



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTE E CIÊNCIA
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

CULTURA E PARTILHA DO SENSÍVEL: UM ESTUDO DE ASPECTOS DO FILME
SERRAS DA DESORDEM A PARTIR DO PENSAMENTO DE JACQUES RANCIÈRE

por

FABRICIO SILVA RAMOS

Orientador(a): Prof. Dr. / Mauricio Matos dos Santos Pereira

SALVADOR
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTE E CIÊNCIA
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

CULTURA E PARTILHA DO SENSÍVEL: UM ESTUDO DE ASPECTOS DO FILME
SERRAS DA DESORDEM A PARTIR DO PENSAMENTO DE JACQUES RANCIÈRE

por

FABRICIO SILVA RAMOS

Orientador(a): Prof. Dr. / Mauricio Matos dos Santos Pereira

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

SALVADOR
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ramos, Fabricio Silva

Cultura e partilha do sensível: um estudo de aspectos do filme Serras da Desordem a partir do Pensamento de Jacques Rancière / Fabricio Silva Ramos. -- Salvador, 2018.

106 f.

Orientador: Maurício Matos Santos Pereira.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos - IHAC, 2018.

1. Partilha do sensível. 2. Serras da Desordem (filme). 3. Política. 4. Cultura. 5. Cinema. I. Santos Pereira, Maurício Matos. II. Título.



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **FABRÍCIO SILVA RAMOS**

Intitulada: **“UM ESTUDO DE ASPECTOS DO FILME “SERRAS DA DESORDEM” A PARTIR DO PENSAMENTO DE JAQUES RANCIÈRE.**

Aos 12 (doze) dias do mês de dezembro de dois mil e dezoito, no IHAC - *Instituto de Humanidades, Artes e Ciências* da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: **“UM ESTUDO DE ASPECTOS DO FILME “SERRAS DA DESORDEM” A PARTIR DO PENSAMENTO DE JAQUES RANCIÈRE.** Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Mauricio Matos dos Santos Pereira**– Orientador(a) - e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Rita de Cássia Aragão Matos.** Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a **Prof.(a) Dr.(a) Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro.** Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof.(a) Dr.(a) Rita de Cássia Aragão Matos,** avaliador(a) interna/o. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **FABRÍCIO SILVA RAMOS** como APROVAÇÃO com distinção. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof.(a) Dr.(a) Mauricio Matos dos Santos Pereira** lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 12 de dezembro de 2018.

Prof.(a) Dr.(a) Mauricio Matos dos Santos Pereira

Mauricio Matos dos Santos Pereira

Prof.(a) Dr.(a) Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

Marcelo R.S. Ribeiro

Prof.(a) Dr.(a) Rita de Cássia Aragão Matos

Rita de Cássia Aragão Matos

Mestrando(a) **FABRÍCIO SILVA RAMOS**

Fabricao Ramos

À minha mãe, Leonor, professora que me alfabetizou, e ao meu pai, Ivo, que me aproximou do cinema e da literatura, ambos incansáveis e obstinados incentivadores do aprendizado e da aventura do saber e da descoberta da vida e do mundo.

À Mel, leitora atenciosa que aguentou junto comigo as alegrias e tristezas sem nunca deixar de acreditar em mim e em meu trabalho, mesmo quando eu mesmo duvidava.

AGRADECIMENTOS

Não seria possível nomear todas as pessoas que, direta ou indiretamente, em maior ou menor grau, contribuíram de alguma forma para o desenvolvimento e realização desta Dissertação.

Alguns nomes, entretanto, cumpriram papel fundamental nesse processo e não podem deixar de ser citados:

Camele Queiroz, cineasta e companheira na vida e na arte, pela parceria e companheirismo incondicionais que se tornaram indispensáveis para a realização deste trabalho, e pelas inúmeras leituras críticas, sugestões e reflexões, tanto sobre o texto em si quanto sobre o tema do trabalho, em todas as etapas do processo.

Agradeço especialmente aos Professores membros da Banca Examinadora, Profa. Dra. Rita de Cássia Aragão Matos, do IHAC; e Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro, examinador externo vinculado a FACOM-UFBA, que, desde o exame de qualificação e juntamente com o orientador Maurício Matos, dedicaram atenção crítica ao trabalho, propuseram questões e fizeram arguições que auxiliaram a abordagem da Dissertação, e demonstraram abertura à proposta de Ensaio apresentada, oferecendo recomendações valiosas tanto no que se refere aos aspectos conceituais quanto aos metodológicos.

Maurício Matos, meu orientador, por todo o acompanhamento paciente, pelas leituras continuadas de várias versões do trabalho, a partir das quais me oferecia os mais imprescindíveis apontamentos e sugestões, sempre respeitando a minha autonomia.

Carlos Bonfim, professor que, procurado em momentos pontuais, atendeu aos meus pedidos para comentar algum aspecto da pesquisa e sempre sugeriu referências que se tornaram importantes no rumo do trabalho.

Rogério Ferrari, cuja amizade, trajetória e realizações, inspiraram o meu pensamento sobre as questões indígenas e me conduziram a vivenciar, mesmo que a distância, algumas situações e contextos graves envolvendo comunidades indígenas do Mato Grosso do Sul. Para além de qualquer pretensão objetiva, subjetivamente tais experiências me estimulavam a continuar pesquisando e tentando entender a questão indígena sob uma perspectiva política e cinematográfica, assuntos que participam deste trabalho.

Felippe Ramos, meu irmão, sociólogo e professor, pela tradução do resumo para o inglês.

Márcio Momó, Luiz Antônio, Daniel Caetano, amigos e conhecidos cujas companhias, reais ou virtuais, me auxiliaram e inspiraram no percurso.

Agradeço também:

À minha família, sempre compreensiva e incentivadora de todos os trabalhos e desafios nos quais eu me envolvo.

A todos os professores do Pós-Cultura com os quais tive aulas e que, cada um a seu modo, ofereceram referências, sugestões e orientações indispensáveis.

À FAPESB, pelo auxílio financeiro sem o qual eu não teria as condições adequadas para o desenvolvimento da pesquisa nem favoráveis à dedicação exigida pelo desafio da pesquisa acadêmica.

RESUMO

O presente trabalho consiste de um ensaio teoricamente fundamentado sobre as relações entre cultura, arte, política e cinema, que parte da noção de *partilha do sensível*, postulada pelo filósofo contemporâneo Jacques Rancière, e utiliza como *corpus* referencial para o exame desta noção um excerto específico do filme *Serras da Desordem* que, expressivamente e sob uma analogia que este trabalho propõe, ilustra com veemência aspectos que substanciam os fundamentos da argumentação de Rancière sobre a *partilha do sensível*: no excerto filmico que constitui o *corpus* deste trabalho, um índio, filmado por um não-índio, aparece falando uma língua que ninguém entende e que o filme não traduz. Para Rancière, o conflito sobre o fato mesmo de saber quem está ou não dotado da capacidade política da palavra é o conflito mais fundamental que lança as bases da partilha sensível que distribui lugares, determina o espaço-tempo das coisas políticas, define o fato de algo ser ou não visível e/ou audível num espaço comum e define quem é ou não dotado de uma palavra comum. Num primeiro momento, sempre relacionando o filme *Serras da Desordem* ao exame da noção de *partilha do sensível*, o ensaio desenvolve as possíveis relações entre a noção de Rancière e as configurações culturais e sociais que são atravessadas pela questão indígena através do cinema; e num segundo momento, são abordados os possíveis limites da noção de *partilha do sensível* para abordar as relações entre a política e a arte, quando confrontada com o mundo sensível não ocidental. Em seu desfecho, o ensaio recorre ao perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro para auxiliar o exame das cosmopolíticas (*perspectivismo* e *partilha sensível*) de mundos sensíveis diversos, sempre tendo como referencial o filme *Serras da Desordem* e a presença de Carapiru como sujeito personagem que incorpora a condição do índio expressa através do cinema.

Palavras-chave: Partilha do sensível; Serras da Desordem (filme); Estética; Cinema; Política.

ABSTRACT

The present work is a theoretically-grounded essay on the relations among culture, art, politics and cinema starting with the notion of “distribution of the sensible” as developed by the contemporary philosopher Jacques Rancière and takes as reference to the assessment of this notion a specific scene from the movie “Hills of Disorder”. The movie vehemently showcases, expressively and related to the aim of this work, several aspects of the fundamentals of Rancière’s discussions on distribution of sensible: in the selected scene, an indigenous person, filmed by a non-indigenous, is depicted speaking a language that no one understands and the movie does not present any translation. For Rancière, the conflict surrounding the very fact of who is or is not able to politically speak is the most fundamental conflict that lays the ground for the distribution of the sensible which distributes places, determines space-time dimensions of political things and defines the fact of something being or not being visible and hearable in a shared space and finally asserts who is or is not deemed with a shared word. In a first moment, also relating the movie to the exam of that philosophical notion, the essay develops possible connections between Rancière’s notion and the cultural and social configurations crossed by the indigenous issue through cinema. In a second moment, the essay discusses possible limits to the very notion aforementioned to make sense of the relations between politics and art when faced by the non-Western sensible world. In the conclusion, the essay recurs to the Amerindian perspectivism by Eduardo Viveiro de Castro to assess the cosmopolitics of different sensible worlds (perspectivism and distribution of sensible), still taking into account the movie and Carapiru’s presence as the subject that embodies the indigenous condition through the cinema.

Keywords: Distribution of the sensible; *Serras da Desordem* (movie); Aesthetics; Cinema; Politics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frame de Serras da Desordem: Nas cenas de abertura do filme, Carapiru encena: tenta acender uma fogueira com um tição	21
Figura 2 – Frame de Serras da Desordem: Carapiru encontra o diretor Andrea Tonacci, que o espera na mata	21
Figura 3 – Frame de Serras da Desordem: o filme revela o aparato cinematográfico e Tonacci dirige Carapiru	21
Figura 4 – Frame de Serras da Desordem: Carapiru fala diretamente para a câmera, ou ao espectador	22
Figura 5 – Um avião de guerra, graficamente inserido, sobrevoa a copa das árvores por cima de Carapiru	22

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: A PARTIR DE <i>SERRAS DA DESORDEM</i>: PARTILHA DO SENSÍVEL E CONFIGURAÇÕES CULTURAIS	20
1.1 <i>Serras da Desordem</i> e as cenas finais como <i>corpus</i> : um <i>desentendimento</i>	20
1.2 Entre a palavra e o ruído	29
1.3 “Uma outra humanidade”: limites da partilha do sensível	47
CAPÍTULO 2: CULTURA E ARTE: FRONTEIRAS DA <i>PARTILHA DO SENSÍVEL</i> ..	57
2.1 Os regimes da Arte: <i>Serras da Desordem</i> , o cinema e a era estética	57
2.2 Estética, Política e Polícia: Carapiru entre a desordem invisível e a ordem do visível ..	70
2.3 Perspectivismo ameríndio e <i>partilha do sensível</i> : um <i>desentendimento</i>	76
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

A política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos.

JACQUES RANCIÈRE, 1996, p. 54.

Este trabalho é fruto de certa inquietação que se liga à minha própria experiência no campo do cinema ou, dito de outro modo, como agente cultural que atua num país cujos profundos problemas culturais, históricos, sociais e políticos encontram uma síntese numa das questões mais graves que é atravessada por todas essas dimensões estruturais: a questão indígena.

O tema da dissertação, nesse sentido, escolhe o filme “*Serras da Desordem*” (2006), de Andrea Tonacci, extraíndo da obra um trecho delimitado que nos serve de *corpus*: trata-se das duas últimas sequências do filme que duram, em seu conjunto, três minutos (as cenas serão descritas detalhadamente no primeiro capítulo deste trabalho). Esse *corpus* é a nossa referência para se debruçar sobre a noção de *partilha do sensível*, postulada pelo filósofo francês contemporâneo Jacques Rancière, cuja obra e pensamento têm despertado interesse crescente de pesquisadores e leitores no Brasil. Sua vasta obra, cuja diversidade de temas dirime as fronteiras entre disciplinas do saber, abarca campos tão diversos quanto o da pedagogia, da historiografia, da filosofia e, no que nos interessa mais de perto neste trabalho, o da história e crítica das lutas políticas marginalizadas em relação à história “oficial” e, no campo das imagens, questões sobre cinema, as relações entre estética e política e os fundamentos da arte.

No que se refere à minha própria experiência no campo do cinema, como diretor de filmes de método documental, aprecio *Serras da Desordem*, junto com outros tantos críticos e pesquisadores da área do cinema¹, como um filme de importância na história da cinematografia brasileira, que traz à tona, em sua forma e tema, questões emblemáticas do contexto cultural,

¹ Andrea Tonacci é um cineasta de carreira singular. Nascido na Itália em 1944, radicou-se no Brasil desde os onze anos de idade para, mais tarde, ser considerado um dos principais nomes do cinema marginal. A partir da década de 1970, sua obra se aproxima do cinema documental e se depara com temas e problemas da encenação, da representação e do registro do mundo, inclusive com experiências etnográficas: com os índios Canela em *Conversas no Maranhão* (1977); e Arara, em *Os Arara* (1983), cujos reflexos serão centrais na forma e no estilo que constituem *Serras da Desordem*. Três de seus filmes – *Bang-Bang*, *Bláblabla* e *Serras da Desordem*, integram o ranking, organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema, dos 100 melhores filmes brasileiros. Ver André Dib em “A Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros”, disponível em <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>, acessado em 10 de novembro de 2018.

social e político do país. O filme, ao narrar fatos reais da vida de Carapiru, um índio awá-guajá que sobreviveu ao massacre de sua tribo, reflete tanto sobre a problemática indígena quanto sobre cinema e as relações entre documentário e ficção.

Tais relações entre documentário e ficção assim como temas de sensibilidade política e cultural têm sido marcadamente presentes em minha experiência como cineasta. Entretanto, não tenho experiência formal, acadêmica ou vivencial, nos campos da etnografia ou mesmo da antropologia. Portanto, a ênfase deste trabalho recai sobre o cinema, sobre a política da filosofia (referenciada pela obra Rancière) e, por conta do tema do filme, sobre a questão indígena.

O escopo que orienta o trabalho, nesse sentido, é o de se debruçar sobre as relações entre arte e política (*política* no sentido dado por Rancière, como se verá), tomando um excerto de *Serras da Desordem* como *corpus* para produzir um ensaio que relaciona a noção de *partilha do sensível* às questões que a presença do índio evoca enquanto sujeito e personagem do filme, buscando entrever tanto os problemas que o filme impõe no campo do sensível, quanto os possíveis limites da noção de Rancière quando aplicada à reflexão sobre a condição do índio. Trata-se de uma tarefa desafiadora, porém sem pretensões de chegar a conclusões teóricas, o que seria incompatível com o objetivo e o lugar desta dissertação de mestrado. O nosso esforço, ao contrário, é dissertar sobre o tema sob a forma de um ensaio crítico, que nos permita organizar uma reflexão coerente, a partir do recorte proposto, sobre as relações entre cultura, arte e sociedade.

De antemão, destaco algumas questões e reflexões que a pesquisa suscitou, começando pelas perguntas: por que o cinema? Por que o filme *Serras da Desordem* e, mais ainda, por que propor um recorte do filme extraíndo dele um trecho tão breve? (Ainda que esse trecho nos sirva como prisma para entrever o filme como um todo). E, finalmente, por que referenciar o pensamento de Jacques Rancière, mais precisamente, uma noção específica do filósofo?

Refletindo sobre as motivações e dúvidas, procuro introduzir: 1) o tema que orienta o trabalho, justificando-o na medida do possível; 2) a forma que metodologicamente define o trabalho; e 3) apontar os problemas que a pesquisa ensejou e que acabaram por determinar a estrutura do trabalho.

Antes, porém, de introduzir a estrutura do trabalho que visa a organizar o caminho para alcançar o fim proposto, permito-me uma contextualização mais.

Pessoalmente, considero a problemática indígena no país aquela que mais profundamente toca nos principais e mais complexos temas a serem enfrentados pela sociedade brasileira (e além), seja no campo político e social, seja no histórico e cultural, e até mesmo na esfera da economia. Tal problemática secular envolve desde visões de mundo que emergem e se nos

apresentam da perspectiva de uma alteridade radical, até questões sobre o sentido da relação com a terra, as narrativas da História, atravessando questões políticas de estado e questões dramáticas como etnocídio simbólico e real.

Não se trata somente, portanto, da questão dos direitos indígenas territoriais e de identidade cultural, mas a problemática indígena é atravessada por questões de política ambiental no sentido mais amplo do termo, que envolve indígenas e não indígenas e ultrapassa momentos políticos, regimes de governo e épocas específicas: a problemática mantém sua pertinência e complexidade, com variações que atravessam diferentes contextos históricos, políticos e de governos, constituindo um problema de responsabilidade do conjunto da sociedade brasileira.

Aliás, o pensador, escritor e antropólogo Darcy Ribeiro, quando Senador da República nos anos 1990, manifestou perplexidade e estranhamento ao retornar do exílio e se deparar com um movimento, desencadeado pelo governo Geisel, chamado ‘emancipação dos índios’: “uma das coisas mais brutais de que tive notícia”, segundo Ribeiro. A ideia do movimento era a de que os povos originários deixassem de ser indígenas para passarem a ser comunidades brasileiras *comuns*. Darcy Ribeiro, encampando a sua velha luta em defesa das populações indígenas, inverte a questão: “fomos nós que criamos o problema indígena”:

O índio vive a situação desesperada de quem não quer identificar-se com a sociedade nacional, de quem se nega a dissolver-se nela, mas que precisa, igualmente, do seu amparo compensatório. E é um amparo que só o Estado pode dar e deve dar, mesmo porque o problema indígena somos nós, que invadimos suas terras e destruimos suas vidas. Fomos nós que criamos o problema indígena. Somos nós os agressores. Nós, em consequência, é que lhes devemos esse amparo oficial e legal – o único que pode garantir condições de sobrevivência. Como sobreviveram e aí estão, nos cabe a nós atentar para eles, saber o que reivindicam primariamente, ouvir suas vozes a nos dizer: ‘Estamos aqui. Somos os primeiros. Somos habitantes originais dessas terras. O que necessitamos é que não nos persigam tanto, que nos reconheçam a posse das terras em que estamos assentados. É o direito de viver, segundo nossos costumes’. Esse é o seu drama. Essa é a questão indígena do Brasil, hoje, aqui, agora. (RIBEIRO, 2015, p. 91-93).²

As palavras de Darcy Ribeiro evocam, de certo modo, duas questões centrais que participam do presente trabalho: a primeira questão se refere ao tema da “emancipação”, termo tão caro a Rancière, que aparece desvirtuada na expressão *geiseliana* “emancipação do índios”,

² Trecho extraído do livro “O Brasil como problema”, de Darcy Ribeiro, São Paulo, editora Global, 2ª edição, 2015 (1ª edição de 1995), páginas 91-93.

porque tal emancipação seria imposta de cima, configurando uma onda de perseguição que, embora não recorresse oficialmente às “armas maiores da guerra, da escravidão e da contaminação propositada, contava com todo o poder opressivo de um Estado moderno, deliberado a destruí-los” (RIBEIRO, 2015, p. 91). Configurava-se, portanto, uma falsa emancipação que se traduzia no oxímoro *emancipação compulsória*. Para Rancière, ao contrário, emancipação seria a tensão mesma com a própria dominação, a tensão fundamental da *partilha do sensível* entre quem tem o direito à fala e quem tem apenas voz, tensão que define fundamentalmente, para o autor, o que é política. A segunda questão, trazida pelas palavras “ouvir suas vozes a nos dizer: ‘Estamos aqui’”, se relaciona justamente com a diferença entre o *direito à fala* e o *direito à voz*, evocada por Rancière como argumentação primordial para ilustrar a noção de *partilha do sensível*.

Não é o escopo deste trabalho se debruçar sobre todos esses problemas mencionados, que atravessam e são atravessados, como já dito, diferentes contextos históricos, políticos e de governos variados que se sucedem. Mas, inescapavelmente, todos esses problemas se fazem presentes no substrato de cada linha e de cada argumentação que orientou o desenvolvimento desta Dissertação.

Outra questão que julgo relevante mencionar, dada a complexidade dos assuntos que atravessam com maior ou menor grau o tema da dissertação, se refere ao meu percurso no período do mestrado: acidentado, com idas e vindas na formulação e definição do problema de pesquisa, que foi se aclarando processualmente a partir das aulas, da orientação do professor e do contato com, para mim, novos textos e autores cujos pensamentos traziam outras luzes e matizes à abordagem do trabalho. Enveredei por uma aventura de pesquisa que me custou tempo e energia, mas que abriu possibilidades para o desenvolvimento de um trabalho mais coerente com as exigências do tema. Não posso falar de êxito ou não, falo apenas do esforço de construir um trabalho que não fechou os olhos, ao contrário, se deixou mergulhar de olhos abertos, na vivência de descoberta intelectual que é uma das riquezas da experiência de uma pesquisa orientada.

Impôs-se, entretanto, a necessidade delimitar um recorte, um objetivo mais definido que traduzisse a relação entre cinema, *partilha do sensível* e questão indígena de forma adequada aos limites e horizontes de uma Dissertação de Mestrado, que respeitasse as exigências do rigor acadêmico e os prazos curriculares, tarefa sempre tão difícil quanto necessária, e que não extrapolasse os limites das capacidades do próprio pesquisador, risco sempre à espreita e nem sempre fácil de detectar.

Metodologicamente, adotei a forma do ensaio acadêmico, com base em pesquisa referencial, buscando alguma originalidade no enfoque sem, contudo, pretender exaurir o tema abordado. A pesquisa bibliográfica se concentrou nas obras de Jacques Rancière publicadas no Brasil ou em Portugal (e em livros sobre o pensamento do autor, publicados, em sua maioria, em inglês e espanhol), mas também consultou artigos acadêmicos e entrevistas variadas publicadas em veículos de imprensa. Às obras do filósofo francês se somou toda uma bibliografia que auxiliou a pesquisa nos temas ligados ao pensamento da cultura, da arte e da política, seja de perspectiva antropológica, filosófica ou sociológica. Além, é claro, do próprio filme *Serras da Desordem* e de uma bibliografia dedicada à obra que aparece em livros e artigos acadêmicos.

Buscando respeitar as exigências acadêmicas e, dentro do possível, evitar o risco de dispersão ou de extrapolação do tema, estruturei o trabalho em dois capítulos que se desenvolvem, cada um, em três sessões tópicas.

No primeiro Capítulo, começo descrevendo o *corpus* referencial do trabalho, constituído de duas cenas que encerram o filme *Serras da Desordem*, e cito as razões que me levaram a tal recorte, tecendo já uma primeira relação das cenas e o que elas expressam com a noção de *partilha do sensível*, de Rancière, e valorizando as configurações culturais sobre as quais tal partilha se assenta. Trata-se da relação entre conflito e encontro e entre o discurso (logos) e a fala (phoné) não traduzida de Carapiru que é a cena final do filme.

No primeiro tópico do Capítulo, a noção de *partilha do sensível* é definida e são esboçados os sentidos dos termos estética e política, que formam o nexos epistemológico no pensamento de Rancière sobre o *sensível*. Em seguida, no segundo tópico, passo a dissertar sobre o lugar de Carapiru na partilha sensível, aprofundando a definição do conceito e vislumbrando suas aplicações em relação com o lugar que Carapiru ocupa a partir de sua aparição no filme, falando em uma língua que não entendemos e sem que sua fala seja traduzida. Ainda neste segundo tópico, passo a investigar as implicações da relação entre Carapiru e Tonacci, à luz do pensamento de Rancière, desenvolvendo as noções de igualdade e de política em Rancière, buscando investigar se *Serras da Desordem*, enquanto expressão de uma prática artística, realiza um gesto político. Neste ponto, abre-se a questão sobre os limites da noção de *partilha do sensível* para se pensar as dimensões culturais da política quando aplicada à figura deslocada do índio.

Passo ao tema do terceiro tópico do Primeiro Capítulo e que introduz o tema central do Segundo Capítulo: os limites da *partilha do sensível*. Neste tópico, dialogo, de forma preliminar, com autores que não atuam a partir da centralidade das agências epistemológicas

(um olhar que faz um certo contraponto ao lugar de Rancière), dando um giro pelo pensamento decolonial, traçando algumas linhas sobre a relação conceitual entre o pensamento dos modos de pensar e sentir sob a ótica de pensadores latino-americanos, e o pensamento dos modos de sentir e os processos de visibilidade e invisibilidade que substanciam, na linguagem de Rancière, a noção de *partilha do sensível*. No que se refere aos nossos propósitos, afinal, o processo pelo qual um sujeito “invisível” passa a existir, ou seja, passa a ser visível e audível num mundo em que antes não o era, é particularmente importante de ser estudado quando se analisam relações entre povos indígenas e Estados e suas sociedades, em especial nos países de passado colonial, passado que, de várias formas, se faz presente na atualidade do país e que informa preconceitos, estereótipos e crenças comuns sobre quais direitos os povos indígenas têm garantidos em lei mas não são realizados, e mais profundamente, sobre o sentido desses direitos instituídos pelo Estado. Eis uma das fronteiras *da partilha do sensível* no sentido em que a abordamos: o paradoxo da constituição do sujeito político indígena que só pode se efetivar no interior da própria partilha e sob a sua lógica.

No segundo capítulo, também composto de três tópicos, parto, no primeiro tópico, das fronteiras *da partilha do sensível* com as quais o primeiro capítulo se depara em seu desfecho. Começo contextualizando a distinção que Rancière propõe em torno dos regimes de identificação da arte, que marcam as condições sobre como a arte é dada a ser pensada, seus temas e as configurações culturais que lastreiam, segundo o autor, os modos de produção das obras ou das práticas artísticas, suas formas de visibilidade e os seus modos de conceituação. Para Rancière, os regimes da arte, cujo substrato são as configurações culturais de uma comunidade (ou sociedade ou mesmo, em última instância, uma civilização), definem como a arte é produzida, vista e pensada, conformando a base estética (sensível) que, depois, dá a forma política de uma comunidade, determinando quem é ou não visível ou o que é ou não dizível na esfera do comum.

A *partilha do sensível*, portanto, se assenta numa base estética e ganha o contorno de organicidade política, determinando quem toma parte ou não na partilha. São três os regimes descritos pelo autor: o regime Ético, que se identifica com a antiguidade e no qual a arte tinha função ritual; o regime representativo ou poético, de expressão aristocrática e cujas origens remontam ao classicismo e se estende até o século XVIII; e o regime estético, que coincide com a própria modernidade ocidental e configura uma estetização do mundo, em que a arte se singulariza (ganha função substantiva na linguagem: “a arte”) e seus temas e modos de produção se democratizam. Introduzir tais distinções em torno dos regimes da arte é importante

neste trabalho porque contextualiza a noção de modernidade que o autor elabora, situando cinema como a arte por excelência do regime estético.

Depois dessa contextualização, no mesmo tópico, abordamos o pensamento de Rancière propriamente sobre cinema, tema ao qual o filósofo dedica vários livros e artigos, pensamento que lança as bases de nosso estudo crítico do trecho de *Serras da Desordem*, filme que em sua forma e temática tensiona as fronteiras entre os regimes da arte distinguidos por Rancière. Através dos seus jogos de fábula, narratividade e imagens, entram em questão as potências de sentido político que *Serras da Desordem* ativa nos termos de nossa análise, que relaciona os aspectos temáticos e formais do filme às tensões culturais entre arte e política.

No segundo tópico do Segundo Capítulo, abordo o nexos estético/político que ordena a argumentação de Rancière, pondo-o em relação com o lugar que Carapiru – enquanto sujeito, personagem do filme (e enquanto imagem estética) – ocupa a partir do filme em questão. Aparece a distinção que o filósofo faz entre política e polícia, diferença conceitual que desloca os sentidos habituais de ambos os termos e que assume importância no trabalho para dissertar sobre a condição do índio que, em tese e em parte, Carapiru expressa enquanto indivíduo. Aparecem aí o sentido próprio que o filósofo dá ao termo “democracia” e, para auxiliar o nosso exame do filme *Serras da Desordem*, recorreremos a uma primeira aproximação com o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, que é o tema do terceiro tópico do capítulo.

Tal aproximação com o perspectivismo ameríndio não carrega a pretensão de um aprofundamento antropológico da teoria, mas busca, antes, oferecer um contraponto epistemológico à noção de *partilha do sensível*. Nesse sentido, o tópico relaciona o *perspectivismo* e a *partilha do sensível* a partir do termo *desentendimento*, que em Rancière, como atesta o seu livro “O desentendimento” (1996), assume uma função fundamental na argumentação sobre a política enquanto acontecimento sensível.

Sem perder de vista as cenas de *Serras da Desordem* que compõem o *corpus* analítico do trabalho, o objetivo, basicamente, é tecer uma analogia entre as *relações de mundos sensíveis* a partir das quais Rancière pensa a política, e as *configurações relacionais* que orientam, para Viveiros de Castro, a perspectiva do pensamento ameríndio e as cosmologias não ocidentais.

Em termos concretos, a pesquisa busca entrever, a partir da cena do filme que mostra o encontro entre Carapiru e o diretor Andrea Tonacci, os possíveis contornos políticos que o perspectivismo pode assumir se examinado em relação com a noção de *partilha do sensível*. E, inversamente, entrever possíveis limites que a noção de *partilha do sensível* enfrenta ao pensar a política como acontecimento agônico sob um olhar cosmológico de base cultural ocidental.

A introdução de Viveiros de Castro no trabalho, portanto, não se prende à crítica substancial de seu pensamento e de suas possíveis contradições em debate na esfera acadêmica, nem se arvora a cotejar visões teóricas de pensadores com tão diferentes escopos. Antes, nosso objetivo é introduzir e se debruçar sobre aspectos filosóficos de duas visões teóricas que, embora representem, por assim dizer, expressões de uma mesma partilha sensível (já que agenciadas pela instância acadêmica, sob códigos que conformam um mundo sensível, nesse sentido, específico), são visões teóricas que carregam implicações políticas, no sentido que Rancière dá ao termo, pois partem do exame de mundos sensíveis de grupos e de povos que configuram modos de ser e de pensar.

O que nos interessa mais de perto é o perspectivismo cosmopolítico referenciado na etnografia amazônica de Viveiros de Castro, pondo-o em diálogo crítico com a filosofia política de Rancière, referenciada nas relações mutuamente constituintes entre estética e política. O perspectivismo, portanto, auxilia a pesquisa aqui desenvolvida porque dirige suas postulações teóricas, etnográficas, antropológicas e filosóficas ao estudo do pensamento ameríndio, auxílio que se torna fundamental tendo em vista a temática do filme *Serras da Desordem*, a presença de Carapiru como sujeito do filme e como vetor dos problemas que esta pesquisa procura enfrentar no campo das relações entre cinema, cultura, política e arte.

Por fim, admito que, depois desse percurso tão breve e tão intenso de imersão em leituras, escritas e intensa pesquisa, ainda me sobram interrogações não somente sobre o tema ou temas sobre os quais me debrucei, mas também sobre o sentido, o modo e as razões que mobilizam a mim, enquanto pesquisador, e a academia de forma geral, a produzir textos, artigos, dissertações e teses. Faz parte da aprendizagem: concluir mais com indícios do que com assertivas, mais com perguntas do que respostas.

Não participa de nosso objetivo encerrar a pesquisa, mas uma vez que é necessário transformá-la numa Dissertação acadêmica e torná-la pública, o trabalho está concluído para este fim específico. Ao dissertar sobre os temas que compõem este trabalho e apresentar a pesquisa assim organizada, buscando na medida do possível, atender ao rigor inerente de todo trabalho acadêmico e, por outro lado, explorar as liberdades que tais trabalhos, eventualmente, permitem, esperamos ter cumprido os nossos principais objetivos que podem ser assim sintetizados: contribuir, na esfera cultural e acadêmica, para refletirmos sobre as relações entre cultura e arte, relação que, aliás, descreve a linha de pesquisa à qual este trabalho se vincula, e participar de um debate político, no sentido amplo do termo, referenciado pelo cinema e que considera a carga histórica da questão indígena e suas relações políticas e estéticas com o cenário sensível do Brasil atual.

CAPÍTULO 1: A PARTIR DE *SERRAS DA DESORDEM*: PARTILHA DO SENSÍVEL E CONFIGURAÇÕES CULTURAIS

Todos os meus esforços para conduzir Sexta-feira à fala, ou conduzir a fala à Sexta-feira, falharam.

– J.M.Coetzee –

1.1 *SERRAS DA DESORDEM* E AS CENAS FINAIS COMO *CORPUS*: UM DESENTENDIMENTO

Elegemos, como *corpus* referencial deste trabalho, um breve trecho que encerra o filme *Serras da Desordem*, trecho que se define por duas cenas que, juntas, se estendem por não mais do que três minutos. Trata-se das duas últimas cenas: I) a cena em que Carapiru caminha pela mata até encontrar o diretor Andrea Tonacci, e II) a última cena do filme, em que Carapiru aparece sentado, sozinho, a falar diretamente para a câmera. Ambas as cenas assumem sentidos políticos e estéticos que se relacionam de forma incisiva com a argumentação fundamental de Jacques Rancière acerca do conceito de *partilha do sensível*. Verificar os modos dessa relação entre o *corpus* e o conceito postulado por Rancière, a partir da análise dos possíveis sentidos políticos e estéticos que as cenas evocam, constitui a tarefa fulcral deste trabalho de pesquisa. A seguir, desenvolvemos uma descrição mais detalhada das cenas que compõem o *corpus* e buscamos, à guisa de justificativa de tal escolha, introduzir a relação que propomos entre as cenas escolhidas e o pensamento de Jacques Rancière.

A última imagem de *Serras da Desordem* traz a figura de um índio, sozinho, sentado na orla da mata, a falar diretamente para a câmera numa língua que o filme não traduz e que ninguém é capaz de compreender. Esta última imagem é imediatamente precedida de uma cena reveladora que transtorna o eixo de abordagem do filme *ficcional*³, assentado na tensão entre a

³ A tênue separação entre ficção e documentário é central em *Serras da Desordem*: Carapiru e outros sujeitos atuam no filme representando seus próprios papéis na narrativa, como é o caso de Sydney Possuelo, sertanista que levou ao conhecimento de Tonacci a história de Carapiru. O próprio diretor, aliás, considera o filme uma ficção, por conta da “consciência de que eles todos representam objetos de minha narrativa”, diz Tonacci, referindo-se aos personagens sujeitos que participam do filme. Nos créditos finais de *Serras da Desordem*, aparece a informação: “Ficção baseada em fatos reais”. Contudo, o filme utiliza um diversificado material de registros audiovisuais (inclusive imagens de arquivo) e diferentes métodos de abordagem (ora registros observacionais, ora reencenações evidentes) que situam o filme num lugar muito próprio e dirimem aquela tênue e polêmica separação entre ficção e documentário no campo do cinema. (CAETANO, 2008). Nesta dissertação, consideramos que a presença mesma de Carapiru em cena ultrapassa a personagem meramente conceitual ou ficcional, tornando presente no filme uma personagem viva que rompe com a função simplesmente ilustrativa: podemos dizer que, nesse sentido, *Serras* é também documental.

imagem construída e o registro da *realidade*: Carapiru, o índio que protagoniza o filme, caminha pela mata até se deparar, um pouco à frente, com o diretor Andrea Tonacci, que o esperava junto com parte da equipe técnica de produção do filme. Nessa cena, o aparato cinematográfico e o dispositivo de encenação são revelados ao espectador. Tonacci se mostra dirigindo as ações de Carapiru (ordena: “pode vir”[...] “acende o fogo, Carapiru”), orientando a posição da câmera que filma o índio tentando acender uma fogueira no meio da mata. Toda a *mise-en-scène* remete a um *making of* da sequência de abertura do filme, que começa com uma imagem de caráter mítico mostrando Carapiru, índio da nação Awá Guajá originária de regiões do sul do Maranhão, construindo um abrigo de palhas e tentando acender uma fogueira com um tição.



Figura 1 – Nas cenas de abertura do filme, Carapiru encena: tenta acender uma fogueira com o tição.



Figura 2 – Carapiru encontra o diretor Andrea Tonacci, que o espera na mata.



Figura 3 – O filme revela o aparato cinematográfico e Tonacci dirige Carapiru.

Logo depois, continuando a sequência de abertura, aparece o grupo – crianças, jovens, mulheres e homens – que forma a *tribo* de Carapiru, e o filme nos informa a sociabilidade daquele clã no meio da floresta, com seus integrantes interagindo de forma alegre e espontânea. De repente, a atmosfera idílica que paira sobre essa longa sequência inicial é perturbada pela inquietação e violência da *desordem* civilizatória, que se abate sobre o grupo indígena sob a forma de agressão e assassinato: todo o clã é vitimado pela ação de pistoleiros *matadores de índios*. Em meio ao terror que se instala, o filme nos faz crer que todos, ou quase todos os membros do grupo, morreram no local, exceto um menino de mais ou menos sete ou oito anos que teria sido capturado e levado pelos próprios pistoleiros, e Carapiru, um índio ainda jovem que, por estar casualmente afastado do local onde ocorreu o massacre, escapa de ser assassinado e, depois de tomar nos braços um bebê que sobrevivera ao massacre (para morrer poucos dias depois), passa a errar pelas matas e sertões nordestinos por cerca de dez anos.

É a saga de Carapiru que *Serras da Desordem* narra, tendo o próprio Carapiru em pessoa como protagonista atuando no papel de si mesmo. No final do filme, logo depois da sequência que se revela como *making of* da sequência de abertura, segue-se a cena final que é nosso objeto de pesquisa e que nos serve de prisma para entrever toda a unidade dramática, estética e política do filme *Serras da Desordem*: a cena em que Carapiru aparece sentado num banquinho de madeira – enquadrado em plano americano – na orla da mata, sob as árvores e à beira de um córrego, a balbuciar, no único momento em que o filme lhe delega frontalmente a voz, falando em uma língua que ninguém é capaz de entender e que o filme de Andrea Tonacci não traduz.



Figura 4 – Carapiru fala diretamente ao espectador



Figura 5 – Um avião de guerra sobrevoa Carapiru.

Tal cena expressa, com a eloquência do *desentendimento*⁴ que a fala não traduzida provoca em nós, o argumento basilar que substancia o conceito de *partilha do sensível*,

⁴ Veremos, mais adiante, que o termo “desentendimento” assume um significado próprio no pensamento de Rancière sobre Política, situando-se no cerne de sua postulação de ‘partilha do sensível’ (RANCIÈRE, J. O desentendimento: política e filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996).

postulado por Jacques Rancière (1996) para pensar a política a partir das relações mutuamente constituintes entre estética e política. Mais diretamente, esse argumento basilar que a cena expressa se liga à argumentação de Rancière (1996) que expõe, apoiada na distinção aristotélica entre *logos* (entendido como discurso) e *phoné* (entendido como apenas fala, voz, ruído desprovido de discurso), o substrato *estético* e o fundamento agônico da política. Para Rancière (1996), o dissenso ou o desentendimento estão na raiz de todo acontecimento propriamente político, mas um conflito mais fundamental, entretanto, antecede o conflito político: o conflito sobre o fato mesmo de saber quem está ou não dotado da capacidade política da palavra⁵.

Antes de prosseguirmos, entretanto, importa esclarecer que o sentido do termo *desentendimento* em Rancière não se liga propriamente ao contexto que o *corpus* deste trabalho expressa: Carapiru fala em outra língua e, por isso, não é compreendido. Rancière, porém, entende o termo a partir de outra chave:

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa (...) O desentendimento não é de modo nenhum o desconhecimento. (...) Não é tampouco o mal-entendido produzido pela imprecisão das palavras (...) porque, embora entenda claramente o que o outro diz, ele não vê o objeto do qual o outro lhe fala; ou então porque ele entende e deve entender, vê e quer fazer ver um objeto diferente sob a mesma palavra, uma razão diferente no mesmo argumento. Assim, na República, a “filosofia política” começa sua existência pelo longo protocolo do desentendimento acerca de um argumento sobre o qual todos concordam: que a justiça consiste em dar a cada um o que lhe é devido. (RANCIÈRE, 1996, p. 11-13)

Para Rancière, portanto, o *desentendimento* não resulta *de modo nenhum do desconhecimento* mútuo da língua um do outro, mas, antes, ele se dá em torno de uma palavra que todos entendem, mas a entendem a partir de lugares diferentes que engendram razões diferentes para uma mesma palavra, para um mesmo objeto ou contexto. Antes da incompreensão da fala de Carapiru, portanto, da perspectiva deste trabalho o que está em jogo

⁵ J. Rancière diz: “... La política atesta una división de principio. Aristoteles quiere fundar la evidencia de la politicidad del hombre en el lenguaje, o, más exatadamente, en la oposición entre el lenguaje humano – logos, el cual permite discutir sobre el bien y el mal, lo justo y lo injusto – y la voz – la phoné – común a muchos animales, la cual sirve simplemente para señalar el placer y el dolor (...). Detrás de todo conflicto político, está el conflicto sobre el hecho mismo de saber quién está dotado de la capacidad política de la palabra”. – Rancière em entrevista a Yves Sintomer, em “El Tiempo de la igualdad – Diálogos sobre política y estética. Entrevistas con Rancière, realizadas entre 1981 e 2007”. Apresentação, Tradução do original em francês para o espanhol e notas de Javier Bassas Vila.

na cena em questão é *entendermos* que Carapiru teve suas razões para participar do filme de Tonacci, razões que, podemos inferir, não são exatamente as mesmas do diretor.

Esse conflito (ou encontro) de razões entre o diretor que produz, com o filme, um discurso, e o índio que fala sem ser traduzido, nos conduz ao conceito de *partilha do sensível*: a relação entre conflito e encontro e entre o discurso (logos) e a fala (phoné) não traduzida pede que o desenvolvamos com maior atenção.

Em seu livro “O desentendimento”, Rancière (1996) elabora os argumentos que são a raiz do conceito epistemológico de *partilha do sensível*. Ele acusa “a falsa evidência da incisiva oposição – instituída pela partilha *policia* do sensível – que separa os homens dotados de discurso (*logos*) dos animais limitados unicamente ao instrumento da voz (*phoné*)”:

O homem, diz Aristóteles, é político porque possui a palavra que partilha o justo e o injusto, enquanto o animal só tem a voz que indica prazer e dor. Mas toda a questão consiste, então, em saber quem tem a palavra e quem tem apenas voz. Em todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso. Ou passou pela constatação de suas incapacidades materiais para ocupar o espaço-tempo das coisas políticas. (RANCIÈRE, 1996, p. 35).

A *partilha do sensível*, para o autor, determina o espaço-tempo das coisas políticas, define o fato de algo ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum (RANCIÈRE, 1996).

Jacques Rancière, aliás, tem se debruçado sobre um conjunto variado de disciplinas, abrangendo desde os campos da pedagogia e da história, até os da filosofia política, teoria da imagem e do cinema. Desde a publicação de “A noite dos proletários”, em 1981, todo o pensamento do filósofo passa a ser atravessado pela questão das relações entre estética e política⁶. O reposicionamento dos sentidos dos termos “estética” e “política”, portanto, constitui uma das bases do seu pensamento, assumindo um lugar central em toda a sua argumentação filosófica, teórica e política. Para melhor situar esse reposicionamento conceitual e inferirmos

⁶ Rancière inicia sua trajetória intelectual como aluno de Althusser na *École Normale Supérieure*, com quem contribuiu para a elaboração do periódico *Lire le Capital* (1965). No início dos anos 1970, rompe epistemologicamente com seu antigo professor, publicando *La Leçon d'Althusser* (1974), uma crítica à abordagem althusseriana do marxismo. Mais tarde, ele se aproxima do tema da emancipação operária a partir de uma abordagem crítica do marxismo tradicional. Aparece, em 1981, *A noite dos proletários*, obra que resulta de sua tese de doutorado e que já indica os caminhos que o seu pensamento tomaria dali em diante, deixando “expressar-se o pensamento daqueles que não estão ‘destinados’ a pensar” (RANCIÈRE, 2012), e aprofundando as ideias que dariam forma ao conceito de *partilha do sensível*.

os sentidos próprios que a conjugação dos termos “estética” e “política” assume no pensamento do filósofo, vejamos como ele próprio define a noção de *partilha do sensível*:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a ‘possui’ (...) A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. (RANCIÈRE, 2009, p. 15-16).

O que o autor entende por “estética”, veremos, se liga a esse sistema das formas que determina o que se dá a sentir, e que produz um recorte “dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). A política, por sua vez, acontece como uma forma de experiência definida por esse recorte de tempo, lugar e distribuição das capacidades de ver, sentir e dizer: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

É esse recorte “dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído” como cerne da *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009) que adquire, neste trabalho, um lugar de ênfase, utilizando a sequência que aparece nos minutos finais de *Serras da Desordem* como *corpus* para a nossa argumentação teórica, e como *prisma* para produzir uma síntese da unidade narrativa do filme e de seus potenciais sentidos estéticos e políticos. Na sequência final do filme (a que mostra o encontro do diretor Andrea Tonacci com Carapiru e, depois, este a falar sem ter a sua fala traduzida), Tonacci incorpora, enquanto sujeito e diretor que se situa no centro do quadro, o agente da visibilidade, detentor do discurso e do controle dos tempos que o filme organiza; Carapiru, cuja fala não é traduzida, encarna o sujeito cuja visibilidade é dada através do filme feito pelo outro (o *branco* ou o *não-índio*), ele é o sujeito que vive um deslocamento em relação aos tempos e espaços que o filme expressa, e que é portador do *ruído*, da fala não traduzida que não produz um discurso, da *phoné* em vez do *logos*.

Esse encontro entre Tonacci e Carapiru, que acontece mediado pelo cinema, sugere torções tanto na apreciação crítica do filme sob uma perspectiva *política* (no sentido em que

Rancière dá ao termo) quanto na investigação do conceito de *partilha do sensível*, aplicado aqui a um encontro carregado de problemas em meio a uma partilha sensível difícil de delimitar e mesmo de definir em relação com as lutas políticas de caráter étnico, identitário e, mais precisamente, dos movimentos de sujeitos e grupos indígenas que lutam por direitos políticos e reconhecimento social. Um encontro de dois sujeitos que sintetiza “a relação de desencontro cosmológico absoluto entre índios e brancos na história do Brasil” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015)⁷, um desencontro cosmológico entre o *sujeito* e o *outro*, ambos construídos metafisicamente, um desencontro atravessado, além do mais, pela questão colonial que constitui um dos substratos de nossas configurações culturais enquanto país (VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

É Viveiros de Castro (2015) que diz: “a metafísica ocidental é a *fons et origo* de toda espécie de colonialismo” (2015, p. 27). Talvez possamos, de forma preliminar, situar essa *metafísica ocidental*⁸ como manifestação de um regime sensível que a precede e que constitui a sua ordem, isto é, ordena a distribuição dos lugares na partilha, determina modos de pensar e sentir, modos de ser e viver, define quem é ou não visível na esfera do pensável, quem detém ou não a capacidade da palavra.

O encontro – ou o *desencontro* – entre Tonacci e Carapiru na cena em questão, traz as marcas de um problema tanto histórico quanto atual, tanto estrutural quanto urgente, e que alcança dimensões tanto políticas quanto culturais: o problema da questão indígena, que não pode ser desligado de um problema que o engloba: o da modernidade. Nesse sentido, Daniel Caetano, organizador do livro “Serras da Desordem” (2008), pensando sobre o filme, menciona o cerne do problema que mobiliza a nossa leitura crítica da cena final:

“A aparição de Andrea Tonacci ao final do filme – assumindo seu papel como mediador dessa narrativa sobre a trajetória de Carapiru, o índio desterritorializado (...) – gera uma crise revitalizadora ao questionar o espaço deste filme na relação entre um homem que teve

⁷ Eduardo Viveiros de Castro, em entrevista, referindo-se ao *devoir-índio* em “Meu tio, o Iauaretê”, conto de Guimarães Rosa. Entrevista concedida à revista CULT, publicada em julho de 2015, disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2015/07/entrevista-eduardo-viveiros-de-castro-fotografo/>, acessada em 12 de outubro de 2017.

⁸ A expressão “metafísica ocidental”, utilizada por Viveiros de Castro, se refere à tradição intelectual do ocidente que se desenvolveu ao longo de séculos, segundo o autor, justificando o antropocentrismo: o homem visto como “o animal universal, o animal para quem existe o universo”; e, depois, o eurocentrismo como expressão da “figura acabada do homem”, rica em mundos, “configuradores de mundos”. Entendemos que o autor dá ao termo um sentido não isento de ironia, que acusa a interpretação do mundo sobre a natureza e a constituição de estruturas básicas da realidade e discursos que distinguem, de forma hierárquica, humanos e não-humanos, assim como ocidentais e não ocidentais etc. (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais. Elementos para uma Antropologia pós-estrutural*. São Paulo. 1ª. Ed. Editora Cosac Naify. 2015).

sua forma de vida atacada e a civilização que primeiro colonizou seu espaço e posteriormente se apropriou de sua imagem e de sua história para poder refletir sobre si mesma”. (CAETANO, 2008, p. 92)

O sentido de desterritorialização se refere aí, para além da perda ou expulsão do território, à destruição ou deslocamento de vínculos sociais e simbólicos com um lugar, à perda do espaço vital que dá forma a uma comunidade ou a uma tradição. A civilização que colonizou tal espaço é a “civilização ocidental” dominante que, depois, configurou a modernidade tecnológica, econômica e cultural da qual o cinema se tornou, também neste último campo, uma expressão característica.

Não só a aparição de Tonacci em cena, assumindo um lugar e um papel no filme que ele mesmo dirige e realiza, mas a relação que o diretor constrói com Carapiru, relação simbolizada pela decisão de Tonacci (importa considerar que esta define o desfecho do filme), de mostrar Carapiru a falar sem que sua fala seja traduzida, oferecem elementos para refletirmos sobre o *espaço* político no qual o filme se insere no mundo que o opera e do qual ele emerge como forma sensível, e também – por outro lado – contribuem para levantarmos questões sobre os limites do conceito de *partilha do sensível* em situar o cerne do acontecimento político na relação agônica entre sujeitos de mundos sensíveis em choque, cujas identidades – que lhes são atribuídas pela partilha sensível vigente – se deslocam e rompem as imposições que as definem.

Considerando a cena de *Serras da Desordem* que constitui o nosso *corpus* como expressão simbólica de uma “cena” política, isto é, como um espaço onde sujeitos de mundos sensíveis distintos se encontram, é lícito que questionemos se a teoria de Rancière, que sintetiza seus conceitos chave (estética, política, polícia, dissenso e emancipação) no conceito de *partilha do sensível*, permite lançar alguma luz sobre as complexidades e desafios próprios das lutas dos povos indígenas e sobre as representações dessas lutas no campo estético e cultural dominante, no qual, predominantemente, a identidade indígena aparece afirmada com o objetivo de desafiar, reivindicar ou promover alguma mudança na ordem social – ou no regime sensível – que desloque ou modifique o lugar da identidade indígena numa sociedade historicamente colonizadora.

Afinal, para Rancière (1996), o acontecimento propriamente político promove uma desidentificação que produz um recorte, na forma de ruptura, no âmbito da experiência sensível, para fazer emergir outras narrativas que, por seu próprio acontecimento, verificam que a igualdade das inteligências entre os sujeitos não é um objetivo a ser alcançado, mas uma condição que deve ser pressuposta para que haja o espaço da política, que acontece sempre contra a partilha policial do sensível. É nesse sentido que Rancière (1996) defende que política

não se configura como um conflito de forças, mas como um conflito de mundos, entre diferentes construções de formas de experiência sensível que emerge de dentro dos tecidos das relações sociais, do cotidiano, afinal. (RANCIÈRE, 1996).

Carapiru, entretanto, ocupa, na cena, o lugar do sem parcela na partilha (o índio desterritorializado, desprovido de *logos*), embora encarne, talvez à sua revelia, uma identidade. Se, para Rancière (1996), a política é um jogo entre subjetivações e desidentificações que modificam a paisagem sensível, cabe refletir sobre o lugar de Carapiru na cena política que o filme institui a partir do uso de sua imagem, da visibilização de sua figura enquanto índio e através de um modo de discurso estético: o cinema. Se uma subjetivação “proletária” não é nenhuma forma de “cultura”, como diz Rancière (1996), que problemas traz a subjetivação indígena, manifesta por um sujeito cuja fala mesma é outra e que dela “nós” não entendemos uma palavra sequer? Sobre os “trabalhadores”, Rancière discorre:

Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela. A subjetivação política "proletária", como tentei mostrá-lo em outro local, não é nenhuma forma de "cultura", de ethos coletivo que ganharia voz. Ela pressupõe, ao contrário, uma multiplicidade de fraturas que separam os corpos operários de seu ethos e da voz que supostamente exprime sua alma, uma multiplicidade de eventos de palavra, quer dizer, de experiências singulares do litígio em torno da palavra e da voz, em torno da divisão do sensível. A "tomada da palavra" não é consciência e expressão de um si mesmo que afirma o seu próprio. Ela é ocupação do lugar onde o *logos* define outra natureza que a *phoné*. (...) Uma subjetivação política é o produto dessas linhas de fratura múltiplas pelas quais indivíduos e redes de indivíduos subjetivam a distância entre sua condição de animais dotados de voz e o encontro violento da igualdade do *logos*. (RANCIÈRE, 1996: 49)

Reiteremos essas duas frases: “A ‘tomada da palavra’ não é consciência e expressão de um si mesmo que afirma o seu próprio. Ela é ocupação do lugar onde o *logos* define outra natureza que a *phoné*”. A figura de Carapiru não se adequa, claro, à subjetivação política proletária nem da classe trabalhadora. Entretanto, operando aqui um deslocamento desse campo conceitual que orbita o pensamento e a crítica marxista, ao examinarmos a cena do filme em que Carapiru aparece falando para câmera (para o espectador), é possível interpretar que Tonacci, ao decidir não traduzir a fala de Carapiru, a seu modo expressa exatamente esse sentido: Carapiru, que durante o filme inteiro teve seu personagem conduzido pelo diretor que produzia a sua própria narrativa, que teve o seu corpo e individualidade apropriados pelo filme e depois, dentro deste e na *vida real*, tutelado pelo estado, na cena final – que, ao lhe delegar

frontalmente a voz, destoa de todo o filme que se passou – passa a ocupar um outro lugar: ele é deslocado da natureza da *phoné*, do mero barulho, para um lugar ambíguo, se não o do *logos* ou do discurso, ao menos, o da linguagem. Se não entendemos o que Carapiru fala, sabemos que ele *diz* algo. Tonacci escolhe fechar o filme deixando o espectador também num lugar de abissal ambiguidade: o de saber-se diante de um *outro* sujeito que fala, profere o seu discurso, mas nós (espectadores) é que não somos capazes de compreendê-lo.

O diretor, entretanto, não abre mão de conduzir o seu domínio sobre a narrativa do filme: ele introduz, na última cena que é objeto de nosso estudo, o avião a jato que projeta a sua sombra e propaga o seu barulho por cima da imagem de Carapiru falando! Carapiru fala, mas um discurso (de) outro se sobrepõe ao que ele diz.

Aqui, podemos reclamar questões relacionadas à interação entre os sujeitos que participam do filme, que o fazem dentro de certas condições e acordos entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados, mas a ênfase do problema recai na questão *política* fundamental que, no que nos interessa, o próprio filme instaura ao não traduzir a fala de Carapiru enquanto mostra o índio a falar para o espectador: a palavra é dada ao homem incapaz (sic) do discurso, homem que é instado a falar ao tempo em que um discurso mais poderoso do que o seu sobrepuja a sua voz: o discurso do próprio filme, a narrativa do diretor. A questão fundamental é sobre quem tem direito à palavra e quem não tem, quem constrói o discurso – apropriando-se da imagem e da história do *outro* para refletir sobre si mesmo – e quem apenas fala, deslocado para uma fronteira nevoenta entre a palavra que não é entendida e o mero ruído.

1.2 ENTRE A PALAVRA E O RUÍDO

Quando, na última cena de *Serras da Desordem*, Carapiru aparece sentado no banquinho a gesticular e a balbuciar palavras que não entendemos e que não são traduzidas, começa-se a ouvir um ruído crescente e, de repente, vemos se projetar sobre o corpo de Carapiru a sombra de um avião que se revela, logo depois, ser a de um caça de guerra armado com mísseis que, através de um efeito propositalmente grosseiro de computação gráfica, sobrevoa as copas das árvores altas da floresta que rodeiam o índio.

De fato, a gesticulação de Carapiru parece tentar descrever a experiência de voar, relatando, provavelmente, a sua viagem de avião que o filme mostra em um momento anterior. Já o avião de guerra introduzido graficamente representa, infere-se, o nosso mundo tecnológico, em seu aspecto bélico, a assombrar o mundo *mítico*, ancestral, de Carapiru. Aliás, é recorrente no filme a imagem do trem sempre em movimento que se impõe na tela, imagem

que, além de referir à mítica imagem do nascimento do próprio cinema, simboliza o progresso tecnológico e a violência do avanço *civilizatório*. Se o filme traduz, nas palavras de Luís Alberto Rocha Melo (2008), a “violência do olhar civilizatório” que “através da metáfora do trem em movimento”, dá conta “da construção de um país através de suas imagens” (2008, p. 41), *Serras da Desordem*, que já ocupa um lugar de destaque na cinematografia brasileira (CAETANO, 2008), ultrapassa a sua própria metáfora e assume contornos complexos: é como se as imagens do filme, no interior de seu contexto temático, sugerissem uma identificação metafórica entre o próprio cinema e o trem em velocidade. Para Luís Alberto Rocha Melo, essa identificação entre *cinema e trem*

Ultrapassa o aspecto puramente icônico: movimento, velocidade e predomínio da perspectiva são valores ideológicos intrínsecos à ideia de modernidade que os dois inventos tiveram a missão de traduzir. O corte entre o índio que caça e o trem que avança em direção à câmera estabelece um efeito de confronto, de oposição, de forças que se chocam, de esmagamento e substituição de um mundo pelo outro. Entre os dois planos, tudo é contraste: a “selva” e a “civilização”, o silêncio e o bloco sonoro em alto volume, a tensão estática do índio e o movimento ininterrupto dos vagões que correm sobre o trilho, a exuberância dos elementos vivos que compõem o quadro da floresta e a segura econômica das linhas retas do trem. (MELO, Luís A. R., 2008, p. 30).

O sentido metafórico das imagens de trem e do avião de guerra, ambas as imagens expressando o tema da “modernidade” e a última, a do avião, revelando também a interferência radical de Tonacci, ultrapassa a narrativa do filme e abarca o lugar do próprio cinema, na forma do gesto impositivo de afirmação do ponto de vista do diretor. A intervenção de Tonacci é radical porque, ao não traduzir a fala de Carapiru, revela, se quisermos referir à argumentação de Rancière (1996), que o índio é dotado de *phonè*, mas não de *logos*. Se ali ouvimos a voz de Carapiru como balbúcio, o seu murmúrio quebra os códigos do silêncio, mas não manifesta um discurso. Mas a cena instaura uma tensão buscada, parece, pelo próprio diretor: o índio efetivamente fala, porém não é escutado (SPIVAK, 2010), e ele ocupa a centralidade do quadro na tela, falando algo que, se o conteúdo não é entendido por *nós*⁹, a fala atesta que Carapiru é possuidor de uma linguagem e, mais ainda, se Carapiru fala enquanto participa do filme de Tonacci, ele mostra que é capaz de compreender a linguagem do diretor, que solicita a sua fala.

⁹ Importante notar que o próprio Tonacci já declarou: “eu não fiz o filme para os índios, fiz o filme para a gente.” (TONACCI, Andrea. Entrevista com Andrea Tonacci, por Daniel Caetano. In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue / Sapho, 2008. P. 6)

O efeito da intervenção do diretor, entretanto, vai além dessa tensão e desencadeia outra: não somente o discurso (logos) de Carapiru é interdito pela não-tradução de sua fala, mas o índio não tem reconhecido inteiramente o seu gesto de falar e, em última instância, a própria voz, que é atropelada pela desordem ruidosa e visual do avião (a atenção do espectador é desviada, pelo movimento da câmera que sobe de Carapiru para o avião, enquanto o som da fala é obstruído pelo barulho do jato). À fala decodificada como mero barulho soma-se o barulho de outra natureza, o barulho mesmo do “avanço civilizatório” e bélico que se projeta por sobre a imagem do índio, avanço simbolizado pela imagem do avião, mas também representado pela escolha estética do diretor de intervir na cena, em suma, pela própria instância do cinema. Carapiru assume, então, o lugar do *outro* heterogêneo que aparece na história como uma narrativa resumida e vitimizadora de uma ideia de modernidade, síntese dos efeitos de um modo de produção sobre os corpos, na linguagem de Rancière (1996), dos sem-parcela na *partilha do sensível*. Eis um problema que a conjunção da intervenção estética de Tonacci e do espaço concedido à fala de Carapiru impõe: uma tensão irresolvida entre o espaço do pensamento da política e o espaço do exercício do poder.

O interesse que esse problema nos provoca se situa justamente no fato de o não-lugar de Carapiru criar, precisamente, um lugar emergente, no duplo sentido da palavra lugar: “um sistema de razões e um espaço polêmico” (RANCIÈRE, 2014, p. 54). O filme, enquanto espaço polêmico do acontecimento sensível, arrancou Carapiru do *infra-mundo* dos ruídos obscuros e o instalou no mundo do sentido e da visibilidade, dando a esses termos – sentido e visibilidade – os significados propostos por Rancière (2009), ou seja, condições estéticas e políticas que operam a *partilha do sensível*. Resta refletir sobre de que modo essa visibilidade impacta a condição política que Carapiru (re)presenta no filme (a do índio) e que sentidos políticos operam essa visibilidade num contexto de luta social por reconhecimento e também por direitos (o direito constitucional, por exemplo, que garante a demarcação de terras indígenas) que as identidades indígenas protagonizam para muito além do filme. Em “Nas Margens do Político”, Rancière argumenta:

Hannah Arendt postula como primeiro direito o direito a ter direitos. Podemos acrescentar que tem direitos aquele que pode postular a obrigação racional que o outro tem de os reconhecer. Que esse outro frequentemente se furete a tal não altera em nada o problema. Aquele que, por princípio, diz que o outro não compreenderá, que não existe uma linguagem comum, prescinde do fundamento para reconhecer direitos para si. Em contrapartida, aquele que age como se o outro pudesse sempre compreender o seu discurso aumenta o seu próprio poder e não simplesmente no plano discursivo. (RANCIÈRE, 2014, p. 57)

Desse modo, é lícito questionar se a figura de Carapiru, tal como *Serras da Desordem* a expressa, traduz a subtração do sujeito sem parcela (a figura do índio) do *infra-mundo* dos ruídos obscuros para afirmá-lo como um indivíduo que compartilha um mundo comum; ou se Carapiru continua a ser tratado como mero corpo, cuja apropriação aumenta o poder daquele que o utiliza no plano discursivo, mantendo-o no lugar de mera testemunha de uma desordem fundamental que ele sequer compreende, visto que é tratado como um sujeito cindido entre o estatuto do indígena vitimado pelo avanço *civilizatório sobre seu corpo e identidade* e o do ser que fala e pensa, mas não se expressa ou não expressa um discurso. O que tal tensão pressupõe – mas apenas na condição de relacioná-la ao pensamento de Rancière – é a tensão entre o discurso da emancipação e o da dominação. A tensão fundamental da *partilha do sensível* entre quem tem o direito a fala e quem tem apenas voz e que define fundamentalmente o que é política.

Retomemos e aprofundemos o que Rancière (2005) designa por *partilha do sensível*. Apoiando-se criticamente na distinção aristotélica entre *logos* e *phoné*, Rancière expõe que por trás de todo conflito propriamente político, um outro conflito o antecede: o conflito sobre o fato mesmo de saber quem está ou não dotado da capacidade política da palavra e, portanto, capacitado a participar legitimamente do jogo político instituído pela *partilha sensível* dominante. O sistema de evidências sensíveis que ordena tal distribuição de lugares bem como os modos de sentir e pensar, e que configura o regime de visibilidade e invisibilidade das imagens em uma comunidade, é o que Rancière designa, como já vimos, de *partilha do sensível*. Para o filósofo, então, há, na base da política, uma dimensão “estética” que organiza o que o autor denomina de “comum”, termo que designa, em sua argumentação, um espaço onde se constituem as subjetividades sociais. Em toda comunidade há, portanto, um comum partilhado, o meio sensível compartilhado por todos os indivíduos de uma comunidade e, no interior desse conjunto social comum, a *partilha do sensível* opera a distribuição das partes de forma sempre desigual e hierarquizada. Tal partilha opera, assim, as repartições do visível e do invisível na esfera do comum. (RANCIÈRE, 1996).

Rancière, inclusive, chama a atenção para a ambiguidade de sentido da palavra partilha: “partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões” (RANCIÈRE, 2009, p. 7). Dito de outro modo, Rancière propõe uma interpretação sobre como os sujeitos de uma comunidade participam do ambiente comum que determina capacidades ou incapacidades segundo as configurações sensíveis que classificam e distribuem hierarquicamente as atividades e lugares (RANCIÈRE, 1996; 2009).

Ora, na cena final de *Serras da Desordem*, o corpo falante de Carapiru, embora reflita a sua “participação em um conjunto comum” (o próprio filme e o universo em que ele se insere) e, inversamente, a separação, “a distribuição em quinhões” (o lugar de Carapiru no filme posto em relação com o de Tonacci ou com o do espectador), não produz um relato, não informa concatenações e nem manifesta a inerente potência sensível da palavra. O corpo falante não produz um discurso, embora participe do discurso do filme que Tonacci produz. Carapiru não é um corpo que argumenta por si, mas é antes um corpo que sofre o argumento de Tonacci. A voz de Carapiru revela a fala de Carapiru, mas não é a *voz do índio*. Ela compõe, antes, o discurso do filme elaborado por Tonacci. Carapiru é um corpo porta-voz que atesta (ou meramente ilustra) o que diz o *texto* e a *escritura* do filme. É possível ver em Carapiru, nessa cena, o discurso de uma afirmação autônoma? Uma potência indexada pelo discurso indireto livre, por exemplo?

Carapiru não fala português e habita uma zona radical de silêncio (ou de silenciamento, se o alocarmos na condição de portador da “phoné” rancieriana), e Tonacci não tenta decifrá-lo, não busca trazer o relato de Carapiru por ele mesmo, bastando a sua presença, o seu corpo no filme. Há o risco de que o vínculo do cineasta com o índio se situe, nos termos de Spivak (2010), simplesmente no desejo de acabar com o poder em qualquer local de sua aplicação, ou seja, no desejo de crítica, e cujas conexões desejanter fazem emergir o sujeito ideológico generalizado do teórico “encurralado entre a tradição e a modernização” (SPIVAK, 2010, p. 157), desejo que o cineasta, portador do discurso, realiza enquanto agente da instância crítica que o cinema, eventualmente, pode representar.

Tomemos como uma primeira leitura possível acerca da presença do cineasta como agente da instância crítica no caso de *Serras da Desordem*, a leitura de Ismail Xavier (2008) que define os termos da apropriação, da qual Tonacci se mostra consciente, operada pelo cinema que “assume a sua parte na invasão da selva e no quadro geral de dominação instalada, e assume a sua forma como exposição dos termos de uma relação de poder em que o cineasta, queira ou não, assume o sujeito trazido ao jogo como seu personagem” (XAVIER, 2008, p. 21). Esse personagem “trazido ao jogo” é Carapiru que, embora ocupante, enquanto corpo e murmúrio, do espaço dialógico de interação – que condiciona e possibilita tanto o discurso (que pressupõe um falante e um ouvinte) quanto a *partilha do sensível* (que implica a integração e a divisão em quinhões) – tal espaço de interação não pode se concretizar no mundo sensível vigente, porque Carapiru, que sempre será *outro*, só é visível através de Tonacci e do cinema enquanto “força de agrupamento do discurso e foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2014, p. 25), ou seja, o

cinema enquanto “modalidade autoral¹⁰”, como discurso agenciado por um sistema dominante de poder. Carapiru é o *devir-índio* (e não uma figura do *índio em geral*) desinvestido de qualquer forma de agenciamento que lhe possibilite efetivamente *falar*, e todo o seu discurso possível retorna ao ruído, ao símbolo e às imposições do *falar por* sem possibilidade de *re-presentation*¹¹.

Uma segunda leitura, entretanto, se faz possível. Se a cena final de *Serras da Desordem* permite refletir sobre “a responsabilidade do cinema no processo de desagregação e de apropriação de culturas; afinal, filmar não é também uma forma de exercer um tipo específico de imposição e de controle?” (MELO, 2008, p. 41), para Luís Alberto Rocha Melo, o filme responde a esse impasse com um “gesto fundamentalmente político quando defende a multiplicidade do olhar pela afirmação da expressão poética individual (...), da qual depreende-se um desejo de compreensão do próprio cinema brasileiro e de seu papel na contemporaneidade” (*ibid*, p. 41). Sobre o filme e o contexto cultural e cinematográfico no qual ele se insere, Luís Alberto Rocha Melo afirma:

O filme insere-se no eixo principal das discussões trazidas à tona por uma parte do cinema brasileiro recente, aquela preocupada em resgatar ou rediscutir, seja em chave nostálgica e melancólica, seja em chave agressiva e distópica, um projeto de país. O que *Serras da Desordem* parece afirmar é que não é possível entender tal “projeto” sem antes criticar as imagens que o construíram, incluindo aí o próprio cinema e seu comprometimento com o poder. A coragem e a sinceridade com as quais o filme assume esse desafio são raras. (MELO, Luís A. R., 2008, p. 41-42).

De fato, a escolha “estética” (e ética) de Tonacci de não traduzir a fala de Carapiru implica tanto uma operacionalização do discurso do filme quanto demonstra uma proposição consciente do problema da distância sensível que separa o índio do não índio, mesmo quando um e outro dividem o mesmo espaço, real ou simbólico. O próprio Tonacci declara que, “no fim, a câmera revelou-se como mais um instrumento de dominação cultural” (CAETANO,

¹⁰ Modalidade *Autoral* como derivação do sentido que Foucault dá ao termo *autor*, enquanto um dos princípios de rarefação de um discurso: “O autor, não entendido, é claro, como indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. (FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège De France*. Trad. De Laura Fraga de Almeida Sampaio – 24 ed. – São Paulo. Edições Loyola, 2014. P. 25).

¹¹ Re-presentation no sentido em que Gayatri C. Spivak, em “Pode o Subalterno Falar?”, distingue o termo, argumentando que há uma relação intrínseca entre o “falar por” e o “re-presentar”, pois, “em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e de um ouvinte”, concluindo que “esse ato dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno (...) que não pode falar”. (SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. P. 15).

2008, p. 100), o que perfaz um tipo de autocrítica fundada na “pressuposição disseminada de que o documentário é uma forma de *representação* que, além de ser manipulada por um sujeito-ideologia supostamente onipotente na operacionalização de seu discurso, também tem um objeto previamente determinado e localizável” (REZENDE, 2013, p. 54-55). A noção de *representação*¹², aplicada ao documentário, se associa à noção de manipulação, já que *representação*, no caso, supõe necessariamente a existência de um objeto da *representação*, objeto que é determinado, mas também dependente de uma ação que o transforma em obra: “Toda *representação* supõe, além de um sujeito que a constrói, um objeto representado” (REZENDE, 2013, p. 46). Andrea Tonacci, entretanto, em entrevista a Daniel Caetano, assume-se como narrador do filme e afirma que este expressa a sua própria visão sobre o mundo. Dizer que *Serras da Desordem* expressa uma visão autoral, inclusive ficcional, entretanto, bastaria para reduzir o filme a uma mera construção discursiva e subjetivamente estruturada? Para Tonacci:

É, a gente pode dizer que... Bem, a palavra “manipulação” é mais uma dessas palavras que não expressam um sentido correto, porque ainda está ligado às mãos: manipular uma massa, manipular um corpo... Mas a consciência de que eles todos representavam objetos da minha narrativa, isso eu tive, e é ficção por isso. Mesmo os momentos mais documentais, momentos de observação. E isso tem a ver com trabalhar em equipe e fazer as escolhas (...) E é sempre muito difícil entrar na história do outro, entregar-se, mergulhar para poder acompanhar... (TONACCI, Andrea In: CAETANO, 2008, p. 128-129).

Tanto a equipe técnica do filme quanto o próprio Carapiru, para o diretor, se constituíam como objetos da narrativa do filme de sua autoria. Em outro contexto, referindo-se ao processo de fazer o filme, mas também, de forma mais geral, ao seu convívio com os índios em filmes anteriores a *Serras da Desordem*, Tonacci declara que “qualquer encontro como este, entre culturas que nunca se viram, nunca se tocaram, tem um processo de reconhecimento - ou desconhecimento – do outro, de mútua e imediata interferência de um no outro” (CAETANO, 2008, p. 97). Se retomarmos o tema da *partilha do sensível* de Rancière, é possível tecer uma relação entre esse choque de mundos sensíveis mutuamente impactantes e verificar o gesto

¹² O termo *representação*, desta vez, é tomado do livro “Microfísica do documentário”, um ensaio de Luiz Augusto Rezende sobre criação e ontologia filme do documentário. Para o autor, a noção de *representação* implica a existência de um objeto. Associamos essa noção, também, a um duplo sentido: aquele referido por Tonacci na citação que aparece nesta mesma página: “todos representavam objetos de minha narrativa”; e sugerimos o diálogo com o sentido do termo referido por Spivak, mencionado anteriormente (ver nota 11).

“fundamentalmente político” que o filme *Serras da Desordem* expressa, concentrando o olhar em sua sequência final.

Spivak alerta que “nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico” (SPIVAK, 2010, p. 14), desvelando o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro. Considerando, no sentido amplo, o cineasta como um tipo de intelectual, desloquemos o alerta para a relação entre Tonacci e Carapiru. Já se disse anteriormente neste trabalho que Tonacci demonstra, de um lado, plena consciência de seu domínio autoral sobre a obra (“todos representavam objetos da minha narrativa”), e de outro, assume a interferência mútua e imediata entre culturas que se encontram. Nesse sentido, a relação entre Tonacci e Carapiru que a sequência final de *Serras da Desordem* registra, desde o encontro do índio com o diretor e a equipe de filmagem até a sua fala não traduzida dirigida diretamente para o espectador, expressa, a um só tempo, uma relação de *hierarquia*, no sentido em que Rancière (2009) aplica o termo na argumentação em torno da *partilha do sensível*, e de *igualdade*, também no sentido rancieriano, se considerarmos a relação de interferência mútua no encontro de duas culturas, sem que se possa, *a priori*, determinar o grau de desigualdade entre as partes que compartilham a interferência. *Hierarquia*, portanto, seguindo a interpretação de Rancière (2009), vista no sentido de como os sujeitos de uma comunidade participam do ambiente comum que determina capacidades ou incapacidades segundo as configurações sensíveis que distribuem hierarquicamente as atividades e lugares. *Igualdade*, no sentido dado por Rancière (2009), entre sujeitos que exercem a sua capacidade de fala, manifestando a igualdade inerente de capacidades, transformando a paisagem sensível e subvertendo as suas formas de exclusão.

Cabe desenvolver os termos dessa *igualdade* em Rancière, conceito que participa do cerne de sua argumentação sobre a *partilha do sensível*, com o intuito duplo de verificarmos se aquele gesto fundamentalmente político apontado por Luís Alberto Rocha Melo, através do qual *Serras da Desordem* responderia ao impasse entre exercer o controle e representar o outro, tem alguma correspondência com o que Rancière considera propriamente como “o político”; e de verificarmos se Tonacci, como detentor do *logos*, e Carapiru, como corpo que expressa a *phoné*, embora separados pelas imposições da *partilha do sensível*, constroem uma relação fincada na igualdade primária das inteligências, tal como postula Rancière acerca das condições que possibilitam o acontecimento político.

A igualdade das inteligências é o tema abordado por Rancière no livro “O Mestre Ignorante” (publicado originalmente em 1987, na França), e que é retomado em “O espectador Emancipado” (2010). No primeiro, ele argumenta a partir da experiência de Joseph Jacotot

(1780-1840), iluminista francês que, chegando na Holanda, teve que ensinar francês mesmo sem conseguir se comunicar com os alunos holandeses que não falavam nem compreendiam o idioma francês¹³. É aí que o termo igualdade se relaciona intimamente com a ideia de emancipação intelectual, cara à Rancière (2015), para quem cada ser humano é capaz de se emancipar e aprender por si mesmo, embora a estrutura hierárquica da escola se oponha a essa condição, distinguindo dois níveis de inteligência: a do professor, cuja inteligência se expressa com clareza e racionalidade; e a do aluno, que nada sabe se visto a partir da distância que o separa da inteligência do mestre.

Rancière (2015) parte da experiência do pedagogo francês para realizar uma reflexão sobre a situação particular da França dos anos 1980, quando se debatia o conceito de *reprodução* de Pierre Bourdieu. Este denunciava, em síntese, a violência instalada no âmago da prática educativa que reproduz infinitamente a desigualdade que pretendia eliminar. A aventura intelectual de Jacotot, entretanto, desloca a perspectiva do debate ao questionar, pela sua própria prática, “o círculo vicioso em que se encontra a sociedade pedagogizada, no qual considera-se que a escola tem o poder de transformar a sociedade desigual em igual e de reduzir a fratura social” (FERRARI, 2014, p. 55).

Rancière, portanto, reposiciona a noção de igualdade, deslocando-a do lugar de objetivo comum de uma comunidade para o lugar da condição pressuposta e necessária para que haja política, através da emancipação intelectual dos indivíduos.

A lógica igualitária, portanto, não pode ser instituída como um fim, ela só pode ser verificada pelo próprio acontecimento político que rompe a partilha policial do sensível:

Nenhuma coisa é então por si política. Mas qualquer coisa pode vir a sê-lo se der ocasião ao encontro das duas lógicas. Uma mesma coisa — uma eleição, uma greve, uma manifestação — pode dar ensejo à política ou não dar nenhum ensejo. Uma greve não é política quando exige reformas em vez de melhorias ou quando ataca as relações de autoridade em vez da insuficiência dos salários. Ela o é quando reconfigura as relações que determinam o local de trabalho em sua relação com a comunidade. O lar pôde se tornar um lugar político, não pelo simples fato de que nele se exercem relações de poder mas porque se viu arguido no interior de um litígio sobre a capacidade das mulheres à comunidade. Um mesmo conceito — a opinião

¹³ Joseph Jacotot, professor e pedagogo do século XIX, acreditava, no que se refere ao seu método pedagógico resgatado por Rancière em “O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual”, que as inteligências das pessoas deveriam ser restituídas para uma condição de igualdade, localizando o mestre (professor) como um incentivador dos alunos, uma crítica radical aos processos e estruturas de hierarquização social na educação, crítica que Rancière amplia para o âmbito da política, através do tema da emancipação.

ou o direito, por exemplo — pode designar uma estrutura do agir político ou uma estrutura da ordem policial. E assim que a mesma palavra opinião designa dois processos opostos: a reprodução das legitimações de Estado sob a forma de "sentimentos" dos governados ou a constituição de uma cena em que se arma o litígio desse jogo de legitimações e de sentimentos; a escolha entre respostas propostas ou a invenção de uma questão que ninguém se colocava. Mas é preciso acrescentar que essas palavras podem também designar, e designam na maioria das vezes, o próprio entrelaçamento das lógicas. A política age sobre a polícia. Ela age em lugares e com palavras que lhes são comuns, se for preciso reconfigurando esses lugares e mudando o estatuto dessas palavras. O que é habitualmente colocado como o lugar do político, ou seja, o conjunto das instituições do Estado, justamente não é um lugar homogêneo. Sua configuração é determinada por um estado das relações entre a lógica política e a lógica policial. Mas é também, é claro, o lugar privilegiado onde sua diferença se dissimula na pressuposição de uma relação direta entre a *arkhé* da comunidade e a distribuição das instituições, das *archai* que efetuam o princípio. (RANCIÈRE, 1996, p. 45)

A “*arkhé* da comunidade” é uma mera pressuposição porque, para Rancière (1996), não há, no terreno da política, um fundamento que legitime por si só uma ordem social (nem mesmo a tradição), mas a essência da política é a própria ausência de fundamento que traduz a pura contingência de toda ordem social. É na falta desse *arkhé* fundamental que reside o caráter dissensual de toda comunidade política, visto que as partilhas sensíveis nela efetivadas são necessariamente polêmicas, perfazendo um quadro marcado pela assimetria de posições entre as partes. O litígio proveniente dessa assimetria produz o dissenso característico da democracia, esta vista não enquanto regime formal, mas enquanto terreno da verificação efetiva da igualdade das inteligências e espaço fundamental da política emancipatória.

O dissenso, para Rancière (1996), é constituinte para o acontecimento político propriamente democrático. Nesse sentido, o termo “desentendimento”, para o filósofo, assume um significado referencial em relação aos termos “desconhecimento” e “mal-entendido”, insuficientes para explicar os conflitos políticos. O autor argumenta: desconhecimento pressupõe a diferença de capacidades em que um detém o conhecimento, enquanto o outro se perde na ignorância. Já o mal-entendido, de outra forma, diz que o conflito advém da falta de racionalidade e conclui que, dadas condições ideais, todo conflito pode ser pacificado em consensos. “A grande questão para a política é que existem conflitos na sociedade que não podem ser resolvidos” (RANCIÈRE, 1996, p. 30). O desentendimento, nesses termos, se associa à ideia de “equivoco controlado”, que Eduardo Viveiros de Castro deslocou da filosofia

para a antropologia¹⁴, que defende que o equívoco não é um erro, mas um problema que aponta afirmativamente para uma condição de possibilidade: “O equívoco não é o que impede a relação, mas o que a funda e impele: a diferença de perspectiva. Para traduzir é preciso presumir que um equívoco sempre existe, e é isso que comunica as diferenças ao invés de silenciar o outro presumindo uma univocidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e nós estamos dizendo”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004: 8).

Retomando o tema da democracia como espaço fundamental da política emancipatória, Rancière (1996) recorre a um exemplo histórico para ilustrar os modos de ruptura que ilustram tal política emancipatória: trata-se da história da revolta do Aventino, a partir da qual pode-se tecer uma relação entre os mecanismos de dominação social e os modos de ruptura que, através da insubmissão à partilha sensível estabelecida, produzem o acontecimento político que rompe com a ordem sensível que organiza a dominação.

Narrada por um pensador francês do século XIX chamado Pierre-Simon Ballanche, a história relata a secessão dos plebeus em relação aos patrícios. Em uma série de artigos, Ballanche resgata a história da revolta dos plebeus em Aventino contada pelo Historiador Tito Lívio, e o critica por ter entendido a secessão como mera revolta, “um levante da miséria e da cólera que institui uma relação de forças privada de sentido” (RANCIÈRE, 1996, p. 36). A censura que Ballanche dirige a Tito Lívio é reinterpretada por Rancière (1996), que, a partir dos artigos daquele, recontextualiza o conflito entre plebeus e patrícios nos termos de uma querela sobre a questão da própria palavra e de quem tem direito à ela:

Centralizando seu relato-apólogo nas discussões dos senadores e nos atos de palavra dos plebeus, Ballanche efetua uma reencenação do conflito na qual toda a questão consiste em saber se existe um palco comum onde plebeus e patrícios possam debater sobre alguma coisa. A posição dos patrícios intransigentes é simples: não há por que discutir com os plebeus, pela simples razão de que estes não falam. E não falam porque são seres sem nome, privados de logos, quer dizer de inscrição simbólica na pólis. Vivem uma vida puramente individual, que não transmite nada, a não ser a própria vida, reduzida a sua faculdade reprodutiva. Aquele que não tem nome não pode falar. Um erro fatal faz o deputado Menênio imaginar que da boca dos plebeus saíssem palavras, quando logicamente só poderia sair ruído. (RANCIÈRE, 1996, p. 36-37).

¹⁴ Essa relação entre desentendimento e equívoco participa do segundo capítulo deste trabalho, no seu último subitem, o 2.3, intitulado “Perspectivismo ameríndio e partilha do sensível: um desentendimento”.

Os plebeus romperam com as imposições da economia dos corpos ou, na linguagem de Rancière (1996), com a *partilha do sensível* que ordenava as relações, ao se levantarem e se colocarem em pé de igualdade com os patrícios. O ordenamento social, antes da querela, se estruturava a partir de relações de poder desiguais que determinavam os modos de participação na esfera do comum de camadas estratificadas, hierarquicamente distribuídas ao ponto de determinar a invisibilidade de toda uma classe de pessoas e a visibilidade de outras que, ao mesmo tempo, compartilhavam o mesmo universo sensível, mas que ocupavam lugares diferentes. Entretanto, lembra Rancière, no episódio do Aventino, foi possível romper (instaurar uma ruptura) com tal mecanismo de dominação ou, dito de outro modo, foi possível instaurar uma ruptura no interior da *partilha do sensível* que ordenava tal dominação, mudando efetivamente seus termos e condições.

Para Rancière (1996), o acontecimento político não se relaciona, portanto, com o exercício do poder, mas ele surge na atualização da igualdade do qualquer um com qualquer um ou, dito de outro modo, quando a pressuposição da igualdade, ponto de partida da emancipação intelectual, não é meramente reivindicada, mas posta em prática e efetivada a partir do dissenso que a política opera no comum.

Em “O Espectador Emancipado”, Rancière (2010a) retoma os seus próprios pressupostos teóricos e políticos desenvolvidos em “O Mestre Ignorante”, para colocar a “questão do espectador no centro da discussão sobre as relações entre arte e política” (RANCIÈRE, 2010a: 8). A lógica da emancipação intelectual, antes aplicada à relação entre mestre e aprendiz, é retomada como crítica sobre a posição do espectador ao longo da tradição da arte enquanto ação de crítica política e social. Resumidamente, o que Rancière analisa criticamente é a percepção disseminada de que o espectador ocupa uma posição de passividade diante das imagens artísticas e do impacto destas no espectador (RANCIÈRE, 2010a). À percepção de que, mesmo movidas pelo esforço da crítica, as imagens artísticas contemporâneas acabam tragadas pelo torvelinho da “sociedade do espetáculo”, participando inevitavelmente do espetáculo que pretende criticar, Rancière (2010a) procura entrever uma relação emancipatória com as imagens artísticas, mesmo num ambiente saturado de imagens. A pressuposição da igualdade, portanto, seria o ponto de partida da emancipação intelectual, posta em prática e efetivada a partir do dissenso que a política opera no comum.

O termo “comum” designa, aí, o que se dá a ver como um tecido de relações sensíveis que organiza as operações do pensar, do perceber e do falar. Porém, tais relações se estruturam sobre uma *falsa* premissa: a da desigualdade de capacidade e de inteligências entre os indivíduos, que justificaria a distribuição de lugares hierárquicos (RANCIÈRE, 1996). Rancière

inverte essa premissa e desloca o sentido usual de “igualdade”, vista sempre como um fim a ser alcançado para se obter justiça social. A inversão que Rancière faz situa a igualdade, não como um fim, mas como um ponto de partida. A igualdade das inteligências deve ser teórica e politicamente pressuposta, ao passo que a desigualdade das inteligências é imposta pelas ficções da *partilha do sensível*, que institui a hierarquia das capacidades e dos lugares dos sujeitos (RANCIÈRE, 1996).

O princípio da igualdade de qualquer um com qualquer outro é, assim, o princípio que possibilita a reconfiguração do comum, capaz de trazer novos sujeitos e objetos inéditos à esfera visível do sensível, de modo a se fazer perceber como seres falantes aqueles que eram tidos como “animais ruidosos”, expressão que, como aponta Vera Pallamin, em artigo intitulado “Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière”, carrega uma carga política:

Esta expressão do filósofo carrega toda a carga de redução prescrita aos que, numa partilha em vigor, são rebaixados à condição daqueles cuja fala é sempre decodificada como mero barulho, sem significação e interesse para o campo do comum. A inserção de que trata esta reconfiguração em pauta, contudo, não é feita nem de uma vez por todas, nem de modo definitivo. (PALLAMIN, 2010, p. 12).

A ideia de igualdade e seus desdobramentos em torno do tema da emancipação, introduz no pensamento de Rancière a visão que o faz pensar a política em termos de um conflito de mundos sensíveis, em contraste com a ideia dominante que a associou a um conflito de forças sociais (RANCIÈRE, 1996). A emergência do dissenso, logo, constitui o acontecimento político que se manifesta como um movimento contrário à partilha policial do sensível. A distinção entre fala e ruído, entre *logos* e *phoné*, está em causa no dissenso e abrange “a própria racionalidade da situação da palavra”, quando os que as pronunciam “entendem e não entendem a mesma coisa nas mesmas palavras” (RANCIÈRE, 1996, p. 13). Trata-se de um conflito sobre o objeto de discussão, os termos de sua designação, e sobre quem tem a capacidade de determinar *o que* é ou não objeto de discussão numa comunidade. Assim que, para Rancière (1996), a racionalidade própria da política é a racionalidade do dissenso, pois a ação propriamente política só acontece via dissenso, isto é, a partir da ruptura com a configuração dada do estado de coisas estabelecido, em que as relações de dominação e desigualdade encontram-se cristalizadas sobre a base de uma ordem sensível, mudando os destinos e lugares antes definidos pela partilha sensível em vigor.

Trata-se de uma luta no interior mesmo da esfera do sensível, sobre o que é perceptível ou o que é ou não objeto de pensamento, e de quem tem ou não competência para pensar e dizer. É nessa base estética (sensível) que a política acontece em dissenso com a *polícia* (a partilha policial do sensível) no sentido dado a esse termo por Rancière (1996).

Política, nesse sentido, não tem um objeto que lhe seja específico: “seu único princípio, a igualdade, não lhe é próprio e não tem nada de político em si mesmo. Tudo o que ela faz é dar-lhe uma atualidade sob a forma de caso, inscrever sob a forma de litígio, a averiguação da igualdade no seio da ordem policial” (RANCIÈRE, 1996, p. 44). A política é identificada ao modo de ruptura de uma ordem por meio do dissenso. Política se contrapõe à polícia e constitui, não uma ideia ou uma dinâmica social, mas um acontecimento que rompe com as configurações do sensível, deslocando posições pré-definidas. (RANCIÈRE, 1996).

Portanto, a relação mutuamente constituinte entre estética e política se conjuga, em Rancière (2009), a partir da acepção conferida ao termo “estética” no pensamento do filósofo: estética não se refere a um discurso sobre o sensível, mas, antes, à própria operação de “distribuição do sensível” que, posteriormente, configura a *partilha do sensível* e, no interior dela, as suas estruturas policiais, que emergem a partir da partilha “de espaços, tempos e tipos de atividades que determinam propriamente a maneira como um ‘comum’ se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Nesse sentido, a política tem uma dimensão estética que lhe é inerente e que se manifesta na própria configuração do sensível.

Aqui, antes de abordarmos o tema dos regimes de identificação das artes no segundo capítulo, cabe destacar, à guisa de contextualização, que essa *dimensão estética* à qual Rancière se refere, se distancia do fenômeno da “estetização da política”, acusado por Walter Benjamin em ‘A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica’.

Enquanto Walter Benjamin denuncia a estetização da política no qual a obra de arte é utilizada com fins propagandísticos nos regimes de controle de massas; e Theodor Adorno denuncia a indústria cultural que aliena a obra de arte em prol do lucro desenfreado das empresas de entretenimento (DUARTE, 2003), Rancière desloca a questão das relações entre estética e política, tal como este capítulo da dissertação busca lançar luz, para além do problema apontado por Benjamin e Adorno. (RANCIÈRE, 2009).

Assim, Rancière situa estética e política como dimensões simultâneas que operam num mesmo campo sensível, e a partilha que se produz desse jogo de relações sensíveis é sempre de caráter polêmico, definindo as formas e os conflitos dos modos de ser e as maneiras de distribuição das ocupações, entendidas como as maneiras de sentir, de fazer e de pensar. Neste

jogo, há presenças que são reais mas que são tornadas invisíveis, dizeres que acontecem, mas não são considerados audíveis (ou não são decodificados como *discurso*, tal como a fala de Carapiru na cena final do filme), conformando sempre um terreno controverso de relações sociais, por um lado, hierarquizado e, por outro, mutável, suscetível de rupturas que configuram o acontecimento democrático, dito de outro modo, o poder de qualquer um de operar uma ruptura na partilha que mude o jogo de visibilidades e invisibilidades, que reordene a distribuição de lugares a partir do dissenso constituinte da dinâmica própria da *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009).

Retomando o tema da igualdade, portanto, pode-se sintetizar desse modo a *partilha do sensível*: uma articulação de formas *a priori* que atua no âmbito do sentido (sensível e sentido coadunam, nesse caso, em uma acepção mutuamente aproximada), sendo o sentido dado pela “palavra” e, conseqüentemente, o sem-sentido sendo visto como ruído, e no interior dessas relações é que se configuram as formas de uma comunidade e definem-se as competências ou incompetências (quem pode ou não tomar parte na partilha), condição que opera, portanto, um modo de repartição desigual entre iguais. Eis a noção de democracia em Rancière: a possibilidade de verificação dessa igualdade através de uma ruptura no interior da *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009).

Para Vera Pallamin (2010), no “cerne desta noção de partilha do sensível aloja-se o embaraço próprio da política, o qual diz respeito à questão sobre como a igualdade entre os humanos consiste em igualdade e desigualdade”. Isso porque, seguindo a abordagem de Pallamin, “a igualdade de qualquer um com qualquer um está na base de toda estruturação social, onde reinam hierarquias e desigualdades” (PALLAMIN, 2010). Rancière (1996), aliás, relaciona este princípio da igualdade à contingência de toda ordem social, à inexistência de uma ‘arkhé’ primordial, reitera-se, que defina qualquer ordem social, “à anarquia sobre a qual repousa toda hierarquia” (RANCIÈRE, 1996, p. 30).

A divisão do comum que a partilha opera é mais radical e não pode ser reduzida ao conflito entre ricos e pobres, a apenas um litígio de ordem material e distribuição de riquezas. A desigualdade à qual o filósofo se refere é inerente ao vínculo social e diz respeito não só à esfera material da produção, mas também à esfera moral, tomada em sua amplitude (RANCIÈRE, 1996).

Já a pressuposição da igualdade de qualquer um com qualquer um está na base das relações estabelecidas no âmbito do comum e das práticas e expressões que aí acontecem. Entretanto, Pallamin observa:

Diante desta concepção, a dedução de que qualquer reconfiguração estética significaria uma redefinição política seria equivocada. A presença do integrante estético no político não autoriza a se estabelecer uma relação biunívoca entre estes. A reorganização dos atributos perceptíveis pode, como bem atestam os impasses presentes na cena contemporânea, reforçar as referências em ação na partilha em vigor, ao invés de aí operar efetivamente uma outra figuração política, de interromper os efeitos da sua maquinaria. Isto bem compreendido evitaria outro possível equívoco, o de se considerar que a política estaria em todo lugar, ou que ‘tudo é política’. Sendo associada à transformação de animais ruidosos em seres falantes - dotados de ‘logos’ e fala no espaço do comum - a política, insiste o filósofo, é rara. (PALLAMIN, 2010, p. 7).

A *partilha do sensível* separa, portanto, no seu nível mais fundamental, aqueles que são dotados de *logos* (discurso) daqueles cuja fala é decodificada como mero barulho, sem significação e sem interesse para o campo do comum.

Emerge aqui o problema da inserção ou da participação (ou da “presença do integrante estético” que a figura de Carapiru encarna) do sujeito *sem parcela* na partilha. Como pensar as condições, políticas e estéticas, sob as quais Carapiru é dado a ser visto enquanto imagem de um sujeito “real” revelada (e ressignificada) pelo cinema, “arrancado do infra-mundo dos ruídos obscuros, instalados por efração contingente no mundo do sentido e da visibilidade”? (RANCIÈRE, 2014, p. 57)

Sob certo ângulo, afinal, Carapiru pode ser visto, no filme, como um indivíduo cuja identidade *indígena* é atribuída pelo “outro” – pelo não índio – e que é atravessado pelo processo de subjetificação que o identifica como sujeito (ou, às vezes, como uma presença mais próxima do lugar de objeto, uma imagem estética da narrativa do filme). Nesses termos, Carapiru se constitui como um sujeito subalternizado e/ou excluído pela lógica da partilha policial do sensível. Para Rancière, entretanto, a “política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação” (RANCIÈRE, 1996, p. 47) e ela “só existe mediante a efetuação da igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa” (RANCIÈRE, 1996, p 71).

Nesse ponto, a postulação de *partilha do sensível* encontra o tema das configurações da experiência sensível que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas de subjetividade política. Configurações que Rancière (2009) definiu nos termos de diferentes regimes de percepção, ou regimes de identificação das imagens artísticas¹⁵. Uma das principais

¹⁵ O tema dos regimes de identificação das artes participa do segundo capítulo deste trabalho, precisamente no subitem 2.1 intitulado “Os regimes da Arte: Serras, o cinema e a era estética”. Por ora, mencionaremos a relação da lógica do regime estético com o *lugar* de Carapiru na *partilha do sensível*, tendo como referencial a imagem do *índio* no filme *Serras da Desordem*.

preocupações teóricas do autor passa pela reflexão sobre o que significa produzir imagens em pleno regime estético das artes, no qual as imagens assumem um estatuto de intensa autonomia que as diferenciam do status das imagens nos dois outros regimes das imagens, ou regimes de identificação das imagens artísticas, que Rancière distingue: o regime ético e o regime representativo (RANCIÈRE, 2009).

No regime estético, a lógica própria desse regime “revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e da sociedade” (RANCIÈRE, 2005, p. 50). A revolução estética, regime sensível que Rancière (2009) identifica com o que se denomina “modernidade”, modifica radicalmente o estatuto das imagens artísticas: “testemunho e ficção pertencem a um mesmo regime de sentido” (RANCIÈRE, 2005, p. 57) que passou da literatura para o cinema, a nova arte narrativa:

Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao “real” é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de “ficção”, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações dos tipos característicos. (RANCIÈRE, 2005, p. 57)

O diretor Andrea Tonacci, como já vimos, considera *Serras da Desordem* um filme de ficção baseado em fatos reais, cujos sujeitos que viveram realmente a história narrada atuam nos seus próprios papéis. O diretor declara, inclusive, que utilizava certas situações como gancho visual para a história que queria narrar: “é a ficção que busco, porque, para o filme, é mais ‘verdadeira’ que a realidade que vejo” (TONACCI in CAETANO: 2008, p. 121). Luiz Alberto Rocha Melo, em seu texto, já mencionado neste trabalho, sobre o filme, argumenta que

Não há necessariamente uma divisão arbitrária entre vida e criação artística, entre fato e ficção: todos concorrem para a construção de sentidos, o que permite enxergar a arte não como um “mundo à parte”, mas como instrumento de reflexão e de intervenção, por sua vez forjado por uma infinidade de materiais, de elementos e de pontos de vista. (MELO, Luís A. R., 2008, p. 28).

Argumento este que, junto à reflexão anterior de Tonacci, vai ao encontro da assertiva de Rancière quando este diz que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam

indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2005, p. 58)

Essa sequência de citações que traz reflexões do diretor de *Serras da Desordem* sobre o filme, aproximadas às reflexões de comentadores acadêmicos do filme e à argumentação de Rancière sobre cinema e era estética, além de reforçar o esforço fulcral deste trabalho – que é o de relacionar criticamente *cinema e partilha do sensível* sob a ótica da questão indígena que *Serras da Desordem* traz enquanto expressão estética e política – busca entrever de que modos a imagem de Carapiru e a carga *representativa* (de subjetividade política) que ela carrega (manifestando, na cena final do filme, a fronteira entre *logos* e *phoné*), aparece no cenário sensível atual, e pensar se tal aparição expressa um gesto fundamentalmente político nos termos argumentativos da postulação conceitual rancieriana de *partilha do sensível*, no intuito de verificar possíveis limites dessa noção quando confrontada com a radical heterogeneidade que a *figura do índio* encarna (figura forjada, pode-se imaginar, “por uma infinidade de materiais, de elementos e de pontos de vista” de fundamentos históricos, estéticos e políticos), e refletir sobre o gesto político que o filme *Serras da Desordem*, potencialmente, realiza esteticamente no ambiente cultural de uma sociedade, no caso, a *nossa*.

Esse problema do gesto fundamentalmente político do filme – e dos limites da *partilha do sensível* – pode ser introduzido recorrendo, uma vez mais, à argumentação de Rancière (2009) sobre o regime estético, dito de outro modo, sobre a *modernidade*, tendo em vista as suas formas de expressão: “os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado”. (RANCIÈRE, 2009, p. 60). Se, transpondo esta citação para o contexto deste trabalho, lermos o termo “organismos” como identidades (ou subjetivações como *índio*) e a interpretarmos o termo metafórico “pai legítimo” como a instância agenciadora da autoridade (no sentido foucaultiano já mencionado), podemos reconhecer Carapiru, na cena que encerra o filme, como emissor de um “bloco de palavras” sem lugar determinado que não seja pela partilha policial do sensível, um corpo apropriado pelo enunciado do filme.

O encontro entre Tonacci e Carapiru instaura, lendo o filme a partir das potências de sentido que a cena final opera, um embate no interior do regime de visibilidade que a *partilha do sensível* institui, situando Carapiru como a expressão de uma figura de trajetória singular que remete, de certo modo, a uma condição geral do índio. Tal encontro traz à tona as

representações das estruturas da sociedade, dos conflitos entre as identidades e subjetivações dos grupos sociais que neles tomam parte ou deles são excluídos. A voz de Carapiru, embora ouvida, não traduz um discurso. O que Carapiru diz não é compreendido por ninguém naquele contexto, exceto por ele mesmo. A sua fala (phoné), desprovida de discurso (logos), é ouvida como barulho ou ruído.

Aqui se retoma o problema da consciência autoral e da intencionalidade de Andrea Tonacci ao não traduzir a fala de Carapiru, ao mesmo tempo em que, pouco antes, o diretor mostra em cena o aparato cinematográfico e a sua interferência dirigindo os atos de Carapiru. O excerto filmico, definido pelas sequências finais que compõem o *corpus* que nos serve de prisma para ver o filme como um todo, nos leva a considerar a construção da cena como um problema conscientemente interposto pelo próprio diretor Andrea Tonacci, que reafirma a sua intenção, não de revelar algo sobre Carapiru, nem tampouco de restituir alguma verdade ou delegar a voz (ou mesmo o discurso) ao outro, mas de oferecer ao expectador uma experiência lacunar, a fim de “permitir um mergulho nesse escuro, nesse desconhecimento” (TONACCI, 2007, p. 249), salientando que todo o filme é atravessado pelo subtema do impacto do “progresso” nas culturas originárias ameríndias, e aborda a “questão indígena” sob a perspectiva de uma história de exclusão, genocídio e estigmatização dos povos originários no Brasil.

Eis a tensão que o gesto político de *Serras* anuncia: o índio, cuja imagem é apropriada para enunciar o discurso do outro não-índio, é paradoxalmente situado no filme – por conta da não tradução de sua fala – no lugar de uma “outra humanidade” que transcende os limites da noção de *partilha do sensível* que Rancière postula para pensar as relações entre estética e política. A figura de Carapiru ultrapassa, assim, os limites da *partilha do sensível*? E o que significaria ultrapassar tais limites no sentido em que este trabalho aborda o tema?

1.3 “UMA OUTRA HUMANIDADE”: LIMITES DA PARTILHA DO SENSÍVEL

A frase “o índio é uma outra humanidade” ressoa em dois momentos de *Serras da Desordem*. Ela é emblemática pois põe em perspectiva o sentido mesmo do termo *humanidade*, questionando seu sentido único, universalizado, que, em essência, é fundamentalmente moderno e intrinsecamente ocidental, atribuindo a este último termo o significado de uma *agência* ou “família de ideias e um conjunto unificador de valores, que se mostravam eficazes de várias maneiras” (SAID, 2007: 75). Eficazes, segundo Said (2007), como poder intelectual que o pensador de origem palestina denominou orientalismo, um poder intelectual que marcava

a superioridade ocidental em relação ao oriente e que se disseminava, inclusive, pelas obras de artistas, pensadores e políticos, conformando um paradigma sustentado por seu próprio *establishment* que acaba por operar um tipo de dominação cultural. Trata-se de uma visão intelectual que, indo além da esfera acadêmica, situam a literatura e a *cultura* (no sentido de manifestações simbólicas variadas no campo da arte) como dimensões que historicamente participam da política (SAID, 2007). Nesse sentido, o termo *cultura* aí empregado se aproxima, em termos semânticos, ao sentido que Rancière dá ao termo *estética* para argumentar o nexo estética/política: estética como base comum da política, ou seja, como maneira de organizar o mundo sensível, de determinar os modos de ser, de sentir e de pensar. (RANCIÈRE, 2009).

A expressão que ecoa no filme – “o índio é uma outra humanidade” – assume, portanto, se assenta em bases estéticas (não tão distantes daquelas do *orientalismo*) e assume, ao mesmo tempo, contornos manifestamente políticos se o relacionarmos com a assertiva de Rancière (1996), que identifica a política ao modo de ruptura de uma ordem por meio do dissenso ou, dito de outro modo, a formação da comunidade política se dá com base no encontro discordante das percepções individuais e coletivas (RANCIÈRE, 1996).

Até aqui, através da análise da sequência final de *Serras da Desordem*, investigamos relações possíveis entre a teoria de Rancière sobre a formação de identidades através de conflitos políticos, no rastro de uma teoria política mais ampla do poder e do pós-colonialismo. O que evocamos aqui, então, é que o grito “outra humanidade” que, no filme, se refere ao índio, tece paralelos com a emergência de epistemologias outras, isto é, epistemologias que emergem de fora do centro europeu/norte americano, e cujas ideias, conceitos e imaginário teórico podem ser postos em relação com o conceito de *partilha do sensível*. O termo *relação*, aqui, assume uma posição de centralidade argumentativa, juntamente com a assertiva de Rancière (1996) de que a política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos.

Sobre o tema da *relação*, seja de poder ou de mundos, entre sujeitos, Clarice Cohn, em suas “Reflexões sobre *Serras da Desordem*” (2008), tensiona o lugar de Tonacci em toda essa história, primeiro situando-o como um crítico consciente dos discursos hegemônicos, para logo depois questionar o efeito da narrativa construída por Tonacci que, inadvertidamente, acabaria por reforçar estereótipos acerca do lugar do índio:

É uma pena que ele tenha que fazê-lo apresentando-nos um Carapiru desorientado, aparentando não estar em lugar nenhum. Uma pena, especialmente, porque isso pode ter um efeito não planejado, mas potencialmente forte: o de reforçar os estereótipos e os preconceitos, reforçando a imagem do índio como incapaz de se adaptar à “modernidade”, ao invés de fazer uma crítica aos estereótipos e de nos fazer, através dele, nos

surpreender com o mundo em que vivemos. É assim que ele aparece vagando por Brasília, é assim que ele aparece na aldeia onde mora. Dando a palavra à versão tutelar, produzindo situações ou aproveitando a força narrativa de outras, uma história de não estar em lugar nenhum se desenrola sob nossos olhos. Poderia ser verdade: como tantos outros, Carapiru poderia ter ficado entre dois mundos, e portanto em nenhum em particular. Essa era a história que vi nas telas. Mas essa não é a história contada por Tonacci em seus comentários sobre o filme. (COHN, 2008, p. 55-56).

O incômodo de Clarice Cohn se liga ao lugar de Carapiru que, situado entre dois mundos, acaba por não estar em nenhum. A autora questiona, no mesmo texto, as razões de Carapiru ao aceitar se engajar no projeto do filme, visto que “ele não se fez – não conseguiu, ou não quis se fazer – protagonista do filme”, mas acaba dando vivas a *Serras da Desordem* pelo fato de o filme ter permitido a Carapiru retomar e revisitar a sua própria história (COHN, 2008, p. 57). A alternância da autora entre ressalvas e saudações ao filme dá mostras da complexidade do discurso e das tensões que, na narrativa do filme e para além dela, as relações entre Tonacci e Carapiru (relações entre dois mundos?)¹⁶ tornam dignas de nota.

Já Rodrigo de Oliveira, autor do texto “Um outro cinema para uma outra humanidade” (2008), percebe o descompasso de percepção e sensibilidade entre Carapiru, o “personagem impossível”, e todo o *nosso* mundo simbólico:

O peso da expressão “outra humanidade” é sentido a cada momento que Carapiru está em cena, e esta é uma barreira intransponível. Ele percebe o espaço e o tempo de maneiras completamente diversas, demonstra emoções e lida com sentimentos de um modo completamente estranho às nossas convenções. Como passou por aquela década de acontecimentos históricos sem se deixar sequer arranhar por ela, alheio a suas transformações, Carapiru também é imune à psicologia, à sociologia e, em grande medida, ao cinema. (OLIVEIRA, 2008, p. 76)

¹⁶ Sobre a condição de um sujeito entre dois mundos, que Clarice Cohn atribui a Carapiru no filme, interessa reproduzir uma nota da própria autora no texto, que contribui para a nossa reflexão: “Ficaram famosos casos assim, como o de Tiago Apobireu – narrado em “Tiago Marques Apobireu: um Bororo marginal”, de Florestan Fernandes (publicado na coletânea *Investigação etnológica no Brasil e outros ensaios* [Petrópolis, Vozes, 1975] –, ou os narrados por Darcy Ribeiro em seu *O índio e a civilização* e no belo e trágico “Uirá vai ao encontro de Maíra” (publicado em *Gentildades* [Porto Alegre, L&PM, 2001]). Mas é importante notar que há cada vez mais experiências vividas – ou ao menos cresce a nossa capacidade de reconhecê-las – por pessoas que estão entre dois mundos, intermediando-os, longe de serem vítimas de um conflito de mundos. Compare-se, para tal, o belo texto de Bruce Albert sobre Davi Kopenawa Yanomami (“O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da Natureza (Yanomami)”, publicado em Bruce Albert & Alcida Ramos (org.) *Pacificando os Brancos. Cosmologias de contato no Norte- Amazônico*. [São Paulo, Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2002]).” (COHN, Clarice. *Reflexões sobre Serras da Desordem*. In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue / Sapho, 2008, p. 56).

Resgatamos essas passagens de textos de pesquisadores (que atuam no campo da antropologia e do cinema) que dedicaram esforços a pensar sobre o filme *Serras da Desordem*, para trazer à tona, da perspectiva das relações, o tema dos conflitos de mundos sensíveis, em suma, para abordar o tema das relações de mundo e relações de poder em tensão com os limites do conceito de *partilha do sensível*, o que implica, de forma paralela, uma tensão entre diferentes epistemologias.

Dando um giro pelo pensamento dito decolonial, propomos, a partir de uma pergunta, traçar as linhas preliminares dessa relação conceitual sobre os modos de pensar e sentir no mundo: “podemos pensar em pensar de outra maneira si no están dadas las condiciones para simplemente 'pensar'? (PALERMO, 2001, p. 97). Com essa pergunta de Zulma Palermo, Adolfo Albán Achinte (2006) inicia o seu texto *Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores*, referindo-se a possíveis automatismos conceituais que dificultam um olhar mais diversificado acerca de nossas próprias realidades (latino-americanas), e buscando entrever a emergência de formas de produção de conhecimento que tornem possível pensar em lógicas “outras” em relação ao projeto moderno. Achinte (2006) retoma as questões que se impõem sempre que se enfrenta, desde o *nosso* lugar, o tema da(s) cultura(s): “quem é ou quem são os produtores do conhecimento?; aonde, e por quem, esse conhecimento é validado?” (ACHINTE, 2006) – Trata-se de uma crítica ao paradigma dominante (eurocêntrico) que fundamenta a racionalidade moderna, marcada por um “pensamento ocidentalizante”, que tem o efeito de bloquear o reconhecimento de lógicas outras de pensamento e de relação com o mundo e com o outro. Nos termos de Achinte (2006), o pensamento “ocidentalizante” torna invisível outras maneiras de ver, sentir e assumir o mundo. Não podemos entrever, fundamentalmente, nessa crítica um diálogo direto com o que Rancière (1996) designou de *partilha do sensível*?

A configuração das paisagens sensíveis pressupõe, para Rancière, uma *partilha do sensível*. De modo paralelo, as questões sobre “as formas de produção do conhecimento”, colocadas por Achinte – lembrando-as: “quem é ou quem são os produtores do conhecimento?; aonde, e por quem, esse conhecimento é validado? – expressam uma tensão própria à *partilha do sensível*.

Aliás, Achinte (2006) situou essa questão no âmbito de “una repartición”, que – uma vez conformada a partir de certo regime sensível – opera já numa escala da partilha policial do sensível, isto é, numa escala posterior às relações de mundo sensíveis, já no interior das relações de poder instituídas do mundo. Se, para Rancière, a política é um acontecimento sensível que põe em choque mundos simbólicos (a política é feita de relações conflituosas de mundos

sensíveis), enquanto o que nós habitualmente chamamos de política é, para ele, “policia”, ou seja, um efeito posterior às configurações do mundo sensível que se manifesta como relações de poder, Achinte percebe tais efeitos como uma “repartición” no âmbito da partilha policial do sensível determinada por duas categorias postuladas por Walter Mignolo (as categorias “colonialidade do poder” e “diferença colonial”):

Estas categorías lo llevan a aseverar que ha existido una repartición geográfica y política de los saberes en el orden mundial a la que denomina «geopolítica del conocimiento» desde la cual se enuncia y validan los mismos, pero donde también se construyen epistemologías dominantes que desconocen y descalifican lógicas otras. Estas diferencias vienen marcadas por matrices coloniales que, en su larga duración, reproducen estructuras hegemónicas de dominación y sometimiento en cuanto al poder y el saber. (ACHINTE, 2006)

É evidente que Achinte e Mignolo enfatizam as suas respectivas abordagens críticas no âmbito da hegemonia epistemológica ocidentalizante. Mas a lógica dessa hegemonia opera sob a mesma lógica da *partilha do sensível* de Rancière, que distribui lugares simbólicos e determina o que é ou não visível – e dizível – no mundo sensível ou, dito de outro modo, que toma parte ou não na partilha. No campo epistemológico, diz Achinte:

La dicotomía entre conocimiento y saber ha oscurecido la posibilidad de reconocer que comunidades como las indígenas y afros son productoras de conocimiento, tradicionalizándolas y reduciéndolas solamente al folklore o la cultura, deslegitimando el acumulado histórico que ellas poseen y que les ha permitido resistir y mantenerse en medio de los procesos actuales de globalización; esto ha ocurrido especialmente en referencia a los grupos indígenas y afros, pero también de mestizos pobres portadores de esos saberes. La *visibilización negativa* de estas otras maneras de concebir el mundo – no occidentalmente – se puede considerar como la forma en que se ha levantado la hegemonia de un tipo de conocimiento sobre estas lógicas diferenciadas. (ACHINTE, 2006)

A *partilha do sensível* se constitui, ao mesmo tempo, por uma imposição e por uma tensão permanente na luta por sua reconfiguração. Mas, se para Rancière, os regimes simbólicos dominantes determinam visibilidades e invisibilidades, Achinte – por sua vez – fala em “visibilização negativa” para discutir a condição dos *povos africanos*, não propriamente invisíveis na partilha (consideremos o alcance dos movimentos de luta por direitos dos negros nos EUA, no Brasil e em outras partes do mundo), mas situados em uma posição estigmatizada,

ou seja, relegados a um lugar determinado pelo regime simbólico dominante. É Achinte que diz:

Discuto la utilización del concepto de invisibilización para hacer referencia a los procesos sistemáticos de negación de los pueblos afros. Considero que ha existido históricamente una visibilización negativa, puesto que desde la esclavización hasta nuestros días los pueblos afro han sido estigmatizados, estereotipados y negados tanto en su producción cultural, como en su producción económica. Sin embargo, muchas son las referencias que se encuentran en los documentos de la colonia en que los negros/as aparecen, son vistos, tienen presencia (como en la actualidad), así hayan sido considerados en su momento como piezas. Considero oportuno resaltar la presencia de los pueblos negros, pues creo que reconocer la invisibilización, es hacerle el juego al discurso colonial-eurocéntrico que intenta borrar a toda costa la presencia socio-cultural, económica y política de lo afro. Los pueblos afro no han sido invisibilizados, han sido silenciados. Al respecto me parece mucho más potente, por ejemplo, la categoría de «experiencias silenciadas» que plantea el historiador afrocolombiano Santiago Arboleda Quiñones (Arboleda 2004, p. 4, manuscrito sin publicar). (ACHINTE, 2006).

“Los pueblos afro no han sido invisibilizados, han sido silenciados”. Com tal assertiva, Achinte – referindo-se à situação histórica dos “pueblos afro” – dialoga diretamente, em um de seus aspectos, com a postulação de Rancière que busca dar conta das bases da *partilha do sensível*: o conflito sobre o fato mesmo de saber quem está ou não dotado da capacidade política da palavra. O “estar dotado” aí não se refere literalmente a uma capacidade, mas a uma determinação, um desígnio que advém da partilha policial do sensível. Não se trata mais de visibilidade em si, mas de visibilidade daquilo que é dito por determinados sujeitos, ou da visibilidade da “capacidade política” dos sujeitos historicamente relegados a um lugar de invisibilidade política.

Para Achinte, infere-se, a luta dos sujeitos silenciados por um novo *lugar* político equivale a enfrentar o jogo do discurso colonial eurocêntrico que *produz* essas “experiências silenciadas” (ACHINTE, 2006). Para Rancière, trata-se de romper as imposições da partilha policial do sensível, que determina lugares e configura modos de ser, de sentir e de dizer. Toda vez que uma ruptura acontece na partilha, toda vez que algo ou alguém invisível se torna visível, ou que uma voz silenciada se torna audível na paisagem sensível, acontece a política.

Ainda no âmbito do chamado giro decolonial, Aníbal Quijano, em seu texto *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, discorre sobre o processo de globalização em curso que culminou, desde o processo de colonização nas Américas que

instaurou o capitalismo colonial/moderno, num novo padrão de poder mundial com base na racionalidade eurocêntrica. Esse novo padrão de poder mundial tem como um de seus eixos fundamentais a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de *raça*, operando uma nova intersubjetividade global (QUIJANO, 2005). Essa nova *intersubjetividade* auferida pelo autor se liga com o sentido de mundo sensível de Rancière, cuja *partilha* determina lugares e distribui papéis a partir de um regime simbólico dominante, que é sempre tensionado por outras configurações sensíveis que, a partir da margem, produzem conflitos que se constituem no acontecimento propriamente político, capaz de subverter a ordem da partilha policial do sensível.

Aquilo que Quijano (2005) define como “diversas e heterogêneas histórias culturais” que são incorporadas a um único mundo dominado pela Europa, expressam as relações conflituosas entre diferentes mundos sensíveis, submetidos – mas resistentes – à partilha policial do sensível, dito de outro modo, configurações do sensível que acontecem no interior da *partilha do sensível*, operando, ao mesmo tempo, a partir de suas margens e de seu exterior.

A incorporação eurocêntrica de histórias culturais diversas, para Quijano (2005), significou para esse “mundo único” resultante de tal dominação, “uma configuração cultural, intelectual, em suma, intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital” (QUIJANO, 2005). O índio, por sua vez, é figura deslocada cuja identidade, inclusive ou sobretudo quando auto-reivindicada, não cabe nessa articulação conceitual de cunho marxista entre trabalho e capital.

Com efeito, o processo colonial e a conseqüente instauração do capitalismo moderno acabaram por articular – ou estabelecer – uma ordem cultural dominante, em escala global, em torno da hegemonia *ocidental*. Tal “ordem cultural” – proponho aqui um paralelismo – dialoga com o conceito de *partilha do sensível* postulado por Rancière. Nas palavras de Quijano, “a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (QUIJANO, 2005). Já da perspectiva de Rancière, sem se referir propriamente à questão colonial (sintomaticamente), a hegemonia europeia se relaciona com a mudança de regime de identificação da arte (que opera a relação intrínseca entre estética e política), visto que, para o filósofo francês, ao regime representativo das artes veio se opor o regime estético, regime que coincide com o que denominamos modernidade¹⁷.

Resta descobrir, ainda que de forma introdutória, se a *diferença colonial* acarreta desvios

¹⁷ O tema dos regimes de identificação da arte, desenvolvido por Rancière, será abordado, reitera-se, no Capítulo 2 deste trabalho, no subitem: 2.1, intitulado “Os regimes da Arte: *Serras*, o cinema e a era estética”.

ou conflitos, ou mesmo interações essenciais e alinhamentos políticos substanciais, entre os pensamentos aqui abordados, de Quijano e Achinte (que trazem também citações de Walter Mignolo), e o pensamento de Jacques Rancière, filósofo de origem argelina mas agenciado pelo centro, ou seja, pelo *lugar* da hegemonia epistemológica, cultural e política, prevendo, desde já, interações e conflitos entre as ideias em relação com os *lugares* dos quais elas provêm e para os quais se dirigem, não excetuando dessa reflexão, embora indiretamente, o lugar do cinema como instância de pensamento, tendo em vista que *o cinema*, tomando o termo no sentido em que Rancière o faz: não como um conceito, visto que não há conceito que reúna todos os *cinemas*, mas como uma manifestação sensível (no campo mesmo da arte) moderna por excelência, que produz todo um circuito de pensamento e de representação simbólica no universo cultural e artístico (RANCIÈRE, 2012b).

Para toda uma rede de pensamento latino-americano, referenciada aqui (parcialmente) por Quijano e Achinte e, de passagem, Walter Mignolo, a preocupação vital é a necessária redistribuição do poder, da qual a descolonização da sociedade é a pressuposição e ponto de partida (QUIJANO, 2005). Para Quijano, inclusive, está em curso “um processo de reconcentração do controle do poder no capitalismo mundial e com a gestão dos mesmos responsáveis pela colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005).

Tais autores se preocupam, antes de tudo, com a ressignificação de outros mundos possíveis a partir, no campo do saber e da produção social do conhecimento, da construção (ou do reconhecimento) de “outras” epistemologias e desde uma perspectiva *pós-ocidentalista*. Mignolo, inclusive, propõe “una epistemología fronteriza, en la cual la reflexión (filosófica, literaria, ensayística), incorporada a las historias locales, encuentra su lugar en el conocimiento desincorporado de los diseños globales en ciencias sociales” (MIGNOLO, 1998, p. 54). Achinte parte dessa proposta para levantar questões em torno da reafirmação de dinâmicas de resistência, refletindo que tais *epistemologías fronterizas* “quizá no haya que rebuscarlas en otros lugares distantes, sino en la cercanía del pensamiento indígena, afro y de mestizos campesinos pobres y de todas las llamadas ‘minorías’ que cada día nos roza la piel sin darnos cuenta o sin abrirnos a la posibilidad de sentirlo” (ACHINTE, 2006). Vê-se que o sentido de tais esforços e propostas constitui uma luta por uma reconfiguração da paisagem sensível ou, dito de outro modo, uma mudança da paisagem cultural que reconfigura a política em uma sociedade.

Neste ponto reencontramos Rancière. Não se trata de responder aquelas questões acerca dos possíveis conflitos e/ou interações que a *diferença colonial* pode interpor entre uma rede *periférica* de pensamento e um pensamento que irradia desde o centro. Respondê-la não é o

nosso intuito aqui pois tal esforço ultrapassa muito os limites de nosso tema. Mas trata-se, afinal, de antever as relações (de poder e de mundos) que condicionam tais questões.

O conjunto do pensamento de Achinte, Quijano, Mignolo e outros seus interlocutores na América Latina, pode ser sintetizado – ainda que em prejuízo de muitas outras potencialidades – como um vetor de insurgência cultural que faz aparecer, emergir, ou simplesmente reafirmar lógicas outras epistemológicas, culturais e mesmo políticas, no sentido amplo e forte desse termo. Nos termos de Jacques Rancière, para quem “a política não é feita de relações de poder, mas de relações de mundo” (1996, p. 54), tal insurgência cultural e epistemológica se traduz como a inescapável tendência histórica de rupturas e transformações na *partilha do sensível*, que reconfigura os modos de visibilidade e invisibilidade de qualquer coisa no mundo sensível. O que é a reafirmação, ou a luta por, do “pensamiento indígena, afro y de mestizos campesinos pobres y de todas las llamadas minorías” (ACHINTE, 2006) senão, traduzindo para os termos de Rancière (1996; 2009), o conflito no interior mesmo na partilha policial do sensível, cuja partilha anterior, ou seja, a configuração do mundo sensível, determina os que podem ou não tomar parte na partilha policial do sensível (no campo efetivo da política que, para Rancière, se define como *polícia*), que define competências ou incompetências para o comum, em última análise, que determina o fato de algo ser ou não visível na esfera comum do sensível (seja nos campos epistemológico, cultural e/ou político)?

Uma apreciação possível em torno daquelas questões acerca dos possíveis conflitos e/ou interações que a *diferença colonial* pode interpor entre uma rede *periférica* de pensamento e um pensamento que irradia desde o centro, permite arriscar um olhar crítico: Rancière, talvez precisamente por se situar no *centro* em vez da *periferia*, não reflete a mesma urgência e intensidade que marcam o pensamento que emerge a partir dessa rede de pensadores latino-americanos. A urgência aí não insinua falta de profundidade ou de rigor, assim como a falta dessa urgência em Rancière não implica em leniência teórica ou em retóricas abstratas e mornas. Trata-se de duas perspectivas de ampla abrangência e sólido rigor conceitual, que operam, de partes diferentes da partilha, sob a mesma lógica de transformação, de ruptura e insurgência, mas a partir de abordagens e *lugares* diferentes que acabam por definir novas tensões: se Achinte, Quijano, Mignolo e outros latino-americanos falam do interior de mundos sensíveis *deslocados* para propor uma re-configuração sensível *pós-ocidental*, Rancière vem traçar, desde o centro, uma leitura do mundo sensível ocidental, enfatizando as bases que configuram esse mundo e as dinâmicas de suas transformações possíveis, ainda que – de seu lugar – suas ideias não intervenham sempre num contexto social concreto e imediato de quem pensa os problemas enquanto, necessariamente, os vivencia com mais proximidade, seja

efetivamente, seja discursivamente.

Uma das expressões desses conflitos e interações entre dois lugares sensíveis em descompasso e desigualdade (seja centro e periferia, ou índio e não-índio, por exemplo), encontramos, para retomar o nosso tema central, nas potências de sentido que *Serras da Desordem* evoca. Citemos Ivone Margulies¹⁸ como exemplo dessas tensões e torções que o filme opera:

Em *Serras da Desordem*, vários dos critérios que conferem coerência a um discurso realista – a referência a um ciclo ou a traços familiares hereditários, a memória, o flashback, toda a matéria-prima de um mundo diegético compartilhado ou de uma psicologia coerente – são submetidos a significativas torções, são filtrados pela subjetividade opaca de Carapiru ou alterados pela implacável recursividade do filme. Em seu ímpeto estrutural, o filme continuamente reenquadra o índio, ricocheteando no não índio e na “outra humanidade” de forma inesperada. Mesmo quando utiliza a reencenação, um gênero essencialmente corrompido pela expectativa da narrativa, *Serras* caça do desejo do espectador por alguma forma de completude para a identidade de Carapiru, sugerindo interpretações que são constantemente frustradas. (MARGULIES, Ivone. Dossiê Tonacci, p. 74).

As torções significativas citadas por Margulies se referem aos critérios que conferem coerência a um discurso realista em *Serras da Desordem*. Mas a tensão que expressa o conflito que buscamos abordar se relaciona com a forma como *o filme continuamente reenquadra o índio, ricocheteando no não índio e na “outra humanidade” de forma inesperada*, como diz a autora. Dito de outro modo, a incompletude da identidade de Carapiru que o filme acaba por expressar, frustrando expectativas de interpretação acerca do lugar do índio, aponta para tensões sobre o lugar do cinema na esfera do sensível (no mundo do sensível compartilhado ou *mundo cultural*) e sobre os limites do conceito de *partilha de sensível* para localizar, mesmo entre os sem-parcela, uma identidade difícil de definir e configurar a partir de uma epistemologia proveniente do centro e voltada para o exame histórico da civilização ocidental.

As fronteiras da *partilha do sensível* se expressam a partir das fronteiras da arte (e do cinema) e da política que acontecem e se manifestam sob a lógica de regimes sensíveis outros, cientes e relacionados com as epistemologias e configurações culturais dominantes, mas deslocados criticamente delas por conta de mundos sensíveis politicamente invisibilizados ou meramente tutelados, como o universo indígena em relação com as instituições *policiais*.

¹⁸ Ivone Margulies é doutora em *Cinema Studies pela New Yorker University (NYU)*, professora associada do departamento *Film and media Studies do Hunter College, City University of New York (Cuny)*. A citação foi extraída do artigo “A-filiação em *Serras da Desordem*”, de sua autoria, publicado no Dossiê Tonacci da Revista *Devires – Cinema e Humanidades*, constante nas referências bibliográficas deste trabalho.

CAPÍTULO 2 – CULTURA E ARTE: FRONTEIRAS DA PARTILHA DO SENSÍVEL

A minha ideia vai ficar na filosofia de vocês.

– **Kopenawa** –

2.1 OS REGIMES DA ARTE: *SERRAS DA DESORDEM*, O CINEMA E A ERA ESTÉTICA

No rastro das relações entre estética e política que dão forma a uma comunidade, Jacques Rancière distingue regimes de identificação da arte que, fundados na *partilha do sensível*, determinam “as formas de pensamento sobre as coisas da arte, bem como em que a arte consiste enquanto coisa a ser pensada” (RANCIÈRE, 2005, p. 27-28). Dito nos termos do filósofo, um regime de identificação da arte determina a ligação entre “os modos de produção das obras ou das práticas artísticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (*ibid*, p. 27-28).

Para o pesquisador Eduardo Pellejero, Rancière realiza uma das “revisitações críticas mais importantes das últimas décadas”, propondo “uma redefinição do modo de identificação da arte que domina a nossa época”.

Procurando restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate cuja importância não é possível colocar em questão, Jacques Rancière tenta pensar claramente aquilo que, sob a noção de modernidade estética, é pensado de forma confusa. Essa problematização das categorias históricas tradicionais (modernismo, modernidade, pós-modernidade), em ordem a repensar as relações entre as práticas artísticas e as práticas políticas, implica uma reconsideração dos conceitos de arte e política, assim como das tarefas da crítica. Tal é o sentido das suas análises estéticas em termos de regimes de identificação das artes, isto é, em termos de tipos específicos de “vínculo entre modos de produção de obras ou práticas, formas de visibilidade de ditas práticas e modos de conceituação de uns e outros” (Rancière, 2009, p. 27-28). (PELLEJERO, 2016, p. 20).

No que se refere ao que se chama de *arte* na tradição ocidental, Rancière (2009) distingue três grandes regimes de identificação. A seguir, buscamos sintetizar as características de cada um dos regimes.

Para Rancière (2009), não se trata propriamente de períodos históricos definidos ou de eras da arte, mas de regimes de visibilidade que se interpõem, embora se possa historicizá-los,

à guisa de exemplificação, por épocas como a antiguidade, a era clássica ocidental (cultura greco-romana) até a era renascentista e iluminista, e a modernidade. (RANCIÈRE, 2009).

No primeiro regime, denominado “regime ético” das imagens artísticas, não havia um campo próprio para as práticas da arte. Nele, as práticas artísticas estão subordinadas a uma função social, por exemplo, religiosa, não tendo a arte um lugar autônomo nem uma finalidade propriamente artística. O fazer artístico se ligava ao *ethos* de uma comunidade, sendo um instrumento a mais para a manifestação dos valores que davam forma a essa comunidade. Por exemplo, a escultura de uma deusa não era vista como arte, mas como um objeto religioso que tinha a finalidade de tornar presente a divindade. No regime ético, “a arte” não é identificada enquanto tal, mas “se encontra subsumida na questão das imagens”, estas que constituem objeto de uma dupla questão: “a da sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e a do seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem” (RANCIÈRE, 2009, p. 28).

Retomando o exemplo dado sobre a questão das imagens da divindade, o regime ético de identificação das artes informa sobre o “direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas” (RANCIÈRE, 2009, p. 28).

Rancière (2009) avança na exemplificação do regime ético e recorre à polêmica trazida à luz por Platão, que contrapôs as artes verdadeiras aos simulacros de arte que imitam simples aparências¹⁹. Para Platão, a diferença entre as práticas artísticas verdadeiras e as que produziam simulacros de arte, se situava, primeiro, na origem da obra de arte e, depois, na sua destinação, baseando-se na “maneira como as imagens do poema dão às crianças e aos espectadores cidadãos uma certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 28-29). Eis, para Rancière, o sentido de nomear tal regime da arte de ético: “trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede ‘a arte’ de se individualizar” (*ibid*, p. 29).

Do regime ético das imagens se separa o regime poético – ou representativo – das artes. Neste regime, as práticas artísticas ganham um campo próprio, cada arte, aliás, ganha seu próprio campo, e suas práticas são classificadas como uma atividade humana específica: as artes. O regime poético ou representativo das imagens é, pode-se dizer, uma poética da representação. Nele, a mimese ou a representação estruturam as formas das práticas artísticas, não como um princípio normativo, mas, antes, como “um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas

¹⁹ O livro X encerra a República e é em grande parte dedicado ao término das considerações sobre a poesia. (PLATÃO. A República. Tradução de Leonel Villandro. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014).

específicas, a saber, imitações” (RANCIÈRE, 2009, p. 30). Isto é, no regime poético ou representativo, a obra de arte só é considerada como tal se cumprir determinados princípios e manifestar certas características. Enquanto no regime ético a utilidade simbólica de um objeto valida a sua função no interior de uma determinada partilha sensível, no regime poético o critério se funda na própria capacidade representativa de um objeto ou imagem artística. A *mimesis* ou a representação, no entanto, não se referem, tal como vistas da perspectiva platônica, à reprodução ou cópia de uma realidade ou objeto real. Mas, antes, se refere a critérios estabelecidos que definem os modos de fazer:

Denomino esse regime *poético* no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de “belas-artes” – no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e consequentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas. Chamo-o de *representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, e consequentemente definem as maneiras de fazer, ver e julgar. (RANCIÈRE, 2005, p. 31).

Nesse regime, as imagens artísticas acontecem na realidade sensível como uma poética da representação das coisas dessa realidade, através da aplicação de vontade consciente (autoridade) que dá forma à uma matéria sensível. Trata-se, por exemplo, das Belas Artes, divididas em campos ou disciplinas, e do Teatro, que representava temas heroicos ou divinos, sob a lógica da fábula aristotélica.

Ao regime representativo, Rancière (2009) contrapõe o regime por ele denominado estético, no qual a arte ganha autonomia e passa a ter como finalidade a própria arte. Nesse regime, as imagens se apresentam como um modo de ser sensível, em vez de representar as coisas do mundo. Essa mudança advém justamente de uma revolução anti-mimética (ou anti-representativa). A palavra estética, portanto, “não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos” (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Pensar sobre as configurações sensíveis do regime estético, para Rancière (2009), permite compreender mais adequadamente a noção mesma de modernidade. Para o filósofo, aliás, “o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Mas “modernidade” é, para ele, mais do que uma denominação confusa:

Em suas diferentes versões, ‘modernidade’ é o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte. Traça, para exaltá-la ou deplorá-la, uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou antirrepresentativo. (RANCIÈRE, 2009: 34-35).

Tal acepção tem o efeito de reposicionar as contradições atuais sobre o moderno e o pós-moderno, assumindo uma ancoragem histórica, mas subvertendo essa historicidade (por isso Rancière [2009] fala em regimes, e não em eras ou períodos de identificação da arte). Recorde-se que os regimes de identificação da arte determinam as condições de existência da arte, orientam o pensamento e as ideias sobre as práticas artísticas e configuram paisagens sensíveis que situam estética e política num mesmo campo sensível, que opera justamente a *partilha do sensível*. Na base dessa partilha, que é estética, é que se configuram as determinações de lugares e de modos de ser e de pensar, que depois configuram a partilha policial do sensível, no interior da qual acontece a política, invariavelmente através do dissenso e de modos emergentes de subjetivação da política ou, dito de outro modo, de desidentificação com as imposições da partilha. A essa subjetivação da política através de um processo de desidentificação é que Rancière (1996) dá o nome de democracia: como já vimos antes neste trabalho, não um regime, portanto, nem um discurso, mas uma espécie de acontecimento político que realiza o poder de *qualquer um* capaz de operar uma ruptura na *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 1996, p. 84).

Tal “democratização”, na forma de uma desierarquização que remodela a esfera do sensível estética e politicamente, constitui o caráter, enquanto causa e sintoma ao mesmo tempo, do regime estético, que teria seu início em meados do século XVIII, alterando princípios básicos do regime representativo (ou poético), opondo ao primado da ficção (representativa), o primado da linguagem (estética). Passa-se da representação para a expressão. A arte se constitui como um campo autônomo, as imagens se tornam presenças sensíveis em si mesmas (sem necessidade de uma função social nem incorporando necessariamente uma representação das coisas do mundo). As coisas da arte já não são práticas ou formas de fazer, mas modos de ser sensíveis. “A Arte” passa a ser referenciada no singular, assumindo o *status* de substantivo. Com essa singularização da arte como substantivo, “a arte”, o termo passa a designar todas as práticas artísticas como um único conjunto no campo da sensibilidade social, dito de outro modo, no mundo sensível. (RANCIÈRE, 2009).

Sob certo ângulo, no regime representativo, as artes contemplariam o mundo sob uma lógica sensível que determina as coisas da arte como representação desse mundo; no regime

estético as artes contemplariam a si mesmas, sob uma outra lógica sensível específica que se opõe à lógica representativa, identificando as coisas da arte simplesmente como arte.

As características do regime estético aparecem primeiro, portanto, a partir da emergência de um pensamento estético:

A descoberta por Vico de um ‘verdadeiro Homero’ como poeta apesar de si mesmo, o ‘gênio’ Kantiano que ignora a lei que produz, o ‘estado estético’ de Schiller, feito da dupla suspensão da atividade do entendimento e de passividade sensível, a definição dada por Schelling da arte como identidade de um processo consciente e de um processo inconsciente etc. Ela percorre igualmente as autodefinições das artes próprias à idade moderna: a ideia proustiana do livro inteiramente calculado e absolutamente subtraído à vontade; ideia mallarmiana do poema do espectador-poeta, escrito ‘sem aparelho de escriba’ pelos passos da dançarina iletrada; (...) ideia bressoniana do cinema como pensamento do cineasta extraído dos corpos dos ‘modelos’ que, repetindo sem pensar as palavras e gestos que dita para eles, manifestam, sem o seu conhecimento ou o deles, a verdade que lhes é própria etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 33).

Rancière se apoia na literatura para exemplificar a revolução estética que se opôs ao regime poético ou representativo, porque é na literatura que essa revolução acontece primeiro. Rompendo com a lógica da representação que valorizava grandes acontecimentos e personagens, a literatura de Balzac e Flaubert, e depois de Proust, entre outros, se dedicava a vida dos anônimos a partir de uma outra relação com as imagens: em vez dos encadeamentos dos acontecimentos (a fábula aristotélica) que caracterizavam o sistema representativo, o romance moderno criava imagens autônomas através da linguagem. O banal se torna belo. (RANCIÈRE, 2009).

O que se opõe ao sistema representativo é uma ideia diferente do pensamento atuando na arte e operando mudanças no regime de visibilidade das artes e seus temas, (re)pensando o que é ou não arte. Então, trata-se de escapar daquele torvelinho que tensiona as noções de moderno e pós-moderno, noções que na verdade se situam no interior de um único regime da arte: o regime estético. (RANCIÈRE, 2009).

Pode-se assim resumir esse argumento: a modernidade é identificada com a autonomia da arte, uma revolução anti-mimética que Rancière (2009) chama de regime estético. A modernidade teria a vocação de cumprir o destino do homem, atribuindo-o uma essência ou uma missão, uma “natureza”. Inicialmente, esse paradigma se ligava a revolução política, cuja falência provocou o declínio da ideologia modernista. O chamado pós-modernismo operaria, efetivamente, uma reversão desses valores modernos. Se a modernidade autonomiza a arte e, no rastro do regime poético, busca definir a especificidade de cada campo artístico, a pós-

modernidade opera as misturas entre as artes. A pós-modernidade seria um desencantamento diante da inconsistência dos ideais modernos. A pós-modernidade opera também a reversão da ideia de missão, da tarefa de educação estética do homem. A arte já não é orientada para a emancipação, mas acontece como expressão de um luto que remete à catástrofe (neste ponto, Rancière polemiza com os pensamentos de Guy Debord e, depois, de Lyotard)²⁰: a “tarefa da arte pós-moderna seria denunciar a utopia da emancipação e iluminar a consciência do desastre” (RANCIÈRE, 2010a, p. 29).

Mas tanto o modernismo como o chamado pós-modernismo, para Rancière (2010a), compartilham um erro: o de querer resolver o paradoxo constitutivo da obra de arte. A obra de arte do regime estético traz em si uma promessa de emancipação e, ao mesmo tempo, ela resiste a qualquer tentativa de apropriação pela vida (RANCIÈRE, 2010a, p. 32). O cinema, para Rancière (2013), é a arte por excelência do regime estético que se opõe ao sistema representativo clássico. Mas o é porque encarna de forma mais radical esse paradoxo, isso que ele chama de identidade dos contrários que constitui a obra de arte, e que é referenciada na citação, situada pouco mais acima, em que Rancière (2009) destaca a descoberta de Vico. Nela, Rancière (2009) elenca um conjunto heterogêneo de artistas e expressões que exemplifica o que o filósofo designou de “paradoxo da identidade dos contrários” na obra de arte estética (RANCIÈRE, 2009).

No regime poético, “o trabalho da arte é pensado segundo o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). O regime estético recusa essa ideia de imposição voluntária de uma forma a uma matéria. A potência da obra, agora, identifica-se com um paradoxo que lhe é inerente: a identidade do passivo e do ativo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do não intencional, do consciente e do inconsciente. Retoma-se o exemplo literário de Flaubert, que se propôs escrever um livro sobre nada, cuja qualidade de arte residiria na própria obra e no estilo do autor (RANCIÈRE, 2009). Mas quem deve produzir esse estilo? O próprio escritor, que se abre mão de intervir na própria obra, é ele mesmo o agente de sua passividade. Para Rancière (2009), a arte do regime estético encarna essa identidade dos contrários, mas situa o “devir passivo” na vontade do próprio artista.

²⁰ Para uma visão introdutória acerca da posição crítica de Rancière em relação a Lyotard e Debord e à paisagem do pensamento contemporâneo como enredado pela desilusão, na qual se multiplicam discursos denunciando a crise da arte, a generalização do espetáculo (Debord) ou a morte da imagem, ver o Prólogo de “A partilha do sensível”, no qual o autor diz: “Mas são os textos de Jean-François Lyotard que melhor assinalam a forma como a ‘estética’ pôde tornar-se, nos últimos vinte anos, o lugar privilegiado em que a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento do luto”. (RANCIÈRE, J. A Partilha do Sensível. Estética e Política. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª. Ed. São Paulo, Editora 34, EXO experimental.org, 2009. P. 12).

Com o cinema, entretanto, é diferente: pelo seu dispositivo técnico, material, ele só acontece unindo “o olho passivo e automático da câmera ao olho consciente do cineasta” (RANCIÈRE, 2013, p. 123). A câmera não pode não ser passiva, nem o cineasta pode deixar de intervir nas imagens (definindo os fragmentos de realidade a serem filmados ou operando o encadeamento das imagens através da montagem). O Cinema incorpora e expressa, inescapavelmente, esse paradoxo que identifica o passivo e o ativo no fazer artístico. Mas esse é só um aspecto que marca o lugar do cinema enquanto arte ou enquanto “fábula contrariada” (a autonomia das imagens e a passividade do olhar câmera embaralham a equação estética que se apoia na narratividade ou no trabalho consciente que o cineasta realiza). (RANCIÈRE, 2013).

Situando o cinema como a arte do regime estético por excelência, Rancière (2013), em “A Fábula Cinematográfica”, expõe o seu pensamento do cinema, atravessado pela postulação do regime estético que, em face de sua marca da identidade dos contrários, reformula as noções de ruptura de vanguardas artísticas e, no caso particular do cinema, critica os discursos que afirmam uma modernidade cinematográfica que se separaria de um período clássico do cinema. Nesse aspecto, Rancière polemiza respeitosamente com Gilles Deleuze, afirmando, de início, que “a partilha deleuziana da imagem-movimento e da imagem-tempo não escapa desse círculo geral da teoria modernista” (RANCIÈRE, 2013, p. 114), que apregoa as revoluções estéticas que seriam evidenciadas pelas vanguardas artísticas.

Rancière declara que a “oposição da imagem-movimento e da imagem-tempo é uma ruptura fictícia” (RANCIÈRE, 2013, p. 124), e que a passagem do esquema sensorio-motor para o esquema de imagens óticas e sonoras puras é uma história de redenção. Redenção porque quer, e aí ele interpreta Deleuze, devolver às imagens a percepção das coisas. Rancière (2013) desenvolve essa crítica destacando a complexidade da noção de Imagem em Deleuze, elaborada em sua rigorosa ontologia da imagem que seus dois livros sobre cinema compõem. Mas o que interessa aqui é o cerne da crítica: a de que imagem-tempo e imagem-movimento não são dois tipos de imagem, que corresponderiam a duas eras do cinema, mas dois pontos de vista sobre a imagem. A imagem movimento analisa as formas da arte cinematográfica como acontecimentos da matéria-imagem, já a imagem-tempo analisa essas mesmas formas como formas do pensamento-imagem (RANCIÈRE, 2013). A passagem de um livro a outro, diz Rancière, não definiria a passagem de um tipo e de uma era da imagem cinematográfica para outra, mas a passagem para outro ponto de vista sobre as mesmas imagens. “Passaríamos, em suma, das imagens como elementos de uma filosofia da natureza, para as imagens como elementos de uma filosofia do espírito” (RANCIÈRE, 2013, p. 118).

Considerando o escopo deste trabalho, o que interessa não é a polêmica em torno do pensamento das imagens do cinema. Mas compreender que, para Rancière (2013), as imagens do cinema não se diferenciam em dois tipos nem separam duas eras do cinema, mas participam de um único regime de identificação das imagens artísticas, o regime estético, o regime das artes que propriamente “identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 33), regime que encontra no cinema, segundo o autor, a sua expressão paradigmática.

No que se refere ao cinema, as mudanças de estilo que marcam as diferentes fases da criação cinematográfica, mudanças que seriam mais propriamente mudanças de procedimentos (e mudanças de ideias no pensamento no trato das imagens), se relacionariam, de um lado, com as noções de vanguardas artísticas, que ou se ligam a uma antecipação estética do futuro, ou a forma do partido ou destacamento avançado que dispõe da capacidade de ler e interpretar os signos da história (RANCIÈRE, 2009). No cinema, o pensamento de suas fases quer propor que havia um sentido expressivo único na busca de afirmação artística do cinema em cada fase, quando a temporalidade própria do regime estético é a co-presença de temporalidades heterogêneas. Assim, duas formas de tomar distância do cinema para melhor decifrá-lo, emergem: uma nostálgica, que lamenta que o cinema tenha traído a sua especificidade autônoma de escrita da luz, sucumbindo às fábulas (que, pela natureza material do aparato cinematográfico, é sempre contrariada); e outra condescendente, que toma consciência que essa aposta na autonomia do cinema não passava de uma ilusão condizente com o período em que o cinema aparece, em meio à utopia estética, política e científica de um mundo novo. (RANCIÈRE, 2013).

Então, as formas de ver, pensar e sentir a arte acontecem sob um regime de percepção que possui uma historicidade própria que, no regime estético, operou uma descontinuidade que se opôs ao regime das belas-artes, orientado pelos critérios da *mimesis* aristotélica.

O surgimento da literatura como prática de escrita fez-se com a quebra da representação, que perturba a ordem das ocupações e o regime de visibilidade do fazeres artísticos. Mas se a literatura surge como quebra e desregulação representativa, o cinema frustra esta expectativa, criada pelos seus entusiastas pioneiros (como Jean Epstein, de quem Rancière extrai a citação que inicia “A Fábula Cinematográfica”), de realizar nas imagens o que a literatura fez com palavras.

A visão de Rancière (2013), entretanto, não coincide com os discursos melancólicos sobre o fim da arte e das imagens em uma era de “pós-modernidade” dominada pelo mercado. Ao contrário, o filósofo aponta que o cinema participa de um regime de percepção da arte que

se desvencilha da representação, assumindo-a no interior de seu paradoxo. Quando o cinema hollywoodiano resgata as antigas intrigas aristotélicas com nó e desenlace, ele não trai as esperanças da literatura em criar imagens puras que substituam a narrativa. O cinema apenas continua a lógica do regime estético, ao opor o modelo representativo das ações encadeadas e dos códigos expressivos apropriados aos temas à potência da arte entre dois extremos: de um lado, na atividade criadora sem regras e modelos e, de outro, a potência expressiva inscrita nas coisas, independentemente da vontade de significação da obra. O cinema, ao resgatar as intrigas aristotélicas, não está simplesmente retornando à lógica da representação, mas o faz justamente para expor ainda mais radicalmente o abismo existente entre o visível e o significado narrativo. (RANCIÈRE, 2013: 13).

Pensando sobre se o cinema cumpriu ou não a promessa de uma nova arte da não representação, Rancière (2012) reflete sobre o sonho de se encontrar uma verdadeira vocação para o cinema, que com Bresson se expressou num corte radical entre a montagem e os jogos teatrais, enquanto “com Rossellini ou André Bazin, foi a afirmação de um cinema que deveria ser antes de tudo uma janela aberta para o mundo: um meio de decifrá-lo ou de fazê-lo revelar sua verdade nas próprias aparências. (RANCIÈRE, 2012b, p. 20).

Bazin e especialmente Rossellini afirmam o neorealismo como estilo que encarnaria a vocação primordial do cinema, vocação que não se afasta muito da proposta de cinema que o diretor Andrea Tonacci buscou realizar através de seus filmes. Retomemos, ampliando-a e recontextualizando-a, a citação de Daniel Caetano que destaca os caminhos amplos, que reúne a influência de diversos gêneros de cinema, que são atravessados por Tonacci para narrar a odisséia de Carapiru, salientando que *Serras da Desordem*

Aponta para novas formas da velha tradição de narrar uma história. Através da justaposição de um discurso explicitamente narrativo com outro de apreensão do real (complementados por imagens de arquivo), o filme põe abaixo a crise entre teorias formalistas e realistas com a imagem constante do próprio Carapiru a validar seu traço de real e sua força fabular – a presença visual do próprio personagem-ator torna inviável qualquer separação definitiva entre o registro ficcional e a realidade deste registro. A aparição de Andrea Tonacci ao final do filme – assumindo seu papel como mediador desta narrativa sobre a trajetória de Carapiru, o índio desterritorializado, em eterna viagem desde a perda de seu espaço vital – gera uma crise revitalizadora ao questionar o espaço deste filme na relação entre um homem que teve sua forma de vida atacada e a civilização que primeiro colonizou seu espaço e posteriormente se apropriou de sua imagem e de sua história para poder refletir sobre si mesma. Com esse somatório de camadas de registro, que permite ampliar a perspectiva sobre o que é mostrar a trajetória de Carapiru, *Serras da Desordem* imbrica a percepção de real dentro de um projeto de fábula e, assim, pode dar conta do seu projeto ambicioso: relacionar a narrativa da vida de um

homem a uma ampla revisão crítica das formas de representação em cinema e a um retrato da violência gerada pela expansão de uma sociedade na perspectiva de um personagem à margem desde sua origem. (CAETANO, 2008, p. 91-92).

Essa contextualização teórica em torno dos regimes de identificação da arte e do lugar do cinema no regime estético, lança as bases de nosso estudo crítico do trecho de *Serras da Desordem*, filme que em sua forma e temática tensiona as fronteiras entre os regimes da arte definidos por Rancière (2009). Aliás, uma das imagens mais emblemáticas desse tensionamento é precisamente a última cena, que forma o *corpus* deste trabalho: o avião a jato (inserido através de efeitos gráficos) que aparece sobrevoando Carapiru enquanto ele fala em Guajá arcaico sem que sua fala seja traduzida.

É nessa cena que a representação (e a encenação) produzem uma ruptura que gera um estado de suspensão da mimese: a figura de Carapiru assume uma outra temporalidade, revelando a sua condição no presente, condição que contrasta com a incerteza temporal e o regime de encenação que marca todo o resto do filme.

Sobre essa variação de temporalidade, Ivone Margulies comenta:

É essa laminação do real e do histórico, da trajetória biográfica de Carapiru e de outros índios e grupos indígenas, que esconde no presente um movimento pernicioso e crítico. Ao se apoiar na acumulação recursiva, trazendo Carapiru e outras imagens de volta através de mais um giro representacional, mais um ciclo de expropriação, Tonacci transforma sua aparição, reiterando a propensão da reencenação contemporânea em mostrar o presente e o passado difusos numa estase chocante e indistinta. (MARGULIES, 2012, p. 88).

Essa estase que a força disjuntiva da cena final provoca, mesmo sob o risco de incorrer em etnocentrismo que sempre assombra o cinema documentário, produz uma imagem que persiste como um catalisador das questões de identidade ao mesmo tempo que repele qualquer identificação. Tonacci, nesse desfecho, opera um desvio que vê o cinema como aquela janela aberta para o mundo, um cinema que extrai do seu encontro com a realidade (através da aparência ou da reencenação), um processo de descoberta tanto da arte quanto do mundo.

Aliás, nesse processo de descoberta que o cinema realiza através de seu jogo de imagens, estão em questão as potências de sentido político do filme, abordado através do trecho escolhido, que revela o encontro entre o “ameríndio” e o cineasta “branco”, entre o sujeito Carapiru e o diretor Andrea Tonacci, dois indivíduos que ocupam lugares muito distintos na *partilha do sensível*. O nosso esforço vai na direção de entrever os limites do conceito – partilha

do sensível – a partir dessa teia de encontros e conflitos (entre índio e branco, entre diretor e personagem, entre arte e política), tomando-o, o filme, como expressão cinematográfica.

Em outra chave deste capítulo, o conceito de *perspectivismo ameríndio*, postulado por Eduardo Viveiros de Castro²¹ (em cuja argumentação aparece a noção de “equivocação controlada”, um substrato *deleuziano* que o filósofo e antropólogo brasileiro deslocou da filosofia para a antropologia), vem ao encontro deste trabalho, aplicado aos problemas das relações políticas entre sujeitos que se constituem a partir de processos de subjetivações sensíveis conflitantes e de estruturações de mundo distintas. O perspectivismo e a noção de equívoco controlado serão utilizados em relação com o tema do “desentendimento”, no sentido dado ao termo por Rancière (1996).

Por ora, o nosso esforço é o de situar *Serras da Desordem* em relação com o pensamento de Rancière sobre o cinema: o nosso intuito é discernir, recorrendo às hipóteses teóricas de Rancière, os encontros entre filme e política, valorizando como referencial o *corpus* deste trabalho.

Em “As Distâncias do Cinema”, em especial nos ensaios sobre relações entre cinema e política²², Rancière (2012b) se dedica às relações entre o visível e o dizível a partir do que dizem os personagens e dos discursos que os filmes dos Straub-Huillet²³ (e alguns outros) e de Pedro Costa, analisados nos ensaios, informam. O autor afirma, na primeira frase do ensaio sobre os Straub-Huillet, que “não existe política do cinema”:

Existem figuras singulares que permitem aos cineastas juntar os dois significados da palavra “política” pelos quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata um filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora. Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justiça. (RANCIÈRE, 2012b, p. 121).

²¹ O conceito de perspectivismo ameríndio será a chave do item 2.3 deste mesmo capítulo, item intitulado “Perspectivismo ameríndio e partilha do sensível: um desentendimento”.

²² Refiro-me a última parte do livro, intitulada “Política dos filmes”, que reúne os ensaios “Conversa em torno da fogueira: Straub e alguns outros” e “Política de Pedro Costa”.

²³ Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, dupla de cineastas que realizaram filmes entre 1963 e 2006. Da dupla, Rancière elege o filme “Da nuvem à resistência” (*Dalla nube ala resistenza*) como “filme político modelo” e objeto principal do ensaio “Conversa em torno da fogueira: Straub e alguns outros” (RANCIÈRE, J. As distâncias do cinema. Trad. Estela dos Santos Abreu; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012).

Rancière (2012b) desenvolve esse argumento descrevendo um paradigma mais amplo da relação entre arte e política, comentando filmes que são “emblemáticos de um procedimento político-cinematográfico menos voltado para a revelação dos mecanismos de dominação e mais cioso do exame das aporias da emancipação” (RANCIÈRE, 2012b, p. 123). Como referência, o filósofo utiliza o filme “Dalla nube ala resistenza”, de 1979, de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, e explica que a sua escolha se deve ao uso que o filme faz de

um paradigma brechtiano, útil para pensar as relações entre arte e política e especialmente entre esta e o cinema: um paradigma que substitui as continuidades e progressões próprias do modelo narrativo e empático por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções. (RANCIÈRE, 2012b, p. 122).

Em *Serras da Desordem*, o “modelo narrativo” adotado por Tonacci, ou dito de outro modo, a sua maneira de relatar a história de Carapiru, faz com que um corpo emerja de um lugar (no filme, o lugar do índio) e que uma voz emerja desse corpo, autorizando a posição do ser que fala e pondo-o em cena situando-os em seu próprio mundo (na cena final, esse mundo é a mata). O que nos interessa primordialmente neste trabalho é recuperar, a partir do pensamento de Rancière (1996), a ideia de que a simples qualidade de ser falante está atravessada pela oposição entre duas *partilhas do sensível* e que a palavra que põe em cena essa oposição é, para o autor, a palavra propriamente política.

Supõe-se duas partilhas em oposição precisamente por conta da não tradução da fala de Carapiru na cena que é objeto de nossa atenção: há um dissenso, ou polêmica do universo sensível, entre duas partilhas sensíveis onde o que se faz, se vê e se diz não se ajustam uma a outra sem um evidente “desentendimento”.

Interessa-nos investigar se Andrea Tonacci, tomando o *corpus* deste trabalho como prisma para entrever os sentidos políticos de sua obra, realiza uma operação cinematográfica de efeito propriamente *político*, no sentido dado por Rancière ao termo, ligando-o ao sentido dado ao termo *estética*. Isto é, se há um rompimento ou ruptura que cria um espaço de interação entre as duas partilhas em choque.

Se tal realização se verificar, porém, inicialmente ela é unilateral, pois, “do lado de lá”, tal como Ismail Xavier se referiu a Carapiru (XAVIER, 2008, p. 19), o índio “jamais expõe seu código”, a sua fala permanecendo intraduzível na cena filmada. Não à toa, portanto, na cena que constitui nosso *corpus*, Tonacci revela o próprio trabalho de criação da cena, e preenche

seu espaço com elementos que tensionam a realidade filmada, inserindo, por exemplo, a imagem do avião de guerra no quadro.

Essa *mise-en-scène* se dá sob o modo de um embate entre forma e discurso que incide na linguagem do filme como um todo, que remete àquela procura por “expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções. (RANCIÈRE, 2012b, p. 122). Isto é, Tonacci se interessa por instaurar no material do filme símbolos do discurso histórico, subsumindo a imagem de Carapiru como um tipo de resíduo da história ou do processo civilizatório que se abateu sobre os povos originários ameríndios.

Entretanto, somos instados – eis o acerto de Tonacci ao não traduzir a fala de Carapiru – a refletir se, “do lado de lá”, como situou Ismail Xavier (2008), um outro discurso se elabora segundo o sistema simbólico e cognitivo do índio, que não nos expõe o seu código. Será que nós, também, não somos vistos e compreendidos segundo a perspectiva inacessível de Carapiru? Algo de essencial escapa no meio dessa intraduzibilidade entre dois sujeitos de duas *partilhas do sensível* diferentes, uma sendo invisível e impensável para a outra: nós (o diretor, os espectadores, os não índios que vão ao cinema) enquadrados Carapiru, mas o que vemos é somente uma presença tão mais intensa quanto mais inescrutável sob a enganosa universalidade da identidade atribuída ao corpo que fala, ao indivíduo que encarna a identidade do índio em geral.

É lícito considerar, a partir dessa possibilidade perspectivista, que a cena em questão opera uma inversão: Carapiru é posto (de alguma forma) em nosso mundo representativo (agenciado também pelo cinema enquanto mediação simbólica). O índio se torna visível é porque Tonacci o revela a nós através do dispositivo da câmera e do expediente estético do cinema. Assim que Tonacci passa a ver Carapiru, este não passa também a ver o diretor, a compreender as ordens que lhe são dadas e a realizar o filme segundo as propostas que lhe são dirigidas? Se Carapiru é capaz de compreender as ordens que lhe são dirigidas e escolhe obedecê-las, ou seja, escolhe participar do filme, ele insere o diretor (e a nós) no regime sensível que dá sentido à sua cognição que conjuga sua cosmologia com a sua fala não traduzida. Se tal inversão ocorre, ela exige daquele que filma um recuo em seu processo de captura do outro: em *Serras da Desordem*, esse recuo se traduz precisamente na escolha de não traduzir a fala do índio, ao tempo em que ostenta a sua condição de ser falante.

O regime sensível vigente, desse modo, é alterado diante da presença do outro filmado. Em razão dessa presença e do modo como ela é posta em cena, o filme, na cena que o encerra, entra num regime de desentendimento, de dissenso, que situa a cena em desacordo com o *logos*

como discurso, para retomarmos os termos de Rancière (1996). Na cena, esse desacordo se expressa no próprio quadro que engendra uma perturbação entre a negociação prévia que presumimos haver entre Carapiru e Tonacci enquanto interlocutores mútuos, mas também enquanto sujeitos de partilhas sensíveis de lógicas distintas.

Aí se configura um ponto de tensão que introduz o item seguinte deste segundo capítulo: o conflito entre regimes sensíveis, entre duas *partilhas do sensível*, conflito que pode ser entendido também como o conflito necessário, nos termos de Rancière (1996), entre política e polícia.

2.2 ESTÉTICA, POLÍTICA E POLÍCIA: CARAPIRU ENTRE A DESORDEM INVISÍVEL E A ORDEM DO VISÍVEL

No livro *A partilha do sensível*, Rancière (2009) enuncia que há um *sistema de evidências sensíveis* que define a comunidade, distribui os lugares e determina a divisão das ocupações de cada um. Essa *partilha do sensível* determina quem pode tomar parte na comunidade e de que forma o faz, em função do lugar que ocupa, lugar que por sua vez define quem é visível ou não no espaço comum, quem tem competências ou incompetências para participar da esfera do comum numa comunidade. (RANCIÈRE, 2009).

Duas lógicas operam no interior dessa divisão sensível: a lógica da harmonia fundada na desigualdade entre as partes; e a lógica que perturba essa harmonia e atualiza, verificando a igualdade de qualquer um com qualquer um, as contingências sobre as quais se assenta a lógica da desigualdade. Rancière (1996) denomina *polícia* a ordem que define os participantes da comunidade, a ordem sensível que distribui os lugares, define as ocupações e é mantenedora do *status quo*. A pressuposição pura e simples da igualdade²⁴ (que não deve ser confundida com igualdade social, mas uma igualdade política baseada na capacidade das inteligências que tem por base o conhecimento da linguagem) é uma conclusão desconcertante que possibilita uma operação política de “ruptura de toda lógica de dominação, de todo princípio da distribuição naturalizada dos papéis em função das qualidades de cada parte” (RANCIÈRE, 2006, p. 369). Uma ruptura que é, fundamentalmente, escandalosa para a ordem policial em vigor, ruptura que produz uma cena dissensual que perturba a harmonia da estrutura de dominação e que, na

²⁴ Em seu livro “O mestre ignorante”, Rancière argumenta que a igualdade não é um objetivo para o qual é necessário se dirigir, mas, sim, um princípio. A subversão social, ou seja, um acontecimento propriamente político, começa quando as pessoas se declaram capazes de fazer aquilo que, segundo a ordem policial, elas não são consideradas capazes de fazer. (RANCIÈRE, J. O Mestre Ignorante. Trad. Lílian do Valle. 3^a. Ed. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2015).

gênese da *polis* grega, denominou-se *democracia*. A democracia, como já dito antes neste trabalho, não se refere a um regime formal, mas é originalmente um modo de subjetivação da política, é o nome de uma interrupção singular da ordem policial. Democracia é, para Rancière, o específico da política.

Mas, “O que há de específico para ser pensado sob o nome de política? Pensar essa especificidade implicará separá-la daquilo que comumente se coloca sob esse nome e para o qual proponho reservar o nome de ‘polícia’”, assim Rancière introduz, em “O desentendimento” (1996, p. 14), a especificidade que ele atribui à política que a desloca e difere dos sentidos comuns que o termo evoca.

A política, para Rancière, é um acontecimento sensível que põe em choque mundos simbólicos: a política é feita de relações conflituosas de mundos sensíveis, enquanto o que habitualmente se denomina política (como a esfera pública que se organiza em movimentos sociais, partidos, sindicatos, até as estruturas institucionais do estado) se situa, para o autor, no terreno da “polícia”, ou seja, polícia é um efeito posterior às configurações do mundo sensível que se manifestam como relações de poder. Dito de outro modo, em Rancière (1996), o conceito de política se define como a luta emancipatória daqueles que não têm parte na partilha. A política é o acontecimento mesmo da ruptura da partilha sensível que é sempre dominante, a partir do qual os excluídos pela ordem constituída, denominada polícia, exercem a sua capacidade de fala, manifestando a igualdade inerente de capacidades e transformando a paisagem sensível e subvertendo as suas formas de exclusão.

Retomando as “frases ilustres” de Aristóteles, no Livro I da Política, sobre o caráter eminentemente político do animal humano, Rancière transita do filósofo grego a Hobbes e a Leo Strauss para deduzir que o argumento, com todas as controvérsias e polêmicas entre estes autores, acerca de uma “natureza política do homem” ou da “destinação supremamente política do homem atesta-se por um indício: a posse do *logos*, ou seja, da palavra, que *manifesta*, enquanto a voz apenas *indica*” (RANCIÈRE, 1996, p. 17. Grifos do autor).

O filósofo busca desenvolver essa diferença entre *logos* como a palavra que manifesta e voz que meramente indica. Recorrendo a um exemplo concreto em torno da expressão de uma dor corporal, para ele, a diferença entre um e outro está marcada precisamente “pelo *logos* que separa a articulação discursiva de uma dor e a articulação fônica de um gemido”. Essa insistência de Rancière (1996) no argumento fundamental da diferenciação entre os que detêm o *logos* e os que detêm apenas voz (a fala ouvida como mero ruído) se dá porque ele cumpre uma função fundamental na argumentação acerca da diferença entre política e polícia e seus desdobramentos atravessados pelos temas da igualdade e da emancipação.

Para Rancière (1996), há política, e não simplesmente dominação, justamente quando “a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem-parcela” (*ibid*: 26). Fora dessa “instituição” dos sem-parcela que rompe a *partilha do sensível*, não há política: “Há apenas ordem da dominação ou desordem da revolta” (*ibid*: 26).

Uma ideia central para entender essa irrupção dos sem-parcela na partilha é a ideia de “dano” como o modo mesmo de identificação dos sem-parcela com a comunidade (dominada pelos que têm parte na partilha policial do sensível) que não cessa de causar esse *dano* essencial aos sem-parcela: “o dano constitutivo da própria política”, o dano que ultrapassa a luta de classes e a própria definição de classes, porque o povo (o pobre, o sem-parcela, sem palavra) não é uma classe entre outras, mas “é a classe do dano que causa dano à comunidade e a ‘institui’ como comunidade do justo e do injusto” (*ibid*: 24).

À guisa de síntese:

A massa dos homens sem propriedades identifica-se à comunidade em nome do dano que não cessam de lhe causar aqueles cuja qualidade ou propriedade têm por efeito natural relançá-la na inexistência daqueles que ‘não tomam parte em nada’. (RANCIÈRE, 1996, p. 24).

O dano, no contexto dado por Rancière, é constituinte da própria possibilidade da política porque mobiliza o dissenso necessário para que haja política em meio da partilha policial do sensível. Porque, para que uma coisa seja política, “é preciso que suscite o encontro entre a lógica policial e a lógica igualitária, a qual nunca está preconstituída” (RANCIÈRE, 1996, p. 44). A lógica igualitária não pode ser instituída como um fim, ela só pode ser verificada pelo próprio acontecimento político que rompe a partilha policial do sensível:

No conflito primário que põe em litígio a dedução entre a capacidade do ser falante qualquer e a comunidade do justo e do injusto, deve-se então reconhecer duas lógicas do estar-junto humano que geralmente se confundem sob o nome de política, quando a atividade política nada mais é que a atividade que as divide. Chamamos geralmente pelo nome de política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamá-la de polícia. Sem dúvida, essa designação coloca alguns problemas. A palavra polícia evoca comumente o que chamamos baixa polícia, os golpes de cassetete das forças da ordem e as inquisições das polícias secretas. Mas essa identificação restritiva pode ser considerada contingente. Michel Foucault mostrou que, como técnica de governo, a polícia definida pelos autores do século XVII e XVIII estendia-se a tudo o que diz respeito ao “homem” e à sua

"felicidade". A baixa polícia é apenas uma forma particular de uma ordem mais geral que dispõe o sensível, na qual os corpos são distribuídos em comunidade. (RANCIÈRE, 1996, p. 40).

Polícia, portanto, se refere à ordenação social que sujeita os indivíduos a determinações sociais que se expressam na forma de obediência ao *poder*, determinando, em consequência, quem pode ou não ter lugar ou visibilidade em certa atividade ou espaço. A política, por sua vez, se expressa no dissenso político que rompe de forma polêmica a determinação policial, realizando a potência da parcela dos sem-parcela, deslocando corpos da invisibilidade para a visibilidade social, transmutando identidades (desidentificações políticas).

A “política”, para Rancière (1996), acontece no dissenso mesmo entre os sem-parcela na partilha sensível e aqueles que instituem o consenso que apaga o desvio e a inadequação. Os sem-parcela na partilha não são os excluídos sociais e econômicos, mas sim aqueles cujas condições não têm lugar na partilha, nem mesmo enquanto excluídos. Em uma resenha²⁵ sobre o livro “O Desentendimento”, o pesquisador da UnB Fernando Modelli nota que, em Rancière, a “política, de forma semelhante à concepção de Hannah Arendt, é o espaço de criatividade humana, em que aqueles excluídos pela ordem, denominada polícia, exibem sua capacidade de fala, pela igualdade inerente de capacidades, contra sua exclusão”. Rancière (1996), tanto quanto Arendt (1998) deslocam o significado do termo política, associando-o à esfera da sensibilidade e a um espaço de desenvolvimento do humano, dissociando-o da mera burocracia e do exercício do poder em si²⁶. A política, retomando a visão rancieriana, acontece quando uma parte sem-parcela rompe a partilha e reconfigura a paisagem sensível, tornando-se visível através de seus modos de ser, de agir e de pensar. Nas palavras de Rancière:

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2000). A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade,

²⁵ Resenha intitulada “Rancière e a política”, publicada na Revista Teoria&Pesquisa, vol. 24, n. 1, p. 128 -131, jan./jun. 2015. Acessível em: <http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/viewFile/434/287>

²⁶ As simetrias e assimetrias entre as respectivas noções de política de Rancière e de Arendt não participam de nosso tema central, mas, para um maior aprofundamento do tema, são objeto de estudo de pesquisadores como Modelli, em artigo mencionado na nota 7 acima, e Daniel Peixoto Murata, Mestrando em Filosofia e Teoria Geral do Direito pela Universidade de São Paulo, no artigo “O arendtianismo relutante no pensamento de Jacques Rancière”, em que o autor tece uma crítica à interpretação que Rancière faz da ideia de política em Arendt. O artigo foi acessado em 24 de outubro de 2018 e está disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/113339>

em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Uma vez mais, a distinção entre quem emite a palavra e quem emite apenas voz aparece como definidor estético do que Rancière (2009) define como política. Para o autor, a política acontece quando há um desentendimento, mas este conceito não deve ser entendido como um desencontro entre dois sistemas heterogêneos de linguagem, mas antes como o choque entre duas lógicas não dialógicas: a lógica policial e a lógica igualitária. Se a polícia consiste na partilha social das ocupações e distinção dos modos de linguagem e de visibilidade ou invisibilidade dos corpos, destinando estes a lugares pré-definidos, a política, ao contrário, não reivindica mas verifica a igualdade entre os sujeitos promovendo, de imediato, uma reconfiguração na ordem policial.

Essa igualdade não se refere à uma igualdade de condições, mas a uma igualdade mínima que possibilita a irrupção da política. Não há política sem polícia, portanto, ou dito de outro modo, a política se faz no interior e contra a polícia. Em consequência, para Rancière (1996), o “sujeito político” não pode estar prefigurado, mas se constitui como um processo de subjetivação que se desidentifica das prefigurações dadas na partilha. Na base desse processo de subjetivação, existe uma estética cujos princípios simbólicos orientam e justificam as ordenações hierárquicas que se institucionalizam em graus variados. Esse sistema de ordenações hierárquicas é do domínio da polícia. Política é a irrupção da ruptura dessa ordem. De todo modo, a distinção entre polícia e política não implica em um julgamento moral nem que o termo polícia carrega o sentido de repressão ou vigilância.

Para Rancière (1996), há graus de normatividade dentro da própria ordem policial, que abrange desde os aparatos e instituições estatais, aos partidos políticos e aos movimentos sociais organizados. Uma partilha policial, por exemplo, pode dar forma a uma sociedade formalmente democrática e a um estado que assume a tutela dos povos indígenas como política instituída (como se vê, aliás, em *Serras da Desordem*).

A ordem policial, portanto, não é aplicada pelo aparato repressivo de um estado. É, antes, uma forma de distribuição do sensível que inclui as políticas efetivas de direitos humanos, por exemplo. O problema é que tais direitos, não raro, afirmam uma personalidade universal enquanto as identidades indígenas são baseadas em especificidades políticas e culturais de coletividades particulares. Muitas das leis estatais criadas, em tese, para a proteção das identidades indígenas, na prática, reforçam o poder hierárquico que determina os modos de ser e viver da população indígena, exercendo um poder contrário a autonomia política, econômica

e cultural dos povos originários. Como consequência da ordem policial, os diversos movimentos sociais indígenas recorrem à lógica da reivindicação de direitos na luta por mudanças e demandas políticas. É o movimento indígena como efeito da partilha policial do sensível.

Ora, isso não impede que a luta política por direitos que se dá sob a ordem policial não seja estrategicamente aplicável nas lutas contra o privilégio hierárquico do sujeito no qual se deposita os valores democráticos liberais ocidentais. Tal sujeito é o cidadão e, fora da partilha policial que o reconhece, há pouco ou nenhum espaço para aqueles que não são cidadãos, não por serem excluídos, mas por serem invisíveis e, logo, sem-parte na partilha.

Como exemplo concernente à questão indígena, tomemos o argumento de Viveiros de Castro contra as políticas de identidade patrocinadas pelo Estado. Para o antropólogo, terceiros não poderiam decidir o que é um índio, uma vez que a identidade indígena é uma especificidade de coletividades particulares atribuídas, para assim caracterizar a falta de sentido das políticas brasileiras atuais direcionadas às questões da identidade indígena:

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

O exemplo pontual do chamado índio isolado expõe com maior clareza o problema da categorização de sujeitos que a ordem hierárquica policial realiza no intuito de estabelecer regimes de lei que distribua o sujeito indígena em lugares prefigurados:

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

A representação de Tonacci, que opta pela não tradução da fala de Carapiru, desloca o índio de qualquer inscrição em hierarquias extrínsecas prévias, atribuídas por um poder externo e policial.

Situado na desordem que é invisível à ordem do visível, Carapiru é um emblema na forma de imagem que reproduz o trauma multissecular dos índios, enquanto sujeitos sem-parte na

partilha. Em *Serras da Desordem*, Tonacci formula filmicamente o problema fulcral que a *partilha do sensível* de Rancière (2009), ultrapassando-o afinal, pois o que o filme reitera em sua proposição política e estética é a implicação de uma “outra humanidade” com a qual nós não partilhamos (o sensível), mas compartilhamos o mundo, insensivelmente, na forma de uma violência que sequer conseguimos entender. Mais uma vez, o último plano do filme, a fala não traduzida de Carapiru: é preciso ali, “ao lado do encanto e do mistério, encontrar a imagem que condensasse a imensidão do problema” (XAVIER, 2008: 23). Viveiros de Castro (2008) cita uma “expressão feliz” de Patrice Maniglier, que definiria “a mais alta promessa da antropologia”, a saber, “devolver-nos uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconhecamos”.

2.3 PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO E PARTILHA DO SENSÍVEL: UM DESENTENDIMENTO

O corpo de Carapiru é a tela para recorrentes mediações e uma oscilação constante entre reconhecimento e equívoco. [...] Na verdade, Tonacci conta com o fracasso dessas projeções para, dessa forma, combinar expectativas e gerar um momento de dúvida, “uma abertura para o que é”. O sentido no cinema, ele diz, “passa por essas brechas. Quais são as chances que nós temos de ver que o outro não corresponde à nossa maneira de pensar ou ser?”

– **Tonacci** –

O nosso esforço aqui é o de tecer uma analogia introdutória, guardadas as propriedades contextuais e de escopo epistemológico de um pensamento e de outro, entre as *relações de mundos sensíveis* a partir das quais Rancière (1996) pensa a política, e as *configurações relacionais* que orientam, para Viveiros de Castro, a perspectiva do pensamento ameríndio e as cosmologias não ocidentais. Mais precisamente, pondo em diálogo as perspectivas de ambos os pensadores, tentaremos refletir, tendo em vista a cena final de *Serras da Desordem* que mostra o encontro entre Tonacci e Carapiru, acerca dos possíveis contornos políticos que o perspectivismo ameríndio pode assumir e, inversamente, entrever quais os limites que a noção de *partilha do sensível* enfrenta ao pensar a política agônica e cosmologicamente a partir de uma olhar ocidental.

Em “A inconstância da alma selvagem”, Eduardo Viveiros de Castro (2016) aponta o limite da distinção clássica entre Natureza e Cultura para “descrever dimensões ou domínios

internos a cosmologias não ocidentais”, argumentando que tais categorias (Natureza e Cultura), da perspectiva do pensamento ameríndio, “não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 349).

Isso porque, para o autor, os dualismos paradigmáticos que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de Natureza e Cultura precisam ser redistribuídos e dissociados: “universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade e outros tantos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 348) exigem, se tomados sob o perspectivismo ameríndio, um reembaralhamento conceitual que leva o antropólogo a propor o termo “multinaturalismo para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias ‘multiculturalistas’ modernas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 348-349). Viveiros de Castro propõe uma inversão interpretativa acerca da relação entre o pensamento ameríndio e as cosmologias modernas:

Enquanto estas apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado –, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal; a natureza ou o objeto, a forma do particular. (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 349)

Em síntese, retendo da citação o que nos interessa mais de perto: as cosmologias modernas vindicam, por assim dizer, a unicidade da natureza que abriga em seu âmbito a multiplicidade das culturas. Inversamente, o pensamento ameríndio supõe a unidade do espírito e a diversidade dos corpos. Os termos contrastantes aí são espírito, de um lado, e corpos, de outro. O primeiro indicando uma condição de igualdade substancial entre os entes do mundo; o segundo, tornando manifestas as diferenças materiais e simbólicas que, através dos corpos eu povoam o mundo, emergem da unidade substancial do espírito. Se, para as cosmologias modernas, a natureza é única enquanto as culturas são diversas, na concepção ameríndia os corpos (naturais) é que são diversos, ao passo que o espírito (cultural/simbólico) é único e se manifesta igualmente na diversidade dos corpos. Reside nesse cotejo de concepções que se invertem, se quisermos tecer a nossa analogia proposta na abertura deste tópico, o vislumbre de duas *partilhas do sensível*

diversas que dão a forma e instituem as bases dos modos de ser de cada “comunidade”²⁷: a moderna e a ameríndia.

Aliás, quando Rancière (1996), em “O Desentendimento”, discorrendo sobre a base estética (sensível) da política, infere que a política é feita de relações conflituosas de mundos sensíveis, que ela é um conflito entre mundos, entre diferentes construções de formas de experiências sensível que partem do mais cotidiano nível das relações, ele enfatiza a falta de uma *arkhé* fundamental que legitime qualquer ordem social, argumentando que a essência da política é a própria ausência de fundamento que traduz o caráter contingente de toda ordem social, considerando que toda ordem social repousa, fundamentalmente, na esfera do sensível.

Para desenvolvermos essa relação de duas concepções heterogêneas, trazidas ao trabalho para pensarmos sobre a condição “ameríndia” de Carapiru²⁸, abordemos dois episódios aludidos por Viveiros de Castro (2016) em “A inconstância da alma selvagem”, que servem para reintroduzir a questão das configurações culturais, colocada pelo antropólogo brasileiro, em relação com o conflito de mundos, interposto por Rancière (1996).

No primeiro episódio, Viveiros de Castro reproduz uma passagem do “Sermão do Espírito Santo” (1657), de Antônio Vieira, sobre o processo de catequização dos indígenas da América do Sul por jesuítas do século XVI, e resume assim o argumento do célebre Padre da Companhia de Jesus:

O gentio do país era exasperadamente difícil de converter. Não que fosse feito de matéria refratária e intratável; ao contrário, ávido de novas formas, mostrava-se entretanto incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas. Gente receptiva a qualquer figura, mas *impossível de configurar*, os índios eram — para usar um símile menos europeu que a estátua de murta — como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura. (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 184-185. Grifo nosso).

Viveiros de Castro discorre aí sobre a *inconstância ameríndia*, tema muito presente na literatura missionária do século XVI e XVII e que ressoa ainda na ideologia dos modernos

²⁷ Reitero que, aqui, o termo *comunidade* se refere, no sentido a ele aplicado por Rancière, a uma esfera do comum cuja organização e modos de ser e pensar se assentam numa mesma partilha do sensível.

²⁸ Em tempo, nosso objetivo aqui não é cotejar duas concepções filosóficas, uma voltada para o pensamento da política e outra de viés antropológico. Mas trazer para a reflexão sobre a partilha do sensível um pensamento se volta para o sujeito ameríndio, tendo em vista que o personagem central de *Serras da Desordem* é, ele mesmo, um ameríndio. Tanto Jacques Rancière quanto Viveiros de Castro participam de um mesmo regime sensível e de uma mesma esfera policial da partilha do sensível: a academia, cuja linguagem e códigos se ligam, em última instância, àquela cosmologia moderna, porém, não isenta de tensões e suscetíveis de ruptura de lógicas conceituais. O perspectivismo ameríndio acrescenta a este trabalho um tensionamento do pensamento de Rancière sobre o sensível e suas relações estéticas e políticas, do qual o mundo sensível ameríndio não participa diretamente.

disciplinadores dos índios brasileiros²⁹. Desde já, o índio visto como *gente impossível de configurar* remete, tentando sustentar a nossa analogia, à questão dos *modos de ser* que Rancière (2009) introduz no seu pensamento acerca da *partilha do sensível*. O modo de ser do índio, que se assenta na configuração sensível de seu próprio mundo, embora aberto e receptivo a novas formas, é interpretado como inconstância por não se deixar “converter” em uma nova subjetividade fechada e definitiva que lhe é proposta (e imposta) pela instância colonizadora que se abate sobre o seu mundo sensível “selvagem”.

Quando Viveiros de Castro diz que “toda sociedade tende a perseverar no seu próprio ser, e que a cultura é a forma reflexiva deste ser” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 195), é lícito supor que, para efeitos de nossa analogia, Rancière identifica aspectos do cultural ao seu entendimento próprio acerca do termo sensível. Perseverar no seu próprio ser, referindo-se a um contexto social, remete aos modos de ser que determinam a forma de uma comunidade e à partilha policial do sensível, que opera a dinâmica de manutenção desses modos de ser. Enquanto para Viveiros de Castro, uma transformação na sociedade exige “uma pressão violenta, maciça” (2016, p. 195), Rancière (1996) entende a política como a expressão mesma dessa pressão, sustentando uma perspectiva agônica da política que causaria transformações muito mais por processos de subjetivação (é dizer, de desidentificação em relação às condições identitárias determinadas pela partilha sensível em vigor) do que por lutas entre identidades sociais conformadas (tais lutas, ao fim e ao cabo, participam da dimensão policial da partilha, segundo Rancière, já que elas se dão entre sujeitos definidos e localizados no interior da partilha sensível). O caráter agônico da política se expressa, segundo Rancière, pela emergência de subjetividades (de sujeitos) que antes não eram contados na partilha, não tinham parte nela e, por isso, por passarem a fazer parte, a interferir no cenário sensível, acabam por operar uma ruptura na partilha policial do sensível. Nesse sentido é que Rancière considera que a política acontece como relações conflituosas de mundos sensíveis, um conflito menos entre forças sociais e mais entre mundos, entre diferentes construções de formas de experiências sensível.

Tais formas de experiência sensível aludem às configurações culturais que emergem dos processos relacionais indicados por Viveiros de Castro.

O filósofo do perspectivismo ameríndio recorre a uma citação do antropólogo estadunidense James Clifford que, ainda que de forma apenas alusiva, elabora um argumento acerca das dinâmicas de mudança cultural a partir de uma concepção de identidades vistas não como formas fixas, mas como nexos de relações. Segundo Clifford:

²⁹ Como aponta Viveiros de Castro, a “antropologia” dos jesuítas “deixou inúmeros frutos na legislação e nas políticas do Estado brasileiro para os índios.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016: 191).

As narrativas de contato e mudança cultural têm sido estruturadas por uma dicotomia onipresente: absorção pelo outro ou resistência ao outro. [...] Mas, e se a identidade for concebida, não como uma fronteira a ser defendida, e sim como um nexos de relações e transações no qual o sujeito está ativamente comprometido? A narrativa ou narrativas da interação devem, nesse caso, tornar-se mais complexas, menos lineares e teleológicas. O que muda quando o sujeito da “história” não é mais ocidental? Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado? (CLIFFORD, 1998, p. 344)

Viveiros de Castro, nesse contexto, evoca Clifford para pensar a sociedade epistemologicamente sob a ótica antropológica atenciosa ao mundo não ocidental, ao passo que o pensamento de Rancière se funda epistemologicamente na historicidade ocidental sob a ótica da filosofia política. Entretanto, para tecer a nossa analogia, interessam-nos duas questões que aparecem na citação de Clifford: primeiro, a questão da concepção da identidade e, depois, a questão do sujeito não ocidental.

Sobre a questão da concepção de identidade como “um nexos de relações”, Viveiros de Castro (2016) a relaciona, lembrando a profunda reflexão de Clifford, com a inconstância da alma selvagem como expressão de um modo de ser onde “a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado”, associando a formação da identidade como um valor de afinidade relacional em vez de uma identificação substancial. Viveiros de Castro diz, refletindo sobre a religião tupi-guarani e suas estruturas culturais, que “uma cultura não é um sistema de crenças, mas antes – já que deve ser algo – um conjunto de estruturas potenciais da experiência” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 209).

Consideremos, à guisa de esclarecimento, que o termo “cultura” carrega a marca da antropologia enquanto conceito que, para os nossos objetivos neste trabalho, dialoga com o par conceitual cultura/sociedade e com o discurso ocidental sobre alteridade, mas dialoga também com o trânsito da noção de cultura desde o estruturalismo e a sua ênfase do aspecto simbólico e linguístico até a perspectiva sociológica que complexificou a noção de cultura no nível do autoquestionamento da própria civilização ocidental.³⁰

³⁰ A noção de cultura que aparece sob a perspectiva de Viveiros de Castro nesse trabalho é recortada no tema do perspectivismo que se desenvolve nas próximas páginas. Como substrato, nós nos baseamos no artigo de Viveiros de Castro e Gilberto Velho (1978) sobre o conceito de cultura que, entre outras abordagens, mencionam a da “matriz social das formas de percepção e classificação do mundo”. No que nos interessa mais marcadamente, destacamos o trecho: “O espelho do Outro assola a consciência do século XX. Os movimentos culturais fundamentais que iniciam esta época — o surrealismo, a linguística, a psicanálise e o socialismo — estão marcados pela negação dos ‘centrismos’ narcísicos que dominaram o Ocidente. E tais movimentos muito devem à Antropologia, como se pode observar”. O tema dos movimentos culturais, para efeitos de nosso trabalho, se associam ao tema da partilha do sensível (partilha simbólica) e seus limites, tal como o desenvolvemos mais à

Se buscarmos tecer a analogia com o pensamento de Rancière (2009) acerca da *partilha do sensível*, aparecem nessa reflexão dois aspectos interligados: um, cultural antropológico, e o outro, filosófico político. A postulação de *partilha do sensível*, afinal, se apoia no tema das configurações da experiência sensível que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas de subjetividade política. Para Viveiros de Castro, por sua vez, a filosofia tupinambá constituía-se sob uma “ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 220).

Em outro lugar, discorrendo sobre o conceito de sociedade em antropologia, Viveiros de Castro cita, inclusive, os componentes principais que conformam a estrutura social de um grupo, destacando o componente institucional-relacional e o componente cultural-ideacional. No primeiro caso, o termo equivale ao

“Sistema” ou “organização” social, ele destaca o quadro sociopolítico da coletividade: sua morfologia (composição, distribuição e relações dos subgrupos da sociedade enquanto grupo máximo), o corpo de normas jurais (noções de autoridade e cidadania, regulação do conflito, sistemas de status e papéis) e as configurações características das relações sociais (relações de poder, formas de cooperação, modos de intercâmbio). No segundo caso – em que a “sociedade” é frequentemente substituída por “cultura” – visam-se os conteúdos afetivos e cognitivos da vida do grupo: o conjunto de disposições e capacidades inculcadas em seus membros através de meios simbólicos variados, bem como os conceitos e práticas que conferem ordem, significação e valor à totalidade do existente.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 298-299).

Se nosso intuito é tecer a analogia entre as *relações de mundos sensíveis* mencionadas por Rancière (1996), e as *configurações relacionais* evocadas por Viveiros de Castro (2016) sob a perspectiva do pensamento ameríndio e das cosmologias não ocidentais, podemos, de modo preliminar, associar o componente institucional-relacional, trazido por Viveiros de Castro, ao que Rancière denomina de polícia (a partilha policial do sensível que dá forma a uma comunidade), e o componente cultural-ideacional ao que o filósofo francês denomina propriamente de partilha do sensível, vista como o sistema de evidências sensíveis que se assenta, para o autor, numa base estética, entendendo esse termo, como argumentamos no primeiro capítulo, como sistema das formas que determina o que se dá a sentir, e que produz

frente nesta dissertação. (VELHO, G. e VIVEIROS de CASTRO, E.B. O Conceito de Cultura e o Estudo das Sociedades Complexas: uma perspectiva antropológica. Artefato: Jornal de Cultura. Rio de Janeiro: Conselho Estadual de Cultura, n. 1, Jan.1978)

um recorte “dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). A política, para Rancière, acontece como uma forma de experiência definida por esse recorte de tempo, lugar e distribuição das capacidades de ver, sentir e dizer: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. (RANCIÈRE, 2009: 17).

Quando Viveiros de Castro se refere, na citação acima, aos “conceitos e práticas que conferem ordem, significação e valor à totalidade do existente”, infere-se que essa ordem implica numa partilha que antecipa a configuração dos “sistemas de status e papéis” (na linguagem de Rancière, que produz os recortes que, numa *comunidade*, definem lugares e partes respectivas), e que a expressão “totalidade do existente” se relaciona, em seu sentido último, com as repartições do visível e do invisível que a *partilha do sensível* opera na esfera do comum: o que *existe* é aquilo que é definido pela *partilha sensível* como visível e como pensável numa comunidade.

Em termos resumidos, tanto Viveiros de Castro quanto Rancière refletem sobre os fundamentos da ordem política, cada um sob inspirações disciplinares e epistemológicas diversas, mas dialógicas entre si, muito embora, é necessário reforçar, Viveiros de Castro se debruça, a partir do arcabouço epistemológico ocidental, sobre as sociedades não ocidentais, enquanto Rancière se dedica a pensar as sociedades ocidentais, no sentido de serem elas modernas, industriais e, mais precisamente, europeias. Se é parte do esforço da antropologia empreender uma crítica político-epistemológica da razão sociológica ocidental, a filosofia política (da qual Rancière tenta se descolar) incorpora, em seu arcabouço teórico, concepções que abrangem desde o pensamento de Aristóteles até temas do marxismo contemporâneo, adjudicando a tradição epistemológica do ocidente eurocêntrico.

O que nos interessa mais de perto aqui é o aspecto marcante do pensamento de Viveiros de Castro acerca do perspectivismo cosmopolítico referenciado em sua etnografia amazônica. O perspectivismo ameríndio, seguindo a argumentação do autor, se desloca de um discurso multiculturalista, que introduz representações variadas, subjetivas e parciais, sobre uma natureza externa, una e estável, para uma abordagem multinaturalista, que se organiza como uma unidade representativa que se aplica sobre uma diversidade de naturezas em constante alteração. O discurso do multiculturalismo sustenta uma noção de *natureza una* do interior da qual múltiplas culturas emergem, enquanto a abordagem do multinaturalismo, inversamente, cultiva a noção de *múltiplas naturezas* que se metamorfoseiam a partir de uma unidade substancial dos seres que as constituem. A expressão mais radical do perspectivismo ameríndio

pode ser sintetizada na frase: “A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 355).

Para Viveiros de Castro, a teoria indígena do perspectivismo aparece para nós como uma antropologia invertida, visto que a disciplina antropologia sempre esteve obcecada pela “determinação do atributo ou do critério fundamental que distingue o sujeito do discurso antropológico de tudo aquilo que não é ele, isto é, que não é ‘nós’, a saber, o não-ocidental, o não-moderno, o não-humano.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 25). O que os outros não têm, afinal, que os constituem como não-modernos e não-ocidentais? Em última instância, como não-humanos? O capitalismo? A racionalidade? Sugere o autor. Rancière sugere um elemento mais fundamental: a linguagem. Enquanto Viveiros de Castro se refere a uma grande partilha que realiza um grande gesto de exclusão que faz da espécie humana um análogo biológico do Ocidente antropológico, relegando outras espécies e outros povos humanos a “uma comum alteridade privativa” (*ibid*, p. 26), Rancière, do interior mesmo do que se denomina Ocidente (que incorpora a função de configurador de mundos), postula uma *partilha do sensível* não antropológica, mas, antes, ontológica e com efeitos políticos, que cria as condições de subjetivação e estabelece a distância entre os animais dotados apenas de voz (*phoné*) e os sujeitos dotados de logos, entendido como discurso ou *razão*.

Retomemos o problema central, distribuído em três questões, que buscamos abordar neste trabalho: a sequência final de *Serras da Desordem*, que mostra Carapiru encontrando Tonacci para, logo a seguir, aparecer sozinho falando diretamente para câmera numa língua que ninguém entende e que o filme não traduz, constitui uma cena de dissenso capaz de operar, no sentido dado por Rancière, um acontecimento político? Esta é a primeira questão que antecipa as seguintes: a *partilha do sensível*, postulada por Rancière e que tem suas raízes na subjetivação proletária, pode alcançar e envolver a alteridade radical do indígena ameríndio que, neste trabalho, é representado pela presença de Carapiru no filme? E, por fim, a teoria do perspectivismo ameríndio, transmitida por Eduardo Viveiros de Castro, traduz uma cosmopolítica capaz de tecer pontos de diálogo com a *partilha do sensível* de Rancière?

O fato de Carapiru, na cena do filme que utilizamos como *corpus* principal, falar sem que sua fala seja traduzida, nos remete diretamente à questão do desentendimento, abordada no início do primeiro capítulo deste trabalho. Em síntese, reiteramos, o termo “desentendimento”, em Rancière, está na raiz do que o autor designa de “dissenso”, operação que é constituinte para o acontecimento político propriamente democrático. O termo *desentendimento* assume, assim, um significado que se desloca do sentido de termos como “desconhecimento” e “mal-

entendido” que respectivamente implicam em pressuposição de desigualdade e consenso³¹, e passa a designar a forma do conflito essencial da política, cuja questão maior é justamente a emergência continuada de conflitos insolúveis no seio da comunidade.

Tendo em vista a cena do filme e o próprio filme como um todo como obra estética de impacto político que traz centralmente, em sua temática, o problema da questão indígena, propomos tecer uma relação analógica entre o tema do *desentendimento*, trazido por Rancière, e o tema do “equivoco controlado”, ideia que Eduardo Viveiros de Castro deslocou da filosofia para a antropologia, e que defende que o equivoco não é um erro, mas um problema que aponta afirmativamente para uma condição de possibilidade de encontro, em outros termos, uma condição fundante da relação entre alteridades. Reiteremos: “O equivoco não é o que impede a relação, mas o que a funda e impele: a diferença de perspectiva. Para traduzir é preciso presumir que um equivoco sempre existe, e é isso que comunica as diferenças ao invés de silenciar o outro, presumindo uma univocidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e nós estamos dizendo”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 8).

Viveiros de Castro se inspira naquele substrato *deleuziano*, já citado aqui, da filosofia da diferença que, para o antropólogo, é uma filosofia da relação, destacando que não se trata de “qualquer” relação:

A multiplicidade é um sistema formado por uma modalidade de síntese relacional diferente de uma conexão ou conjunção de termos. Trata-se da operação que Deleuze chama de *síntese disjuntiva* ou *disjunção inclusiva*, modo relacional que não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância; um outro nome deste modo relacional é *devir*.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 119)

Sem nos imiscuir no vocabulário de Deleuze mais do que o necessário, é suficiente dizer que a “síntese disjuntiva” inclui a conexão do divergente, da diferença enquanto diferença, daquilo que parece não estabelecer relações. Para Viveiros de Castro, uma das ideias mais profundas de Deleuze é esta: que “a diferença é também comunicação e contágio entre heterogêneos; que, em outras palavras, uma divergência não surge jamais sem contaminação recíproca dos pontos de vista” (2015, p. 120). Processo de contágio e comunicação como processo de produção

³¹ Ver nota 11 do primeiro Capítulo deste trabalho, reproduzida em parte aqui: “O dissenso, para Rancière, é constituinte para o acontecimento político propriamente democrático. (...) Em ‘O desentendimento’ (1996) o autor argumenta: ‘desconhecimento pressupõe a diferença de capacidades em que um detém o conhecimento, enquanto o outro se perde na ignorância. Já o mal-entendido, de outra forma, diz que o conflito advém da falta de racionalidade e conclui que, dadas condições ideais, todo conflito pode ser pacificado em consensos. A grande questão para a política é que existem conflitos na sociedade que não podem ser resolvidos’.

coletiva dos corpos, por exemplo, tal como Viveiros de Castro (2016) concebe em seus estudos sobre o estatuto do corpo para os ameríndios como um processo relacional.

Retornando ao nosso paralelo, se associarmos o tema filosófico da diferença ao tema antropológico do perspectivismo ameríndio, obtemos o quadro de uma “teoria antropológica da imaginação conceitual, sensível à criatividade e à reflexividade inerentes à vida de todo coletivo, humano e não-humano” (2015, p. 25). Resultante de uma experiência epistemológica que busca reconhecer no discurso do indígena (do não-ocidental) a posse do seu sentido próprio, a teoria quer favorecer a “descrição das condições de autodeterminação ontológica dos coletivos” (2015, p. 24-25).

Nestes termos, podemos relacionar a citada “imaginação conceitual” aos modos de ser, de pensar e de sentir cujas relações dão forma a uma comunidade e definem, segundo Rancière, a *partilha do sensível*, determinando as competências ou incompetências (quem pode ou não tomar parte na partilha), condição que opera, portanto, um modo de repartição desigual entre iguais. (RANCIÈRE, 2009). Rancière, entretanto, situa a sua abordagem crítica no âmbito da hegemonia epistemológica ocidentalizante, que se baseia, inclusive, na questão proletária, ainda que de forma deslocada e crítica em relação ao marxismo. A lógica dessa hegemonia, como mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, opera sob a mesma lógica da *partilha do sensível* que Rancière descreve, e que distribui lugares simbólicos e determina o que é ou não visível – e dizível – e o que é ou não objeto de pensamento e a forma como se pensa tal objeto, no mundo sensível ou, em suma, define quem (que coisas, sujeitos ou identificações) toma parte ou não na partilha.

Quando citamos Achinte e Mignolo enfatizando as suas respectivas abordagens críticas no âmbito da hegemonia epistemológica ocidentalizante, destacamos que tal hegemonia obscurece a possibilidade de reconhecer que comunidades como as indígenas e africanas (e os povos e pessoas portadores dos saberes dessas comunidades) são produtoras de conhecimento. Achinte menciona a *visibilização negativa* para discutir a condição dos *povos africanos*, não propriamente invisíveis na partilha, mas situados em uma posição estigmatizada³².

A metafísica ameríndia, nesse contexto, revela o seu aspecto cosmopolítico ao afirmar a sua “ontologia relacional”, isto é, um regime de pensamento no qual a relação deixa de ser um “modo de ser e de pensar”, como posto por Rancière, e o *ser* se torna a própria relação, ou dito

³² Tema tratado no Capítulo 1, item 1.3 deste trabalho, intitulado “ ‘Uma outra humanidade’: a imagem do índio em *Serras* e os limites da partilha do sensível”.

de outro modo, o ser é relação enquanto modalidade possível de encontro entre sujeitos que ocupam posições cosmológicas intercambiáveis³³.

Tal encontro entre sujeitos de posições cosmológicas diferentes, sob certo ângulo, se liga às razões que levaram o diretor Andrea Tonacci à sua “virada etnográfica”, fase em que ele realizou filmes junto a comunidades indígenas, como “Os Arara” e “Conversas no Maranhão”, filmes que tiveram um papel fundamental para que o diretor, mais tarde, realizasse *Serras da Desordem*. Perguntado sobre o processo que o levou a fazer o filme e sobre o seu histórico de aproximação com os índios, o próprio Tonacci refere, a seu modo, o impacto do encontro entre sujeitos de posições cosmológicas (ou culturais) intercambiáveis:

O que me levou a fazer o filme foi a busca de conhecimento, o desejo de um humanismo ainda possível, a defesa do livre ser, meu, de qualquer um, dos índios... Bem, a gente fala hoje dos índios porque eles sobreviveram, mas na verdade qualquer encontro como este, entre culturas que nunca se viram, nunca se tocaram, tem um processo de reconhecimento – ou desconhecimento – do outro, de mútua e imediata interferência de um no outro. Esse me parece ser um movimento básico, quase embrionário, espasmódico, celular, da humanidade, e não apenas uma característica da nossa, vamos generalizar, da nossa expansão cultural tecnológica em relação aos índios. Um índio pode ter a mesma coisa em relação a outro índio, como também pode ter em relação a nós. (TONACCI, Andrea In CAETANO, Daniel, 2008, p. 97).

O cinema, nesse sentido, assume um lugar de catalisador do encontro entre aqueles pertencentes às diferentes categorias de alteridade. E Tonacci, operando escolhas estéticas e narrativas, radicaliza a expressão da alteridade de Carapiru na cena final de *Serras da Desordem*, quando o mostra falando e não traduz a sua fala, ou seja, quando faz expressar-se o discurso do índio na forma de uma fala incompreensível, o diretor subverte a relação entre aqueles portadores de *logos* (um discurso) e aqueles que possuem apenas *phoné* (a voz), relação interposta por Rancière para exemplificar, a partir de Aristóteles, a raiz da partilha do sensível. Se Carapiru aparece falando no final, depois de sua odisseia ter sido narrada por Tonacci em todo o filme, a cena opera um gesto político fundamental que coloca o cinema no cerne das possibilidades de rupturas da partilha: a imagem estética assume, ali, propriedades críticas de impacto político ao evidenciar formas sensíveis da experiência humana através do encontro

³³ Creio que é importante ressaltar aqui, citando Viveiros de Castro, que a “noção de ontologia não é evocada aqui para sugerir que todo pensamento, seja grego, melanésio, africano ou amazônico, expressa uma metafísica do Ser, mas para sublinhar o fato de que todo pensamento é inseparável de uma realidade que constitui o seu exterior”. Viveiros de Castro, em *The Relative native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*. Chicago: HAU Books. 2014. (Tradução nossa).

entre alteridades definidas por uma partilha do sensível, que distribui a priori as posições e as capacidades e incapacidades ligadas a essas posições (RANCIÈRE, 2010a).

O cinema, mais precisamente a cena em questão do filme *Serras da Desordem*, quando situada em relação ao conjunto do filme e mesmo contextualizada em relação a trajetória do diretor Andrea Tonacci, assume um caráter emancipatório de potencial crítico e político, quando põe em questão a oposição entre olhar e agir, no sentido em que Rancière utiliza o termo, propondo que “a emancipação começa quando se compreende que o olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições” (RANCIÈRE, 2010a, p. 22). O espectador, portanto, também age, como o aluno, o pesquisador, o cientista, o ativista: “o espectador observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares” (*ibid*, p. 22). O diretor de cinema, no nosso caso, o diretor Andrea Tonacci, “quereria que os espectadores vissem isto e que sentissem aquilo, que compreendessem uma certa coisa e que dela tirassem as consequências” (*ibid*, p. 23). Para Rancière, essa é a lógica do pedagogo embrutecedor que desconsidera a igualdade das inteligências, uma lógica de mera transmissão entre aquele que sabe e aquele que não sabe. Mas, se olharmos a cena em que Carapiru fala sem que sua fala seja traduzida, não vemos ali uma transmissão do saber ou do sentimento do artista (do cineasta) para o espectador. Antes, a escolha do diretor exercita o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe na tela, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que, para Rancière (2010a), demonstra o poder comum da igualdade das inteligências que liga os indivíduos entre si. Por isso, quando Rancière (1996) se refere à política como um acontecimento raro que produz uma ruptura no interior da partilha do sensível, ele sugere que ela pode emergir a qualquer momento, em qualquer lugar:

Por todo lado existem pontos de partida, cruzamentos e laços que nos permitem aprender algo de novo, se recusarmos, em primeiro lugar, a distância radical, em segundo lugar, a distribuição dos papéis, e em terceiro lugar, as fronteiras entre os territórios. A nossa tarefa não é transformar os espectadores em atores e os ignorantes em cientistas. Precisamos reconhecer o saber que opera no ignorante e a atividade própria do espectador. (RANCIÈRE, 2010a, p. 28).

Quando, anteriormente, colocamos a questão sobre se a sequência final de *Serras da Desordem*, tomando-a como um prisma para entrever todo o filme, constitui uma cena de dissenso capaz de operar, no sentido dado por Rancière, um acontecimento político, estávamos nos referindo à quebra de hierarquias entre os níveis de discurso que questiona o jogo de

pressupostos que atribui ao índio uma identidade fixa e o aloca em um estado de *menoridade*³⁴ (tutelado seja pelo estado, seja pelo cinema, enfim, pelo outro dominante). O gesto de Tonacci, demonstrado pela presença em cena de um Carapiru falante, é político porque rompe a evidência sensível da ordem naturalizada que distribui os lugares. Para Rancière

Esta lógica dos corpos nos seus lugares dentro de uma distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é aquilo que propus que se designasse com o termo de polícia. A política é a prática que rompe esta ordem da polícia que antecipa as relações de poder no próprio seio da evidência dos dados sensíveis. (RANCIÈRE, 2010a, p. 90).

Essa ruptura da ordem sensível acontece quando sujeitos destinados a permanecer dentro do espaço invisível (tal como Carapiru enquanto índio errante), passam a se afirmar como gente que partilha também o espaço comum, passam a ser vistos e a fazer ver aquilo que não se via e passam a ouvir como palavra que emerge do espaço comum aquilo que era ouvido somente como ruído do corpo. Em suma, não é propriamente a expressão do discurso não traduzido (e talvez intraduzível) que Carapiru profere que nos interessa para afirmar o gesto político que a cena do filme opera, mas, antes, o que nos interessa é ver Carapiru como um indivíduo que constitui um corpo votado a outra coisa distinta da dominação, do silenciamento e da invisibilização.

É nesse sentido que *Serras da Desordem*, enquanto obra estética, opera um sentido político. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, arte e política, em Rancière (2009), estão ligadas entre si como uma operação conjunta capaz de reconfigurar a experiência comum do sensível. Há uma estética da política na medida em que os processos de subjetivação e desidentificação política redefinem o que é visível, o que é ou não objeto de pensamento e o que se pode dizer ou não na esfera do comum, e – o que nos interessa mais de perto – quais os sujeitos que são ou não capazes de dizer, de falar, de pensar as coisas comuns.

Pensando ainda na relação entre o acontecimento político que rompe a *partilha do sensível* e os sentidos que o filme *Serras da Desordem* opera, o filme não trata meramente de fornecer uma explicação das lógicas econômica e estatal que se abatem sobre as identidades indígenas, não trata meramente de oferecer o testemunho ou a reencenação da vida difícil de

³⁴ As noções de maioridade e de minoridade aparecem no conhecido texto kantiano “Resposta a uma questão: o que é o Esclarecimento?”, de 1784, no qual o filósofo desenvolve a questão sobre o Iluminismo ser uma “saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado.” (2004). Desde então, tais noções servem para se pensar o papel da autonomia sob uma visão centrada nas questões ético-políticas. (KANT, Immanuel. “Resposta a uma questão: o que é o Iluminismo?”. In: A paz perpétua e outros opúsculos. Lisboa, Edições 70, 2004, p. 11-19).

um indivíduo. Tudo isso participa do filme, que procura traduzir, a partir da figura de Carapiru, experiências e vivências daqueles que foram relegados para as margens do chamado processo civilizatório.

A sequência exemplar que encerra o filme é política porque expressa de forma profunda um dissenso irrevogável: ela traz à tela a palavra do homem incapaz de falar, mais ainda, traz a palavra do homem conduzido ao discurso por um outro discurso mais poderoso do que o seu (o do cineasta, o da maquinaria do cinema e da imagem). Mas o discurso é irredutivelmente oposto à própria imagem que o filme constrói: o cineasta revela em cena o aparato cinematográfico e, com esse gesto, afirma que é um artista e que tudo o que vemos e ouvimos no seu filme é produto de sua arte. A voz de um corpo, o corpo de um índio que é também o corpo de um indivíduo chamado Carapiru, transforma um acontecimento sensível num outro: uma voz que não quer simplesmente falar, mas nos fazer ver o que ela nos diz. Carapiru é retirado da menoridade quando seu lugar de corpo como objeto da palavra de outro passa ele mesmo à palavra. Ele assume uma voz que profere um discurso, uma voz portadora do logos.

Nesses termos, *Serras da Desordem*, conjugando ficção, encenação e registro, extrai sua força política das relações novas que estabelece entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a imagem, participando da estratégia dos artistas

que se propõem transformar as demarcações daquilo que é visível e suscetível de ser enunciado, que querem dar a ver aquilo que não era visto, fazer ver de outra maneira o que era visto de modo demasiado fácil, pôr em relação o que não surgia relacionado, tudo isto com a finalidade de produzir roturas no tecido sensível das percepções (...). A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera *dissentimentos*, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação. Este trabalho muda as coordenadas do representável; altera a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, a nossa maneira de os pôr em relação com os sujeitos, o modo segundo o qual o nosso mundo está povoado de acontecimentos e de figuras. (RANCIÈRE, 2010a, p. 97).

Num mundo povoado de acontecimentos e de figuras, num mundo em que as relações sensíveis entre sujeitos definem, como vimos, competências e incompetências, distribui lugares e determinam visibilidades e invisibilidades, a figura de Carapiru não é fácil de se configurar seja enquanto imagem, seja enquanto sujeito, isto é, enquanto identificação no interior de uma ordem sensível. Se *Serras da Desordem* se constitui como uma obra autoral, o seu realizador põe em prática um pensamento que a produz e que procura expressar seu próprio discurso segundo suas lógicas próprias.

Tais lógicas remetem aquele impacto do encontro entre sujeitos de posições cosmológicas (ou culturais) intercambiáveis que mencionamos. Se Rancière (1996) se baseia na figura do proletário para organizar seu pensamento sobre a *partilha do sensível* (embora não seja o proletário o “sem-parcela” na partilha, visto que o termo designa em si mesmo uma identificação, uma parte, ainda que explorada ou excluída, que toma parte na partilha), como enxergar, de nossa perspectiva cosmológica (ocidental), a figura do índio sem estigmatiza-lo?

Propomos pensar que o encontro entre Tonacci e Carapiru desencadeia um acontecimento político, mas cabe aqui complementar, tal acontecimento político só pode se dar sob a forma de um “movimento de equivocação controlada, em equilíbrio instável, sempre ameaçado pela traição e pela corrosão” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 233).

Retornamos ao tema do *equivoco* que mencionamos anteriormente neste capítulo, que Eduardo Viveiros de Castro desloca da filosofia para o campo etnográfico, tendo em vista o perspectivismo ameríndio e uma noção de cosmopolítica como campo de conflitos entre mundos. Aqui retomamos a premissa de Rancière (1996): a política é feita de relações conflituosas de mundos sensíveis. Disso extraímos que, como resultado do encontro etnográfico entre sujeitos de mundos cosmopolíticos heterogêneos, nos deparamos com o limite extremo de um paradigma do pensamento ocidentalizante que não pode enfrentar esse abismo entre-mundos. E é nesse abismo entre mundos que, precisamente, reside o perspectivismo cosmológico ameríndio, que só pode se sustentar, enquanto teoria, como “resultado do encontro entre um certo *devir-deleuziano* da etnologia americanista e um certo devir índio da filosofia de Deleuze-Guattari” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 95). O que Viveiros de Castro firma não é, claro, uma outra cosmologia, mas promove apenas uma comparação entre duas atitudes cosmológicas diferentes que podem ser sintetizadas, uma, no antropocentrismo ocidental, e outra, no antropomorfismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

O que podemos concluir é que o conflito de mundos abriga um *dissenso* histórico e estético, nos termos de Rancière (1996), e se assenta sobre um *equivoco*, termo de Viveiros de Castro, em torno do que significa as relações que configuram esses mundos. Para pensarmos a condição do índio a partir da presença de Carapiru em *Serras da Desordem*, a junção desses dois conceitos, *dissenso* e *equivoco*, alcança uma amplitude de um modo tal que, isoladamente, não lhes seria possível. Trata-se, afinal, de refletir sobre a complexidade estética, ética, cultural e política que o encontro entre Carapiru e Tonacci expressa, expondo conflitos e situados tanto no interior da *partilha do sensível* quanto fora dela, se a lermos dentro dos limites que Rancière a pensou: o mundo ocidental, mesmo em relação com outros mundos possíveis. Viveiros de Castro busca, com o conceito de equivocação controlada, explicar modos de relações dos

habitantes ameríndios (humanos e não humanos) nas culturas amazônicas. A equivocação, diz o antropólogo brasileiro, “é um conceito epistemológico que diz respeito a uma teoria da tradução, de como o antropólogo dá sentido ao material que ele está descrevendo nos termos de seu próprio aparelho conceitual”. Viveiros de Castro relaciona ainda o conceito de equivocação controlada a uma teoria da tradução:

Talvez esteja na hora de a gente ser capaz de traduzir as ideias indígenas para um vocabulário inteligível para nós, um vocabulário que, e isso é crucial, não infantilize nem banalize as palavras (os conceitos) indígenas. Não poderá ser a língua metafísica original dos índios, por que nós não somos índios, não adianta ficar falando em espíritos e donos das árvores e donos das águas por que isso não teria sentido para nós. Nós temos que encontrar o equivalente disso na nossa linguagem ocidental. Equivocação controlada. (VIVEIROS DE CASTRO In BULL, 2014, p. 161).

Traduzir as ideias indígenas evoca um modo de relação que não infantilize nem banalize as palavras ou conceitos indígenas. Trazendo essa ideia para o contexto da cena final de *Serras da Desordem*, traduzir a fala de Carapiru é precisamente o que Tonacci recusa. Talvez, o que Tonacci procura provocar ou oferecer ao espectador com esta cena, é justamente, não traduzir, mas transmitir alguma coisa *equivalente* ao discurso que Carapiru profere, legando-nos, a nós espectadores, a responsabilidade de criar modos de relação com o mundo que Carapiru expressa através de sua fala que não entendemos. Ali, somos nós *os que não entendemos*.

O que *Serras da Desordem* faz, nos limites do cinema e da arte, é contribuir para mostrar uma paisagem sensível que modifica a paisagem do dizível e do visível. A força política do filme reside no mesmo lugar de sua fragilidade: é por conta do dissenso entre dois mundos que Carapiru é lançado à tragédia, e é por conta do *equivoco* que preside a relação entre dois sujeitos de mundos heterogêneos que a fala de Carapiru não é traduzida. Esse gesto de não tradução é que conduz Carapiru ao centro da cena, tornando-o uma figura irreduzível ao *índio* estigmatizado, tutelado e traduzido por outras instâncias que lhe tomam a palavra sem escutar propriamente o seu discurso. Tal gesto faz com que as perspectivas a partir das quais nós enxergamos Carapiru (o Carapiru que o filme nos dá a ver) se ampliem, alterando sutilmente os limites de nossa percepção sobre a condição do índio e sobre o intraduzível indivíduo Carapiru. Eis a força política que, do ponto de vista deste trabalho, a cena final do filme expressa: ela é capaz de, enquanto obra estética, “reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável”, o que tem o efeito de “modificar o território do possível” (RANCIÈRE, 2010a, p. 73).

Se consideramos essa relação entre Perspectivismo ameríndio e partilha do sensível a partir do *equivoco* de Viveiros de Castro e do *desentendimento* de Rancière, e se relacionamos o exame desses conceitos ao filme *Serras da Desordem*, é porque entrevemos a dimensão política que atravessa a teoria do antropólogo indigenista, o pensamento do filósofo político e o cinema do diretor ítalo-brasileiro. Discernimos, entretanto, certo aspecto do conceito de político, ou de política, que se baseia no significado que Rancière dá ao termo e que atravessa todo este trabalho, mas que foi desenvolvido contextualmente neste capítulo que aborda o lugar da arte e a relação entre política e polícia no pensamento de Rancière.

No centro de nossa reflexão acerca das relações entre o cinema, a política e a epistemologia ocidental, situa-se a questão da relação do sujeito com as condições que o definem enquanto tal no cenário sensível. Enquanto Rancière condiciona a política aos processos de subjetivação e de desidentificação em relação às imposições de uma *partilha do sensível*, vendo no dissenso – ou desentendimento – entre as partes de uma comunidade e os sem-parte na partilha o fundamento mesmo da política, Viveiros de Castro transmuta a noção de política enquanto regimes de alteridade, traduzindo-a sob uma perspectiva cosmopolítica que ultrapassa as relações entre subjetivações sociais para o campo das relações entre humano e extra-humano. Como aponta Marco Antônio Valentim quando discorre sobre cosmopolítica a partir das formulações de Viveiros de Castro:

Enquanto, na cidade policial, a condição de humano se define pela transcendência em relação aos polos negativos da não-humanidade (animais, coisas) e da sub-humanidade (selvagens, escravos), na floresta, a humanidade seria uma condição imanente, eminentemente transitória (animais-espíritos, humanos-monstros). (VALENTIM, 2018, p. 25)

De fato, a postulação de Rancière de *partilha do sensível*, partilha que distribui lugares e divide as partes de uma comunidade, se ligaria mais à divisão entre os polos humanidade e sub-humanidade, esta englobando, seguindo a citação de Valentim, selvagens e escravos. Mas o perspectivismo de Viveiros de Castro traz para o cenário sensível processos ontocosmológicos que o pensamento de Rancière, que emerge da conceitualidade moderna, deixa escapar. Se Rancière (1996) sugere um conflito de mundos sensíveis como vetor fundamental da política, o perspectivismo de Viveiros de Castro, partindo também da divergência e potencial transformação que resulta dos encontros entre mundos heterogêneos, atinge um sentido outro daquilo que se compreende por “mundo”. Para Rancière, o mundo se configura a partir de um elemento sensível substancial disposto hierarquicamente que se expressa na experiência

cultural e política de uma comunidade. Para Viveiros de Castro (2004), tal experiência propriamente política se baseia num “equivoco ontológico” que nasce do desacordo entre possibilidades ontológicas de mundos múltiplos e divergentes que borram, conceitualmente, as fronteiras entre natureza e cultura e, logo, diferenciam os limites da perspectiva cosmopolítica moderna e ameríndia.

É esse desacordo, ou desentendimento, que assume a sua *equivocidade* que nós buscamos entrever em *Serras da Desordem*, na tentativa de demonstrar que o filme constrói um discurso político sobre as imagens, operando, enquanto obra estética cinematográfica, nos campos artísticos da percepção e da construção, perspectivas múltiplas do olhar, tendo como eixo a questão indígena e sua história de exclusão e genocídio, abordada a partir de condicionamentos sociais, econômicos, geográficos e históricos.

No que diz respeito a esses condicionamentos, à guisa de conclusão, cabe ressaltar “a responsabilidade do cinema no processo de desagregação e de apropriação de culturas” (MELO, 2008, p. 41), se filmar é em si uma forma de exercer o controle. O cinema, nesse caso, “assume a sua parte na invasão da selva e no quadro geral da dominação instalada, e assume a sua forma como exposição dos termos de uma relação de poder em que o cineasta, queira ou não, assume o sujeito trazido ao jogo como seu personagem” (XAVIER, 2008, p. 21).

O que nos esforçamos para demonstrar neste trabalho de reflexão teórica e pesquisa, é que a condição do índio, dado o contexto de nossa história, nunca pode ser politicamente ou simbolicamente neutra, nem tampouco tal condição pode caber sem tensões drásticas nas perspectivas epistemológicas ocidentalizantes. Mas o cinema, e *Serras da Desordem* indica isso, enquanto manifestação do pensamento e da arte (da estética, diria Rancière), pode ter consequências políticas que incidem no cenário de um país, do mundo ou, ao menos, das sensibilidades.

Clarice Cohn (2008), em seu texto “Reflexões sobre *Serras da Desordem*”, menciona a dificuldade que os “brancos”, no sentido de “não-índios”, têm de perceber a capacidade dos índios de agir no mundo e de dotá-lo de sentido:

Com dificuldade, percebemos, no Brasil – quando percebemos –, a capacidade dos índios de atuar sobre o mundo, de dotar-lhe de sentido. Um sentido outro, que leva a uma ação outra. Tonacci, há muito aliado dos índios em suas lutas, não sofre desses males: conhece bem seu potencial de subverter nossas convicções e nosso mundo. De apresentarmos-nos outros pontos de vista, frequentemente insuspeitos. De nos abrir possibilidades contra-hegemônicas de discursos e ações no mundo. É isso que ele busca com o filme, e é por isso que Carapiru e sua história de errância e busca lhe são tão valiosos e escolhidos para falar da condição humana. (COHN, 2008, p. 55).

Destaco duas frases da citação que aludem, de forma mais ou menos direta, ao escopo central de nosso trabalho, que se relaciona com o tema dos lugares: do índio, do cinema, dos sujeitos e das ordens que distribuem tais lugares – a *partilha do sensível*. As duas frases são: “a capacidade dos índios de atuar sobre o mundo, de dotar-lhe de sentido”, no início da citação, e aquela que a encerra, afirmando que Carapiru e sua história foram “escolhidos para falar da condição humana”.

Sobre a primeira frase, importa reiterar que a capacidade de dotar o mundo de sentido, para Rancière (2009), se liga à percepção sensível que é a base da “distribuição sensível dos espaços e ocupações” (RANCIÈRE, 2009, p. 60). Assim, a “ocupação”, termo que podemos ressignificar para “o lugar que se ocupa”, define “competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). A política, para o autor, ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto. O cinema, como prática artística do regime estético³⁵, se situa – como forma de inscrição de sentido – no interior da *partilha do sensível*, no caso, da era estética. Essa partilha é que define a maneira como “obras ou performances ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais” (RANCIÈRE, 2009, p. 18-19). Podemos interpor aqui: o modo como *Serras da Desordem*, a obra, reflete a questão indígena, um movimento social.

Nesse ponto chegamos à segunda frase destacada da citação. Carapiru e sua história foram “escolhidos para falar da condição humana”. O sujeito personagem Carapiru e sua trajetória são, segundo a citação³⁶, alçados à condição de universalidade do humano, embora sob o pretexto de apresentar “outros pontos de vista (...) De nos abrir possibilidades contra-hegemônicas de discursos”. À luz dessa interpretação, aparece o tema central que orientou a nossa pesquisa, que se liga ao “princípio de revolução formal de uma arte” em relação com o “princípio de re-partição política da experiência comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 24), dito de

³⁵ Tal como vimos no item 2.1 deste mesmo Segundo Capítulo, item intitulado “Os regimes da Arte: *Serras da Desordem*, o cinema e a era estética”.

³⁶ O próprio diretor de *Serras da Desordem*, Andrea Tonacci, em entrevista a Daniel Caetano, vincula a história de Carapiru à sua própria em termos sensíveis, tomando o índio como um “sujeito” universal ao mesmo tempo em que se refere a ele como esse grande “Outro”: “Porque na verdade nesse momento eu estava longe da minha família, estava me separando da minha mulher e sem ver meus filhos” (...) “E a história do Carapiru também era a de uma ruptura (...) dez anos depois ele reencontraria um filho. Perdeu a família, mas reencontrou um filho, então tinha essa dimensão de perda – que tem a ver com o índio, com esse Outro isolado”. (CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Entrevista com Andrea Tonacci. Rio de Janeiro, Beco do Azogue: Sapho, 2008, p. 110-111).

outro modo, o princípio que situa o cinema como expressão por excelência da era estética e o seu impacto na distribuição sensível da política do comum”. Tema central que, por sua vez, buscou entrever os limites desses princípios induzidos pela *partilha do sensível* quando aplicados, com em nosso caso, à relação entre cinema e questão indígena.

Quando, na cena que do filme que nos serviu de *corpus*, a fala de Carapiru não é traduzida, podemos extrair algumas conclusões à guisa de desfecho da presente dissertação, embora não, evidentemente, de resolução ou tampouco de esgotamento de nosso tema, até porque tais conclusões são contrastantes.

A primeira conclusão se baseia na lógica argumentativa de Rancière (1996, 2009, 2014). Se Carapiru fala mas não é entendido, os seus enunciados se deslocam da zona da mera fala (*phoné*) para alcançar um sentido de *desentendimento* que produz o acontecimento político. Se a política, nos diz o autor, é a maneira de “compreender a diferença das temporalidades em um mesmo presente, de situar o mesmo e o outro em um espaço comum” (RANCIÈRE, 2005, 118)³⁷, todo o filme *Serras da Desordem*, ao reunir em seu tema e forma, testemunho e ficção num mesmo regime de sentido, opera essa compreensão da diferença todo o tempo, que se revela mais marcadamente na sequência final em que Carapiru encontra Tonacci e diretor e índio dividem o mesmo espaço real e o mesmo quadro na tela. A última cena, com Carapiru falando sem ser traduzido, só leva ao paroxismo a expressão da consciência dessa diferença sobre a qual o filme se assenta e se desenvolve.

A segunda conclusão, por assim dizer, contrasta com a primeira. Se Tonacci, de alguma forma, quis expressar aspectos da condição humana através da história de Carapiru, o filme incorre num universalismo em permanente tensão com o identitarismo de Carapiru, identificado, ao mesmo tempo, como *índio* ou como o *outro* radical. Para Rancière, entretanto, o dilema do acontecimento propriamente político não se manifesta na oposição entre universalismo e identitarismo, mas, antes, entre subjetivação e identificação. O que isso significa à luz de nosso escopo é que, sob essa lógica, a política é um processo de subjetivação (RANCIÈRE, 1996), em que um sujeito sem-parte na partilha sensível assume um lugar e se torna visível e portador de discurso, não mais objetivado, *o índio*, mas em processo de subjetivação, um sujeito que emerge ao romper com a partilha estabelecida.

³⁷ No original: “Ce qui apparaît aussi, quand la politique tend à s’effacer, c’est qu’elle est d’abord une manière de donner des noms et un cadre aux événements, de comprendre la différence des temporalités dans un même présent, de situer le même et l’autre dans un espace commun.”. Tradução de André Brasil, no artigo “Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância”, p. 9, acessível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_andre_brasil.pdf (RANCIÈRE, Jacques. Le principe d’insecureté. In: Rancière, J. Chroniques des temps consensuels. Paris: Éditions du Seuil, 2005).

O processo de subjetivação que Carapiru encarna ao proferir um discurso, entretanto, não se efetiva segundo a lógica de Rancière, o que demonstra, de nosso ponto de vista, não uma incompletude do processo político que o filme traduz, mas os próprios limites da noção de *partilha do sensível* que, frente ao deslocamento radical do sujeito indígena, não alcança ou não abrange a alteridade radical de um corpo que se torna sujeito (que se torna visível e audível na *partilha do sensível*) sem que o seu discurso, embora manifesto, seja compreendido.

Em suma, concluímos que, antes da filosofia política, Rancière (1996) advoga uma política da filosofia que pensa a política. Já *Serras da Desordem*, por sua vez, antes de se constituir como um filme político, traduz, traçando em sua forma e tema uma relação entre cultura e arte, a própria política do filme. O lugar que Carapiru re-presenta no filme é a expressão de que não há uma *arkhé* fundamental que defina a condição humana. É na falta desse *arkhé* fundamental, aliás, que reside o caráter dissensual de toda comunidade política (RANCIÈRE, 1996) porque fundamenta o caráter polêmico da política.

Eis a nossa reflexão central, considerando os limites de nossa pesquisa referenciada pela relação entre cultura e arte a partir da política e do cinema: a potencialidade política da arte, no caso em questão, do cinema enquanto expressão cultural, não incorpora a política como aquilo que um filme trata politicamente, mas expressa a política como estratégia própria de uma operação artística e cultural cujos impactos são de ruptura contextual da *partilha do sensível*, de caráter polêmico e de lógica igualitária. Carapiru, naquela cena, é um sujeito político que ultrapassa as determinações de capacidades e as distribuições de lugares operadas pela *partilha do sensível*. Carapiru é o nome de um sujeito que *fala*, e fala a *nós*.

CONCLUSÃO

Como eram e são tão bárbaros, e destituídos da razão, não trataram de Escritura, ou de outros monumentos em que recomendassem à posteridade as suas Histórias para que dela vissemos os seus Principados, alianças, Pazes e discórdias de soberanos, sucessos de Estados, conquistas de Províncias, defensas de Praças, admirássemos vitórias e perdas de Batalhas, e todo o memorável com que a fortuna e a política vão sempre, com os séculos, acrescentando às Histórias das Monarquias. Por esta Cauza, ignoramos o que se conhece de todas as outras Nações do Mundo. (Ignácio Barboza Machado, Exercícios de Marte, 1725, fol. 90)³⁸.

Este trabalho tratou, justamente, da política de uma história não escrita, mas filmada: a história de um ator político que, por sua vez, representa a sua própria história, *o índio Carapiru*, que serviu de inspiração e ponto de partida para o filme *Serras da Desordem*, realizado pelo *não índio* Andrea Tonacci. Juntos, eles vivenciaram um encontro, mediado pelo cinema, que expressa o cerne de nosso tema: a noção de *partilha do sensível* e as configurações culturais que a substanciam ao mesmo tempo em que são determinadas pela própria partilha, segundo a perspectiva do autor da noção, o filósofo Jacques Rancière.

Uma *partilha do sensível*, como vimos no primeiro capítulo, que fixa, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas (mutuamente exclusivas ou unilateralmente excludentes): essa repartição das partes e dos lugares “se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

As relações entre cultura, arte e cinema, abordadas a partir do nexó rancieriano estética/política e tomando como *corpus* um excerto filmico, nos conduziram por um itinerário não isento de riscos diversos. Em primeiro lugar, a relação que a presente Dissertação tece entre uma noção epistemológica complexa, a de *partilha do sensível*, e um trecho de um filme, *Serras da Desordem*, que é objeto de diferentes estudos e análises acadêmicas, produziu um recorte inédito, até onde pude verificar.

Em segundo lugar, esse recorte mobilizou, a partir do cinema e do pensamento de Rancière, as relações entre arte e política, nexó relacional que se insere no cerne daquilo que, de forma ampla, chamamos “cultura”, tomando o termo como modos de ser, de fazer e de pensar que dão forma a uma comunidade (como expressão de um comum). “Cultura”, aliás, é um

³⁸ Citação extraída do artigo “Introdução a uma História Indígena”, publicado originalmente em “História dos índios no Brasil”, de Manuela Carneiro da Cunha, Companhia das Letras, 1992.

daqueles termos que não permitem se reduzir a um conceito definitivo e que estão em constante transformação, revisão ou reenquadramento.

Em terceiro lugar, buscou interseccionar, nos limites da proposta, esse arcabouço de temas a um dos problemas mais espinhosos e graves nos campos cultural, histórico, social e político: o da questão indígena no Brasil, que implica, no âmbito do conhecimento, desde questões sobre alteridade e subjetividade, até problemas de ordem política, étnica e antropológica.

Diante disso, o primeiro passo é reconhecermos o caráter provisório de qualquer conclusão da presente dissertação: colocamos um ponto final no trabalho na esperança de termos abordado os temas propostos, no limite de seu recorte, de maneira adequada e consequente em relação ao que foi inicialmente proposto, mas admitimos que não encerramos as inquietações, nem chegamos perto de resolver as questões, embora julgemos que as tenhamos enfrentado, que a escrita e a pesquisa deste trabalho mobilizaram.

Entretanto, algumas considerações finais servirão para, de nossa perspectiva, constituir um registro sintético não de caráter propriamente conclusivo, mas que se assemelhe a um boletim das questões suscitadas pela pesquisa que devem ser, antes de tudo, questionadas, trabalhadas, reafirmadas ou simplesmente abdicadas em um processo de estudos que não cessa.

No esforço de compreender o significado da noção de *partilha do sensível*, imbricando-a a uma leitura crítica da cena que nos serviu de *corpus*, uma das questões mais pertinentes que destacamos é sobre o possível *gesto* político (tomando o termo “político” no sentido dado por Rancière) que *Serras da Desordem*, enquanto obra artística, opera articulando as dimensões estética e política que lastreiam as condições em que uma obra ou o pensamento sobre ela são dados a existir na esfera do comum.

Essa questão do possível *gesto* político que o cinema realiza é, talvez, a questão central que orientou a dissertação na direção do desafio de entrever possíveis limites da noção de Rancière (que não tratou especificamente de temas ligados à questão indígena), e a recorrer ao perspectivismo como uma teoria capaz de estabelecer um diálogo preliminar com as postulações de Rancière, visto que o pensamento de Viveiros de Castro, de matriz acadêmica e de teor filosófico, antropológico e etnográfico, propõe uma inversão de perspectiva que desloca a leitura e a análise dos modos de ser, de fazer e de sentir de uma comunidade.

O perspectivismo ameríndio, portanto, não foi trazido à dissertação como um tema em si mesmo a ser abordado e desenvolvido, exceto de forma relativa, como tentativa (no nível do pensamento teórico) de compreensão do pensamento que emerge de uma outra partilha sensível, que se sustenta em outras bases “estéticas” (ou sensíveis) para dar forma ao mundo. O

perspectivismo ameríndio nos auxiliou, de forma introdutória, a considerar o sujeito Carapiru como um ameríndio que, enquanto sujeito cuja fala não traduzida ecoa no filme sem que sua voz seja ouvida (sem que seu discurso seja entendido), encarna um sujeito político de expressão cultural própria, divergente, deslocada da partilha sensível dominante, daquela que engendra e possibilita tanto o cinema em si enquanto prática artística, quanto o pensamento sobre cinema, sobre política e sobre a própria questão indígena.

Não importa se por má consciência ou boas intenções, durante muito tempo se impôs, predominantemente, a ideia de que os índios, historicamente, foram apenas vítimas de um sistema mundial de expansão e dominação, cujas práticas políticas e determinações culturais eram estranhas (ou simplesmente externas) aos índios e causaram a sua destruição, tanto dos corpos quanto de suas identidades. Essa visão se baseava em fundamentos morais e teóricos: a nossa história colonial, mobilizada pela metrópole, sob a lógica mercantil e a ordem do capital, se assentava numa base cultural determinada pela partilha sensível em vigor em seu próprio epicentro (europeu e eurocêntrico). Como resultado paradoxal dessa ideia bem-intencionada de vitimização, à eliminação física e étnica dos índios se somou a sua eliminação enquanto sujeitos históricos.

O nosso esforço central, portanto, foi o de investigar se a noção de *partilha do sensível* abrange em suas postulações a existência política de sujeitos indígenas no contexto brasileiro, e se o filme *Serras da Desordem* opera um gesto estético que reconhece tal condição de sujeito político ao invocar a presença de Carapiru como foco de sua narrativa.

Se Rancière propõe uma abordagem teórica que se debruça sobre os modos que configuram a sensibilidade e suas formas de inscrição de sentido em uma comunidade, buscamos tratar o filme como uma das formas ou manifestações que resultam desses procedimentos de inscrição de sentido sensível, que estruturam as maneiras de sentir, fazer e pensar. Em suma, tomando o excerto fílmico que nos serviu de *corpus*, isto é, a cena em que Andrea Tonacci se encontra com Carapiru revelando o aparato cinematográfico e, depois, a cena que mostra o índio a falar diretamente para a câmera (para nós!) sem que sua fala seja traduzida, expressa a tensão fundamental da *partilha do sensível*: a que separa litigiosamente aqueles que têm o direito à fala e aqueles que têm apenas voz, litígio que, para Rancière, define fundamentalmente o que é política.

Nesse sentido, o filme realiza um gesto político. Não é o seu diretor que o realiza, nem é Carapiru que o produz com a sua fala, nem mesmo tal gesto se realiza pelo encontro entre um e outro. A política, para Rancière, não é somente a instituição de um mundo comum (o que seria, em sua linguagem, polícia). A política é um acontecimento que, no interior desse mundo

instituído, opera um gesto de divisão, a partir do qual se constitui o sujeito político. A política ocorre quando há um encontro entre duas lógicas heterogêneas: a policial e a igualitária (RANCIÈRE, 1996).

Já o sujeito político não se identifica com um sentido de origem étnica ou de um grupo social, mas se constitui enquanto sujeito que reivindica, através da palavra (logos) endereçada ao *outro*, um lugar que, antes, não era reconhecido na *partilha do sensível*. É irrelevante se o outro aceita ou recusa tal palavra: a recusa da palavra do sem-parte na partilha dá origem ao litígio que torna possível o acontecimento político.

No caso de nossa análise, a questão não é somente saber se o índio é ou não contado entre os seres (ou sujeitos) que participam de um mundo sensível comum. A palavra do índio, que o filme expõe na cena final, é endereçada, possivelmente, a quem recusa ao índio a capacidade de uma inteligência comum: a palavra do índio destina-se ao *outro*, constituindo-se como a verificação mesma da igualdade das inteligências: o índio é portador do *logos* e não somente da *phoné*. Desse modo, surge um sujeito político na constituição de uma cena igualitária.

Para investigar os modos do surgimento desse sujeito político, é que introduzimos o perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro sob um esquema paradoxal: o índio se torna visível (mais propriamente, ele é tornado visível) para uma teoria antropológica cujas bases se situam na partilha sensível vigente, dominante. Uma teoria, dito de outro modo, uma maneira de ver e pensar que localiza o índio como sujeito de uma outra partilha sensível, contudo, paradoxalmente, o situa também como objeto a ser pensado, sob um regime – ou uma partilha sensível dominante – que determina as formas de pensamento sobre uma coisa, um ser ou um sujeito, bem como determina em que o índio consiste enquanto sujeito a ser pensado.

Concluimos que, diferentemente da ordem epistemológica, a criação artística promove uma rotação de perspectiva e assume contornos expressivos, mas não teóricos. A política dessa expressividade, segundo Rancière, é o contrário de um “cinema político” e tampouco se refere a uma suposta “política do cinema”. Para o autor, não existe uma política do cinema. Existem, sim, figuras singulares que permitem aos cineastas juntar os dois significados da palavra ‘política’: a política como aquilo de que trata um filme e a política como estratégia própria de uma operação artística. Uma forma do filme que busca expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções. (RANCIÈRE, 2012b, 2010a). Um cinema político que estaria menos ligado à revelação dos mecanismos de dominação e mais voltado às aporias da emancipação. O autor descreve bem isso em seu texto “As aporias do pensamento crítico”, em que ele propõe transferir ao

espectador a construção da lógica narrativa durante uma experiência de cinema. (RANCIÈRE, 2012b).

Tal operação artística é o que vimos na última cena de *Serras da Desordem*: o discurso não traduzido de Carapiru abre um espaço virtual de discussão com quem recusa a sua palavra, seja por não entendê-la ou por atribuir ao índio uma identidade que ele mesmo não reivindica. Essa recusa, se tecermos uma analogia com os termos de Rancière, insere na cena o acontecimento essencial da política, que reside no litígio em torno da tomada da palavra. Quando Carapiru fala, mesmo sem ser entendido, ele profere um discurso que o introduz no mundo sensível comum ao mesmo tempo em que denuncia a sua exclusão.

Por fim, os sem-parte na partilha são aqueles que sofreram uma exclusão da partilha dominante, cuja base é sensível, mas que determina as estruturas políticas que Rancière qualifica de “polícia”, exclusão resultante de uma *inferiorização* cultural: ao índio, ao negro, à mulher, por exemplo, foi negado o *status* de cidadania que privilegiava a condição dos sujeitos dominantes. Essa negação, em sua base, tem caráter “estético” (sensível) e, depois, acabava por configurar as políticas que determinavam a visibilidade ou invisibilidade dos seres excluídos, desde a invisibilidade simbólica até a exclusão efetiva de direitos humanos básicos³⁹.

Esses seres recebiam designações que nomeavam e identificavam a sua exclusão da partilha sensível. Por isso, Rancière pensa a política como um processo de subjetivação, e não de identificação: ao contrário, o acontecimento político seria intrinsecamente ligado a uma desidentificação que, como efeito, substanciaria também a prova, a verificação mesma, de um pertencimento a uma comunidade comum. Essa desidentificação produz uma ruptura na *partilha do sensível*, visto que ela modifica os termos e redefine as determinações da partilha.

O que o presente trabalho nos lega, ou se esforçou para nos legar, é uma reflexão política, de importância cultural, sobre o encontro, ou o desencontro, entre sujeitos heterogêneos cujas relações foram mediadas culturalmente pela operação artística, no caso, o cinema. Se *Serras da Desordem* nos deixa no vazio, mostrando em sua cena final o índio, cuja história o filme narrou o tempo todo, a falar sem que possamos entender o seu discurso, poderíamos sugerir uma

³⁹ À guisa de exemplo, retomemos o pensamento de Achille Mbembe que, em diálogo com Edward Said, Spivak e outros pensadores da subalternidade, identifica a modernidade com a expansão do colonialismo e do imperialismo europeus e suas consequências históricas, políticas e culturais, sobretudo, nos povos africanos e ameríndios. Rancière recorre à chave da partilha do sensível para designar a relação intrínseca entre estética e política. Já Mbembe, por sua vez, chega a utilizar o termo *partilha do sensível* (2014, p. 69) como lugar e condição de proteção dos negros, inscritos sobre o signo da raça na modernidade que “regeu o princípio racial, instituindo, de imediato, aqueles que são seus alvos como figuras perfeitas da exterioridade radical”. (MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Ed. Antígona, 2014).

“tradução” não literal, nem verbal, mas sensível para a fala de Carapiru: a sua fala, o seu gesto de falar, ultrapassando o mero ruído, expressa e manifesta a luta por seu mundo enquanto sujeito, a luta por seu “sensível”, de modo que a sua presença mesma (através da imagem, mas corpórea frente a Tonacci) e de sua fala, verifica a condição igualitária entre sujeitos heterogêneos, entre o excluído e o que tem parte na *partilha do sensível*.

REFERÊNCIAS

- ACHINTE, A. **Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores**. In: *Textiendo textos y saberes - Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayán, Editorial Universidad de Cauca, 2006.
- ARENDRT, Hannah. **O que é Política?** Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.
- BULL, Paulo. **Contra-Antropologia, Contra o Estado: Uma entrevista com Eduardo Viveiros de Castro**. Revista HABITUS. IFCS – UFRJ, Volume 12 – N. 2. 2014.
- CAETANO, Daniel (org.). **Serras da Desordem**. - Rio de Janeiro, Beco do Azougue: Sapho, 2008.
- COHN, Clarice. **Reflexões sobre Serras da Desordem**. In: CAETANO, Daniel (org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue / Sapho, 2008, p. 43-57.
- DELEUZE, Giles. **Controle e Devir**. In: *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUARTE, Rodrigo. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FERRARI, Sônia. **A tese da igualdade das inteligências e a hipótese comunista**. Revista Polietica. São Paulo, v. 2, n. 1, pp. 49-69, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/20658/15245>>. Acessado em 18 de maio de 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège De France**. Trad. De Laura Fraga de Almeida Sampaio – 24 ed. – São Paulo. Edições Loyola, 2014
- _____. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- MARGULIES, Ivone. **A-filiação em Serras da Desordem**. Devires – Cinema e Humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais – v.9, n. 2. 2012.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Ed. Antígona, 2014.
- MELO, Luís Alberto Rocha. **O lugar das imagens**. In: CAETANO, Daniel (org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue / Sapho, 2008, p. 25-42.
- MIGNOLO, W. **Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina**. In: *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Coord. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, University of San Francisco, pp. 31-58. 1998.

PALERMO, Z. **Políticas académicas y conflictos del saber: desafíos en la periferia**. In: Comentario Internacional, N° 2, Tema central: Geopolíticas del conocimiento, Quito: Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar, 2001

PALLAMIN, Vera. **Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière**. *Risco*, n. 12, fev. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44800/48431>>. Acesso em 21 de maio de 2018.

PELLEJERO, Eduardo. **Jacques Rancière, La fable cinematographique**. In: *Saberes*, nº1, Natal, UFRN, 2008.

_____. **Aquém da biopolítica: a parte (sem-parte) de Jacques Rancière**. *Rev. Filos., Aurora*, Curitiba, v. 25, n. 37, p. 35-55, jul./dez. 2013.

_____. **A lição do aluno: uma introdução à obra de Jacques Rancière**. *Revista Saberes*, v. 2, n. 3, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/index.php/saberes/article/view/574/523>>. Acesso em: 22 de maio 2018.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 107-127.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento: política e filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O dissenso**. In: Adauto Novaes (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Minc - Funarte Companhia das Letras. Tradução de Paulo Neves. 2006.

_____. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

_____. **A Partilha do Sensível. Estética e Política**. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª. Ed. São Paulo, Editora 34, EXO experimental.org, 2009.

_____. **O Espectador Emancipado**. Trad. José Miranda Justo. Lisboa, Editora Orfeu Negro, 2010a.

_____. **Biopolítica ou política?** *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n.15. p. 75-79. 2010b.

_____. **A estética como política**. *Revista DEVIRES*, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 14-36, JUL/DEZ 2010c.

_____. **El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética**. Trad. Javier Bassas Vila. Barcelona: Herder, 2011.

_____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012a.

_____. **As distâncias do cinema.** Trad. Estela dos Santos Abreu; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. **A noite dos proletários.** Trad. Luís Leitão. 1ª. Ed. Lisboa, Ed. Antígona, 2012c.

_____. **A fábula cinematográfica.** Trad. de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013.

_____. **Nas margens do político.** Lisboa: KKYM, 2014.

_____. **O Mestre Ignorante.** Trad. Lílian do Valle. 3ª. Ed. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2015.

REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário: Ensaio sobre criação e ontologia do documentário.** Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O Brasil como problema.** São Paulo, editora Global, 2ª edição, 2015.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Serras da Desordem. Direção: Andrea Tonacci. Brasil: Andrea Tonacci - Produção Artística, 2006. 1 DVD (135min).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TONACCI, Andrea. Entrevista com Andrea Tonacci (por Daniel Caetano). In: CAETANO, Daniel (org.). **Serras da Desordem.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue / Sapho, 2008, p. 97-138.

VALENTIM, Marco Antônio. **Extramundandade e Sobrenatureza. Ensaios de ontologia fundamental.** Santa Catarina. Ed. Cultura e Barbárie. 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Eduardo Viveiros de Castro.** Renato Sztutman (Org.). Rio de Janeiro: Azougue. Coleção Encontros. 2008.

_____. **Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation.** Tipiti, Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America: Vol. 2: Iss. 1, Article 1. Acessível em: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>. 2004. (acessado em 7/9/2018).

_____. **The Relative native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds.** Chicago: HAU Books. 2014.

_____. **Metafísicas Canibais.** Elementos para uma Antropologia pós-estrutural. São Paulo. 1ª. Ed. Editora Cosac Naify. 2015.

_____. **A Inconstância da alma selvagem.** São Paulo. 5^a. Ed. Editora Cosac Naify. 2016.

XAVIER, Ismail. **As Artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério.** In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue: Sapho, 2008, p. 11-24.