que pode ser percebido desde uma montagem fotográfica até uma sequência teatral épica, ambas capazes de produzir uma surpresa.

rara e raramente absorve o consolidado. E quando se investe em fazê-lo, frequentemente exalta o mito, exala mentira, cheira mal” (Back 2016: s/p). Nesse sentido, problematizar a história oficial por meio de um anacronismo fundante, permite a Back atuar dentro de uma concepção não fascista da história. Seu cinema-colagem se aproxima, assim, da potência revolucionária que Walter Benjamin, em seu belo e importante ensaio “O autor como produtor”, aponta no dadaísmo e nas fотомontagens de John Heartfield, obras que “fazem explodir o tempo” (1994: 128).

O filme de Sylvio Back não se constitui necessariamente como um arquivo, mas como uma mesa de orientação, capaz de nos situar no jogo dialético e anacrônico de suas imagens, de suas pervivências, de suas perquirições. Naturalmente, o filme não existe sem o arquivo que lhe é anterior, só que o filme assim como um atlas representa o “devir ver” e o “vir a saber do arquivo”: “Extraí deste as singularidades antropológicas até pôr em relevo esse *pathos* que Foucault (...) associa à necessária dramatização do saber e, assim, a uma certa *tomada de posição* na questão da memória, da genealogia e da arqueologia” (Didi-Huberman 2013: 258-259). Pensando nessa potência do *Atlas*, de Warburg, Didi-Huberman nos apresenta uma conclusão que serve também para as colagens de *Yndio do Brasil*. Trata-se de uma experiência que nos dá a possibilidade de exercer esse “olhar abrangente” das diferenças e das suas estranhezas: “É assim que o atlas transforma a gaia ciência em gaia ciência inquieta” (2013: 259):

No atlas Mnemósine, o inesgotável não designa senão a capacidade de montar, desmontar e remontar constantemente *corpus* de imagens heterogêneas, com vista a criar configurações inéditas e trazer à luz certas afinidades até então despercebidas ou certos conflitos em ação. Isto significa que se empobrece a própria noção de montagem se a considerarmos unicamente sob o ponto de vista de um processo (*procédé*) artístico. Muito para além de qualquer processo (*procédé*), a montagem é um procedimento (*procédure*) capaz de pôr em movimento novos espaços de pensamento: uma forma de renomear e de reconfigurar a gaia ciência nietzschiana (2013: 251).

Tanto o *Atlas* quanto o filme a que nos referimos nos fazem ver cada cena como sintoma de um conflito em ação. E essa questão se traduz numa dimensão política e não apenas poética de suas imagens, já que, como sugeriu Didi-Huberman, a própria “sobrevivência” (Nachleben) warburguiana deve ser entendida sob a “perspectiva agonística de uma grande guerra das imagens” (2013: 260). Se Aby Warburg é um remontador de tempos perdidos, Sylvio Back é, além de remontador de tempos (por meio de suas colagens), aquele que visa a salvar o índio do genocídio - principalmente simbólico - por meio de seu conjunto de imagens montadas.

Não surpreende a Didi-Huberman o fato do *Atlas Menemósine* ter sido frequentemente entendido à luz de um paradigma cinematográfico. Contemporâneos do *Atlas* seriam, nesse sentido, procedimentos fílmicos que visam a produzir uma *Übersicht* em movimento como em Dziga Vertov, Eisenstein, ou em mais contemporâneos como Jean-Luc Godard e Sylvio Back. O procedimento de montagem nessa experiência parte do princípio foucaultiano de que “o saber não é feito para compreender: ele é feito para cortar” (Foucault 2000: 272).

Enquanto trabalhava na edição de *Yndio do Brasil*, o cineasta escreveu sete poemas que foram inseridos no filme e que, segundo ele, dotaram a obra de novo sentido, “dada a inesperada pertinência estética e ética deles” (Back 2016: s/p). Aos 23,13min. do filme, em meio a um conjunto de imagens que retratam o contato de um branco com uma tribo, o narrador do filme declama o poema “O outro”, que apresenta uma série de definições e desejos do índio para um conjunto de atores que vão de Montaigne à Igreja, passando pelo Exército, Sertanistas, Posseiros, entre outros:

#### **o outro**

Montaigne: índio é feliz  
Sertanista: índio quer neocid

Custer: índio bom é índio morto  
Posseiro: índio morto é bom porto

Pastor: índio é sátrapa  
Exército: índio é apátrida

Raoni: índio quer carabina  
Caiapó: índio quer concubina

ONG: índio quer nação  
Garimpo: índio quer aluvião

Igreja: índio quer hóstia  
Índio: o branco é sósia.  
(Back 1995: s/p)

O poema é encerrado com uma ironia: para o índio, o branco é sósia. O vídeo que acompanha o poema apresenta um branco vestido de índio ao lado de um grupo indígena, como que desejando se transformar em um deles (novamente, evocamos o título de nosso texto). Segundo o dicionário, o “sósia” é aquele indivíduo muito parecido com o outro, podendo mesmo ser confundido com ele. Nota-se o duplo sentido da palavra, ao evocar não apenas o desejo do branco de se tornar índio, mas a percepção do índio que vê o

branco como um irmão, como alguém semelhante a ele, concepção que contrasta com os versos anteriores que produzem um afastamento entre brancos e índios, como se os índios fossem esses “outros” que não nos dizem respeito. Nesse processo, o poema lança um olhar sobre uma ética da heterogeneidade que traz o “outro”. Cernicchiaro, ao discutir as poéticas ameríndias, apresenta uma reflexão que nos ajuda a ler esse poema de Back. Ela observa que a questão da ética pressupõe um reconhecimento do outro anterior à dicotomia “eu-outro”, “mesmidade-alteridade”:

Nesse sentido, ela é inseparável da política, porquanto a questão do político é a que nos vem do outro, a que é significada a partir do outro. Mas também da estética, já que este olhar do outro transforma a própria linguagem da arte, realiza um devir-minoritário da língua pela arte, revela uma presença irrepresentável, que coloca em jogo e desnaturaliza as formas fixas, homogêneas e excludentes da cultura dominante (2015: 257).

Aos 28,44 min. do filme, outro poema é ilustrado com uma série de imagens chocantes que apresentam índios doentes, em situação de extrema penúria, próximos da morte. O poema, declamado com um ritmo marcial e efusivo, evoca o universo militar, e parece tomar uma posição bastante crítica em relação ao tema desenvolvido. O conjunto ideogramático de versos vai compondo blocos de imagens que, confrontados com a cena em movimento, potencializam uma imagem dialética:

### **"ordem unida"**

general pacificação  
general tuberculose  
general Calha Norte  
general Rondon  
general latifúndio  
general Vargas  
general mercúrio  
general FAB  
(...)  
general moto serra  
general satélite espião  
general Redentora  
general evangélicos  
general índio cristão  
general mineradoras  
general integração

não olhe para trás.  
(Back 1995: s/p)

O verso “não olhe para trás”, com o qual o poema é encerrado, evoca não só a “ordem” sugerida no próprio título do texto (que faz referência também ao exercício militar no qual as tropas são treinadas para uma marcha), mas também uma “ordem” que aponta para o apagamento do passado (os abusos ditatoriais?), o silenciamento da própria história. Essa possibilidade de sentido é reforçada pelo vídeo que é apresentado logo depois do poema, uma propaganda institucional do Governo Militar que se inicia com uma ordem unida, um hasteamento da bandeira do Brasil, e com um texto que indica o hino e a bandeira como símbolos nacionais, sugerindo o patriotismo como algo a ser cultivado pelos brasileiros. O choque dialético desencadeado pelo contato das duas cenas paradoxais dá sentido para a tomada de posição do cineasta. O oxímoro que surge dessa contraposição indica a crítica de Back, como se ele chamasse a nossa atenção para o absurdo.

Outro poema é apresentado em meio a imagens de um vídeo-institucional dos militares referente à Operação Carajás, que segundo a descrição teve como objetivo promover o exercício de tropas de combate anti-guerrilha. A Operação aconteceu entre os rios Tocantins e Araguaia, em um local onde estava sendo construída uma rodovia. Diante dos treinamentos militares contra os subversivos e da construção da rodovia, os índios aparecem como personagens secundários, ou mesmo como elementos apenas ilustrativos, para o Governo. E antes de uma cena romântica com a trilha sonora pontuada pela música “Marcas do que se foi”, dos Incríveis, é declamado um poema que evoca os ataques militares aéreos e terrestres por meio de tiroteios representados iconicamente no texto, pelas expressões “ai / ai / aicaicalai”. O silenciamento por meio das armas é assinalado pela palavra “calai”:

### **lição de casa**

sói em sóis (fumegam) na mata  
(em technicolor) índios  
em decúbito ventral esgarçam  
(lençóis túmidos) bruta  
aragem de vozes (o chão xamã)  
von-von-tade voa-voante  
a fera (é caraíba) da morte  
mortífera  
cai  
cai  
cal  
cai  
c  
a

l  
cai ai ai ai ai aiai  
aicaiaicalai.  
(Back 1995: s/p)

Naturalmente, na versão cinematográfica, que conta apenas com a declamação do poema, a dimensão visual (concretista) do texto se perde.

No poema “Ração do Brasil”, Sylvio Back justapõe a imagem de país (filho-colonizado?) à de um pai (colonizador?) e a partir do paralelismo entre os dois atores, evoca o contraste entre eles: “um pai sem país / um país sem pai” (Back 1995: s/p). Em outro poema, o narrador cita diversas tribos brasileiras, fazendo referência a Marechal Rondon, que desbravou o Brasil, e cuja Missão parece não ser vista com bons olhos pelo poema, apesar da propaganda oficial apresentá-lo como um indigenista de grande valor.

### **3. Ecos de outros filmes**

Outros filmes que se integram a uma poética ameríndia poderiam ser analisados aqui se o tempo nos permitisse. Contento-me apenas em citá-los na expectativa de que suscitem futuras abordagens. É o caso do vídeo-poema *Nada Está Fora do Lugar*, de Josely Vianna Baptista (2017). A obra, lançada na 15ª Festa Literária Internacional de Paraty, reúne uma série de textos da poeta que se consagrou como uma das grandes referências da poesia neobarroca latino-americana. Paralelamente aos poemas, o vídeo apresenta uma produção composta a partir de desenhos de Francisco Faria e de um acervo mbyá-guarani de som e imagem pertencente a Guillermo Sequera. A trilha sonora é do consagrado compositor paranaense Waltel Branco e a montagem ficou sob responsabilidade de Yasmin Thayná. Portanto, a criação do vídeo é coletiva, sendo inspirada nas migrações proféticas em busca da “Terra em Mal” (yvy marã’ey) dos guarani, bem como no etnocídio sofrido em especial por este povo. O trabalho dialoga com o livro *Roça Barroca* (2011), no qual Josely apresentou sua tradução de poemas cosmogônicos dos mbyá-guarani, bem como uma série de poemas seus que dialogam com o projeto indígena que motiva sua literatura. Alguns desses poemas aparecem no vídeo que, em sua dimensão verbi-voco-visual, integra imagens e poemas em movimento, sons, músicas e fotografias. Segundo informações que podem ser encontradas nos extras do vídeo, esse trabalho traz um eco da reciprocidade do “jopói” guarani – as mãos abertas que doam – e sugere “a visão de uma natureza sem fronteiras e de uma cultura permeável a essa natureza. Multidisciplinar e plurilíngue, coerente com o percurso poético-político de Josely – que sempre teve em mira uma

"contraconquista" das trocas culturais (...)” (2017: s/p). Tal trabalho merece uma atenção especial em uma análise acurada que, infelizmente, está além de nosso espaço aqui.

Tão interessantes e importantes quanto o “docudrama” de Sylvio Back e o vídeo-poema de Josely Vianna Baptista são os filmes produzidos pelos próprios índios no projeto brasileiro *Vídeo nas Aldeias*, que propiciam uma auto-representação. Ao criar condições que favoreçam a produção de seus filmes, o projeto cria uma outra dimensão para o que chamamos de poéticas ameríndias, que deixam de englobar apenas textualidades extraocidentais referentes a poemas cosmogônicos, cantos xamânicos, entre outros, e passam a considerar também a produção artística no âmbito audiovisual, o que reconfigura toda produção de bens simbólicos relacionados a sua cultura. Outro vídeo que me chama a atenção é o clipe musical *Demarcação Já* (2017), com letras de Carlos Rennó e música de Chico César. O clipe tem a direção de André D’Elia e conta com a participação de vinte e cinco artistas brasileiros, como Maria Bethânia, Zeca Baleiro, Arnaldo Antunes, Elza Soares, José Celso Martinez Corrêa, Zélia Duncan, entre outros. Apresenta imagens de tribos variadas, bem como de abusos de poder praticados contra os índios, funcionando como uma obra ativista que aposta na poesia como uma forma de conscientização em prol da demarcação de terras e da valorização de outros direitos indígenas.

Para finalizar, gostaria de retomar o filme de Sylvio Back, evocando mais uma vez a imagem apresentada no início do texto, a do índio-boxeador-cineasta-poeta-vaga-lume. O índio convertido em boxeador na música de Caetano Veloso converte-se, dentro do cinema de Back, em um cineasta que é também poeta. Tais figuras, em tempos obscuros como os nossos, convertem-se em vaga-lumes, aqueles seres alados reverenciados por Georges Didi-Huberman, em cujos corpos líricos lampeja ainda, mesmo que frágil e timidamente, por meio da arte e da poesia, uma pequena, porém preciosa luz. Isso dentro e fora do cinema. Fora da sala de projeção cinematográfica, esse cinema e essa poesia vão brilhando como podem, tentando contribuir para o salvamento do índio, de seus corpos, de suas comunidades, de suas culturas<sup>7</sup>. Naturalmente, é uma pequena luta que integra uma luta muito maior, aliás há muitos anos encabeçada pelos próprios atores, os índios. Dentro dela, da sala de projeção, quando as luzes se apagam, a sua luz se põe a brilhar: Luz, câmera, ação!

---

<sup>7</sup> O que sugiro não é que o homem branco e o cinema vão salvar o índio, mas apenas que a arte contribui para a criação de um campo sensível que integra uma luta. Uma luta que, no que diz respeito aos índios, é travada em muitas outras frentes da cultura e da política, incluindo as artes visuais, a filosofia, as manifestações de rua, a resistência no campo, as lutas partidárias, etc. Talvez fosse mais sensato afirmar que o índio é que pode salvar o branco, ou pelo menos nos convidar a um devir-índio (branco também é índio, como sugere o título do presente texto), enriquecendo dessa maneira também as nossas poéticas.

## Referências

Altberg, Marco Antonio (1975). *Noel Nutels*, Rio de Janeiro, Embrafilme. (filme) Disponível em: < [https://archive.org/details/noelnutels\\_201704](https://archive.org/details/noelnutels_201704)> Último acesso em 24/10/2018.

Azevedo, Carlito (2009). *Monodrama*, São Paulo, 7Letras.

Back, Sylvio (2016). “Entrevista”, *Jornal Gazeta do Povo*, Curitiba, 12/06/2016. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2016/08/sylvio-back-em-duas-entrevistas.html>. Último acesso 24/10/2018.

---. (2016). “Entrevista: Sylvio Back, um cineasta que vira a história do Brasil pelo avesso”, *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 24/05/2016. Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2016/05/sylvio-back-um-cineasta-que-vira-a-historia-do-brasil-pelo-avesso-5807915.html> Último acesso 24/10/2018

---. (1995). *Yndio do Brasil*, Prefeitura Rio Filme. (filme) Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=owFYba\\_OCI4&t=721s](https://www.youtube.com/watch?v=owFYba_OCI4&t=721s)> Último acesso em 24/10/2018.

Baptista, Josely Vianna (2017). *Nada Está Fora do Lugar* (Vídeo-poema), Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTugKZpYGHl&t=55s> Último acesso em 24/10/2018.

---. (2011). *Roça Barroca*, São Paulo, Cosac Naify.

Benjamin, Walter (1994) [1985]. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7 ed, São Paulo, Brasiliense. Tradução de Sergio Paulo Rouanet.

Cernicchiaro, Ana Carolina (2015). “Perspectivas Ameríndias na Estética Contemporânea”, *Crítica Cultural*, Palhoça, UNISUL, v. 10. n. 2, jul./dez: 257-268.

César, Chico e Rennó, Carlos. *Demarcação Já!* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HnR2EsH9dac> Último Acesso: 24/10/1018. (Música)

Deleuze, Gilles (1997). *Crítica e Clínica*, São Paulo, Ed. 34. Tradução de Peter Pál Pelbart.

Didi-Huberman, Georges (2013). *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM/EAUM (Escola de Arquitetura, Universidade do Minho). Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral.

---. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*, España, A.Machado Libros. Traducción de Inés Bértolo.

---. (2013). “Cuando las imágenes tocan lo real”. Huberman, Georges; Chéroux, Clément y Arnaldo, Javier (ed), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes. Traducción de Inés Bértolo.

- . (2004). *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica. Traducción de Mariane Miracle.
- . (2011). *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Belo Horizonte, UFMG. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex.
- Foucault, Michel (2000). "Nietzsche, a Genealogia, a História". Motta, Manoel Barros da. (ed.), *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*, Rio de Janeiro, Forense Universitária. (Coleção Ditos & Escritos II): 260-281. Tradução de Elisa Monteiro.
- Gell, Alfred (2018). *Arte e Agência: uma teoria antropológica*, São Paulo, UBU Editora. Tradução de Jamile Pinheiro Dias.
- Kopenawa, Davi e Bruce, Albert (2015). *Queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami*, São Paulo, Companhia das Letras. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés.
- Kozák, Wladimir (1956). *Xetás na Serra dos Dourados*. (filme)
- Lobo, Haroldo e Oliveira, Milton de (1961). *Índio quer Apito*, Marcha de Carnaval. (música)
- Mauro, Humberto (1936). *O Descobrimento do Brasil*. Brazilia Filmes/Instituto do Cacau da Bahia. (filme)
- Mussa, Alberto (2009). *Meu destino é ser onça*, Rio de Janeiro, Record.
- Pucheu, Alberto (2011). "A luta antes da luta". Ferraz, P. (ed.) *Roteiro da Poesia Brasileira: anos 90*, São Paulo, Global: 74-75.
- . (2016). "Autobiografia e Testemunho", *Revista Cult*. 215, São Paulo, Editora Bregantini, Agosto: 44-51.
- Reis, Luiz Thomas (1912). *Bororó*, Comissão Rondon. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RmjeOiLCS4I&t=208s>> Último acesso: 24/10/2018.
- Risério, Antonio (1993). *Textos & Tribos: Poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*, Rio de Janeiro, Imago.
- Santos, Nelson Pereira dos (1971). *Como Era Gostoso o Meu Francês*. Rio de Janeiro: Embrafilme. (filme)
- Thomas, Erika (2014). "Refletindo a questão do outro no Brasil: Yndio do Brasil (S. Back, 1995) e a História do Monstro Kápty (Índios Kisêdjê, 2009)", *Revista Temáticas*, Campinas, IFCH/Unicamp, 22, (43) fev.jun.: 183-194. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/tematicas/article/download/2154/1562>> Último acesso 24/10/2018.
- Veloso, Caetano (1977). "Índio", *Disco Bicho*, Rio de Janeiro, Phillips. (música)
- Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias> (portal youtube) Último acesso: 24/10/2018.

Zebba, Sam (1950). *Bailado do Uirapuru*, Rio de Janeiro, Independente. (filme) Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sOd3mo1vmzE>> Último acesso em 24/10/2018.