

# Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917)

*Thinking-images of the Brazilian Indigenous in the Film Rituais e Festas Bororo, by Luiz Thomaz Reis (1917)*

BEATRIZ AVILA VASCONCELOS

Universidade Estadual do Paraná, Brasil

beatriz.vasconcelos@unespar.edu.br

---

## Resumo

Este artigo parte de dois fotogramas contidos em um plano do filme *Rituais e Festas Bororo* (1917), um dos primeiros filmes etnográficos do mundo, realizado por Luiz Thomaz Reis (1879-1940), cinegrafista da Comissão Rondon, projeto expedicionário científico e colonizador brasileiro liderado por Marechal Cândido Rondon nas primeiras décadas do século XX. Os fotogramas servem de ponto de partida para um exercício de cruzamento de imagens (Samain 2012) pelo qual busco acessar uma atividade pensante das próprias imagens, a partir de sua intericonicidade (Courtine 2013), isto é, de suas redes de memórias em uma cultura visual, acessando imagens sob imagens, em um movimento de documentação por montagem. O objetivo é dar a ver as imagens do filme como “memória de memórias, um grande jardim de arquivos vivos, mais do que isso: uma ‘sobrevivência’, uma ‘supervivência’” (Samain 2012, 22), capaz de revelar, “em termos sintomais e fantasmiais” (Didi-Huberman 2013, 55) a ressurgência de traços de um regime imagético do indígena brasileiro.

---

**Palavras-chave**

Pensatividade das imagens | intericonidade | representações de indígenas brasileiros | Filme etnográfico | Rituais e Festas Bororo

---

**Abstract**

This article is based on two frames of a shot of the film *Rituais e Festas Bororo* (1917), one of the first ethnographic films in the world, directed and photographed by Major Luiz Thomaz Reis (1879-1940), a cameraman for the Rondon Commission, a scientific and colonising expeditionary Project led by Marechal Cândido Rondon in the first decades of the 20th century. The frames serve as a starting point for an exercise in crossing images (Samain 2012) through which we seek to access a thinking activity of the images themselves, from their inter-iconicity (Courtine 2013), that is, from their networks of memories in visual culture, accessing images under images, in a gesture of documentation by montage. The goal is to understand the pictures of the film as a “memory of memories, a large Garden of living archives, more than that, a ‘survival’, a ‘supervival’” (Samain 2012, 22), capable of revealing “in terms of symptomatic and phantasmatic” (Didi-Huberman 2013, 55) the resurgence of traces of an imagery regime of the Brazilian indigenous.

---

**Keywords**

Thinking-images | inter-iconicity | representations of Brazilian indigenous people | Ethnographic film | Rituais e Festas Bororo

## Introdução

Considerado, por alguns estudiosos, o primeiro filme etnográfico do mundo, *Rituais e Festas Bororo* foi realizado entre 1916 e 1917 pelo militar brasileiro Luiz Thomaz Reis, cinegrafista e chefe do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão Rondon, movimento expedicionário científico e colonizador brasileiro capitaneado por Marechal Cândido Rondon nas primeiras décadas do século XX<sup>1</sup>. Este filme servirá aqui como um lugar de partida para provocar uma reflexão sobre os modos de retratar os corpos indígenas dentro das artes e tecnologias que se puseram a serviço do olhar do colonizador para o indígena brasileiro no século XIX e início do século XX, buscando evidenciar memórias e modos de ver da colonização que subjazem às imagens do filme. Tendo como material de base dois fotogramas de um plano do filme, utilizo-me do dispositivo do cruzamento de imagens, proposto por Etienne Samain (2012), o qual se apoia no legado warburgiano do pensamento por montagem para afirmar, juntando-se a Georges Didi-Huberman, a pensatividade intrínseca das imagens. “Toda imagem é uma forma que pensa”, diz Samain (2012, 23), e para que elas revelem seus pensamentos é preciso coloca-las em relação, em cruzamento: “A imagem teria ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamento e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens” (*id. Ibid.*).

Ao provocar, por meio da aproximação, do atrito, do choque, relações entre imagens de *Rituais e Festas Bororo* com outras imagens, busco compreender as imagens do filme como “memória de memórias, um grande jardim de arquivos vivos, mais do que isso: uma ‘sobrevivência’, uma ‘supervivência’” (Samain 2012, 22), capaz de revelar, “em termos sintomais e fantasmiais” (Didi-Huberman, 2013, 55) a ressurgência de traços de um *pathos* imagético do indígena brasileiro. Este *pathos* se forma e se fortalece em uma rede discursiva de imagens, isto é, em uma intericonicidade (Courtine 2013), que subjaz às imagens visíveis. Assim, paradoxalmente, este dispositivo do cruzamento de imagens, ao mesmo tempo em que desmonta a narrativa de superfície que o filme sustenta, tem o poder de re-montar a história subjacente e silente das formas, dos modos de ver e das relações de captura — fotográfica e cultural — que as imagens revelam.

## Como que um *punctum*

*Rituais e Festas Bororo* busca documentar as atividades contidas no complexo ritual funerário dos Bororo, que durava em torno de um mês, às vezes mais (Novaes, Cunha e Henley 2017, 106), incluindo atividades distintas, desde uma pesca ritual,

---

<sup>1</sup> Para mais informações sobre as condições de produção do filme, seus aspectos formais e inovadores em termos de linguagem cinematográfica documental, bem como para um panorama do contexto cultural dos Bororo na época das filmagens e do ritual funerário em particular, conferir o artigo de referência de Sílvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro e Paul Henley (2017), “The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomas Reis, The Rondon Commission and the Making of *Rituais e Festas Bororo* (1917).”

danças e o funeral propriamente dito<sup>2</sup>. Uma vasta produção textual e visual sobre este ritual se deu historicamente a partir da análise detalhada feita por Christopher Crocker, em 1895 (*id. Ibid.*). O filme é bastante rico no que diz respeito à apresentação das festas relacionadas ao ritual funerário, incluindo cartelas explicativas bastante detalhadas. Porém, seguindo a proposição de Didi-Huberman (2012, 61), que defende que para uma crítica das imagens é preciso restringir o ponto de vista (formalmente) e abri-lo (antropologicamente), não irei me estender em todos os desdobramentos do filme, mas irei me deter em apenas dois fotogramas retirados de um dos planos, que são os seguintes:



Imagens 1-2

Fotogramas de *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917).

Acervo: Filмотeca da Comissão Rondon. Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

Estes fotogramas, e o plano inteiro do qual fazem parte, produzem uma quebra no fluxo do movimento do filme, quebra esta causada por uma espécie de intromissão de um outro regime de captura fotográfica que parece exógeno ao cinematográfico. Nos quase seis primeiros minutos, até o aparecimento do plano em que estas imagens surgem, vemos uma câmera documental observadora que se coloca, a uma certa distância, geralmente em planos gerais, diante de corpos de indígenas que parecem se movimentar livremente, ocupados em suas atividades preparatórias para o ritual funerário de uma mulher e de uma criança da tribo. Assim, a primeira cartela do filme diz: “Depois das grandes cheias dos rios, toda a tribo celebra o JURE, festa da alegria, começando por frequentes pescarias” (0:53-1:00). A isto seguem-se vários planos da pescaria, intercalados com cartelas explicativas, informando-nos que as pescarias duram vários dias e também dando-nos detalhes das técnicas utilizadas pelos indígenas. Seguem-se mais

<sup>2</sup> Como observa Leila Souza (2014), “o povo Bororo tem a sua visão cosmológica de mundo, cultua a parte espiritual do ser humano, visto que o ápice de sua manifestação cultural está centrado no Funeral.”

alguns planos desta pescaria, nos quais vemos também uma enorme cobra sucuri ser flechada por um indígena.

Um segundo momento do filme é anunciado com uma cartela intitulada “A JURE” pela qual se anuncia os preparativos do local do ritual: “As festas Jure começam ao pôr do sol e tem lugar ao lado do seu templo ou BAHYTO, em um ‘stadium’ cercado de vésperas com palha.” (4:19-4:26). A isto seguem-se nova cartela com uma explicação da função destas cercas de palha (separar as danças dos homens das vistas das mulheres, que permanecem ocultas em casa) (4:27-4:42). Segue-se então uma cena em que vemos homens e alguns meninos construindo uma cerca de palha (4:43-5:18). Em certo momento alguns deles parecem parar o trabalho para olhar brevemente para a câmera, para logoem seguida retornarem à atividade. Neste instante, há um corte para um novo plano: a câmera em *plongée* enquadra um homem agachado no chão, com cocar<sup>3</sup> à cabeça, olhando para a câmera (5:19-5:24). Ao fundo, uma cerca de gravetos. Em seguida um novo plano enquadra, em plano médio, um homem de pé, falando e gesticulando para a câmera (5:25-5:36). Ao fundo, a mesma cerca de gravetos.



Imagens 3-4

Fotogramas de *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917).

Acervo: Filmoteca da Comissão Rondon. Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

**3** Cocar é um ornamento de cabeça, geralmente feito de penas de aves, utilizado por várias etnias indígenas no Brasil, tendo significados diversos, conforme a cultura. Geralmente os cocares são usados pelos homens (menos por mulheres) em situações rituais especiais, como é o caso do ritual funerário dos Bororo apresentado por Reis no filme.

Por fim, chegamos aos planos que me fizeram deter como diante de um *punctum*<sup>4</sup> no curso geral do filme, no sentido definido por Roland Barthes, em *A Câmera Clara*:

Um detalhe conquista toda a minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). (Barthes 1984, 77)

Este detalhe que “conquistou toda a minha leitura” foi o seguinte: tendo o mesmo pano de fundo — a cerca de gravetos — vemos um homem de pé, enquadrado em um meio primeiro plano, da cintura para cima, um grande cocar à cabeça. Em seguida, este homem se vira, um tanto quanto desconsertadamente, e fica de perfil, fazendo logo depois um leve giro, olhando para a câmera, como que a ajustar a posição no sentido de suavizar o perfil, para ficar mais na diagonal em relação à câmera (5:37-5:49). Um novo plano repete quase a mesma *mise-en-scène* com um outro homem que se posta diante da câmera de perfil para a esquerda e depois se vira em perfil para a direita, para, por fim, postar-se de frente para a câmera (5:50-5:57). A mesma cerca de gravetos ao fundo, fecha a visão do contexto e abstrai essas figuras humanas de seu ambiente.

Estes planos parecem inserir — no fluxo de um regime cinematográfico de imagens, isto é, em um regime de observação focado no movimento cotidiano dos corpos, na captura de gestos da “vida” que se desdobra em um ambiente — uma espécie de parada para uma sessão de retratos. A cerca de gravetos ao fundo assegura a separação do corpo de sua ambiência natural, inserindo-o em uma espécie de estúdio fotográfico, em que o olhar do espectador é convidado a mirar os indígenas enquadrados como puras formas corporais, apartadas de seu ambiente natural e de seu convívio grupal. Somos então convidados a ver, nestes planos, o indígena enquadrado como um “exemplar” a ser observado em minúcias: agachado, de pé, de frente, de perfil à esquerda, de perfil à direita ofertando-se ao olhar do espectador em posições que permitem um escrutínio das formas corporais. O desajeitamento dos movimentos e a troca titubeante de olhares dos indígenas com a câmera, nestes planos, denuncia claramente a ação de uma direção de cena desconfortável para os indivíduos, indicando-lhes o que fazer, como se portar diante da câmera, enfim, como oferecer seus corpos à necessidade de um olhar externo e à construção de um tipo racial, ao mesmo tempo em que deixa escapar, à revelia, gestos e olhares plenos de subjetividade destes indivíduo.

<sup>4</sup> Tomo a liberdade de tomar emprestado o conceito barthesiano de *punctum* para utilizá-lo aqui não no sentido preciso da teoria de Barthes, isto é, como um ponto específico, um detalhe em uma fotografia para o qual converge a leitura, mas num sentido antes metafórico (“como que um *punctum*”), para nomear um ponto (imagens de um plano) no curso amplo de toda a estrutura do filme que fez com que meu olhar se detivesse de modo especial, provocando-me aquele “pequeno abalo” de que fala Barthes, operando assim como que um *punctum*.



Imagens 5-9

Fotogramas de *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917).

Acervo: FilMOTECA da Comissão Rondon. Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

Proporciona-se ao espectador, neste breve momento do filme, a oportunidade de “esquadrinhar” os corpos, reconhecer a espécie, numa mise-en-scène que fez com que estas imagens se cruzassem internamente com imagens endógenas, para recuperar o termo de Hans Belting (2005, 2006)<sup>5</sup>, as imagens que carrego em minha memória, em meus sonhos, em meu inconsciente e que são imagens de uma cultura mostratória, que remete à tradição do retrato etnográfico e à fotometria, ao esquadrinhamento positivista, ao modo espetacularizado de olhar que foi educado culturalmente no regime imagético das Exposições Universais, dos Zoológicos humanos e de seus derivados, olhar pelo qual transformou-se o corpo do Outro em um objeto de uma curiosidade colonizadora. A mudança deste regime de imagens no filme, que passa repentinamente de uma cinematografia documental de observação, filmada em sua maior parte em planos gerais, para uma “sessão de retratos” de estilo antropométrico, foi observada também por Sylvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro da Cunha e Paul Henley:

<sup>5</sup> “Propus recentemente uma abordagem antropológica, antropologia aqui entendida no sentido europeu como algo diverso da etnologia. Nesta abordagem, representações internas e externas, ou imagens mentais e físicas, devem ser consideradas como dois lados de uma mesma moeda. A ambivalência das imagens endógenas e imagens exógenas, que interagem em vários níveis diferentes, é inerente à prática da imagem da humanidade. Sonhos e Ícones, como Marc Augé os chama em seu livro *La Guerre des rêves*, são dependentes um do outro. A interação das imagens mentais e imagens físicas é um campo ainda amplamente inexplorado, que inclusive concerne à política das imagens ao nível do que os franceses chamam de *imaginaire* de uma dada sociedade”. (Belting 2005, 35)

A cinematografia do filme é amplamente observacional no sentido em que a câmera, na maior parte das vezes, simplesmente segue a ação. Há algumas exceções: por exemplo, quando os principais protagonistas masculinos são apresentados nos primeiros dez minutos do filme, depois de um retrato frontal, eles são claramente instruídos a virarem-se de lado, de modo a poderem ser vistos de perfil, um dispositivo sugestivo das ideias vigentes no século XIX sobre como mídias visuais deveriam ser usadas para propósitos antropométricos. (Novaes, Cunha e Henley 2017, 111, tradução minha)<sup>6</sup>

A partir deste estranhamento “punctual”, detive-me nestes planos, extraíndo deles os dois fotogramas que exibi no início deste texto, a fim de deixar que uma fantasmagoria imagética dançasse, e, olhando para esta sua dança pudesse eu reconhecer uma história escovada a contrapelo, como queria Walter Benjamin em suas *Teses Sobre o Conceito de História*, um sentido revelado não pela, mas sob a linguagem<sup>7</sup>.

Para que pense, a imagem precisa ser documentada. Documentar a imagem significa historicizá-la (o que não pode se confundir com o a sua inserção em uma cronologia histórica, em uma narração, mas antes em uma dialética). Trata-se de antes de colocar as imagens em relação; cruzar as imagens para fazê-las pensar, despertar o seu próprio poder de ideação (Samain 2012). Penso na imagem como uma relva verdejante, onde jaz uma história silenciada. E em minha memória surge um plano de Shoah, de Claude Lanzmann (1985), com a visão do campo de Auschwitz coberto pela relva verde.

Que imagens estão sob esta relva verdejante de um antigo campo de concentração? Que imagens estão sob película de uma fotografia, de um filme? “Para saber é preciso imaginar” (Didi-Huberman 2012, 113). Como documentar uma imagem a partir da imaginação? Imaginar: gerar imagens a partir da imagem.

Em 1916, o Marechal Cândido Rondon, chefe da “Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas”, conhecida como Comissão Rondon, incumbiu o chefe do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão, o Major Luiz Thomaz Reis (1879-1940), de filmar os cerca de 350 “índios” Bororo que viviam em uma aldeia às margens do rio São Lourenço, a 100 quilômetros de Cuiabá, em Mato Grosso<sup>8</sup>. As filmagens ocorreram de julho a outubro de 1916, e incluem cenas das várias etapas do

<sup>6</sup> “The cinematography of the film is largely observational, in the sense that mostly the camera simply follows the action. There are some exceptions: for example, when the principal male protagonists are introduced in the first ten minutes of the film, after a face-on portrait, they are clearly being instructed to turn to one side so that they may be viewed in profile, a device suggestive of 19th-century ideas about how visual media should be used for anthropometric purposes”.

<sup>7</sup> “Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível o materialista histórico se afasta se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (Benjamin 1985, 225).

<sup>8</sup> Sobre a cultura Bororo, cf. os diversos estudos seminais de Sylvania Caiuby Novaes, em especial aqui o já mencionado “The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of *Rituais e Festas Boróro* (1917)”, com Edgar Teodoro da Cunha e Paul Henley (2017), e sua tese de livre docência, intitulada *Etnografia Visual* (2006), com vários textos sobre os Bororo.

ritual fúnebre de uma criança e de uma mulher. Sabidamente a Comissão Rondon cedeu e identificou na fotografia e no cinema uma forma de documentar e ao mesmo tempo defender sua missão colonizadora diante das autoridades e elites brasileiras. Assim, a imagética da Comissão Rondon é vastíssima, incluindo um rico acervo de imagens, em movimento e estáticas, de indígenas, entre elas estando as do filme *Rituais e Festas Bororo*<sup>9</sup>.

O filme foi concluído e projetado pela primeira vez no Brasil em 1917, para membros das elites urbanas, e teve algumas de suas cenas exibidas em um evento no Carnegie Hall, em Nova York, durante uma viagem de Reis aos Estados Unidos, em 1918, em uma sessão chamada significativamente de *Wilderness*, dentro da programação de uma palestra proferida por Theodor Roosevelt, que estivera no Brasil anos antes, em expedição guiada por Cândido Rondon. Na exibição, além das imagens dos Bororo, estavam tomadas de paisagens naturais pitorescas, com cenas do Pantanal, caçadas de onça e as quedas do Iguaçu (Tacca 2002, 200). Este filme, considerado um dos primeiros filmes etnográficos do mundo, e que ficou por muito tempo soterrado no esquecimento da história, passou a ser redescoberto a partir dos anos 90, quando foi apresentado na mostra “*Premier contact, premier regard*”, organizado por Pierre Jordan em Marselha, em 1992, junto a filmes etnográficos europeus e norte-americanos do início do século, integrando, assim, o repertório do primeiro cinema etnográfico.

As expedições da Comissão Rondon contavam com diversos cientistas (naturalistas, geógrafos, topógrafos, engenheiros) e com uma equipe de fotógrafos e cinegrafistas, todos eles a serviço de um estudo e reconhecimento do “Brasil desconhecido” e que precisava ser integrado ao projeto civilizatório da República Brasileira. Da Comissão Rondon surgiu o primeiro órgão de política indígena do governo brasileiro, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910 sob a direção do Marechal Cândido Rondon. O órgão visava a integração dessas populações à sociedade brasileira e ao seu processo produtivo. Rondon ressaltou a ênfase “humanitária” do SPI, propugnando por uma aproximação pacífica, expressada muitas vezes em seus relatórios, e sintetizada em sua máxima: “morrer, se preciso for, matar nunca” (*apud* Ribeiro 1996, 7)<sup>10</sup>. Esse humanitarismo estava de qualquer modo a serviço de uma clara “incorporação do Índio à Civilização” (Rondon 1946, 42) e ao projeto colonizador do sertão brasileiro. É neste contexto que *Rituais e Festas Bororo* é realizado.

Sobre a imagem do indígena no filme ressaltou o que Souza Lima sublinhou em sua obra *Um grande cerco de paz* (1992): o sujeito indígena que surge neste filme é o do “índio genérico”, imagem produzida pelo olhar exógeno e tutelar que agrupa diferentes etnias

<sup>9</sup> Sobre a imagética da Comissão Rondon, cf o livro de Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon*, 2001. E para um estudo específico do filme *Rituais e Festas Bororo*, cf. Tacca 2002.

<sup>10</sup> “O primeiro princípio de Rondon, ‘morrer, se preciso for, matar, nunca’, foi formulado no começo deste século, quando, devassando os sertões impenetrados de Mato Grosso, ia ao encontro de tribos mais aguerridas, com palavras e gestos de paz, negando-se a revidar seus ataques, por entender que ele e sua tropa eram os invasores e, como tal, seriam criminosos se desse contato resultasse a morte de um índio.” (Ribeiro 1996, 7)

e culturas<sup>11</sup>. Já Fernando de Tacca (2002) ressalta a imagem-conceito do indígena que sobressai no filme: a do “bom selvagem”, que mesmo em seu estado primitivo (“como nos tempos do Descobrimento”, a cartela final do filme) mostra-se pacificado<sup>12</sup>, permissível ao contato pacífico com os brancos, que, aliás, é a tônica de toda a imagética indígena da Comissão Rondon, como está bem observado nos estudos de Tacca (2001; 2002).

### **As imagens são arquivos vivos**

Até aqui fez-se a moldura histórica do filme, mas a historicização das imagens requer um trabalho imaginativo, isto é, gerador de imagens. Parto da premissa de que as imagens são arquivos, elas carregam consigo uma memória de outras imagens que com ela dialogam na história coletiva e individual. Como diz Samain (2012, 33), a imagem pertence “a um tempo muito profundo” e é este mesmo o seu fundamento como ente pensante: A imagem é uma forma que pensa na medida em que as ideias por ela veiculadas são ideias que se tornaram possíveis porque a imagem participa de histórias/ de memórias (Samain 2012, 33).

Esta natureza memorial das imagens nos remete ao conceito de intericonicidade, desenvolvido por Jean-Jacques Courtine, para quem há sempre imagens sob as imagens: “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura visual supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um ‘sempre já’ da imagem” (Courtine 2013, 43). A noção de intericonicidade coloca em jogo a relação entre imagens que são internas e igualmente externas ao sujeito, como explica Courtine:

um permanente diálogo entre as imagens que inventariamos individualmente e as imagens que nos são oferecidas pela cultura visual. A intericonicidade supõe, portanto, relacionar conexões de imagens: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita numa série de imagens, uma arqueologia, à maneira do enunciado numa rede de formulações junto à Foucault; mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo o catálogo memorial da imagem junto ao indivíduo, e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou até fantasiadas, que assombram o imaginário (Courtine 2013, 44)

<sup>11</sup> De qualquer forma, compunha-se um acervo a retratar o índio genérico, numa unificação do heterogêneo produzida pelo olhar exógeno, pela ação do poder tutelar que os agrupa. Conquanto declarados os povos, com abundância de retratos específicos (como se a intenção fôra fotografar tipos humanos somaticamente distintos), *as fotos demonstram sobretudo as ações do Serviço*, servindo para enaltecê-lo, tal como podem servir para estudá-lo. (Souza Lima, 1992: 113, grifos do autor)

<sup>12</sup> A ação oficial que Souza Lima identifica como a de *retratar o índio genérico*, no nosso caso, trata-se da construção genérica de uma imagem-conceito do índio. “...as seqüências fotográficas e cinematográficas procuram também mostrar um índio genérico, permissível ao contato com os brancos, autodenominados “civilizados” (Tacca 2002, 193)

Assim, ver uma imagem implica abrir este diálogo entre muitas outras imagens que nela subjazem: imagens internas e externas, imagens da cultura, dos sonhos, imagens imaginadas. Do mesmo modo, nesta natureza intericônica das imagens, historicizá-las exige o trabalho de inventariar as imagens que subjazem, ou “subvivem”, às imagens que vemos, de recuperar a memória visual que ela carrega ou deflagra ao se chocar com nossos arquivos imagéticos internos.

Para sermos capazes de surpreender esta memória visual das imagens, Etienne Samain (2012), inspirado nas pranchas de Aby Warburg, propõe o dispositivo do cruzamento de imagens. O cruzamento de imagens, na perspectiva de Samain, serve assim para acessarmos as memórias que as imagens guardam, seus pensamentos. Colocadas, de forma anacrônica como fez Warburg, umas junto às outras, as imagens saem de sua mudez e passam-nos a falar, a expressar pensamentos. Trata-se não de um *logos* ordenado, mas ainda assim de uma fala, na medida em que estabelecem uma atividade dialógica. Deste modo, a compreensão e diálogo com os pensamentos de imagens demandam esta perspectiva arqueológica. Abrir a imagem é como abrir uma urna funerária ou abrir um sítio arqueológico: é preciso contextualizar os restos, para que façam parte do sistema de uma cultura e nos contem sobre ela. “Não é possível”, diz Samain (2012, 34), “pensar a imagem se não a situarmos no sistema ao qual está conectada”. Sem este esforço, as imagens não serão nada além de ossos ou cacos sem sentido, não serão capazes de nos revelar seus “pensamentos” e não serão capazes de serem historicizadas.

Levando essas reflexões em conta, a seguir, realizo um breve exercício de cruzamento de imagens com o intuito de conectar a um sistema de imagens os dois fotogramas que extraí do plano que me atingiu como que um *punctum* na estrutura do filme *Rituais e Festas Bororo*. Não se trata de inserir estes fotogramas em um sistema articulado por filiações e pertencimentos cronológicos e estéticos, mas em dar livre vôo a imagens externas (participantes de uma arqueologia) e internas (participantes de uma fantasmagoria) que, diante destes fotogramas, parecem-me participar de uma mesma memória e de uma mesma imaginação. Trata-se de um gesto um tanto anárquico, tomando as imagens como arquivos sem aprisioná-las em uma catalogação de natureza positivista, mas liberando-as para se movimentarem como “densos nós de pulsões, de tensões, de paixões” (Samain 2012, 59). Ressalto, por fim, que por imagens não entendo apenas aquelas geradas por suportes visuais, mas igualmente por suportes textuais, na medida em que a palavra escrita se apoia em uma intensa atividade imagética para produzir seus sentidos. Espero, com este exercício, poder dar a ver uma atividade pensante destes fotogramas em diálogo com outras imagens, revelando-as como arquivos vivos, plenos de memória.

### **Cruzando imagens**

O que vem a seguir é um exercício livre de cruzamento de imagens, em quatro movimentos. De modo anacrônico e sem encadeamentos lógicos aparentes, trarei imagens para dialogarem entre si. Parto da premissa, estabelecida por Hans Belting (2006), de que

nossos corpos são mídias vivas de imagens<sup>13</sup> e procuro agora dar a ver o modo como os dois fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo* que escolhi para esta dialogia encontram outras imagens em meu próprio corpo, em minha memória imagética. De certo modo, tento assim compreender por que estes dois fotogramas e todo o plano do qual derivam viriam a tornar-se para mim como que um *punctum*, isto é, este “acaso que me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes 1984, 46). Retomo os fotogramas:



—  
Imagens 10-11

Fotogramas de *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917).

Acervo: Filmoteca da Comissão Rondon. Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

O primeiro eco destas imagens em mim foi o de sua proximidade ao gesto antropométrico. A câmera de Reis, que anteriormente no filme parecia buscar o regime documental cinematográfico, pondo-se diante do movimento do “real”<sup>14</sup>, assume nestes planos claramente um outro gesto, um gesto cientificista, que separa o seu objeto de seu meio para mensurá-lo, escrutina-lo, classifica-lo, dando continuidade, na imagem em movimento, ao modelo etnográfico positivista já exercido anteriormente pela fotografia antropológica estática. A partir daí posso ouvir outros ecos de outras imagens.

<sup>13</sup> “Sabemos que todos temos ou que possuímos imagens, que elas vivem em nossos corpos ou em nossos sonhos e esperam para serem convocadas por nossos corpos a aparecer. [...] ao mesmo tempo possuímos e produzimos imagens. Em cada caso, corpos (isto é, cérebro) servem como uma mídia viva que nos faz perceber, projetar ou lembrar imagens, o que também permite a nossa imaginação censurá-las ou transformá-las (BELTING, 2006, referência eletrônica, sem página).

<sup>14</sup> O que não exclui o gesto de encenação. Aparentemente, no filme de Reis, a presença de uma direção de cena e de atores parece ser evidente em muitos momentos.

## 1º Movimento

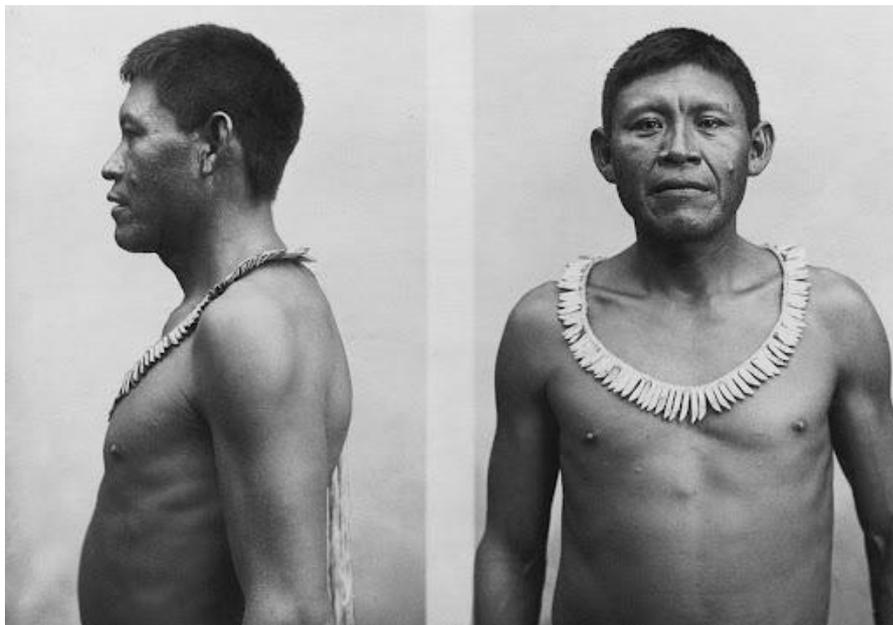


Imagem 12  
Chefe Macuxi  
de Rio Branco, 1907.  
Fotografia de Georg  
Huebner (in Schoepf  
2005), | © Domínio  
Público.

Em 1885, aos 23 anos, o fotógrafo, botânico e naturalista alemão Georg August Eduard Huebner (1862, Dresden -1935, Manaus) realiza sua primeira viagem à América do Sul, interessado em coletar dados e imagens sobre os povos nativos da região para sociedades científicas européias, com as quais já mantinha contato, e também visando o promissor mercado de exploração da borracha na selva amazônica<sup>15</sup>. Huebner estabeleceu-se em Belém em 1847, apresentando-se como membro correspondente da Sociedade Geográfica de Dresden. No mesmo ano abre um ateliê fotográfico em Manaus, a Photographia Allemã.

São célebres seus retratos antropométricos de indígenas, como o deste chefe Macuxi acima. As imagens de indígenas feitas por Huebner atendem a uma demanda, crescente em sua época, de imagens antropológicas, as quais, juntamente com fotos de espécies exóticas de plantas e animais, compunham material de estudo de sociedades científicas na Europa, com as quais Huebner estava em contato.

Temos aqui nestas imagens a captura de uma espécie a ser estudada, escrutinada por um olhar que a quer medir, comparar e atestar a sua raça, dentro de um pensamento antropológico que buscava a descrição e a especificação dos tipos físicos, abstraído-lhes

<sup>15</sup> Sobre a fotografia de Huebner, vide o artigo de Andreas Valentin, O índio na fotografia de George Huebner (2007), que mostra que, em sua produção fotográfica Huebner transitava entre a arte e a ciência. Eram também célebres suas fotos de estúdio com indígenas encenando caçadas e outros gestos, emoldurados por um fundo *trompe d'oeil* retratando paisagens naturais idílicas.

a vida, os elos comunitários, a inserção em um espaço e tempo. Nas mãos de Huebner estas imagens eram ainda comércio, meio de enriquecimento, mercadorias aptas a gerar rendimentos àquele que as tinha produzido. Seu interesse no promissor mercado da borracha na Amazônia e na fotografia antropológica parecem ter a mesma motivação.

## 2º Movimento



—  
Imagem 1.3  
Indígenas Botocudo, atual etnia  
Krenak, Daguerreótipos, 1844.  
Foto: E.Thiesson / Acervo  
Musée du Quai Branly, Paris.  
Reproduzidos apud Morel 2001  
| © Domínio Público.

Em 1808, numa carta régia de 13 de maio, D. João VI, determina uma guerra sem fim contra os “índios Botocudos”, conhecidos por sua ferocidade. Diz o monarca:

[...] Sendo-me presente as graves queixas que da Capitania de Minas Geraes têm subido à minha real presença, sobre as invasões que diariamente estão praticando os índios Botocudos, antropofagos, em diversas e muito distantes partes da mesma Capitania [...] sou servido por estes e outros justos motivos que ora fazem suspender os efeitos de humanidade que com elles tinha mandado praticar, ordenar-vos, em primeiro logar: Que desde o momento, em que receberdes esta minha Carta Régia, *deveis considerar como principiada contra estes Índios antropofagos uma guerra offensiva que continuareis sempre em todos os annos nas estações seccas e que não terá fim*<sup>16</sup>. (grifos meus)

Esta guerra sem fim contra os Botocudos exerceu-se para além do ataque ofensivo. Oito décadas depois, em 1882, indígenas Botocudos são exibidos como principal atração da Exposição Antropológica Brasileira, no Rio de Janeiro, atraindo o público por sua legendária ferocidade (Vieira 2019). Também em 1843, dois indígenas botocudos foram levados a Paris por um certo Marcus Porte. Sobre seus corpos foi produzida uma serie de daguerreótipos pelo fotógrafo EugèneThiesson. Tratam-se dos primeiros registros de indígenas brasileiros pela fotografia (imagem 13). Como observa Marcos Morel (2001, 1042), que se deteve aprofundadamente sobre estas imagens, as placas impressionaram o público europeu da época por sua qualidade técnica: “...nada se fez de mais puro, mais límpido, mais franco”, exclamava, entusiasmado, um certo Conduché, crítico da arte fotográfica da época (Morel 2001, 1042), em um puro, límpido e franco desinteresse pelas pessoas que foram retratadas, que nem sequer eram vistos exatamente como pessoas.

Os indivíduos retratados são da etnia dos Nacnenucks (conhecidos como “Botocudos”), indígenas nômades das regiões dos rios Doce, Jequitinhonha e Mucuri (abran- gendo os estados do Espírito Santo, Bahia e Minas Gerais), muito temidos por sua forte ação de resistência contra bandeirantes, fazendeiros e militares e por intensas investidas contra eles pelo mundo dito civilizado, incluindo a escravização. No começo do século XIX, como observa Marcos Morel (2019, 88), ocorreu uma “avalanche iconográfica” sobre estes grupos de indígenas, sendo eles objeto de registro por artistas como Rugendas, Debret, dentre outros. E já no final do século vemos a fotografia também se apropriar deste “objeto figurativo”, como mostra a série de Daguerreótipos de E. Thies- son e a fotografia feita em 1875, por Marc Ferrez abaixo.

<sup>16</sup> Carta Régia nº 0 de 13/05/1808 / BC — Brasil Colônia (D.O.U. 13/05/1808). Disponível em <https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/201284-manda-fazer-guerra-aos-indios-botocudos.html>.

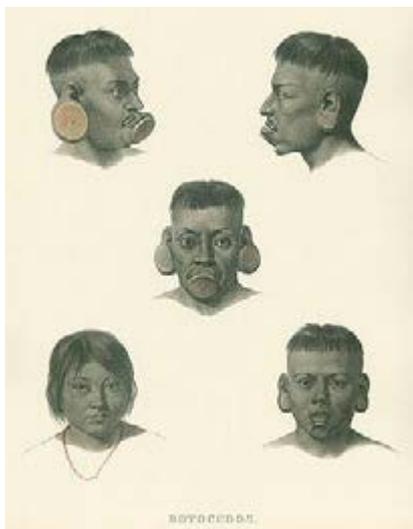


Imagem 14  
Botocudos, 1835, Johan  
Moritz Rugendas, Litografia.  
Enciclopédia Itaú Cultural  
de Arte e Cultura Brasileira.  
São Paulo: Itaú Cultural, 2021.  
| © Domínio Público.

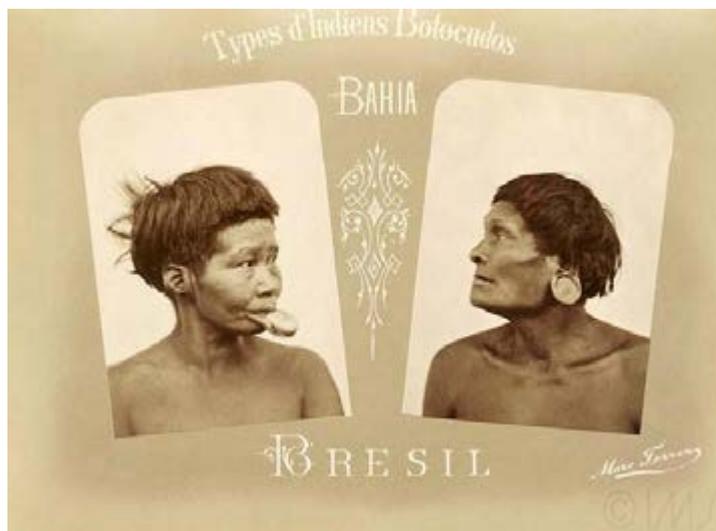


Imagem 15  
Types d'Indiens Botocudos,  
c.1875 Bahia. Foto: Marc Ferrez.  
Acervo Instituto Moreira Salles  
| © Domínio Público.

As imagens de E. Thiesson também serviram ao relatório apresentado pelo naturalista francês Étienne-Renaud-Augustin Serres (1786-1868), à Academie des Sciences de Paris, em 1845<sup>17</sup>. A principal preocupação do cientista diante dos indígenas foi realizar cuidadosas medidas antropométricas destes, verificando a altura, a dimensão das partes do corpo, a cor da pele: os dois indígenas foram escrupulosamente esquadrihados (Morel 2001, 1041). Partindo de uma crítica ao modelo de casamento dos Botocudos e acrescentando a estas observações análises físico-raciais, Serres propunha que os Botocudo fossem estudados dentro da zoologia. Isto é, negava-lhes a condição humana. Como observa Marco Morel (2001, 1046), “aprendemos muito sobre aspectos lingüísticos, históricos, geográficos e culturais destes dois índios, mas nunca soubemos sequer seus nomes”.

<sup>17</sup> Étude de la race américaine. M. Serres présente les portraits photographiques 1845-46 de deux indigènes du Brésil appartenant à la tribu des botocudos. Fotos de M. Thiesson. Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences, Paris, tomo 21, juil.-dec. 1843, pp. 5-11, apud Morel 2001.

Nestas imagens a fotografia se instaura como mecanismo de controle dos corpos (Morel 2019, 89), instrumento técnico para justificar a desumanização sob critérios racistas, dentro de um projeto colonialista que buscava conhecer (ou criar) a imagem do Outro para inferiorizá-lo e afirmar a superioridade europeia. A fotografia põe-se, assim, a serviço da captura destes corpos exóticos, continuando, sob outras estratégias, a “guerra sem fim” declarada por D. João VI no início do século XIX aos Botocudos.

### 3º Movimento



Imagens 16–18

Páginas do livro *De Humana Physiognomia libri IIII*, de Giovan Battista Della Porta, 1586<sup>18</sup> | © Domínio Público.

Em 1586, Giovanni Baptista Della Porta, autor de um tratado sobre a fisionomia humana, escreve:

A fisionomia, ciência quase divina [...] Pelos signos externos que vemos no corpo do homem, ela descobre seus modos, sua natureza e seus objetivos, ela penetra nos esconderijos mais escondidos da alma e nos lugares mais íntimos do coração. (Della Porta, 1586, apud Courtine e Haroche 2016, 41).

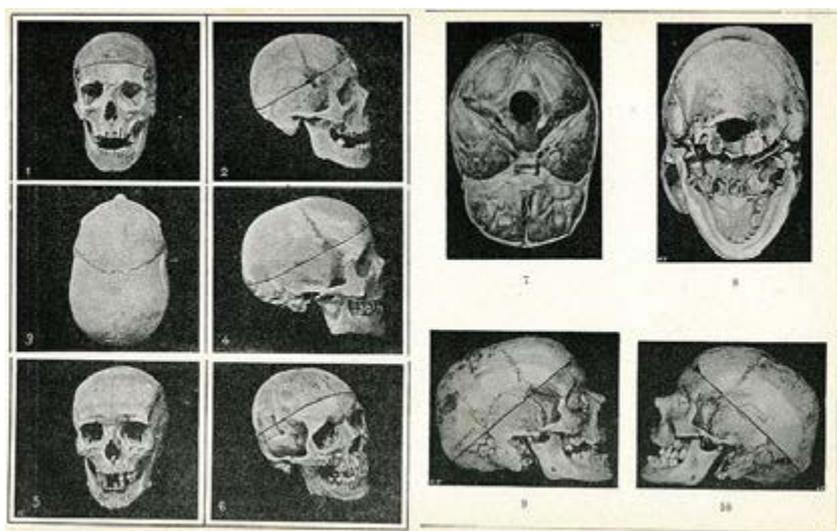
<sup>18</sup> Disponível em The Public Domain Review, <https://publicdomainreview.org/collection/giambattista-della-porta-s-de-humana-physiognomia-libri-iiii-1586>

A tradição fisiognomonista do século XVI estabelece, assim uma relação intrínseca entre forma exterior e carácter individual, uma relação que vai fundamentar um tipo de olhar para o corpo que vai impregnar o olhar europeu, em diferentes contextos e mídias, pelos séculos vindouros. Courtine e Haroche observam:

“A fisiognomonia antiga faz assim da relação entre a alma e o corpo uma relação entre o interior e o exterior, o profundo e o superficial, o oculto e o manifesto, o moral e o físico, o conteúdo e o recipiente, a paixão e a carne, a causa e o efeito. O homem possui duas faces, das quais uma escapa o olhar: a fisiognomonia pretende supri-la tecendo uma rede cerada de equivalência entre o detalhe das superfícies e as profundezas ocultas do corpo. A ciência das paixões é uma ciência invisível.” (2016, 37-38)

A imagem do corpo e sua apreensão passa a ser assim um meio de conhecer a alma, de definir o carácter e, no limite, o seu pertencimento ou não ao humano. Assim, o olhar fisiognomonista avança aos estudos de craniologia de Cesare Lombroso (1835-1909), psiquiatra positivista que fundou as bases da antropologia criminal, buscando estabelecer uma tipologia dos crânios de pessoas que cometeram crimes como base científica para reconhecer a periculosidade criminal dos indivíduos.

Imagem 19  
Crânios de delinquentes.  
Ilustrações da obra:  
*L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, ala giurisprudenza ed all psichiatria. Atlante / Cesare Lombroso. Torino: Fratelli Bocca, 1897, 5ª. Ed.*<sup>19</sup>  
| © Domínio Público.



<sup>19</sup> Imagem licenciada por Creative Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27uomo\\_delinquente,\\_1897\\_%22Crani\\_di\\_delinquenti.\\_1\\_e\\_2\\_Gatti\\_brigante\\_incendiario.\\_-\\_3\\_e\\_4.\\_Arnioni\\_brigante.\\_-\\_5\\_-\\_Soldati\\_-\\_6.\\_Chiesi\\_assassino\\_spia\\_-\\_7,8,9\\_e\\_10\\_Villella.%22\\_\(4157825410\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27uomo_delinquente,_1897_%22Crani_di_delinquenti._1_e_2_Gatti_brigante_incendiario._-_3_e_4._Arnioni_brigante._-_5_-_Soldati_-_6._Chiesi_assassino_spia_-_7,8,9_e_10_Villella.%22_(4157825410).jpg)

Vão-se criando aqui bases imagéticas para uma tipagem que, afirmando olhares raciais e racistas, invade a ciência e a arte, incluindo o cinema. A tipagem, como diz Jacques Aumont (1992, 186), comentando, teorias do cineasta Serguei Eisenstein, previa um “catálogo, o rosto genérico, anônimo, que não pertence mais a um sujeito, mas a uma classe, a um grupo, a uma categoria social, quiçá psicológica”, o que faz eco à tese fisiognomonista da relação entre forma física e categorização psicológica e social.

Nos planos do filme de Reis, dos quais extraí os fotogramas para análise neste estudo, reconheço um gesto fisiognomonista, similar às ilustrações do livro de Della Porta. Nesses planos pareço ser convidada, como em um Zoo humano ou em uma sessão em uma Academia Científica, a ver o corpo do “índio” de forma a penetrar a sua natureza, a sua índole, os esconderijos de sua alma, segundo uma estereotipia que permite o olhar se movimentar em uma memória discursiva que vai da relação entre homem e animal, entre corpo e caráter, até a relação entre o indivíduo e a índole criminal, ou “selvagem”, de qualquer forma algo que aponta ao observador alguma noção vaga de perigo e de radical diferença. Reis propõe nos corpos enquadrados nestes planos uma parada necessária do olhar para reconhecer o tipo até a alma, até o osso, atendendo a uma pulsão de capturar o Outro, escrutinar e aprisionar seu corpo nos dispositivos fotográficos. Assim, mais que uma representação do indígena, o que nos é dado a ver nestes planos, e mais especificamente nos fotogramas sobre os quais me debrucei, é um gesto apoiado em uma vontade de verdade de dar a ver um indígena genérico, espécimen selvagem, objeto de curiosidade, de ciência, de tipagem — enfim, de captura.

## 4º Movimento – síntese



Imagens 20-28  
Descrições dadas anteriormente.  
| © Domínio Público.

## Considerações finais

Nos quatro movimentos acima experimentei cruzar dois fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo* com outras imagens que em mim ecoaram a partir deles. O objetivo deste exercício foi provocar, por meio do dispositivo do cruzamento de imagens, uma atividade pensativa das próprias imagens e ao mesmo tempo buscar documentar, num gesto um tanto anárquico, as imagens das quais parti, em busca de entender o modo como elas se fizeram sentir em mim, como me pungiram, como que um *punctum*, na estrutura geral de todo o filme. Para perceber o *punctum*, diz Barthes (1984, 69), “nenhuma análise, portanto me seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes a lembrança)”, e para lembrar é preciso imaginar (Didi-Huberman 2012). O que fiz neste estudo foi deixar uma atividade de memória atuar imaginativamente para poder desdobrar a imagem como “jardim de arquivos vivos” (Samain 2012).

A ideia de que é preciso documentar uma imagem para que ela revele seus sentidos pode ser retomada agora, no sentido de afirmar a valência de uma documentação por montagem — um gesto que remexe nos arquivos vivos de nossa memória visual — individual e cultural —, buscando aproximações descontínuas, temporal e espacialmente, para atingir não filiações, mas pulsões, sintomas, sobrevivências de gestos e formas, que ora desaparecem para ressurgirem em outro contexto, por meio de uma nova tecnologia, em um novo acontecimento social. O trabalho de historicizar, nesta perspectiva, iria assim na direção daquela “interpretação ou escuta de um já dito que seria, ao mesmo tempo um não-dito” (Foucault 1997, 28). Assim, documentar e historicizar uma imagem implica acessar outras imagens que com ela entretecem a trama de um visível que se sustenta em um invisível.

Tentei aqui fazer um exercício de montagem, mais do que relatar uma história, uma vez que a montagem recusa a teleologia da história e se abre para a complexidade da historicidade. Didi-Huberman explica isso da seguinte maneira:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais para esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa das teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar ‘uma história’, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (2012, 212).

Por meio do cruzamento dos fotogramas aqui selecionados de *Rituais e Festas Bororo* com outras imagens que, para mim, deles ecoaram, a pungência inicial com que esses fotogramas, e os planos dos quais fazem parte, me atingiram desdobrou-se em uma intericonicidade, em uma rede imagética. Articulados a esta rede, os fotogramas e respectivamente os planos que os contêm, revelam sua pensatividade sobre o indígena

como um Outro a ser capturado, mais que pelo equipamento, antes por um gesto fotográfico que olha para ele como um ser genérico, um espécimen a ser examinado, escrutinado, classificado, dominado. Uma aparição da “Wilderness” brasileira a ser vista de camarote por espectadores estrangeiros em uma sessão cinematográfica espetacular.

No entanto, é preciso ressaltar que, a despeito de toda essa política da generalidade contida no gesto fotográfico de Reis, a força do particular escapa: seja por exigência da própria natureza da fotografia, que não pode senão capturar um referente particular, seja por insurgência da própria natureza dos indivíduos “capturados”, cujos olhares e gestos pessoais perfuram a mise-en-scène colonizadora para interpelar, com seus olhares e gestos, o espectador enquanto seres humanos plenos de afetos, desconfortos, tristezas, desconfianças e até mesmo ironias. Uma possível continuidade desta investigação pode se dar justamente na atenção para estes elementos de humanidade representados, mesmo que inadvertidamente, nas imagens aqui analisadas, a fim de mostrar que na produção de imagens os gestos colonizadores ao mesmo tempo em que buscam reduzir os sujeitos à generalidade do tipo, dão ensejo à insurgência descolonizadora do sujeito particular.

A tradição antropométrica da fotografia atravessa o gesto cinematográfico de Luiz Thomaz Reis, fazendo com que fantasmagorias de uma cultura visual ressurgam no contato com essas imagens: representações de indígenas na gravura e na fotografia do século XIX, a dolorosa experiência dos indígenas Botocudo fotografados por E. Thieson em Paris, o olhar científico, a declaração de “guerra sem fim” aos Botocudo por D. João VI, no início do século XIX, a ciência fisionômica de Della Porta, a craniometria criminal de Cesare Lombroso... “Há “sempre o já-lá da imagem, e há imagens sob as imagens,” diz Courtine (2010, *apud* Kogawa 2012, 18). O cruzamento de imagens serviu-me aqui para atravessar a transparência dos fotogramas de *Rituais e Festas Bororo* e acessar seus subterrâneos na cultura.

Estes movimentos de documentação por montagem que fiz nesta apresentação podem ser aprofundados, indo por direções inesperadas. Porém, creio que o que apresentei aqui é suficiente para evidenciar como dois fotogramas de um filme, e os planos que os contêm, dois fragmentos tão pequenos, porém pungentes, podem servir como um lugar de partida para provocar uma reflexão sobre os modos de enquadrar e pensar os corpos indígenas dentro das artes e tecnologias que se puseram a serviço do olhar do colonizador para o indígena brasileiro no século XIX e início do século XX, entre elas o cinema. Assim busquei evidenciar as imagens como arquivos vivos, memórias de memórias, que revelam modos de ver e de construir sujeitos subalternizados. Também foi meu intuito mostrar, a partir de um exemplo pontual, como o cinema, tal qual as imagens de outras mídias, participa de uma “memória de memórias”, de “um tempo muito profundo” e como ele pode ser abordado a partir de uma intericonicidade que o atravessa e produz seus sentidos. Busquei abrir imagens, como abrimos os arquivos, e provoca-las a revelar-nos sua pensatividade por meio da montagem e da imaginação,

pondo-as em relação crítica, a contrapelo da história: “as imagens tornam-se preciosas para o saber histórico a partir do momento em que são perspectivadas em montagens de intelegibilidade” (Didi-Huberman 2012b, 200).

Concluo com uma pergunta do ambientalista e escritor indígena Ailton Krenak, pertencente à etnia Krenak, do mesmo grupo étnico-linguístico dos Botocudos, pergunta esta que ele fez em sua famosa conferência *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019): “...como é que, ao longo dos últimos 2 mil ou 3 mil anos, nós construímos a ideia de humanidade? Será que ela não está na base de muitas das escolhas erradas que fizemos, justificando o uso da violência?” (Krenak 2019, 7). E acrescento: em que medida as imagens que foram produzidas sobre povos colonizados contribuem para a construção dessa ideia de humanidade que fornece justificativas para o uso da violência, do silenciamento, do assujeitamento, do extermínio? E continua Krenak (2019, 29): “Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo.”

Creio que documentar as imagens e dar-lhes a ver a sua pensatividade por meio de uma montagem crítica, do cruzamento com outras imagens, pode ser um caminho para fazer essa ruptura, cair nesse abismo necessário, desestabilizar, enfim, o padrão de uma ideia de ser humano e de humanidade que justifica a violência e o extermínio dos seres que não correspondem a esta ideia. Se “a imagem, no sentido antropológico do termo, ocupa o centro da questão ética” (Didi-Huberman 2012b, 201), poderíamos acreditar que documentar imagens por meio da montagem e da imaginação e dar a ver sua pensatividade poderia ser um gesto crítico para “adiar o fim do mundo”?

---

## Bibliografia

- Aumont, Jacques. 1992. *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Barthes, Roland. 1984. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Belting, Hans. 2005. Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, 2(8): 64-78. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319>.
- Belting, Hans. 2006. Imagem, mídia e corpo. Uma nova abordagem à iconologia. *Revista Ghrebh: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia* 1(8): 32-60. <https://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/ghrebh-8-imagens-e-mediaco.es.html>.
- Benjamin, Walter. 1985. “Sobre o Conceito de História.” In *Obras Escolhidas*, editado por Walter Benjamin, Vol. 1, 222-232. São Paulo: Brasiliense.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2006. *Etnografia e imagem*. São Paulo: FFLCH-USP.
- Novaes, Sylvia Caiuby, Edgar Teodoro da Cunha, and Paul Henley. 2017. The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of Rituais e Festas Borôro (1917). *Visual Anthropology* 30(2): 105-146. <https://doi.org/10.1080/08949468.2017.1276383>.
- Courtine, Jean-Jacques. 2013. *Decifrar o corpo — pensar com Foucault*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Courtine, Jean-Jacques, e Claudine Haroche. 2016. *História do rosto. Expressar e calar as emoções (do século 16 ao século 19)*. Petrópolis: Vozes.
- Courtine, Jean-Jacques. 2011. “Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário.” Tradução de Carlos Piovezani. Em *Discurso, semiologia e história*, organizado por Carlos Piovezani, Luzmara Curcino e Vanice Sargentini, 145-162. São Carlos: Claraluz.
- Della Porta, Giovan Battista. *De Humana Physiognomonia libri IIII*, 1586. <https://publicdomainreview.org/collection/giambattista-della-porta-s-de-humana-physiognomonia-libri-iiii-1586>
- Didi-Huberman, Georges. 2012a. “Quando as imagens tocam o real.” *Revista PÓS* 2(4): 206-219. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>.
- Didi-Huberman, Georges. 2012b. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM.
- Foucault, Michel. 1997 *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kogawa, João Carlos Mateus. 2012. “Ecos do horror no humor: reflexões a respeito da noção de intericonicidade.” *Estudos Semióticos* 8(1): 53-65. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2012.49365>.
- Krenak, Ailton. 2019. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tacca, Fernando de. 2001. *A imagética da Comissão Rondon*. São Paulo: Papirus.
- Morel, Marcos. 2001. “Cinco imagens e múltiplos olhares: descobertas sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX.” *História, Ciências, Saúde Manguinhos* 8(supl.): 1039-58. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702001000500013>.
- Morel, Marco. 2019. “Imagens aprisionadas e resistência indígena: Os daguerreótipos de 1844.” *Studium* (10): 87-92. <https://doi.org/10.20396/studium.vo10i10.10152>.
- Ribeiro, Darcy. 1996. *Os índios e a civilização*. 7ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rituais e festas Bororo*. Luiz Thomaz Reis. Conselho Nacional de Proteção aos Índios / Comissão Rondon. Brasil, 1917, 35mm, BP, 22min.
- Rondon, Cândido Mariano da Silva. 1946. *Conferências realizadas em 1910 no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de ato Grosso ao Amazonas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Schoepf, Daniel. 2005. *George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus*. São Paulo: Metalivros.
- Souza Lima, Antonio Carlos de. 1995. “Rituais e Festas Bororo.” *Cadernos de Antropologia e Imagem* 1, 89-90.
- Souza Lima, Antonio Carlos de. 1992. *Um grande cerco de paz — poder tutelar e indianidade no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

- Souza, Leila Aparecida de. 2014. “Bakaru na comunidade indígena bororo da Aldeia Central de Tadarimana, em Rondonópolis-MT: conceitos e manifestações.” Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais. <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9Q5FWX>.
- Tacca, Fernando de. 2002. “Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como ‘selvagem’ na Comissão Rondon.” *Revista De Antropologia* 45 (1): 187-219. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012002000100006>.
- Valentin, Andreas. 2007. “O índio na fotografia de Georg Huebner.” *Cadernos de Antropologia e Imagem* 24(1): 65-78. <https://www.ateliedaimagem.com.br/wp-content/uploads/2016/08/32.pdf>.
- Vieira, Marina Cavalcante. 2019. “A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro.” *Horizontes Antropológicos* 25(53):317-357. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100012>.

---

### Nota biográfica

Doutora em Filologia Clássica pela Universidade Humboldt de Berlim, mestre em Letras Clássicas (Universidade de São Paulo) e Licenciada em Letras-Português (Universidade Federal de Goiás). Atua como professora adjunta do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Programa do qual é atualmente coordenadora. Na área de Estudos Clássicos, realizou pesquisas no campo dos estudos da linguagem e da retórica e dos discursos e imagens da escravatura antiga. No campo do Cinema, dedica-se a estudos da imagem em sua relação com o discurso e com a cultura, a relações entre imagem e colonialismo e

a teorizações e estéticas de cineastas, com particular interesse nas relações entre cinema e poesia, regimes de imagem e modos de ver de cinemas poéticos como cinemas de atenção. É líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS — CNPq/Unespar). Escreve poesia e dramaturgia.

---

### ORCID

[0000-0003-4743-0289](https://orcid.org/0000-0003-4743-0289)

---

### Lattes ID

[3794997653941862](https://lattes.inct.gov.br/3794997653941862)

---

### Morada institucional

Universidade Estadual do Paraná  
— Campus de Curitiba II. Rua dos Funcionários,  
Cabral, 80035050 — Curitiba, PR — Brasil.

---

**Recebido** Received: 2022-10-01

**Aceite** Accepted: 2023-03-12

---

**DOI** <https://doi.org/10.34619/uazz-b1cf>