



POVO DA LUA, POVO DE SANGUE (1983) E A “TRAGÉDIA YANOMAMI”¹

Rosane Kaminski²

POVO DA LUA, POVO DE SANGUE (1983) AND THE “YANOMAMY TRAGEDY”

POVO DA LUA, POVO DE SANGUE (1983) Y LA “TRAGEDIA YANOMAMY”

1 Artigo resultante de pesquisa financiada pelo CNPq, Bolsa Produtividade em Pesquisa PQ-2, Processo nº 315851/2021-0

2 Pesquisadora Bolsista PQ2 do CNPq, atua no PPGHIS-UFPR, no PPGAV-Unespar e PPGCINEAV-Unespar. Líder do GP CNPq Arte, Memória e Narrativa. Universidade Federal do Paraná; <http://lattes.cnpq.br/058837467778245>; <https://orcid.org/0000-0002-8123-3716>, rosanekaminski@gmail.com.

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise do fotofilme *Povo da lua, povo de sangue* (1983), um curta-metragem dirigido por Marcelo Tassara com base nas fotografias que Claudia Andujar fez do povo Yanomami. O objetivo central é problematizar o lugar social e a eficácia política do filme, considerando as suas intenções, as suas características e as suas ambiguidades. Argumenta-se que esse fotofilme carrega um “desejo de salvação” e, ao mesmo tempo, não esconde a relação entre a operação fotográfica e as violências coloniais. Deste modo, o filme é situado entre as suas potências estéticas e políticas, as suas responsabilidades e os seus próprios limites.

Palavras-chave: Marcelo Tassara; Claudia Andujar; violência; yanomami; fotofilme.

ABSTRACT

This article proposes an analysis of *Povo da lua, povo de sangue* (1983), a photofilm directed by Marcelo Tassara and based on Claudia Andujar’s photographs of the Yanomami people. The aim is to problematize the social position and political effectiveness of the film, considering its intentions, characteristics, and ambiguities. The text argues that the film carries a “desire for salvation” and, at the same time, does not hide the connection between the photographic operation and colonial violence, since the film is situated between its aesthetic and political powers, its responsibilities and their limits.

Keywords: Marcelo Tassara; Claudia Andujar; violence; yanomami; photofilm.

RESUMEN

Este artículo propone un análisis de *Povo da lua, povo de sangue* (1983), un fotofilm dirigido por Marcelo Tassara y basado en las fotografías de Claudia Andujar sobre el pueblo Yanomami. El objetivo es problematizar el lugar social y la eficacia política de la película, considerando sus intenciones, sus características y sus ambigüedades. El texto argumenta que la película lleva consigo un “deseo de salvación” y, al mismo tiempo, no oculta la relación entre la operación fotográfica y las violencias coloniales, ya que la película se sitúa entre sus potencialidades estéticas y políticas, responsabilidades y límites.

Palabras-Clave: Marcelo Tassara; Claudia Andujar; violencia; yanomami; fotofilm.

A tragédia anunciada

Operando no terreno da ficção, as artes interferem na nossa capacidade de conhecer, julgar e interpretar o mundo, seja essa interferência sutil, seja ela declaradamente política. É a partir desse pressuposto que tratarei, neste artigo, do caso do fotofilme *Povo da lua, povo de sangue: Documento Yanomami/1972-1982*, realizado em 1983 por Marcello Tassara, a partir das fotografias e das pesquisas sonoras feitas por Claudia Andujar ao longo da década anterior, nos períodos em que ela conviveu com os indígenas amazônidas. Ainda que se apresente, em seu título, como um documento, o fotofilme em questão será avaliado também como um produto artístico e ficcional, que resulta de escolhas narrativas cuidadosas e procedimentos estéticos em sua montagem visual e sonora.³ Trata-se de um curta-metragem em 16 mm, com 27 minutos, cuja produção foi uma iniciativa da Comissão pela criação do Parque Yanomami (CCPY), ONG fundada em 1978 por Claudia Andujar, Carlo Zacchini, Bruce Albert e Alcida Ramos, entre outros, em meio às movimentações pela criação de uma reserva indígena, da qual o filme é uma espécie de manifesto. Após anos de luta, a homologação da Terra Indígena Yanomami ocorreu em 1992 (Moraes, 2023, p. 17). No entanto, isso não resolveu os graves problemas criados pela entrada do homem branco naquela região, nem eximiu as suas ambiguidades.

3 Fotofilme é um filme realizado com o recurso de “animação de fotografias”, por meio do qual uma câmera cinematográfica filma fotografias fixas e, pela montagem com a banda sonora, constrói novos sentidos. O pesquisador Érico Elias traz uma definição técnica para esse recurso a partir de uma apresentação da Programadora Brasil para uma coletânea de curtas-metragens chamada “Fotofilmes”: “Foto fixa. Imagem estática em movimento. Edição de som. Basicamente estas são as principais características dos fotofilmes, trabalhos realizados a partir de imagens *still* em set, sem o sistema tradicional de registro fílmico contínuo. Partindo dessas fotografias fixas, cria-se toda uma dramaturgia, tanto no uso de truca para filmar essas fotos com os recursos de panorâmica e zoom, quanto principalmente com uma edição sonora que complementa a imagem e dá uma razão àquele fluxo”. (Elias, 2009, p. 71).

Vale lembrar que em janeiro de 2023, a imprensa brasileira foi inundada por denúncias dos inúmeros casos de desnutrição grave, verminose, infecções respiratórias e malária que atingiam o povo Yanomami. Em pouco tempo, a chamada “tragédia yanomami” (Ramos, 2022), intensificada desde 2018, com o garimpo ilegal associado à pandemia do covid-19, ocupou também a mídia internacional. Fotografias do horror foram então publicadas, disseminadas nas redes sociais, ganhando contornos de um genocídio e marcando um fenômeno de efêmera visibilidade acerca de um problema que é, infelizmente, bem mais antigo e duradouro do que sua proeminência midiática naquele momento.

Para além da espetacularização momentânea, observa-se, nesses anúncios da tragédia social, o lamento associado ao anseio de recuperar o que ainda for possível em meio ao desabamento de um povo. No entanto, mesmo essa vontade de ajudar, ou de reparar o que foi feito no passado e que se desdobra nos desastres de hoje, é sintoma de um abismo irreversível.

Da consciência desse abismo, junto à proposta de análise fílmica, as indagações norteadoras do presente artigo se agitam em torno de um paradoxo: afinal, qual o lugar e qual a eficácia do curta *Povo da lua, povo de sangue* diante dessa tragédia continuada, que iniciou muito antes de 2023? A arte, num caso como esse, de íntima relação com os escombros e com o desejo de salvação, parece se dilacerar entre as suas potências, as suas responsabilidades e os seus limites.

A fotografia diante do outro

Um incômodo advém da condição irrevogável da fotografia (e, por extensão, do cinema) como parte do aparato tecnológico colonial (Azoulay, 2019, p. 116). Não é possível desconsiderar o fato de que as fotografias de Cláudia Andujar sobre os Yanomami, assim como o filme delas decorrente, assumam uma função de denúncia e evidenciem seu

engajamento. Também não ignoro que, após as décadas em que viveu longos períodos entre os Yanomami, Andujar é chamada de “mãe” por Davi Kopenawa e outros indígenas com quem mantém profunda amizade (Moraes, 2023, p. 44).

Mas há uma situação paradoxal e difícil de ser nomeada. Talvez a expressão “outro-fora” utilizada por Hal Foster (2014, p. 165) quando fala da “arte *quasi*-antropológica” dos anos 1980-90 e os riscos de alterização nela implicados, possa contribuir para pensar essa situação de estar, ao mesmo tempo, “dentro” (próximo, ao lado, identificado com os indígenas) e “fora” (fazendo uso da tecnologia colonial e sob o risco do mecenato ideológico), a partir da qual buscarei discutir o filme doravante nomeado *Povo da lua*. Afinal, apesar de Andujar ter estabelecido uma relação afetiva, muito estreita com os indígenas e se engajar na luta por sua salvaguarda, ainda assim as fotografias e o filme delas resultante consistem em produtos feitos com equipamentos cujas origens se vinculam ao colonialismo e sua violência destrutiva, dentro de uma lógica em que a soberania se confunde com “o direito de matar”. Achille Mbembe (2018), ao lapidar o conceito de necropolítica, problematiza essa ideia de soberania implicada na lógica filosófica da modernidade, com base em uma “distinção entre razão e desrazão”, sobre a qual se construiu certa ideia de política, comunidade, sujeito, no qual “a razão é a verdade do sujeito, e a política é o exercício da razão na esfera pública” (Mbembe, 2018, p. 10). Ele declara sua apreensão com as formas de soberania cujo projeto central é a “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” pautada na razão, e propõe desviar o “olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais palpáveis, tais como a vida e a morte” (Ibidem, p. 11). Não há como pensarmos esse conceito moderno de soberania sem considerar que “a morte do outro” é o seu centro. Se a expansão moderna é pautada na pilhagem e na destruição, é dentro dessa lógica que se situa a operação fotográfica como uma tecnologia (Azoulay, 2019, p. 122).

Por isso, não é possível olhar para o trabalho de montagem de imagens e sons em *Povo da Lua*, sem imaginar a entrada “exploratória” desses equipamentos num território que não era o seu. Afinal, a chegada de Andujar, uma mulher branca,⁴ à região amazônica – e o seu deslumbramento com o que lá encontrou –, aconteceu dentro do mesmo contexto em que o projeto modernizador do estado brasileiro abria as terras yanomamis para construir estradas e extrair recursos. Foi em 1971, como fotojornalista a serviço da revista *Realidade*, junto a um grupo de outros fotógrafos e jornalistas, que Andujar “entrou” pela primeira vez naquelas terras com o seu equipamento fotográfico.⁵ Tratava-se de uma grande investida midiática de um importante órgão da imprensa brasileira, a Editora Abril. O objetivo da viagem era produzir uma edição especial da revista dedicada à Amazônia. Para isso, os jornalistas e fotógrafos permaneceram na floresta por cerca de seis meses, financiados pela Editora. A edição especial, segundo explica Vitor Marcelino (2023, p. 11-12), integrava uma lógica de favores que se estabelecera entre imprensa e governo militar, quando da ampla divulgação da construção da rodovia Transamazônica:

Os jornais noticiavam diariamente cada etapa da construção da estrada, que se tornou o símbolo maior da conquista da região. Essa cobertura constante contribuiu para a consolidação de uma imagem positiva do governo militar e reforçou a ideia de que o país estava atravessando um momento de prosperidade. (Marcelino, 2023, p. 11).

4 Claudia Andujar nasceu na Suíça, mas passou sua infância e juventude em Oradea-Nagyvarad, na fronteira entre Romênia e Hungria. Sua família paterna era de origem judaica e foi vítima da *Shoah*. Claudia conseguiu fugir para a Suíça com sua mãe, depois foi morar nos Estados Unidos, e chegou ao Brasil em 1955. Como pintora, despertou o interesse de Pietro Maria Bardi, antes de optar pela profissão de fotógrafa. Com sua história familiar, tendo vivido a perseguição étnica e o extermínio de um povo, sua sensibilidade para a questão yanomami certamente foi aguçada. Atualmente, ela afirma que: “Minha família são os Yanomami”. Ver: <<https://suicosdobrasil.org.br/personalidades/claudia-andujar/>> Acesso em 28 de jun. 2024.

5 Além de Claudia Andujar, os fotógrafos foram Maureen Bisilliat, George Love, Amancio Chiodi, Darcy Trigo e Jean Solari. (Marcelino, 2023, p. 12).

Articulada a essa conexão discursiva, a *Realidade Amazônia* foi lançada em outubro de 1971 e vendeu cerca de 300 mil exemplares em uma semana (Ibidem, p. 12). Na “carta do editor”, assinada pelo dono da Editora Abril, lia-se a síntese do desprezo branco sobre os povos indígenas: “A Amazônia hoje é *despovoada* e improdutiva num mundo que assiste à explosão demográfica e do consumo” (Amazônia, 1971, p.03, grifos meus).

Distribuídas pelas 348 páginas da edição especial da *Realidade*, há 494 fotografias feitas pelo grupo de fotógrafos que esteve na Amazônia. Por mais que suas fotografias tenham uma função de “fazer conhecer” a região e os povos indígenas, compondo reportagens informativas, várias delas foram inseridas também em anúncios comerciais e políticos publicados na revista, resultando numa “espécie de amálgama que envolve o discurso dos jornalistas, do governo militar e das empresas anunciantes” (Marcelino, 2023, p. 13)⁶.

Mas a edição também foi espaço para discursos críticos, e ali já aparecia o uso da expressão “tragédia” para falar da exploração sofrida pelos indígenas. Claudia Andujar publicou um ensaio fotográfico integrado à reportagem intitulada “A última chance dos últimos guerreiros” na qual se lê, já na primeira página: “Contamos a seguir uma tragédia: a história da nação índia no Brasil, desde Pedro Álvares Cabral. E tentamos responder a uma pergunta: na Amazônia evitaremos que a tragédia se repita?” (Amazônia, 1971, p. 203). Aliado ao reconhecimento do extermínio indígena, nota-se um tom utópico. Infelizmente, a história desde então provou o contrário. A tragédia se repete *ad infinitum*.

Ainda na mesma matéria, há uma descrição de como a gestão da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) conduzia a questão à base de uma

6 Das 494 fotografias publicadas naquela edição, “254 estão nos anúncios da revista, enquanto 240 fazem parte das reportagens, ensaios e capa”. Ou seja, “cerca de 51,42% das fotografias apresentadas na *Realidade Amazônia* estão integradas a anúncios” (Marcelino, 2023, p.13).

política demolidora da alteridade: “O índio deve ser imediatamente integrado na sociedade, para participar do esforço do desenvolvimento nacional. Isto é, está sendo requisitado outra vez, como mão-de-obra, para ajudar o desenvolvimento da Amazônia.” E continua: “No estágio tecnológico em que se encontra a sociedade nacional, há necessidade de desenvolvimento premente das comunidades indígenas, como conjugamento ao esforço integral da política governamental”. (Amazônia, 1971, p. 212). Ou seja, aquilo que Azoulay (2019, p. 118) nomeou como “violência imperial”, referindo-se a “toda empreitada de destruir os mundos de símbolos, atividade e tecidos sociais existentes e substituí-los por um ‘novo mundo’ de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados” via-se ali, no projeto governamental brasileiro.

Enfim, após o impacto de sua experiência junto à equipe da *Realidade*, Claudia Andujar abandonou o fotojornalismo e decidiu voltar às terras yanomamis como ativista. Com financiamento da Fundação Guggenheim, realizou um extenso projeto fotográfico e formou, conforme ela mesma diz, “um acervo de vários milhares de negativos, que considero uma mina repleta de imagens sobre as quais construo uma memória que sigo atualizando” (Andujar apud Mauad, 2012, p. 138). Ela não falava nem uma palavra yanomami quando os conheceu, e nem eles falavam a língua portuguesa. Foi necessário “criar uma situação em que a gente pôde se conhecer”, diz Andujar (2018). A cada nova visita, ela levava vários dias para tirar o equipamento fotográfico de dentro de sua bagagem. Mas o aparato colonizador estava lá. Num depoimento publicado pelo Instituto Moreira Salles, por ocasião da exposição de suas fotografias, conta:

Levei comigo, dentro de duas bolsas, meu aparelho fotográfico, lentes, filmes, essas coisas. Mas não é que a primeira vez que cheguei lá eu comecei a fotografar. [...] Obviamente nunca viram uma máquina, era uma coisa que não entendiam o que era, o fato de eu ficar olhando [...],

um pouco seguindo as pessoas, ou me aproximando das pessoas com uma máquina, era uma coisa que surpreendia. (Andujar, 2018).

Assim, se a sua intenção primeira era “mostrar”, através da fotografia, esse povo desconhecido para o mundo (Andujar, 2018), ainda que sem intenção confessa de ferir, o seu trabalho de registro fotográfico fazia (e faz) parte dessa lógica ao mesmo tempo catalogadora e destrutiva, constitutiva da modernidade. Pouco a pouco, afeiçoada aos indígenas e testemunhando todos os tipos de violências a que foram sujeitos, sua intenção foi se modificando do desejo de “mostrar” para o de “salvar”. Mas isso não anula o fato de que o maquinário destinado à captura de imagens faz parte do engenho da violência, sob o “pretexto de promover o conhecimento” (Azoulay, 2019, p. 125). O acervo de “milhares de negativos” ao qual ela se refere (assim como todas as novas imagens produzidas por jornalistas em 2023) são destinadas ao olhar branco, à mídia internacional. Ou seja, se concordarmos com Azoulay sobre o fato de que o surgimento da fotografia, cravado na história do colonialismo, “não interrompeu a pilhagem que tornou os outros e seus mundos disponíveis para poucos”, ao contrário, “a fotografia acelerou e forneceu mais oportunidades e modos de prosseguir com essa pilhagem” (Ibidem, p. 121), teremos que considerar que, mesmo as imagens utilizadas no filme *Povo da Lua*, fazem parte dessa dinâmica invasiva, a despeito de sua intenção política favorável aos indígenas.

Antes de adentrar no próximo tópico, alerto que essas problematizações não pretendem negar o respeito, a sensibilidade e o apoio de Andujar, da CCPY e do próprio filme de Tassara em relação aos Yanomami. A intenção é refletir sobre as implicações políticas das artes, e do difícil lugar assumido pelo filme *Povo da lua* nesse abismo instável e ambíguo ao qual a lógica da modernidade nos conduziu.

Um filme na luta política

O primeiro minuto do filme *Povo da lua, povo de sangue* (1983) exibe um texto em letras claras sobre fundo negro, espécie de manifesto em prol da criação de uma reserva para os indígenas do povo Yanomami. Originalmente em inglês, indicando sua destinação internacional,⁷ o texto explica quem é esse povo, onde vive, e enaltece seu modo de vida descrito como uma “sociedade igualitária” que, no entanto, vinha sendo “perigosamente ameaçada” pelos projetos econômicos vinculados à expansão capitalista. Menciona que desde 1981 o garimpo se instalara nas terras em que indígenas habitavam, e essa “penetração indiscriminada dos brancos” colocava o povo Yanomami em “risco de perecer”. O texto termina afirmando o lugar do filme numa disputa política:

Este filme quer servir a causa da esperança yanomami, povo que tem o direito de viver como quer, sem ser forçado a se transformar em branco. De consciência ferida pela ameaça, eles resistirão. É nossa responsabilidade garantir essa resistência. (Tassara, 1983, 1’ 03”).

Em seguida, surge em caixa alta a afirmação (que é uma chamada à ação): “SÓ A CRIAÇÃO DO PARQUE YANOMAMI PODERÁ SALVÁ-LOS”. Uma pausa, e o anúncio de que o filme é “Uma realização da Comissão pela Criação do Parque Yanomami”.

Só então, a primeira imagem surge na tela acompanhada de um cli-

⁷ No canal das “Nações Indígenas” no *YouTube*, há uma versão do filme postada em 2012, sem restauro, no qual o texto desse minuto inicial aparece em inglês, e todos os trechos falados do filme foram legendados em inglês. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=LACA3FzFCuY&ab_channel=NaçõesIndígenas > Acesso em 9 de fev. 2024. Isso leva a crer que o filme não era originalmente destinado ao público brasileiro. Na versão disponibilizada no *Vimeo* por Helena Tassara em 2017, o texto está traduzido para o português e as legendas foram retiradas. Disponível em < <https://vimeo.com/201569402> > Acesso em 9 de fev. 2024.

que fotográfico. Vê-se, em preto e branco, o rosto de uma criança indígena que encara a câmera de frente. Sob o seu queixo, a mão de um adulto, com unhas sujas, segura uma plaquinha com o número 15. A criança parece estar abraçada ao corpo do mesmo adulto, que cobre a parte esquerda da imagem, cujo fundo é difuso e ocupa a metade direita da fotografia.

Ouve-se novo clique e a imagem muda. Agora é o rosto de um indígena adulto, que também encara a câmera. Ele veste uma camisa social e porta a plaqueta com número 28. Seguem-se os cliques trazendo outras imagens de pessoas indígenas com números diante da câmera, sempre em preto e branco e com o mesmo tipo de enquadramento. Mulheres, homens e crianças numerados e capturados pela imagem conformam uma série fotográfica (à qual, vários anos depois, Andujar se referiria como “Marcados”⁸) que indica a repetição de um procedimento: a catalogação. A sétima e última foto da sequência é diferente. Vê-se um menino indígena segurando à sua frente uma enorme bandeira do Brasil, que esconde o seu corpo. Não há placa com numeração. O rosto do menino está pintado e ocupa uma pequena fração da imagem, no canto superior direito. O primeiro plano é tomado pela bandeira, focalizando a faixa com os dizeres “Ordem e progresso”. Após uns instantes, a câmera se movimenta, aproximando-se do rosto do menino, que se destaca em close. Aí, finalmente, surge o título do filme “Povo da lua, povo de sangue: Documento Yanomami 1972-1982”, seguido dos letreiros com as principais informações sobre a sua realização.

Há menções ao projeto fotográfico e às pesquisas sonoras de Andujar, à direção feita por Marcello G. Tassara, bem como à Companhia Produtora Fitas Brasileiras. Maiores informações aparecerão somente no final do filme, como a subvenção das pesquisas pelo CNPq e pela FAPESP,

8 Sobre isso, ver o livro *Marcados* que a editora Cosac Naify publicou em 2009 (Andujar, 2009).

e a colaboração, na produção, por parte de ONGs internacionais, como OXFAM, Fastenopfer, World Council of Churches, e de instituições nacionais, tais quais a Comissão Pró-Índio de São Paulo e a Fundação Padre Anchieta – TV 2 Cultura.

Marcello Tassara era professor da ECA-USP e já havia se envolvido com várias realizações cinematográficas. Em 1969, a convite do cineasta Roberto Santos, fizera seu primeiro fotofilme, intitulado *A Guimarães Rosa*, com base em fotografias de Maureen Bisilliat (Elias, 2009, p. 71). Anos depois, em 1978, ele fez *Abeladormecida: entrada numa só-sombra*, com temática social e, em 1980, em nova parceria com Maureen Bisilliat, Tassara realizou o curta-metragem “Xingu/Luta – Epílogo”, também pela Fitas Brasileiras. Provavelmente, foi devido a essas experiências que Claudia Andujar o convidou, em nome da CCPY, a dirigir um fotofilme sobre a vida e a desgraça do povo Yanomami, a partir da animação das fotografias que ela havia feito ao longo de anos.

Apoiado pela TV Cultura, “emissora que cedeu sua mesa de animação para a confecção do filme e, posteriormente, exibiu-o várias vezes em sua programação, colaborando para a notoriedade nacional da obra” (Moraes, 2023 p. 85), o filme respondia, então, a um propósito político. Pretendia denunciar os abusos sofridos pelos indígenas com a expansão do garimpo em suas terras, expressar a devassidão promovida pelos brancos, e sensibilizar a opinião pública nacional e internacional para a necessidade urgente de criação de uma reserva indígena, processo para o qual certamente contribuiu.

Tassara disse, em entrevista, que um filme de engajamento político, como esse, dificilmente iria para o ar na televisão. O mais provável era que fosse “exibido em pequenos auditórios para uma faixa de público que não era nem da televisão, nem do cinema, como, por exemplo, os sindicatos” (Tassara, apud Teles, 2001, p.62). Afirmou que a bitola 16 mm, utilizada por ele, era o principal aporte tecnológico para esses filmes “exibidos a grupos fechados e/ou institucionalizados”, utilizando te-

las menores. Também mencionou o esforço que fazia para se adequar à Lei do Curta,⁹ com intuito de exibir seus filmes nas salas de cinema do circuito comercial, e disse que para isso teve que “encolher” o tempo de *Povo da lua* durante a montagem até chegar a menos de 30 minutos. (Ibidem, p.72). De qualquer modo, é bem provável que a sua proximidade com a TV Cultura foi um fator relevante para o sucesso do filme. De acordo com Elias (2009, p. 96), “o filme entrou para o acervo da TV Cultura e foi exibido diversas vezes no canal aberto”. Vale lembrar que na década de 1970 Tassara atuara na TV Cultura, referindo-se àquele tempo como uma “época em que a TV e o cinema estiveram juntos sem saber” (Teles, 2001, p.74-75).

Voltando ao filme em si, após esses trechos descritos, que podem ser entendidos como um prólogo, a sua narrativa é bastante didática e se organiza em três momentos principais. No primeiro, bastante curto, a voz de Marlui Miranda, acompanhada de sons de pássaros, narra uma espécie de “mito fundador”, cuja personagem determinante é a abelha ancestral, definidora dos destinos dos brancos e dos Yanomami após o seu encontro¹⁰. Depois dessa narração, vocalizações indígenas e sons de sintetizador acompanham o passeio que a câmera faz sobre as fotos de Andujar, valorizando os detalhes luminosos e geométricos, quase abstratos, até pousar, aos 5’ 28” de filme, sobre o corpo nu de um menino. Há um estranho efeito de irradiação luminosa. É como se ele tivesse uma aura, um halo de luminosidade ao redor de seus ombros e de sua cabe-

9 Dispositivo legal que regulamentava a exibição de curtas-metragens brasileiros nas salas de cinema do país. A “Lei do Curta” corresponde ao artigo 13 da lei 6281, de 09/12/1975, (que originalmente não falava em “obrigatoriedade” de exibição do curta), acrescido das sucessivas regulamentações efetuadas pelo Conselho Nacional do Cinema (Concine) até a sua extinção pelo governo Collor, em 1990.

10 De acordo com a Ficha técnica do filme na Cinemateca Brasileira, esse trecho trata-se de uma adaptação do mito da origem dos “nabë-thëbë” baseada em pesquisa de Bruce Albert. <<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=-FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018666&format=detailed.pft#1>> Acesso em 17 fev. 2024.

ça. A câmera enquadra esses detalhes sem pressa, finalmente fazendo estourar a luz sobre ele.

Após uma transição pela tela escura, inicia o segundo momento do filme, visualmente composto por detalhes de fotografias de corpos e de rostos indígenas (às vezes em preto em branco, às vezes coloridas, como se vê nas imagens da Figura 1). Esse segmento é o mais longo, se estendendo dos 6’ aos 20’. O fundo das fotos é geralmente escuro, diante do qual os rostos adquirem expressão acentuada pela iluminação dramática.

A voz de Marlui Miranda retorna para contar como é a vida numa aldeia yanomami.

A morada de uma aldeia yanomami é um espaço para convivência solidária. Cada comunidade tem seu líder, ou mais de um, cuja autoridade se funda na experiência e na sabedoria, e depende, sobretudo, de sua força de persuasão. [...] É falando dentro da sombra e do silêncio da noite, enquanto a comunidade o escuta estendida na rede, que o líder influencia a vida na aldeia, [...] falando na madrugada” (Tassara, 1983, 6’ 38” até 7’ 43”).

A dinâmica de filmagem de Marcello Tassara cria a sensação de que os rostos dos fotografados estão “ouvindo” o que fala o líder. Closes nas faces, nos olhos cabisbaixos ou postos no vazio produzem uma impressão reflexiva e concentrada. Sobreposições de rostos criam a sensação de coletividade. Enquanto isso, se ouve uma fala anasalada em língua indígena, sem legenda, supostamente do líder. Sons de grilos e outros animais evocam a noite na floresta.

Há um tom laudatório nesse trecho, como se a vida comunitária fosse isenta de conflitos. Há a centralidade do líder, a vida comunitária, a caça de subsistência, a preparação para as festividades. O segmento culmina com a abordagem da cerimônia funerária *reahu*, que “dura uma semana e reúne várias comunidades numa única aldeia”, conforme explica



FIGURA 1.

Marcello Tassara. *Povo da lua, povo do sangue*, 1983. Filme em 16mm, 27'. Disponível em: <https://vimeo.com/201569402>.

a narradora. Durante esse ritual, os pajés reunidos inalam *yãkoana*, uma substância que promove um estado alterado de consciência, descrito como um “estado visionário”, o que lhes permitiria “lutar contra as forças obscuras que provocam as dores e os infortúnios”. No livro *A queda do céu*,¹¹ Davi Kopenawa ensina que o pó de *yãkoana* é “tirado da seiva das árvores *yãkoana hi*, que faz com que as palavras dos espíritos se revelem e se propaguem ao longe. A gente comum é surda a elas, mas, quando nos tornamos xamãs, podemos ouvi-las com clareza” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 136). Ele explica que os *xapiri* trabalham para impedir que o caos tome conta das florestas, “protegem contra todas as coisas ruins: a escuridão, a fome e a doença” (Ibidem, p. 216).

Para expressar visualmente esse ritual, são exibidas imagens trêmulas, fochos de luz fotografados em movimento, lanças, danças, redes, corpos e rostos.¹² A colagem de sons de floresta, idiomas indígenas, vocalizações, gemidos, pássaros, água corrente, grilos, associados às imagens fotográficas, ora estáticas, ora sobrepostas ou invertidas, ora com a câmera deslizando sobre elas, produz sensações de transe e de estranhamento. O final do ritual é transcendente, veem-se corpos pintados jogados ao chão e rostos crispados pelas visões. Na banda sonora, entra um sintetizador que cria tensão, misturado aos balbucios, aos sons la-

11 Obra-manifesto fruto do trabalho conjunto do antropólogo Bruce Albert e do xamã Davi Kopenawa, o livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* foi originalmente publicado em francês, em 2010, e traduzido para o português em 2015. O prefácio (assinado por Viveiros de Castro) diz que a obra “levou vinte anos sendo gestada”, e que “tem atrás de si trinta de convivência entre os signatários de um ‘pacto etnográfico’ (em cujas entrelinhas se firma um pacto xamânico) sem precedentes na história da antropologia e cerca de quarenta de contato do etnólogo-escritor com o povo do xamã-narrador” (Apud Kopenawa; Albert, 2015, p. 12). Vale lembrar que Bruce Albert prestou consultoria ao filme *Povo da lua*.

12 Várias dessas fotografias que tentam expressar as viagens-sonhos xamânicas integraram, anos depois, o fotolivro *A vulnerabilidade do ser*. (Andujar, 2005). Ali, de acordo com Garcez (2021, p. 95), as “vinte fotografias que fazem parte da série utilizam a técnica da sobreposição de imagens. Essas imagens ‘espectrais’ que resultam das sobreposições, criam uma espécie de comunhão entre os corpos fotografados – sejam de indígenas ou de animais – e o ambiente, reverberando certos aspectos da ontologia presente no pensamento ameríndio”.

biais e urros. Há ênfase na espiritualidade e na entrega total dos indígenas nesse momento de plena integração com a natureza.

Por fim, a terceira parte (da qual tratarei no próximo tópico) tem como assunto o aniquilamento desse povo a partir do contato com o homem branco, a construção da estrada, a prostituição e as doenças. É o trecho que confere visibilidade à tragédia yanomami.

Gostaria de destacar, antes de prosseguir, que apesar da tentativa de expressão da cultura yanomami, praticamente todos os recursos narrativos desse filme são “brancos”, desde a forma e captura das imagens, a narração, a edição, a inserção de músicas com instrumentos ocidentais (piano, cordas, metais), inclusive guitarras e sintetizadores, até a opção por essa estrutura maniqueísta, que divide o filme em dois blocos quase míticos. Há esse momento edênico, descrito até aqui, e que constitui o segmento mais longo. Em seguida, virá a “queda do paraíso”, expressa no último terço do filme, conduzindo ao momento infernal.

Essa estrutura narrativa não deixa de se aproximar do vocabulário bíblico associado à queda da humanidade.¹³ No livro *Os filhos do Barro*, Otávio Paz (2013), situa a narrativa da queda de Adão e Eva como uma metáfora para o início do tempo histórico. Para ele, o que caracteriza a modernidade é, além da ruptura com o passado e seus valores, a consciência dessa ruptura. Aliás, como sugere Garcez (2021, p. 50), o xamanismo yanomami pode até ser entendido como “uma crítica ao aceleracionismo moderno que é expresso também nas ideias de *queda do céu* (Davi Kopenawa) e *fim do mundo* (Ailton Krenak)”.

De qualquer modo, a noção de um encadeamento causal, a partir do qual um tipo de ação conduz a uma série de desdobramentos que culminam na destruição ou no sofrimento, está associado à ideia de queda, ou seja, à transição de um lugar edênico para outro, sujeito a toda a sorte de

13 Na Bíblia Hebraica, a narrativa de *Gênesis 3* apresenta a queda da humanidade por meio da tentação de uma serpente. Segundo a Bíblia, esse episódio representa o início da história humana.

mazelas. As palavras “paraíso” e “inferno” evocam as extremidades possíveis dessa transição. No caso da referida metáfora da queda adâmica, Paz (2013, p. 26) diz: “A queda de Adão significa a ruptura do presente eterno paradisíaco: o começo da sucessão é o começo da cisão”. Esse tipo de metáfora aparece, inclusive, nos depoimentos da antropóloga Alcida Rita Ramos que, junto com Bruce Albert (ambos da CCPY), prestou consultoria científica ao filme *Povo da lua*. Recentemente, num artigo intitulado *A tragédia yanomami*, Ramos escreve sobre essa calamidade social a partir da sua experiência:

O vale do rio Auaris, no divisor de águas entre o Brasil e a Venezuela, foi o cenário da minha pesquisa de doutorado (1968-70), naquela época, um *paraíso* etnográfico. Sem pressões, sem invasões, sem epidemias, num recôndito rincão da mata amazônica, desempenhei sem pressa meu rito de passagem malinowskiano para me tornar uma antropóloga de verdade. Mal sabia eu que *a transformação desse paraíso em inferno* seria apenas uma questão de tempo. (Ramos, 2022, p. 3, grifos meus).

No fotofilme aqui em questão, essa transformação é expressa no terceiro e último segmento do filme, que começa aos 20’.

A figuração do abismo

Da tela escura, emerge um ruído como se alguém buscasse sintonizar um aparelho eletrônico. A voz de um homem surge transmitida por um rádio comunicador portátil. São fragmentos de uma conversa, da qual poucas palavras se retêm, apenas o suficiente para compreender que se fala em português: “...tranquilo... a gente se encontra lá pelas dezoito, perto das dezenove”. O timbre eletrônico promove uma ruptura extremamente brusca na narrativa fílmica que vinha sendo construída no trecho anterior. A imagem surge na tela, revelando uma larga estrada aberta

em meio à floresta, ainda sem pavimentação, mas já se impondo como obra de engenharia monumental. A câmera se afasta da imagem lentamente, abrindo o enquadramento enquanto as vozes no *walkie-talkie* prosseguem. Um piano melancólico surge suave, sobreposto às vozes radiofônicas, e abre espaço para novas fotografias da floresta num horário de anoitecer: árvores negras e tristonhas contra um céu azul escuro.

A próxima imagem é a de um rádio em primeiro plano, no interior de uma maloca. Como é usual nas fotografias de Andujar, o cenário é escuro e a luz vem de fora, pelas muitas frestas da parede rústica. A conversa radiofônica e a música executada ao piano prosseguem juntas, com o piano crescendo, se impondo sonoramente até conquistar exclusividade, enquanto desfilam diante de nossos olhos alguns dos objetos que compõem esse interior (ou muitos interiores iguais a esse) de uma moradia indígena. Um tonel, um prato vazio, calçados, um capacete e uma carteira de cigarro *hollywood* (numa ironia cinematográfica). Uma tampa de panela, uma lata de alumínio, um espelho no qual o rosto indígena se vê refletido. Também algumas roupas, calças jeans, e imagens de mulheres brancas nuas, num calendário com data de 1981, que aparece pendurado na parede no mesmo momento da breve audição de uma marchinha de carnaval. Surgem vozes (anasaladas) de indígenas falando em português, comentando sobre dinheiro: “...cem mil cruzeiros”. Novas imagens mostram uma boneca infantil acompanhada de risos de um bebê e a fotografia de uma mulher indígena vestida com roupas rotas dos brancos, em frente à edificação de palha.

Ao som da guitarra executada pelo norueguês Terje Rypdal (identificado nos créditos do filme), as imagens da degradação da cultura indígena promovida pela invasão branca se intensificam: uma mulher com o corpo doentamente magro, sentada, agarra-se aos braços de uma cadeira feita de metal e tubos plásticos enquanto olha para a câmera. Em seguida, um jovem indígena exhibe ao espectador uma coleção de cartões postais com corpos femininos, escancarando o fato de que a fotografia

é uma tecnologia colonizadora. Outra mulher com bebê no colo sorve o finzinho de um picolé.

Além de todos esses signos de consumo ocidental que esse pequeno trecho já introduziu, aos 22’ a guitarra dá espaço ao som de uma banda marcial, com a entrada simultânea da prece cristã do pai nosso, verbalizada por um coletivo de vozes. Nesse tempo, a câmera desliza sobre a fotografia de um padre prostrado em oração. Gritos indígenas se sobrepõem à reza, num palimpsesto sonoro. Segue-se uma ladainha católica enquanto as fotos dos rostos de mulheres indígenas olham com toda a seriedade para a câmera, que assim as eterniza. Uma criança pequena brinca com um crucifixo no chão. Os gritos dos rituais indígenas se intensificam, sobrepondo-se à ave maria cheia de graça. Uma escultura de cristo crucificado se mescla à imagem do torso um menino indígena de olhos baixos e braços sustentados atrás da cabeça. A câmera escorrega desde os corpos indígenas seminus até as imagens de cristo ora entre as nuvens, ora na cruz, coladas com fitas adesivas sobre a parede.

O ritmo de exibição das imagens se acelera. Vocalizações, sons labiais, sopros, acompanham homens indígenas vestidos com cuecas e camisas de algodão apertadas. Eles levam estampas de motocicletas ou propagandas de madeireiras e “lembrança de Roraima” em seus peitos, posam diante de camionetes, usam óculos de sol, bonés, relógios e camisas de time de futebol, como se vê na Figura 2.

Segue-se o depoimento da Sra. Dantas (do Vale do rio Ajarani), que fala da chegada do homem branco para construir a estrada, lá por 1974, e dos problemas daí derivados: as doenças venéreas, os empreiteiros no barracão para onde as mulheres iam e voltavam doentes, o sarampo, o sapinho na boca, as crianças adoentadas. As muitas mortes. A “queda”.

Há vários fragmentos de outros depoimentos sobre essa degradação física e cultural¹⁴. Ainda que o filme e os depoimentos colhidos sejam

14 Além da Sra. Dantas, do Vale do Ajarani, também constam no filme tre-



FIGURA 2.

Marcello Tassara. *Povo da lua, povo do sangue*, 1983. Filme em 16mm, 27'. Disponível em: <https://vimeo.com/201569402>.

da década de 1980, se referem ao eventos ocorridos ao longo dos dez anos anteriores, desde a construção da Perimetral Norte até a organização política das disputas pela terra, com movimentos de reivindicação pela demarcação de reservas, dentro dos quais o filme se localiza. Assim, no finalzinho do filme, uma voz masculina diz: “a terra representa o quê? Ela representa a vida, sua própria mãe, né, porque da terra ele vai retirá toda sua alimentação, pra sua família e sua subsistência.”

Essa luta pela demarcação de terras da qual o filme faz parte foi, de certo modo, movida pela nova “invasão” que começara em 1980, a corrida atrás do ouro no alto rio Uraricoera, espalhando-se como fogo. “Eram cerca de 2 mil garimpeiros que, nove anos depois, haviam se transformado em 50 mil, espalhados por toda a região central das terras yanomami”, lembra Ramos (2022, p.02).

Com a corrida, chegavam outras e mais intensas mazelas. Foi então que Andujar e seus companheiros da ONG se engajaram no salvamento das vítimas da epidemia de sarampo e na campanha de vacinação. O registro fotográfico com a numeração de cada pessoa vacinada resultou na série *Marcados*, que inclui aquelas fotos exibidas no prólogo do filme de Tassara. O começo do filme era o fim, e o ponto de partida do manifesto. Tais imagens foram feitas num momento aflitivo, no anseio de registrar a população indígena e tentar salvar o que ainda fosse possível, em meio à devastação. É a própria Andujar quem faz uso dessa expressão:

Para isso, pendurávamos uma placa com número no pescoço de cada Índio: ‘vacinado’. *Foi uma tentativa de salvação*. Criamos uma nova identidade para eles, sem dúvida, um sistema alheio à sua cultura. [...] Não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor. (Andujar, 2009, p. 5, grifos meus)

chos de depoimentos de Álvaro Fernandes Sampaio (Povo Tucano), Lino Pereira Cordeiro (Povo Miranha) e Tuxaua Chico Opíkheri (povo Yanomami).



FIGURA 3.

Imagens do final de *Povo da lua, povo do sangue*, 1983.

É evidente o seu dilaceramento, pelo lugar invasivo que a operação fotográfica ocupava (criando um “sistema alheio à sua cultura”), e pela sua consciência acerca da irreversibilidade desse abismo advindo com a chegada dos brancos.

Um constrangimento sem escapatória, um “dentro-fora” que nem a fotógrafa, nem as suas fotos, nem o filme encomendado conseguiram evitar. Ser, ao mesmo tempo, invasor e salvador. Arruinar e socorrer. Sofrer junto essa ruína. Um doloroso lugar, aqui sintetizado nas imagens finais do filme. Crianças indígenas esculpindo aviõezinhos de madeira, cartilhas e o rosto pesaroso do jovem indígena com um capacete industrial (Figura 3).

Entre as potências e limites da arte

O abismo se reconfigura, enfim, a partir desse vocabulário mítico: do paraíso rumo à queda, sendo que o desejo de salvação é a única âncora possível. Tal desejo fundamentou a encomenda e a realização de *Povo da lua*, manifesto da luta pela demarcação da terra yanomami. Em sua elaboração, o cineasta e a fotógrafa, os consultores e tantos outros profissionais participaram.

Não se pode negar que esse fotofilme atesta, documenta, poetiza, reivindica e constrói uma memória para a vida e a morte yanomami. No entanto, ele não consegue evitar o desabamento que segue, se desdobra até nossos dias, se re-expõe constantemente aos nossos olhos, em outras fotografias e obras. A queda se consuma a cada nova imagem do horror, a cada nova denúncia, como areia que escorre entre os dedos ao tentarmos sustentar uma forma instável.

O filme, por sua vez, apresenta uma forma estável. Ele sobrevive ao tempo enquanto matéria poética e, quatro décadas depois de sua realização, ainda sustenta os seus sentidos estéticos e políticos. É evidente a sensibilidade do trabalho de animação de fotografias feito por Tassara, e

são essas mesmas fotografias que ocupam, hoje, amplo reconhecimento dentro do campo artístico internacional (ainda que, na origem, não tenham sido produzidas como objetos de arte). Esse reconhecimento lhes confere uma eficácia ainda maior, considerando as dimensões de perenidade e exemplaridade que a arte assume diante da vida.

Enquanto arte, esses materiais (fotografias e filme) se colocam num lugar *intermediário*, visto que, como foi pontuado, as câmeras são um produto do regime visual colonial, mas são acionadas, aqui, num sentido contra colonial, como forma de denúncia e de partilha do sofrimento advindo com a violência. As ambiguidades continuam, uma vez que os *modos* de expressar esse sofrimento são predominantemente brancos: os efeitos de montagem, a estrutura narrativa vinculada ao vocabulário mítico cristão (do paraíso à queda), a voz do narrador que “explica” aos ocidentais como era uma morada yanomami, os sintetizadores, as guitarras de Terje Rypdal, os instrumentos de corda e as composições de Egberto Gismonti. Há todo um vocabulário que foi usado para arregimentar a simpatia da comunidade internacional branca com a causa yanomami. O filme é uma ferramenta.

Nesse sentido, ele encontra seus limites dentro de uma noção de política pautada na razão, aquela à qual Mbembe apresenta suas ressalvas. Os recursos narrativos, a mensagem política, tudo é elaborado dentro da mesma lógica filosófica da modernidade que tem a morte do outro como seu fundamento principal, incluindo a catalogação, o registro das vidas que estão para serem destruídas, ainda que sob a vontade de reverter esse horror. Afinal, “a morte não se limita ao puro aniquilamento do ser. Pelo contrário, é essencialmente autoconsciência”, como diz Mbembe (2018, p.13), quando lembra que “a vida em si só existe em espasmos e no confronto com a morte”. Assim, é entre o dilaceramento da autoconsciência e as ambiguidades da arte que o filme vive.

Referências

- AMAZÔNIA. **Realidade**, Editora Abril, São Paulo, n. 67, out. 1971.
- ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ANDUJAR, Claudia. **Marcados**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ANDUJAR, Claudia. Depoimento concedido para o Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g-VUxuxXcP4&ab_channel=imoreirasalles> Acesso em 12 de fevereiro de 2024.
- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. **Revista Zum**, n. 17, p. 116-37, abr. 2019.
- ELIAS, Érico. Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. **Studium**, n. 29, 2009.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GARCEZ, João Pedro. **Tempos em conflito: o caso Yanomami nas memórias de Claudia Andujar e Carlos A. Menna Barreto**. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, 2021.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARCELINO, Vitor. Entre o alinhamento e a dissonância: a fotografia na revista Realidade Amazônia (1971) e a defesa da colonização da floresta. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 31, p. 1-54, 2023.
- MAUAD, A. Maria. **Imagens possíveis: Fotografia e memória em Claudia Andujar**. Revista Eco-Pós, v. 15, n. 1, p. 124-146, 2012.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORAES, Ana C. Albuquerque de. **Sonhos, de Claudia Andujar: experimentalismo e cosmovisão yanomami**. Tese de Doutorado em Artes Visuais, Unicamp, 2023.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Cosac Naify, 2013.

RAMOS, Alcida R.. A tragédia Yanomami. **ABA, Informativo**, n. 09, p. 17, 2022.

TASSARA, Marcelo G. (diretor). **Povo da Lua, Povo do Sangue**. Documento Yanomami / 1972-1982. Curta-metragem sonoro, não ficção, 16mm, cor, 27 min. São Paulo, Fitas Brasileiras e CCPY, 1983.

TELES, Paulo C. da Silva. **Filmes de média-metragem (1960-1990) abandonados no tempo?** Dissertação de Mestrado em Multimeios, Unicamp, 2001.

Data de submissão: 25/02/2024

Data de aceite: 26/06/2024

Data de publicação: 29/08/2024