

## Crónica de lo imposible: imágenes de un Brasil indígena entre la literatura, el cine y la antropología

Maria Florencia Donadi<sup>1</sup>

Existe una distancia llamativa entre el texto que propone el *Capítulo VIII. De los indios*, en sus dos artículos 231 y 232, de la Constitución brasileña tras la reforma de 1988 y cierta discursividad social encarnada en el discurso desarrollista de Juscelino Kubitschek proferido en abril de 1956 y que resume ciertas ideas sobre lo nacional durante la década del '60. Esa distancia no es sólo temporal: no me refiero sólo a esas dos décadas transcurridas y signadas por la dictadura militar que duró hasta mediados de 1980, sino sobre todo a una tensión existente, en diversas formas y generalmente mantenida al "ras del suelo", y (re)aparecida en el mencionado texto constitucional.

Distancia, entonces, como tensión paradójica y como recurrencia (por lo tanto, también, recorrido) de una negación o una forclusión –en términos psicoanalíticos. En su discurso del 18 de abril de 1956, en Manaus, el entonces presidente Kubitschek expone el *Plano de Valorização Econômica da Amazônia*:

A Amazônia delimitada pela lei ocupa 60% do território nacional, e a sua população, com dados bem aproximados, em 1950, era de 6,83% da total brasileira, com uma densidade demográfica de 0,7 habitante por quilômetro quadrado. *É pouco mais ou menos o deserto, um grande tesouro*

---

<sup>1</sup> Phd student at Universidad Nacional de Córdoba - Argentina. CONICET scholarship.

*que se acha encoberto.* Estamos diante do drama da terra enigmática à espera da energia humana que a subjogue, discipline e dela faça um fator de enriquecimento do país e da consolidação de sua independência econômica. (Kubitshek 2010 11. El destacado es mío).

La Constitución de la República Federativa de Brasil se reforma en el año 1988, mediante Asamblea Constituyente convocada en 1987 y es la Carta actualmente vigente, aunque con una serie de enmiendas, realizadas sucesivamente durante la década del '90, sobre las que no es posible detenerse aquí, aunque ameritaría –y mucho– pensar sobre ellas y sus efectos en el presente. El capítulo VIII, dentro del Título VIII. *Del orden social*, refiere explícitamente a los indios en una relación directa e inalienable –aunque bajo reservas de una autoridad máxima que es el Congreso de la Nación, un límite– con sus tierras.

La distancia que se extiende entre *desierto* y *tierras indígenas* es, entonces, evidente. Si se considera, además, tal como señala Eduardo Viveiros de Castro (2013), que entre esos dos momentos, hacia 1970, se operó una transformación de la Amazonía a partir del “boom desarrollista” incentivado por los gobiernos militares en connivencia con ciertos sectores sociales y a partir de la apertura a capitales internacionales, se evidencia que ese llamado “desierto” no es más que la negación de una existencia y el encubrimiento de un real desconocimiento: la designación del lugar opuesto y distante de quien está hablando. Por el contrario, la Amazonía –tal como Viveiros de Castro lo demuestra desde sus primeros trabajos entre los yawalapití del Alto Xingu y los araweté de Pará– ofrece quizás el modelo –reconstruido a partir de manifestaciones particulares– de mayor contraste con el naturalismo y la metafísica de la modernidad occidental: el perspectivismo amerindio. Esa *operatoria del desierto* es válida no sólo para la Amazonía, como se observa en las palabras de Kubitshek, sino que lo ha sido de forma evidente en

*Os Sertões* de Euclides Da Cunha, obra que despunta los sentidos para ese término –sertão– en los albores del siglo XX y que el mismo autor extenderá al norte del país en sus escritos amazónicos, producto de su expedición a la Amazonía como miembro de la Comisión de reconocimiento del Alto Purus.

La Constitución Federativa de 1988 significó un giro de 180 grados al consagrar el principio de que las comunidades indígenas se constituyen en sujetos colectivos de derechos colectivos. Aún bajo la máscara del “super-individuo”, como señala Viveiros de Castro (2013), se reconoció y dio lugar a la comunidad. Se produjo un movimiento de “retorno de lo reprimido nacional” o, más bien, de (re)habitación y (re)habilitación alucinatoria de ciertos (re)aparecidos: los indios. Ese espectro tiene un cuerpo y ese cuerpo una tierra. La problemática de la tierra indígena y del cuerpo del indio traza, entonces, una serie de imágenes inquietantes (presencia espectral y, por lo tanto, real) que este artículo se propone recorrer para dar cuenta, a cada paso, de la distancia paradójica que condensa lo imposible de esa (re)aparición corporal.

La imagen, dice Didi-Huberman, apunta en su movimiento a la desterritorialización: la imagen puede ser, al mismo tiempo, material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua. “La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (2006 149), por lo tanto se presenta como un *umbral*. La imagen introduce lo diseminado y lo incontrolable (los fantasmas y fantasías), las frágiles supervivencias. Se abordan a continuación imágenes en las que las supervivencias e intensidades se pautan por vestigios, motivos, huellas, síntomas que hacen que todos los tiempos convivan anacrónicamente. Por eso mismo, interpelan a la contemporaneidad.

## La nación, la región y lo impensable de esas categorías

La Amazonía constituye una problemática central en la cultura brasileña, así como la literatura de viajes ha sido el dispositivo central de desplazamiento y conocimiento a través del cual aprehender lo geográfico, y ha condensado grandes núcleos problemáticos: el imperio, la nación, la economía, el progreso, el indio. A menudo es un territorio-figura y otras es un territorio-espectro que se ciñe sobre la historia cultural y política hasta en sus matrices más urbanas. Es un espacio sobre el que existe una proliferación de estudios desde las más diversas perspectivas.

Francisco Foot Hardman (1988, 2000, 2005, 2007) propone la existencia de un linaje –desde mediados de siglo XIX a la modernidad– de desplazamientos geográficos e históricos que muestran lo agónico de la imposibilidad de una fundación nacional que no es sino una ilusión –de simetría y armonía–, productos ideológicos de la cultura dominante: “orden y progreso”, que borra vestigios y señales del otro binomio: “muerte y progreso”.<sup>2</sup> La construcción nacional es una gran ilusión del sentido (a través de los discursos) y deja al descubierto, entonces, nociones de territorio diferentes, aunque superpuestas (no necesariamente contradictorias): un territorio imaginado (ilusión), un territorio creado o concebido (poder geopolítico) y un territorio fantasma (Real, inaccesible en su totalidad).

La ideología de la integración nacional aísla el todo amazónico como vacío de lenguaje, oculta lo agónico y los lazos entre esos puntos extremos y las agencias (nacionales e internacionales) del poder central (Foot Hardman). Amazonía y nación

---

<sup>2</sup> En su ensayo *Tren fantasma*, Foot Hardman (1988) se propone analizar el modo en que ciertas imágenes del optimismo tecno-industrial se dilaceran como convicciones y surgen o se convierten en fantasmagorías del espacio urbano y del mundo de las mercaderías. Su análisis se centra en un caso: el de la construcción de la vía férrea Madeira-Marmore en la selva amazónica. Estudia, así, el proceso disfórico de modernización en la selva y el signo de la ruina.

brasileña son términos no coincidentes y problemáticos. Asimismo, implica, como región, tensionar discursos sobre lo nacional y los propios límites o fronteras geográficos fijados, a la vez que hace ingresar lo transnacional, como instancia de poderes en conflicto y disputas por su control (de recursos materiales y simbólicos).

Ana Pizarro (2009) traza a la Amazonía como un área cultural específica, una región articulada sobre prácticas históricas y culturales. Pizarro sostiene que la Amazonía no es sólo indígena, que los sujetos sociales son múltiples y que su imaginario da cuenta de la turbulenta historia del área. Sin embargo, las cuestiones indígenas –en plural, al decir de Viveiros de Castro– sí se asignan a esta área como metonimia de la (pre)existencia indígena y de la experiencia de otredad radical. Así como es posible pensar varios “Caribes” (insular, cuenca del mar, como desplazamiento) (Pizarro, 2002), es posible pensar la multiplicidad, la heterogeneidad amazónica y no concentrarse únicamente en elementos de posible unidad (como la persistencia de lo fluvial, por ejemplo), sino instalar su diferencia infinita y también, por qué no, asignarle sus atributos a algo más allá de lo geográfica y culturalmente delimitable: comprender los diálogos, apropiaciones, rearticulaciones de ese espacio cultural y sus imaginarios en otros discursos no necesariamente de “pertenencia” amazónica, sino que la reescriben, la tematizan o escriben (inscriben) semas y sentidos que se le adscriben.<sup>3</sup> O bien convertir, por ejemplo, etnologías de grupos amazónicos en un modelo del pensamiento amerindio, que es la operación epistémica de Viveiros de Castro y Tania Stolze Lima.

---

3 Siguiendo estas ideas, se entiende que se amplíe la noción de Amazonía a un área que se desdibuja de límites geográficos que son, además, dispositivos jurídicos, tal como lo señala el mismo discurso de Kubitschek. Se comprende dentro de esta problemática a las tierras indígenas en áreas como la del Xingú, afluente principal que formará el río Amazonas, por su carácter emblemático de las tensiones y paradojas que aquí se abordan. La distancia aquí tampoco es espacial, sino que, por el contrario, vuelve contemporáneos espacios y tiempos, produce espaciamientos.

El anudamiento entre los desplazamientos simbólico-espaciales hacia o en el territorio amazónico y la geopolítica poseen una tradición analítica transitada desde diversas perspectivas, especialmente desde el estudio histórico. Sin embargo, interesa aquí pensar el territorio amazónico a través de la doble lógica inclusión-exclusión y la significación del vacío (Antelo 2004) en la tensión paradójica de lo nacional y lo indígena. En el artículo “Sentido, paisagem, espaçamento”, Raul Antelo sostiene: “A Patagônia é um significante vazio” (18). Algo semejante podría decirse de la Amazonía para el caso brasileño, pues para que ésta adquiriera sentido se la ha de articular al interior de una serie. Dicha serie, la del nombre y la del *nomos*, sólo podría articularse en referencia a ese vacío originario que se instituye en un suplemento al sistema nacional-estatal que, asimismo, es estructural a él. Se trata de la Amazonía como desierto de Kubitschek, que exagera la simbología nacionalista y, al mismo tiempo, la Constitución Nacional que reconoce “autonomía” y territorio al sujeto colectivo indígena, por definición fuera de la Ley del Estado.

### ***Quarup: el indio, la tierra, la Ley***

La tríada indio-tierra-ley conforma una imagen-malicia, en concordancia y también en diferencia con la descripción de Didi-Huberman, en *Quarup* de Antonio Callado.

Novela compleja, sobre todo por la multiplicidad de discursos que alberga, entreteje y por la polifonía a que da lugar,<sup>4</sup> sus páginas componen, asimismo, una

---

<sup>4</sup> No se abordará el polifonismo de la novela en este artículo. Sólo se quiere dejar asentado el hecho de que algunos personajes dan voz a diferentes discursos en torno a la interpretación de lo nacional, que pueden ser claramente identificados por el lector y que escenifican las disputas (ideológicas) sobre el Brasil de esos años convulsionados. Es el caso, por ejemplo, de Ramiro, que encarna el discurso de la medicina y lee a Brasil como un gran hospital: es necesario el dolor para salir del estado de anestesia, de Otávio, que da voz al discurso de la revolución (en términos comunistas), de Vilar, que encarna al “moderno” *bandeirante*, hacedor del “progreso” de la nación, de Lauro, etnólogo que presenta su “teoría de la mentalidad brasileña”, obsesionado por el ciclo del *jabuti* y las leyendas indígenas, defensor (bastante hipócrita) de la hibridez y el mestizaje.

imagen en que es posible asistir a las paradojas de todo proyecto que asocie la mencionada tríada.

La novela de Antonio Callado problematiza la cuestión indígena y, especialmente, los procesos de conformación del Parque Indígena Xingu, así como la intervención de y en diferentes esferas: la religión católica (y su misión evangelizadora), las instituciones y figuras del Estado (el Ministerio de Agricultura, la figura de los presidentes –evocada en diferentes instancias), los partidos políticos y movimientos sociales (PCB, organizaciones sindicales) de manera crítica. Junto con la cuestión indígena, la novela se apropia paródicamente del dispositivo del relato de viajes desde diferentes matrices: por un lado, el viaje como misión encarnada en el padre Nando y, por otro lado, el viaje de la Expedición de demarcación del Centro Geográfico de Brasil que remeda las grandes expediciones fundacionales de las territorialidades desconocidas cuyo “amojonamiento” (real y simbólico) aseguraba la apropiación. Este último viaje, asimismo, reescribe la “marcha hacia el Oeste” como campaña “civilizatoria” y de poblamiento y, además, inscribe la reflexión en torno a la fundación de la nueva capital, ubicada –según así lo determinó la elección espacio-territorial– en el centro geodésico del país. El dispositivo del relato de viajes se inscribe aquí desde una mirada crítica y dialógica en la que se intersectan lo urbano y la selva.

En *Quarup* la asociación entre indio-tierra-ley asume la forma de una preocupación por lo nacional, el foco es Brasil y los indios interesan en la medida en que son parte de Brasil. La cuestión indígena –en singular– como problema es abordada desde la mirada de la clase y la etnia dominante. Queda claro que hacia 1967, año de publicación de la novela, las discusiones son múltiples pero están dominadas por dos preocupaciones: por un lado, la ideología del progreso que se vuelve imagen-símbolo en la carretera *Transbrasiliana* sobre la que el personaje Vilar habla constantemente y que se

---

sostiene en la idea del indio como fuerza de trabajo necesaria para desarrollar el país: “Eles também são brasileiros e devem ajudar o Brasil a crescer” (Callado, 175), es decir la tríada tierra-ley-indio en donde la tierra es por medio de la ley el estado-nación que subyuga al indio como parte integrante/ada –en los términos que la ley así se lo impone– y, por otro lado, la cuestión de la tierra que se liga a una cierta ideología del patrimonio que uno de los personajes, Otávio, peyorativamente esgrime como “salvar os índios como bichos ornamentais e como objeto de estudos para os Smithsonian Institutes...” (177). Sin embargo, aquí la cuestión de la tierra se convierte en la posibilidad de supervivencia de los indios y el único modo es a través de la ley del estado que la reconozca como tierra indígena, como *Parque Nacional do Xingu*, “entre 10 e 12 graus de latitude Sul e 53 e 54 graus de longitude Oeste de Greenwich” (151); el Estado-Nación Brasil interviene en su ley para crear, paradójicamente, el “Estado dos Índios” (151) para preservar su *estado*: “Os índios estão quase mortos. O importante é que não morram todos... dar a eles os meios para sobreviver” (151). De allí el nombre del órgano estatal que se ocupa de los indios: *Serviço de Proteção aos Índios* (hoy FUNAI), una especie de defensoría legal. La cuestión de la tierra, presentada por Fontoura, el encargado del puesto indígena en el Parque, es urgente y dibuja la tensión que pervive hasta el presente: el *grilo* (ocupación o falsificación de título de propiedad).<sup>5</sup> “Os índios dentro de pouco tempo não tem mais nem uma horta neste país que era deles. Estamos matando os selvagens de fome” y quienes se adueñan de sus tierras son los *grileiros*: hacendados que se apropian de tierras indígenas, como el caso de Gonçalo Trancoso, en la novela.

---

<sup>5</sup> Sobre el *grilo* sugiero la lectura de la excelente tesis de doctorado de Alexandre Nodari, que retoma la antropofagia oswaldiana: “*a posse contra a propriedade: podrá de toque do Direito Antropofágico*”, UFSC, 2007.

La imagen-malicia<sup>6</sup> que *Quarup* propone al respecto se hace carne en dos singulares manifestaciones: una es el ritual del quarup occidentalizado, la otra es la expedición al centro del país que revela el vacío original de cualquier identidad nacional. No solo es un vacío, sino que, acompañados por todos los indios enfermos y diarreicos, convertidos en fantasmas famélicos y escatológicos, es una *Cloaca central*, una mierda, un *Brasil diarreia* (Hélio Oiticica). Y, por último, esas dos imágenes despiertan al espectro: el (re)aparecido cuerpo del indio invadiendo Río de Janeiro, la alucinación de Fontoura: si, como decía Marx, un espectro asola Europa, el del comunismo, un espectro asola la nación: el indio. Ese espectro, como tal, tiene un cuerpo<sup>7</sup> y una hylé, materialidad, que da origen al fantasma (Derrida 1995). En la figuración del todo por la parte, la Amazonía se asume materialidad entendida como corporeidad y potencialidad de que están hechas todas las *cosas* de la Naturaleza: la Hiléia (nombre dado a la floresta amazónica por Humboldt, cuya raíz contiene a la *hylé*) y su venganza, para parafrasear el título del libro de Foot Hardman.

Ante la ilusión (en su sentido óptico) de la visita del presidente Vargas al Xingu para firmar el decreto que dé origen al Parque, el Ministro Gouveia afirma “Minha idéia é fazê-lo sair daqui como Pai dos Índios, além de Pai dos Pobres”. La encarnación del Estado como ley paterna, en la figura del presidente coloca a los indios como carentes, dependientes y subsecuentes de un *pater*. Sin embargo, se trata de una herencia imposible: la propiedad es um *grilo*, no hay paternidad (legalizada), pues Getúlio no va al Parque y no se firma el decreto de creación sino hasta 1961. No hay paternidad, sino

---

6 Con “imagen-malicia” me refiero al concepto de imagen que estudia Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, aquel “tipo” de imagen que pone en suspenso la historia en su sentido cronológico, la imagen dialéctica de Benjamin, pero sobre todo, la que “piensa” inconscientemente la sinrazón de la historia, la imagen que desmonta la historia, tal como se deja entrever en las escenas que se describen en este apartado.

7 La idea de Fontoura es imponer el cuerpo del indio: “Obrigar o Brasil a matar indio na Capital e com bala...” (156).

una imagen de la modernidad como espectáculo funesto. En la escena funambulesca, fantasmal, cuasi *zombie* del capítulo 4, precedido de otros espectáculos más risueños, se corona con una imagen final: el centro geográfico es señalado con una bandera, no la del Brasil, sino con el vestido de Sonia, la rusa *fugida* con un indio, de quien nunca más se sabe el paradero. Es la metáfora del estado-nación como imposible y la imposibilidad de la ecuación tierra-indio-ley, así articulados.

### ***Serras da desordem: tierra trágica***

La novela *Nueve noches* de Bernardo Carvalho (2006) relata un suceso del 25 de agosto de 1940 en que los habitantes de la aldea en la que Buell Quain había pasado sus últimos meses es atacada por hombres armados, diezmado la población, suceso del que Vicente logra escapar. Este suceso coincide anacrónicamente con las primeras escenas de *Serras da desordem*, película de Andrea Tonacci, de 2006.

Carapiru, indio Gwajá, que habitaba en la selva geográficamente perteneciente al estado de Maranhão, escapa del atroz ataque de un grupo de *fazendeiros* y vaga por diferentes territorios hasta que llega a una pueblito de Bahía en el que es *adoptado*, hasta que la FUNAI conoce su historia y lo *devuelve* a su comunidad originaria. Esa sería en pocas palabras la *Pequeña historia*, para usar los términos de Deleuze (2008), que traza la película. Los términos que hemos utilizado para narrar esta historia, destacados en cursiva, dan muestras del modo en que la historia y vida de Carapiru es colocada: nuevamente el “paternalismo” de la sociedad brasileña y los órganos del estado (FUNAI) que deciden y regulan sobre su vida (biopolítica). Reaparece el conflicto en torno a la tierra, pero aquí, a través de los recursos imagéticos del cine, en el relato de una vida, en el acontecimiento singular que adviene a un hombre en la forma de un asedio espectral de la negación y aniquilamiento, de la exclusión como modo infame de

imponer y perpetuar sentidos a un desierto, a un vacío, geográfico, demográfico y temporal: ese sentido que es creado a partir de la serie de imágenes del archivo televisivo –sobre todo– que el director utiliza y sobrepone a la historia de Carapiru. Esa misma serie que colocó hitos históricos en la “conquista del desierto”: Goiânia, en la presidencia de Getúlio Vargas, Brasília en la de Kubitschek, la Transamazónica durante la dictadura militar, pero también la ferrovía Transaereana propugnada por Euclides da Cunha o la represa hidroeléctrica de Belo Monte, todas ellas inscripciones de un tiempo en esa tierra sin historia donde la ruina, lo nuevo se confunden en una informalidad, vacío.

Muchas líneas atraviesan el filme y (des)dibujan un territorio de ficción-documentada en la que la imagen-movimiento elabora una imagen-afección del indio como metonimia de la selva y, por correlación –si el todo es duración– una imagen-afección de la ciudad y del denominado progreso. Aparece la pregunta por el límite, por ciertas zonas liminales del *entre* y del “afuera”, esa paradójica exclusión inclusiva que moviliza la circularidad trágica y que encarna lo imposible.

Ismail Xavier sostiene, acerca del filme de Tonacci:

O jogo de interrupções, o vai-e-vem de Tonacci nos convida a viver a instabilidade das imagens, a indecisão. Mesmo quando o quebra-cabeças começa a se resolver no nível pragmático da biografia, a poeira já levantada em seu cinema-processo acentua até o fim o campo das incertezas, o que há de lacunar, intersticial, na cena visível. (Xavier, 2008: 18).

Esas palabras resumen la sensación que nos deja el filme hacia el final: una imagen de vacío a pesar de que las escenas llenan el espacio visible. Quizás la metáfora-imagen

más fuerte sea, justamente, construida por la polaridad entre dos imágenes: por un lado, Carapiru tomado, adoptado como ser casi sin lengua. Lo vemos en situaciones que lo asemejan a un niño balbuceando apenas algunas palabras del portugués y retribuyendo un cariño piadoso –y expreso– del pueblo que lo ha acogido. Por el otro lado, un Carapiru que habla su propia lengua, pero en soledad, cuando el pueblo está ausente o cuando no es escuchado realmente. Sabemos, y eso se revela también al final del filme en que aparece el director y sus cámaras filmando a Carapiru, que él nunca está realmente solo, pero su lengua y su habla resuenan en un vacío que deja clara la imposibilidad de comprensión. No accedemos a la posibilidad de construir un sentido desde Carapiru, desde su punto de vista, y esas palabras resuenan, con serenidad y belleza, pues el sonido es musical y armonioso, pero sin que podamos construir significado, es puro significante. Ésa es la metáfora más certera y que nos deja también sin palabras: revela la imposibilidad de traducción de una lengua y una cultura a otra: la lengua es la casa de la cultura. Aún si fuese posible *traducir* las palabras de Carapiru, sería necesario traducirlas a un sistema de valores culturales y sociales radicalmente diferentes, lo que podría no ser más que una traición a su propia lengua. La imposibilidad de acceder a los verdaderos y genuinos contenidos de la lengua de Carapiru y su mundo se nos revela.

Queda un Real, también, en el filme, imposible de representar, imposible de interpretar. Carapiru queda en ese entre-lugar, entre las dos imágenes que mencionamos. Ese espacio *entre* es revelador de un interés (inter-esse), ese espacio que está entre Carapiru y los habitantes del pueblo: hay interés afectivo entre ellos; ese espacio entre Carapiru y su historia y los dispositivos de filmación: hay interés crítico del filme en mostrar las imágenes que forjaron la identidad o las identidades de la nación (Rocha Melo, 2008: 34) y las que se marginalizaron, negaron o manipularon desde la ley, el Estado: Carapiru indio, Carapiru selva, Carapiru sin-padre, Carapiru-sin

patria, Carapiru-huérfano-abandonado expuesto a la adopción comunitaria. Carapiru devuelto a su “comunidad de origen” regresa a una especie de solipsismo, no hay retorno posible porque ese origen no existe y su (re)aparición no hace más que confirmarlo como espectro, doblemente negado.

Hay un montaje deliberado en el filme entre las imágenes de Carapirú, en diferentes momentos de esa *Pequeña historia* de su vida, y las imágenes de la historia de Brasil que se instituyen como imágenes de la Gran historia. Sin embargo, el estatuto de ficciones de esas imágenes es fundamental para producir el efecto de extrañamiento. Esa ficcionalización de las imágenes se realiza gracias al montaje, al corte deliberado que pretende paralizar el efecto de realidad (o el anestésico de continuidad): imágenes de la construcción de la Transamazónica, junto a imágenes de la represión dictatorial, le siguen imágenes de la tala de enormes árboles amazónicos, la construcción de Brasilia (ese gran ícono, como se quiso, del progreso y el desarrollo nacional), estadios de fútbol colmados y, finalmente, imágenes del carnaval de Río, configuran un inventario ruidoso, caótico y de colores desvaídos que contrasta polarmente con las imágenes de la selva de Carapirú y su grupo, con los sonidos suaves y acompasados de las aguas y los pájaros, las conversaciones del grupo, el predominio de la composición en verdes y marrones con infinitos matices. Allí se preanuncian los conflictos que atravesarán todo el filme, de manera latente.

Ese contraste revela el conflicto trágico de la historia de Carapiru, ya que ese espacio primigenio aparece idealizado, pero de inmediato aparece el corte: el tren, la invasión y la irrupción de los hacendados sembrando violencia y muerte. Inmediatamente, gracias a un uso crítico de la imagen, se nos revela lo imposible de esa idealización y nos adentramos en la tragedia de las imágenes. La tragedia entendida aquí no como una teleología del destino o un oráculo, sino como la insistencia de un

imposible Brasil indígena, su aporía, y la insistencia de la negación, aparece a partir de la serie de imágenes-afección ligadas a Carapiru.

Esa tragedia es, también, la imposibilidad del proyecto de Andrea Tonacci, quien a partir de 1970 inició su contacto con los indios con el objetivo de “buscar la mirada del otro”, un proyecto utópico que reveló sus límites: “Mas essa “fantasia”, termo usado pelo próprio realizador, logo mostrou seus limites: o “olhar do outro” era, na verdade, um “espelho”, e isso forçava uma mudança no sentido dessa busca. O índio deveria passar então a ser visto não como um “outro” inteiramente diferente, mas como “uma mesma humanidade condicionada diferentemente para as mesmas coisas” (Tonacci en Rocha Melo: 25-26). Como sostiene Rocha Melo, el filme problematiza la relación entre la composición de las imágenes y la ideología del poder.<sup>8</sup>

Deleuze establece tres tipos de imágenes, al interior de la imagen-movimiento que define y constituye al cine: la imagen-acción, la imagen-percepción y la imagen-afección. Carapiru aparece, en varias escenas del filme, en situaciones de soledad o aislamiento en las que la cámara muestra su rostro, en un primer plano. En algunas de ellas, además, Carapiru habla, solo. Esas imágenes-afección configuran a Carapiru como un héroe trágico. Son realizadas en momentos clave: cuando él está solo entre los pobladores del pequeño lugar que lo acoge, mirando televisión o soñando –no sabemos bien– en la casa de Possuelo, cuando retorna a su aldea y se demuestra su soledad, desde la que observa a todo el resto. Decimos que se trata de una imagen-afección pues es en ellas en las que con más sutileza, pero también mayor fuerza, nos deparamos con un rostro al que se nos propone, como espectadores, interpretar, significar. Pero no sólo

---

<sup>8</sup> Luis Alberto Rocha Melo realiza un interesante análisis de las imágenes de *Serras da desordem* y considera que el filme muestra la multiplicidad de miradas desde las que se construye lo real. Así, la película escenifica las luchas del poder que, justamente, se visualizan en las imágenes y sus disputas. Al colocar la diversidad de imágenes de archivo –un conjunto sumamente heterogéneo– junto a las imágenes de Carapiru, los modos en que se realiza el montaje y el explícito recurso a la fragmentación, muestran las disputas ideológicas, los diferentes discursos que formaron la identidad o las identidades de un país.

eso: es a través de esos encuadres de primer plano que se interpela la subjetividad del espectador, pues en la lectura de gestos de un rostro encontramos todos los signos que nos devuelven la otredad del yo y, al mismo tiempo, me devuelven la diferencia (con el otro) y la identidad. Son esas imágenes las que aspiran de modo más directo a generar un *pathos*, una sensibilidad de la mirada que desestabiliza. Tonacci lo realiza desde un registro y montaje sumamente particular e inteligente, pues sus imágenes-afección se diferencian de aquellas de los medios de comunicación, discursos-imágenes que también se incluyen en el film. En las imágenes-afección de *Serras da desordem* nos deparamos con una imagen sin palabras, un rostro que no es externamente interpretado (diferente es el caso, por ejemplo, de las imágenes de noticieros que colocan el primer plano y narran la situación de Carapiru); a lo sumo, aparece su propia habla, sin traducción: nos está revelando la irreductibilidad del otro, la imposibilidad misma de esa utopía que es mostrar la mirada del otro, porque ésta, que en esas imágenes nos mira, es inescrutable, no pasa de ser una fantasía del hombre. Y en cuanto fantasía, revela lo inquietante de esa situación, de esa imposibilidad de representación. El indio, que se constituye históricamente, disciplinariamente desde la antropología y la etnología, como el otro por excelencia, alteridad radical, viene a constituirse en el filme en metonimia de la selva (por su heterogeneidad, por su diferencia, por su oscuridad al sentido), territorio que, espectralmente, en las diversas inflexiones de la imaginación y la imagen, atraviesa diferentes textualidades configurando un “mapa”, un “atlas mnemosyne” de las experiencias que inquietan a la humanidad y que, por esos mismo, perviven espectralmente en diferentes tiempos o, bien podríamos decir, hay imágenes que revelan condensar en sí todos los tiempos en que esa pregunta por ese espectro aparece.

Para Rocha Melo las imágenes de *Serras da desordem* están al “servicio” del drama: “As imagens de arquivo não surgem, portanto, para *ilustrar* a ação, mas para ampliar a

nossa percepção do drama que se desenrola bem diante de nossos olhos” (35). Considero que el drama se produce, más que por el uso de imágenes de archivo, por las imágenes-afección de Carapiru, que lo colocan casi como un héroe trágico, que no puede actuar o decidir por sí mismo, sino que es conducido por una instancia biopolítica que traza su destino: en la tragedia griega eran los dioses, aquí es el Estado y los diversos dispositivos de control y muerte (necropolítica) que se yerguen sobre él, por sobre sujetos considerados peligrosos porque indóciles, fugitivos al orden capitalista o porque obstáculos al progreso civilizatorio unificador. Carapiru es el sujeto paciente de las pocas acciones que suceden en el filme: es adoptado por el pueblo, es llevado por el FUNAI, es devuelto a su comunidad Gwajá: vuelve al lugar en que la civilización lo coloca, para su propia tranquilidad (indio en su comunidad)...Y en todas esas situaciones: su rostro inescrutable. La idea de circularidad inscrita en el film también refuerza esa imagen trágica que, sin embargo, visualiza los propios límites del trabajo cinematográfico: hay una conciencia de que la imagen-movimiento puede al menos presentar imágenes críticas, al mismo tiempo que una autocrítica.

Tanto *Quarup* como *Serras da desordem* cuestionan los límites de la representación y la representatividad de un colectivo, las comunidades indígenas –como son entendidas en el texto jurídico- dejando a la vista sus paradojas, a la vez que escenifican las estrategias institucionales, mediáticas, espectaculares, y fundamentalmente las de la máquina estatal de objetivación de esos sujetos y comunidades, revelando la imposibilidad de la nación-Brasil de pensar la cuestión indígena sino desde el discurso de la ley del estado (el padre de los huérfanos) y el lugar marginal, lateral, de exclusión, de límite del pensamiento y de la civilización, concediéndoles tal vez una tierra –en algunos casos y sólo a través de procesos lentísimos– pero no un espacio en lo real. El indio aparece como un espectro, como un resto, imposible de ser pensado como presencia con todo cuerpo, todo rostro y aún menos en su propia acción y producción

de pensamiento. Es, en otras palabras, negado en su estatuto real. Al respecto, considero que las fotografías, vistas –y tal como fueron expuestas– en relación de complementariedad con los desarrollos teóricos de Eduardo Viveiros de Castro, abren un espacio para dar un paso más allá de la crítica, que el filme y la novela realizan a esos modos en que las cuestiones indígenas han sido objeto de políticas del estado, de conceptualizaciones de lo nacional. Ese paso más allá implica el establecimiento del pensamiento amerindio como una contra-antropología que puede producir transformaciones en la mismísima metafísica occidental, principalmente al deconstruir los principios de la máquina estatal –centrada en el concepto de *antropos*– y al reconocer, a la vez, la potencia de autodeterminación y *suficiencia antropológica* que desjerarquizan, multiplican y valorizan la diferencia y la diferenciación continua, cuya expresión puede entenderse como “devenir indio”.

### ***Variações do corpo selvagem: abertura al por venir***<sup>9</sup>

La exposición *Variações do corpo selvagem* tuvo lugar entre agosto y noviembre de 2015 en el SESC Ipiranga, en São Paulo. Tal como señala Veronica Stigger, curadora de la muestra junto a Eduardo Sterzi, esta exposición reúne por primera vez la producción fotográfica de Eduardo Viveiros de Castro. Se expusieron dos series de fotografías en conjunto: por un lado, aquellas que conforman la “serie de la contracultura”, fotografías del cineasta Iván Cardoso, de las intervenciones de Hélio Oiticica –los parangolés, por ejemplo– o las del poeta Waly Salomão, es decir, fotografías producidas durante el período de colaboración con estos artistas y, por otro lado, una serie de fotografías

---

<sup>9</sup> A continuación retomo la conferencia de cierre de Viveiros de Castro al Seminario *Variações do corpo selvagem* así como las entrevistas reunidas en *La mirada del jaguar* y su libro *Metafísicas canibales* para sistematizar sus elaboraciones teóricas y analizar qué aperturas son factibles para la problemática indígena.

realizadas a lo largo de su actividad como etnólogo junto a los indios yawalapiti, awareté, yanomami y kulina. La exposición de estas fotografías del autor de *A inconstancia da alma selvagem* y *Metafísicas canibais*, uno de los antropólogos contemporáneos de mayor reconocimiento internacional, tensiona y torsiona, en el sentido de que instituye un segundo movimiento al que se ha venido describiendo hasta aquí: desde las aporías y paradojas de lo imposible hacia una apertura al acontecimiento, ligado a la posibilidad de transformaciones en los vínculos entre estética y política y que podría resumirse en el “todos somos indios” e “índios é nós”.

Las fotografías exhibidas son conceptualizadas por el antropólogo como una dimensión diferente de la práctica etnográfica (no forman parte de la investigación ni siquiera como instrumento/documento etnográfico), es decir, se las concibe como una práctica artística concentrada en las actividades diarias, los días, la vida cotidiana de un pueblo en su belleza y delicadeza.<sup>10</sup>

Si se reúnen estas ideas con la afirmación de Viveiros de Castro de que aquello que el chamanismo como epistemología indígena concibe como un ideal de subjetividad pervive limitadamente en “nuestra civilización” en los dominios del arte, las fotografías del antropólogo, al ser puestas en contacto y vistas junto a sus elaboraciones teóricas, adquieren una fuerza diferente que conduce, como consecuencia, a una transformación de “lo político” y del modo en que es posible problematizar un “Brasil indígena”.

En otras palabras, si en el chamanismo, sólo es posible conocer algo en la medida en que se toma la perspectiva de eso que se quiere conocer, en la medida en que se “procede por atribución de subjetividad o agencia a las llamadas cosas” (2013 18) –se trata de una epistemología estético-política<sup>11</sup>–, en nuestra civilización ese “pensamiento

---

<sup>10</sup> El texto completo sobre algunas de las fotografías expuestas en *Variações do corpo selvagem* y también publicadas en la revista ZUM, está disponible en: <http://revistazum.com.br/revista-zum-9/os-trabalhos-e-os-dias/>

salvaje” perdura en el dominio del arte, domesticado, a la vez que es el conocimiento científico el “epistemológicamente superior”. Sin embargo, creo que la operación que las fotografías de Viveiros de Castro realizan es justamente devolver a esa forma artística un estatuto de conocimiento por subjetivación, lo cual se vuelve posible a partir de su trabajo etnográfico expresado no sólo en su obra teórica sino en los fragmentos textuales que acompañan las fotografías.

De esta manera, las fotografías pueden “ativar os poderes de um corpo-outro”, el cuerpo como “feixe de afecções e capacidades, origem das perspectivas”, conjunto de maneras o modos de ser (un manierismo y no un esencialismo ni unidad). Éstas colocan en su centro al cuerpo, tanto las corporalidades indígenas como las de los artistas de la contracultura, preocupados por devolver una experiencia corporal al arte y, en cierta medida, un estatuto ritual en sus vínculos con la vida misma: una transformación social sólo se pensaba en la misma articulación a una transformación, una nueva experiencia, del cuerpo, especialmente en movimiento, en gesto, en contacto, en provocación. Las dos series de fotografías se interconectan apuntando que aquello que el arte de la contracultura realizaba en la urbe se produce epistemológicamente en las comunidades indígenas: así, por ejemplo, el rostro pintado de un rojo intenso de Ivan Cardoso remite al *urucum* de los diseños y pinturas corporales indígenas o el arte plumario de un *cocar* al parangolé vestido por un “pasista da Mangueira”. Ese diálogo entre las dos series se intensifica con las reflexiones del antropólogo cuyas palabras se citan en la misma exposición fotográfica: pensar todas las minorías del planeta como indios.<sup>12</sup> Los pobres,

---

11 Al respecto, uno de los fragmentos textuales que acompaña las fotografías versa: “[Para o xamã] conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido –daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa”.

12 En la conferencia de cierre del Seminario *Variações do corpo selvagem*, realizado durante la exposición, Viveiros de Castro señaló la importancia que tuvo para la elaboración de la noción de *perspectivismo* su participación y compromiso con el movimiento contracultural de los años ‘60-‘70 y de las elaboraciones de la antropología Oswald

los negros, inmigrantes... son indios: son indios planetarios que están fuera de la máquina del capitalismo y de la máquina de trascendencia que es el Estado y el espectáculo (mediático). En ese sentido, devuelven el espectro de lo que podría no ser o ser distinto, a través de un señalamiento del propio espectro civilizatorio: orden, progreso, desarrollo no son sino una fantasmagoría en torno a la cual se diseñó una máquina de exclusión y aniquilamiento. Si en la novela y en el filme analizados el indio deviene espectro, un desaparecido por aniquilación, museificado, trágicamente condenado, huérfano que precisa de un padre, miserable o materialmente “pobre” (revelando su conceptualización desde parámetros occidentales) –aunque eso sea trabajado como una crítica–, por el contrario, en las fotografías de las comunidades indígenas de Viveiros de Castro se lanza una apelación a la felicidad de las imágenes, un foco que desautomatiza la percepción del cuerpo, puesto en acción y movimiento, un cuerpo *agenciamiento*, que se está produciendo y, desde allí, devuelve al cuerpo toda su potencia política. Como el antropólogo señala, el indio no quiere volverse blanco, volverse blanco sería volverse pobre, sino que desea persistir en su diferencia y es ese poder de la diferencia y del devenir el que se propone como potencia política: pensar a todas las minorías como indios y actuar políticamente en esa dirección. El indio desea persistir en su diferencia y su epistemología perspectivista. El imperativo político que las comunidades indígenas están apuntando es un “volverse indio” para vivir y poder-vivir en un mundo que la metafísica occidental llevó al límite de la extinción y la crueldad.

Ahora bien, la pregunta que se plantea es cómo ese perspectivismo amerindio podría tener consecuencias políticas transformadoras.

---

de Andrade: ambas constituyeron irrupciones insurreccionales al discurso metropolitano a partir de la periferia, de lo marginal.

El perspectivismo es la concepción indígena según la cual la humanidad es el fondo común de la humanidad y de la animalidad (y no a la inversa, la idea de que “los humanos éramos animales”). Así, la forma corporal de cada especie es una ropa, un envoltorio que oculta una forma interna humanoide. Por eso, la interacción entre humanos y no-humanos o extra-humanos es una relación social, una relación entre sujetos: el sujeto es un punto de vista, una posición, y la humanidad, una condición. La noción de colectividad y de sujeto colectivo se ve trastocada filosóficamente. De este modo, las relaciones entre naturaleza y cultura no pueden ser pensadas del mismo modo que en la tradición occidental (physis/nomos; naturaleza/sociedad) sino que se amplía el mundo de los posibles y, especialmente, implica la apertura hacia un concepto epistemológicamente más adecuado, que sería el de *formas de vida* que, al otorgar el mismo fondo de humanidad y, por lo tanto, de potencia política a seres humanos y no humanos, se desplaza de lo antropocéntrico: en el pensamiento indígena todo es humano, solo que no se es humano al mismo tiempo. El perspectivismo es una “economía pronominal”, funda una posición metafísica que Eduardo Viveiros de Castro llama economía simbólica de la alteridad, es decir, la precedencia del yo-en-cuanto-otro como deducida a partir de la posición inicial del otro.<sup>13</sup>

El perspectivismo amerindio, cuyo desarrollo se vincula a la experiencia contracultural (años '60) y a sus trabajos de campo antropológicos, pone en jaque el pensamiento occidental, su metafísica y su ontología, y –aquí está su potencia política original– expone una alternativa al Brasil a partir de su antropología contra el Estado o contra-antropología.

---

13 Así entendido el perspectivismo, para las epistemologías indígenas “conocer bien alguna cosa es ser capaz de atribuir el máximo de intencionalidad a lo que se está conociendo” (Viveiros de Castro). En nuestro mundo ése no es el lugar de la ciencia, que todo lo objetiviza, retira subjetividad del mundo, que desanima para conocer, sino el del arte.

El perspectivismo podría permitir leer dos consecuencias políticas fundamentales que están *expuestas* en el diálogo entre fotografías, fragmentos textuales que las acompañan y elaboración teórica de Viveiros de Castro: por un lado, la presentación de una antropología contra el Estado y, por otro, la disolución de la noción de *antropos*, tan cara a occidente y tan urgente en la contemporaneidad.

En el primer caso, esa contra-antropología que es el perspectivismo desestabiliza identidades y jerarquías, su principio es la diferencia (“Existir es diferir”). Por lo tanto, no habría un principio organizador, único, trascendente o ley que instaure un Estado y distribuya inclusiones y exclusiones. Esta contra-antropología es un pensamiento contra el estado porque es extra-moderno, es decir, anterior al Estado (lo que muestra que éste es una contingencia y no un absoluto)<sup>14</sup> y, además, porque como anterioridad reclama un *derecho originario* que sería un *antídoto* a la conceptualización y diseño de un Brasil dominado por los “dueños del poder”, dibujando un proyecto de futuro (Viveiros de Castro 2013 183). No se trata de que los indios existieron, en un pasado, remoto e irrecuperable, sino que ese origen es un devenir indio, es cada afirmación de la diferencia de quienes viven por fuera y a contramano de la máquina estatal. Viveiros de Castro pretende así “contaminar” la metafísica occidental para desactivarla, a partir de esta contra-antropología, cuya noción central es el perspectivismo. Su potencia política nada tiene que ver con una inclusión del indio en el Estado/Nación (lo que sería un *antropoindigenismo*) sino que el pensamiento indígena, su antropología –es decir, sus modos de entender el mundo– se piense a sí mismo y al blanco, al mundo occidental, como una porción de él. En su diferencia, esta contra-antropología provocaría una

---

<sup>14</sup> Se trata, en este sentido, no sólo de una pre-existencia física, el lugar preliminar (Finazzi-Agrò 2001) del indio en la cultura brasileña, sino la validez de su “ley“, de sus categorías, figuras y conceptos, como anteriores a la ley del Estado-nación: “Brasil es una circunstancia para los indios, no su condición fundante” (Viveiros de Castro 2013). “Si algo forma parte de algo es ‘Brasil’ el que forma parte del contexto de las culturas indígenas, y no al revés” (2013 36).

transformación: el abandono de la metafísica occidental y sus derivaciones, que se impuso como única posible. Esa potencia transformador podría derivar, conducir, a lo que Viveiros de Castro denomina “suficiencia antropológica”, es decir la autodeterminación, como proyecto político, de una vida que sea lo suficientemente buena o, en palabras del fotógrafo: “eles podem nos ensinar a voltar à terra como lugar do qual depende toda a autonomia política, econômica e existencial. Em outras palavras: os índios podem nos ensinar a viver melhor em um mundo pior” (frase que acompaña algunas fotografías de la exposición).

Aquí radica la segunda consecuencia que mencioné –y este orden es sólo de índole explicativa-formal–, del perspectivismo amerindio: la potencia de pensar en *formas de vida* como una salida del *antropos* a partir de la importancia concedida a la economía de la corporalidad, pues el fondo común de la humanidad es la humanidad y son los cuerpos los que se construyen. Se anula la distinción entre Naturaleza y Cultura, propia de la metafísica occidental (unicidad de la naturaleza y multiplicidad de culturas) a partir de la concepción amerindia que implica unidad de espíritu y diversidad de cuerpos, es decir, “la variación como naturaleza” (Viveiros de Castro 2011).

Las fotografías de los grupos indígenas intentan devolver, a través de la apelación al sentido estético, la imagen de una posibilidad, la apertura a un (re)aparecido que viene del futuro y del pasado como futuro, anacrónicamente, expresado en la felicidad de las imágenes, en la plenitud de esos cuerpos. Ser humano, dice Viveiros de Castro, es una cualidad nominal, pero es necesario hacerse humano: las máquinas amerindias tiene como función producir cuerpos verdaderamente humanos, son dispositivos de hominización del cuerpo genérico a partir, por ejemplo, de pedazos de cuerpos no-humanos como plumas o picos. Es necesario distinguirse del cuerpo genérico para no correr el peligro de ser tomado por otro, es necesario *diferenciar*. Las fotografías están allí

como modo de presentación de esos cuerpos y sus procesos de humanización. Tal como dice el antropólogo, apropiándose de algunos conceptos deleuzianos, la vida vive de la diferencia, cada vez que una diferencia se anula, hay muerte. “Existir es diferir”. Esto es lo que las imágenes fotográficas proponen: la necesidad de un devenir, una real apertura a lo que se delimitó como imposible, en la que lo múltiple tenga lugar, es decir, la variación compleja que no se deja totalizar (menos aún en la forma “Estado”). La presentación artística de estas fotografías, al arrogarse la función de una epistemología estética y política en su acercamiento y pregnancia de la epistemología indígena (chamánica) que subjetiviza en lugar de objetivizar, ofrece una reflexión –aunque allí nos quedaríamos en la metafísica occidental– y una experiencia corporal sobre la posibilidad de la autodeterminación, como proyecto político, lo posible sería “volverse indio” o *devenir-indio* y, como tal, la indianidad se convierte en un *proyecto de futuro* (2013 207), como posibilidad de salir del Brasil o bien del dispositivo Estado-Nación, lo Uno, que opera en la exclusión-inclusiva.

En este sentido, la teoría de Eduardo Viveiros de Castro devuelve al pensamiento indígena su capacidad de ser filosofía, antropología, dándole un lugar de agencia, activo: el clasificado se vuelve clasificador, es decir, se asume el punto de vista indígena y su antropología como agencia, como posibilidad de pensamiento y de descolonización del pensamiento. Eso que la teoría realiza, también se exhibe en las fotografías en las que los cuerpos se muestran haciéndose, en agencia, en las que se intenta dar imagen a la propia antropología amerindia, aún cuando no sea posible verlas desprovistas de las elaboraciones teóricas (por eso los fragmentos textuales que las acompañan) y aún cuando sean realizadas por un sujeto no-indígena que, sin embargo, intenta colocarse allí y dejarse transformar en ese proceso de traducción imposible, a partir del devenir-indio, que implica una alianza intensiva y cosmopolítica, una zona del vínculo que Viveiros de Castro denomina una economía de afectos transespecíficos.

Si algo las fotografías intentan dar a ver y provocar es esa zona de afectos que se implique en una alianza, en términos amerindios, alianza que derive en un devenir de autodeterminación, de posibilidades de los sujetos de configurar sus modos de vida, de elaboración de una corporalidad, de su epistemología estético-política y, sobre todo, que ese devenir transforme y devenga otra, canibalice, a la metafísica occidental. No sólo se concibe aquí al indio como agenciamiento, productor de una epistemología y una antropología sino que Viveiros de Castro ve allí una potencia política transformadora para nuestro mundo presente.

La indianidad se convierte en un proyecto de futuro, entonces, un advenimiento de aquello que se presentaba como asedio fantasmal: indios espectrales desembarcando en Rio de Janeiro que Fontoura imagina en *Quarup*, sobre todo porque la indianidad es un enunciado performativo y no constataivo y, en primer lugar, porque son múltiples los colectivos que son producto de una historia y un trabajo sistemáticos de destrucción cultural, sujeción política, todos esos colectivos pueden volver a ser y devenir indios. No se trata de la búsqueda de autenticidad, pues allí entraríamos en la metafísica occidental, y en una lógica jurídico-legal, sino de un devenir, un movimiento incesante de de diferenciación. El perspectivismo implica, para la humanidad, repensar la relación de la humanidad con el mundo y la posibilidad de advenimiento de lo imposible: el por venir indígena, contra, fuera, de una dinámica estatal y nacional, porque esos son conceptos trascendentales y totalizantes ajenos a la antropología perspectivista amerindia.

Ante un presente en el que se acentúa un proceso de desindianización, donde pervive cierta idea de los indios como supervivientes,<sup>15</sup> cuyas acciones concomitantes proponen la integración a la vida nacional a través de dispositivos del Estado, la

---

15 “A indianidade não é uma sobrevivência do passado, mas um projeto de futuro” afirma una de las frases de la exposición fotográfica.

exposición –junto a las conferencias y seminarios que tuvieron lugar en torno a ésta– recoloca la fuerza de un proceso de creciente visibilización de las comunidades indígenas y de la potencia de transformación de su antropología.

Cabría tal vez una crítica en el hecho de que quien teoriza al respecto es un no-indio. Sin embargo, tal crítica pierde fundamento o se convierte en tautología si pensamos que se trata de que el “traductor” (antropólogo) justamente deje que su dispositivo conceptual se deforme, se subvierta potenciando el equívoco, la diferencia, la proliferación, el devenir-indio que, performativamente se asume, pues no se trata de hablar en nombre de, ya que se ha abolido toda instancia de representación. Al no ubicarse desde una metafísica “mediterránea” sino desde la propia teoría antropológica que se reconoce en el perspectivismo amerindio, es la alianza intensiva la que vale.

Lo imposible es un Brasil indígena porque la identidad nacional es presentada como una aporía (en *Quarup*, en *Serras da desordem*) que, por definición, es exclusión inclusiva, aniquilamiento, eliminación. Se diseña un vacío original sobre el que construir una identidad y fundar una nación. Cualquier fundación nacional es un borramiento de rastros, una muerte de existencias. La idea de un vacío originario (tal vez el desierto, el centro geodésico...) encubre, niega, la presencia originaria: los indios (en plural, para Viveiros de Castro). Se trata de aquel Real imposible de representar o interpretar que articula imagéticamente *Serras da desordem*: el indio, Carapiru, que está en ese lugar no traducible, originario.

Un espectro asola la nación: el indio. Eduardo Viveiros de Castro propone el advenir de ese Real, devolver cuerpo y dar cuerpo a una antropología contra el Estado-Nación, su Ley, para, al menos, desestabilizarla. Es decir, no se concentra en una propuesta de inclusión de los indios en el dispositivo estatal o en una crítica a esos mecanismos y estrategias, sino en desestabilizar ese dispositivo a partir de la

antropología perspectivista amerindia, de quienes originalmente ejercen su ley originaria.

Acaso resulten pertinentes los últimos versos de “Hino Nacional” de Carlos Drummond de Andrade”:

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!  
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,  
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.  
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!  
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.  
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

## Bibliografía

Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

Antelo, Raúl. “Sentido, paisagem, espaçamento”. *Margens/márgenes*. Belo Horizonte/Buenos Aires, n° 5 (2004): 18-23.

Caetano, Daniel (org.). “Entre o caos e a desordem” y “Entrevista com Andrea Tonacci”. In *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Callado, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Carvalho, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

Constitución de la República Federativa de Brasil.  
<http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Brazil/esp88.html#mozTocId940803>

Castro, Eduardo Viveiros de. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

\_\_\_\_\_. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz, 2011.

\_\_\_\_\_. *Conferencia de encerramento. Seminário Variações do corpo selvagem*, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=nkwWnDmepDc>

\_\_\_\_\_. & Miguel Rio Branco. "Os trabalhos e os dias". *Revista ZUM*, n° 9 (2015). <http://revistazum.com.br/radar/eduardo-viveiros-sesc/>

Da Cunha, Euclides. *À margem da história*. Ministério da cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, 1909. [http://www.euclidesdacunha.org.br/abl\\_minisites/media/AMARGEMDAHISTORIA.pdf](http://www.euclidesdacunha.org.br/abl_minisites/media/AMARGEMDAHISTORIA.pdf)

Deleuze, Giles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Finazzi-Agrò, Ettore. "O princípio em ausência: o lugar pré-liminar do índio na cultura brasileira". *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8 (2001): 21-31.

Foot Hardman, Francisco. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. "Pontos extremos. Ruínas invisíveis nas fronteiras de um país". s/d. <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/FootHardman.pdf>

\_\_\_\_\_. "A Amazônia como voragem da história: impasses de uma representação literária". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 29. Brasília (2007): 141-152.

\_\_\_\_\_. "Revolta: Na planície do esquecimento: a grande falha amazônica". *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, 19 (2005): 96-117.

Kubitschek, Juscelino. "No Clube Ideal, sobre o Plano de Valorização Econômica da Amazônia". In *Discursos selecionados do presidente Juscelino Kubitschek*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

Lyotard, Jean-François. "Reescribir la modernidad". In *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

Nodari, Alexandre. "'a pose contra a propriedade'. Piedra de toque do Direito Antropofágico". Tese de doutorado, UFSC, 2007.  
<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89601>

Pizarro, Ana. *Amazonía. El río tiene voces*. Chile: FCE, 2009.

\_\_\_\_\_. *El archipiélago de fronteras externas*. Ed. de la Universidad de Santiago de Chile, 2002.

Rocha Melo, Luis Alberto. "O lugar das imagens". In Caetano, Daniel (org.) *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Tonacci, Andrea. *Serras da desordem*. Filme, 2006.