

Melancolia nos Trópicos: O Retrato Como Forma de Tradução / *Melancholy in the Tropics: The portrait as a Form of Translation*

*Pedro Carvalho Moreira **

RESUMO

O presente artigo propõe discutir o retrato como uma forma de tradução. Como ponto de partida, ele recorre a um traço recorrente de personagens indígenas em filmes brasileiros identificado pelo pesquisador de cinema Ismail Xavier: a melancolia. Como a melancolia é uma forma de sofrimento típica do ocidente, atribuí-la a populações indígenas no Brasil levanta uma série de questões ético-políticas. Diante disso, o artigo aborda o filme *Serras Da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, para sustentar a hipótese que a melancolia do protagonista do filme, Carapiru, é menos um efeito dramático que visa produzir identificação do que um esforço de tradução, cujos parâmetros podem ser encontrados principalmente no ensaio *A tarefa do Tradutor* do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940).

PALAVRAS-CHAVES: Retrato; tradução, Melancolia Serras da Desordem; Andrea Tonacci

ABSTRACT

This article proposes to discuss the portrait as a form of translation. As a starting point, it appeals to a recurring characteristic of indigenous characters in Brazilian films identified by cinema researcher Ismail Xavier: melancholy. As melancholy is a form of suffering typical of the West, assigning it to indigenous populations in Brazil raises a series of ethical-political questions. Faced with that problem, the article investigate the film *Serras Da Desordem* (2006), by Andrea Tonacci, to support the hypothesis that the melancholy of the film's protagonist, Carapiru, is less a dramatic effect that aims to produce identification than a translation effort -- which parameters can be found in the essay *The Translator's Task* by the German philosopher Walter Benjamin (1892-1940).

KEYWORDS: Portrait; Translation; Melancholy; Serras da Desordem; Andrea Tonacci

Os primeiros filmes brasileiros de temática indígena datam da década de 1910 e tem como marco inicial os documentários *Os Sertões de Mato Grosso* (1912), *Expedição Roosevelt* (1914) e *Rituais e Festas Bororo* (1916), dirigidos pelo Major Luiz Thomaz

* Doutorando em Filosofia da Arte e Estética pela Universidade Federal de Ouro Preto.

Reis, membro da comissão Rondon. Hoje, o cinema brasileiro conta com uma vasta filmografia sobre o tema que registra obras que vão desde grandes produções comerciais, como *Xingu* (2012), de Cao Hamburger; passam pelo documentário politicamente engajado de Vincent Carelli, com *Corumbiara* (2009) e *Martírio* (2017); e chegam até cinema indígena com *Xokxop pet* (2009), *Xupapoyñäg* (2011), *Kotkuphi* (2011), *Yãmiy* (2011) e *Mîmãñãm* (2011), do casal Isael e Sueli Maxakali.

A temática indígena, além de colocar em jogo assuntos como colonialismo, genocídio, escravidão, identidade, território, meio-ambiente, etc., envolve sempre um esforço de tradução. Isso quer dizer que todo filme que aborda essa temática passa necessariamente, em maior ou menor grau, por um processo de transposição de elementos de uma cultura para outra, até mesmo quando se trata de filmes produzidos por cineastas indígenas. Afinal, cinema indígena é sempre um processo de apropriação e transformação da linguagem cinematográfica por parte dos indígenas que, diga-se, já ocorre pelo menos desde 1986 com as primeiras experiências do projeto *Vídeo nas Aldeias*, idealizado pelo cineasta Vincent Carelli e a antropóloga Virgínia Valadão.

Dentre essas diversas formas cinematográficas e uma lista numerosa de filmes, o teórico do cinema Ismail Xavier identificou uma característica específica que coloca em diálogo ou em confronto algumas dessas obras. No prefácio à segunda edição de *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Xavier (2012, p.22) escreveu: “1974 é também o ano de *Uirá, um índio em busca de Deus*, de Gustavo Dahl, outra peregrinação religiosa permeada pelo colapso das referências do índio protagonista tomado pela melancolia e um senso de fim de mundo, dissolução de uma cultura”. Anos antes, em *As Artimanhas do Fogo, Para Além do Encanto e do Mistério*, ensaio sobre o filme *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci (1944-2016), Xavier já havia dito que *Serras* abordava “a melancolia do índio, mais de uma vez trabalhada no cinema” (XAVIER in CAETANO, 2008, p.20). É possível que neste ensaio ele estivesse aludindo ao filme de Dahl, *Uirá*, que viria a comentar anos mais tarde no prefácio à segunda edição de *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Embora não seja possível afirmar que Xavier se referia ao filme de Dahl, a partir da constatação de que a melancolia do indígena já foi trabalhada mais de uma vez no nosso cinema, pode-se identificar alguns filmes que operam dentro dessa mesma matriz, como é o caso de *A Chuva é a Cantoria na Aldeia dos Mortos*, lançado em 2018 e dirigido pela dupla Renée Nader Messor e João Salaviza e *A Febre*, dirigido por Maya Da-Rin e lançado em 2019.

Todos esses filmes têm vários pontos em comum para além da temática, como, por exemplo, uma proposta que permite certo trânsito entre o registro ficcional e documental; abordagens interessadas, cada qual ao seu modo, no encontro do mundo indígena com o mundo dos brancos; e, o mais importante, todos eles têm como personagem principal um indígena que, após uma experiência traumática, entra em um estado de isolamento e tristeza profunda que desencadeia um longo e doloroso processo de errância. O sofrimento desses personagens não difere em nada do que o historiador e crítico literário Jean Starobinski (2011) encontra já em Homero sob o signo da melancolia. Em *A Tinta da Melancolia: Uma História Cultural da Tristeza*, Starobinski (2011, p.32) reconhece “a miséria do melancólico”, em três versos da *Ilíada* referentes a história de Belerofonte:

Objeto de ódio para os deuses,
Ele vagava só na planície de Aleia,
O coração devorado de tristeza, evitando os vestígios dos homens.

Assim, o historiador associa “tristeza, solidão, recusa de qualquer contato humano e existência errante” (STAROBINSKI, 2011, p.32) ao comportamento melancólico. Ao longo do livro, ele observa que essa caracterização do melancólico, ainda que tenha ganhado outras interpretações e sentidos ao longo dos séculos, se manteve mais ou menos estável até os dias de hoje. É possível reconhecer, inclusive, essa persistência na descrição clínica da melancolia no ensaio *Luto e Melancolia*, de Sigmund Freud, publicado pela primeira vez em 1917, aproximadamente 28 séculos mais tarde que os versos de Homero:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima (...) Esse quadro se torna mais compreensível para nós se considerarmos que o luto exhibe os mesmos traços, com exceção de um: nele a autoestima não é afetada. De resto é o mesmo quadro. O luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo. (FREUD, 2010, p. 172-173)

Novamente temos a tristeza, o isolamento e uma espécie de enclausuramento em si mesmo que são desencadeados pela perda de um objeto de amor que não é necessariamente a perda uma pessoa amada, já que até para Freud (2010, p.175) as razões pelas quais o estado doloroso se mantém ativo no melancólico permanece “algo enigmático”. O resultado dessa indeterminação é que o melancólico, ao contrário do

enlutado, não consegue redirecionar sua libido para outro objeto, pois não sabe de fato o que foi perdido. Em outras palavras, no luto sabe-se o que se perdeu e, portanto, a dor pode ser retrabalhada até finalmente passar. Já aquele que experimenta a melancolia nunca sabe ao certo o que foi perdido, de modo que seu sofrimento pode se estender indefinidamente.



Figura 1: Fotograma do filme *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci

A incidência desse tipo de sofrimento ao longo de tantos séculos mostra, entre outras coisas, que a melancolia é um fenômeno extremamente persistente e pervasivo no interior das culturas ocidentais. No entanto, atribuí-la a populações indígenas no Brasil, como os filmes mencionados anteriormente parecem fazer, levanta uma série de questões. Talvez, a principal delas, a partir da qual muitas outras podem ser formuladas, é se a melancolia de fato existia entre os povos indígenas que viviam no território brasileiro? Se respondêssemos que sim, estaríamos dizendo que a melancolia é um tipo de sofrimento compartilhado por todos os seres humanos, ou seja, ela seria uma essência natural que é apenas nomeada de diferentes formas por outras culturas. Isso seria uma maneira de negar que as sociedades não-ocidentais produzem suas próprias modalidades de sofrimento, projetando nelas uma forma universal de sofrer que é a nossa. Se respondêssemos a mesma questão negativamente, chegaríamos à inevitável conclusão de que essas obras negam, ocultam ou apagam todo e qualquer conteúdo de outras culturas em benefício dos seus próprios códigos culturais e visões de mundo.

Contudo, dentre todos os filmes mencionados aqui, *Serras da Desordem* (2006) parece lançar mão da melancolia de um modo um tanto improvável, já que no filme ela parece apontar mais para um esforço de tradução do que para um efeito dramático. Ou melhor, ainda que a melancolia seja uma característica marcante do personagem que

certamente promove identificação, ela sempre nos conduz a uma zona de profunda ambiguidade. Isso talvez se explique pelo fato de *Serras* ter como figura central Carapiru, um awá-guajá que de fato escapou com vida de um massacre promovido por invasores de suas terras que dizimou o grupo com quem vivia e matou sua família, em 1978. Ele conseguiu escapar porque se atirou no rio com seu filho no colo e depois correu para dentro da mata. Mas, sem o leite e colo materno, a criança não sobreviveu. Carapiru, no entanto, continuou fugindo ao longo de 10 anos. Perambulou solitário pelas serras do centro-oeste brasileiro até ser encontrado na Bahia – cerca de 1.500 km de distância do local de partida - onde foi acolhido por uma família de camponeses. Mais tarde, levado à Brasília, tentou, sem sucesso, se adaptar à vida urbana antes de retornar à aldeia dos Awá Guajá, no Maranhão. Até o seu retorno, Carapiru acreditava ser, ao longo de toda uma década, o último sobrevivente de seu povo. A partir desses episódios, o cineasta Andrea Tonacci propõe, anos mais tarde, uma série de reencenações das experiências vividas por ele que deram origem à *Serras da Desordem*. Essa combinação faz com que *Serras*, diferente dos filmes *Uirá*, *Chuvas* e *Febre*, não se encaixe facilmente nos moldes de uma ficção clássica, de uma cinebiografia ou de um filme etnográfico, embora conjugue todos esses elementos⁸⁰. Sobre a criação dessa ambiguidade o cineasta afirmou:

Eu queria que (o filme) ficasse indefinido: ‘Não sei se é, será que é real, documentário...É? Não é?’ É isso, esse é o trajeto: é nesse espaço de indefinição que o sentimento possível pode transitar, porque é onde a gente fica um pouco menos ancorado a definições, à segurança das coisas (CAETANO, 2008, p. 133).

A proposta de Tonacci nada mais é que um convite para experimentar a incerteza que atravessa todo filme, de modo que jamais conseguimos distinguir onde começa o documentário, onde termina a ficção e vice-versa. Nesse sentido, o cinema praticado por ele parece estar mais próximo do processo que o filósofo francês Jean-Luc Nancy (1940-2021) verifica na obra de Abbas Kiarostami em seu ensaio *L'Évidence du Film*: “uma imagem que não é a “vida” pura e simples, nem imaginária. Não é um fantasma “realista” nem “ficcional”, mas a vida apresentada ou oferecida em sua evidência” (NANCY, 2001,

⁸⁰ Essa dificuldade de definir o gênero do filme indica que *Serras* opera em um limiar que repele qualquer tipo de categorização convencional. Até mesmo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), 15 anos após o lançamento do filme, o elencou no ranking dos dez melhores documentários brasileiros de todos os tempos, a despeito do fato de que o próprio autor, quando indagado sobre o assunto, declarou: “*Serras da Desordem* é uma ficção, é um longa com atores, onde circunstancialmente os atores e a história são indígenas” (SATIKO, R. et al., 2007, 251-252).

p. 24). Ainda assim, é preciso lembrar que o filme não apenas testemunha uma realidade, mas cria o personagem melancólico que vemos na tela. E, neste ponto, *Serras* se afasta novamente do drama ficcional para se aproximar de um retrato, sobretudo se levarmos em conta alguns aspectos referentes à composição desse gênero oriundo da pintura descritos por Nancy:

O retrato é uma ficção – isto é, uma figuração não no sentido de representação mimética de uma figura, mas no sentido muito mais forte e ativo de criação de uma figura, de modelagem (*finjo, fictum*) e de encenação de uma "figura" no sentido de "personagem" ou de um "papel" e também de um "emblema", "expressão" ou de uma "forma notável"(...). No entanto, a figura que o retrato deve propor não precisa representar ou encenar algo diferente de si mesma (2014, p. 27).

O retrato, conforme Nancy o descreve, preserva a mesma ambiguidade atribuída à imagem cinematográfica⁸¹, mas direcionada ao personagem. Ele é ficcional, embora interprete apenas a si mesmo. Noutras palavras, ainda que um retrato se refira a um modelo, a figura que vemos na pintura é sempre uma criação.

Contudo, o retrato não é propriamente um gênero cinematográfico, de modo que para delimitá-lo minimamente no cinema para além de uma aproximação metafórica, o mais conveniente seria examinar seus fundamentos para depois verificar se eles se aplicam ao cinema. Esses fundamentos podem ser encontrados em *História Natural*, de Plínio, o Velho (PLINY, 1952), em pequeno episódio que ficou conhecido como seu mito de origem. A narrativa de Plínio conta que Butades, um oleiro de Sicion, teria descoberto a arte de modelar retratos a partir de um gesto de amor de sua filha, Cora. Apaixonada por um jovem rapaz que estava prestes a partir em uma longa jornada, decidiu traçar uma linha ao redor da sombra do rosto de seu amado projetada na parede pela luz de uma lamparina. Posteriormente, ao ver os traços produzidos por sua filha, Butades teve a ideia de preencher com argila o contorno do rosto que ficou gravado na superfície da parede,

⁸¹ A imagem cinematográfica a qual Nancy se refere em *L'Évidence du Film* não é qualquer imagem, mas aquelas produzidas por cineastas na virada do século XX para o XXI, entre os quais estão Andrea Tonacci e Abbas Kiarostami. Nas palavras do filósofo: "O cinema, aqui, discursa com poder e contenção, com graça e severidade, uma necessidade de olhar e fazer uso dos olhos – não uma nova problemática de representação que se acrescentaria àquelas que marcaram, com razão, a história do cinema, mas sim um axiomático modo de olhar: a evidência e a certeza de um olhar cinematográfico em relação ao mundo e sua verdade. Este cinema (...) afirma essas regras à medida que vêm à tona aqui e agora, neste momento de virada de séculos, e após décadas de filmes abrem um novo caminho para o cinema, que já é bastante antigo. (NANCY, 2001, p. 13-15)

criando um molde do rosto do rapaz. Esse episódio foi retomado e reformulado inúmeras vezes pela pintura ocidental, quase sempre apresentando os mesmos elementos na cena.



Figura 2: *The Corinthian Maid* (1785), de Joseph Wright

Ele aparece, por exemplo, em uma obra do pintor britânico Joseph Wright, de 1785, intitulada *The Corinthian Maid* (Fig.2). Na cena, a mulher assume o papel da retratista que traça o contorno da sombra do rosto do homem adormecido com o auxílio da luz de uma lamparina - praticamente escondida dos nossos olhos por um pedaço do tecido vermelho no canto superior esquerdo do quadro. Nota-se que o homem tem seus olhos fechados - como se estivesse dormindo - e uma lança repousa sobre seu ombro esquerdo. A arma sugere que seu destino é a guerra e que, provavelmente, sua jornada será sem volta. O retrato, portanto, teria uma ligação umbilical com a morte. Esse vínculo é reforçado por Jean-Luc Nancy quando ele afirma que “o retrato é feito para guardar a imagem na ausência da pessoa, seja essa ausência um afastamento ou a morte” (NANCY, 2000, p. 53).

Sobre esse mesmo episódio narrado por Plínio, o historiador da arte Hans Belting acrescenta que “a parede serviu como meio, assegurando o traço de um corpo que outrora se encontrava diante dela e deixando para trás uma imagem indicial, prefigurando de certo modo a fotografia moderna” (BELTING, 2011. p. 17). A partir dessa constatação é possível concluir que o desejo de guardar uma imagem de uma pessoa que está destinada a desaparecer se mantém estável, ao passo que suas formas de registro podem variar ao longo da história. O cinema, nessa perspectiva, seria uma das muitas formas de registrar

a sombra projetada de um corpo. Belting sublinha ainda que as sombras também “se estendem além dos contornos do corpo” (BELTING, 2011, p. 17), ou seja, elas não se restringem a um traçado exato, de mesmo tamanho, mas extrapolam os limites do próprio corpo que a projeta. O retrato, portanto, já não pode ser uma cópia ou reprodução, pois o que ele registra é essa forma obscura e variável de um rosto. Jean-Luc Nancy, ao comentar o mesmo episódio, adverte que

Essa garota [Cora] não busca reproduzir uma imagem daquele que não vai mais estar lá, com o intuito de lembrá-lo mais tarde: ao invés disso, ela fixa a sombra, a presença obscura que está lá sempre que a luz incidir, o duplo da coisa - de todas as coisas - e seu fundo invisível. (NANCY, 2005, p. 121)

O retrato, segundo seu mito de origem, não é a mera imitação de um modelo, mas um processo que fixa a presença obscura que ele projeta. Nesse sentido, pintar (ou filmar) um retrato é, até certo ponto, análogo a um processo de tradução. Em *A Tarefa do Tradutor*, o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) argumenta que a relação entre original e tradução não se dá nos termos de uma teoria da imitação e “que nenhuma tradução seria possível se a sua aspiração, a sua essência última fosse a da semelhança com o original” (BENJAMIN, 2008, p.84). Assim como uma tradução não pode ter como meta a reprodução integral de um original, um retrato que tem como fim último a cópia do seu modelo é necessariamente um projeto inviável. Sendo assim, tanto retratar quanto traduzir não restitui uma cópia ou um original. Contudo, isso não significa que o original – ou, na nossa analogia, o modelo – possa ser negligenciado, uma vez que a tradução, segundo Benjamin (2008, p.84), “é uma forma. Para a apreender enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua tradutibilidade.” Essa relação com o original explica, ao menos em parte, o cão deitado do lado esquerdo do quadro de Wright, quase tocado pela mão adormecida do homem que está sendo retratado. O animal introduz na obra a noção de fidelidade, não a fidelidade do cão em relação ao seu dono, mas a fidelidade do retrato em relação ao modelo. Mas o cachorro ainda diz algo mais sobre o retrato, pois ele também remete inelutavelmente a gravura *Melancholia I*, de Albrecht Dürer (fig.3).

Temos, portanto, a melancolia associada ao retrato, já que no quadro de Wright (Fig.2) vemos uma referência direta ao cachorro de Dürer (Fig. 3), logo abaixo do homem adormecido. A combinação de elementos sugerida pelo quadro *The Corinthian Maid* (Fig. 2) corrobora a hipótese de que o retrato pode ser visto como uma ficção de inclinação melancólica que opera de modo análogo a uma tradução, mas o que ele quer traduzir é uma pessoa, indivíduo ou sujeito.



Figura 4: Comparação entre *The Corinthian Maid* (1785), de Joseph Wright e *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer

Assim, a melancolia do personagem Carapiru, de *Serras da Desordem*, além de colocar o filme mais próximo de um retrato do que de qualquer outro gênero cinematográfico, parece buscar também uma espécie de relação de inteligibilidade entre culturas distintas. Ela pode ser vista como uma forma de “traduzi-lo” para que ele possa ser decodificado por outra cultura, a saber, a nossa. Do contrário, não seríamos sequer capazes de compreendê-lo. Tonacci, aliás, insistia que não tinha feito *Serras* para os awá guajá, a quem o filme provavelmente pouco interessava, mas para nós. Nas palavras do próprio cineasta: “não fiz o filme para os índios, fiz para gente (...) é de nós que eu falo” (CAETANO, 2008, p. 106).

O risco dessa operação de tradução, conforme dito anteriormente, é que a cultura traduzida seja sobreposta pela cultura que traduz, deixando apenas seus vestígios, ou melhor, apenas sua aparência. Não por acaso, a etnóloga Clarice Cohn escreveu um texto intitulado *Reflexões sobre Serras da Desordem*, que surgiu após uma sessão do filme seguida de debate com Tonacci. Há um desconforto explícito no relato de Cohn que se deve, em grande medida, à maneira que Tonacci retratou (ou traduziu) Carapiru. Nas palavras da etnóloga:

Quando vi *Serras da Desordem* em uma sala de cinema, fiquei para um debate com o diretor. Luzes acesas, Tonacci toma a frente, apoia-se no tablado do teatro e espera as perguntas de uma plateia que ainda se recompõe do impacto do filme. Eu, em minha cadeira, lido com a forte impressão que me deixa o filme. E penso que a história de Carapiru é trágica, bonita, e não tem um final feliz. A surpresa vem quando Tonacci comenta que Carapiru está muito bem hoje; morando entre os seus, casado, é caçador reconhecido e renomado. Conta-nos que, retornando, em um primeiro momento Carapiru tem dificuldades, e se isola na floresta, passa por lá cerca de um ano; mas volta, casa-se (...). Mexo-me na cadeira: esse não me parecia o Carapiru que via na tela! (COHN, 2008, p. 43)

O justo incômodo causado pelo descompasso entre o filme e testemunho de Tonacci sobre as condições de vida de Carapiru, se impõe em decorrência da relação estreita que *Serras* estabelece com a realidade. A descrição de como o personagem de fato vivia naquela altura é o exato oposto do melancólico. Portanto, a questão colocada pela etnóloga não diz respeito à coerência interna da obra, como seria o caso se estivéssemos diante de uma fabulação. A perturbação provém de um dado externo ao filme, como se o “original” (se é que assim podemos dizer) cobrasse da obra seus tributos. Portanto, o que está em jogo no relato de Cohn é uma dimensão ética que diz respeito a maneira como Tonacci “traduz” seu personagem. Cohn reconhece que *Serras* é, em certo sentido, um filme sobre o “estranhamento do mundo”, mas que esse sentimento de despertencimento é potencializado pelo “olhar indígena” (COHN, 2008, p. 43). Desse modo, ao acolher o corpo de Carapiru, sua fisionomia, seus gestos e olhar ambíguo, o filme encontra sua força e complexidade para dizer aquilo que deseja, mas sempre sob o risco de projetar nesse outro todas as mazelas de um olhar não-índigena, de transformá-lo em uma mera projeção do nosso olhar, conforme ela nos alerta:

(...) depositamos nos índios muitas de nossas expectativas e de nossos desalentos frente à humanidade. Remetemos a eles uma época de inocência perdida, e vemos em nossas atuações frente a eles uma possibilidade de reverter a corrupção que o contato traz; no outro extremo, os vemos como ilustração máxima da barbárie. São essas ambiguidades que dão diretrizes para as políticas de estado aos índios. Na história do Brasil, os índios foram catequizados, aldeados, exterminados, aprisionados. (COHN, 2008, p. 57).

Contudo, se tomarmos como exemplo algumas descrições etnográficas de Claude Lévi-Strauss presentes em *Tristes Trópicos*, encontraremos procedimentos análogos. Ao comparar as melodias cantadas em uma festa tupi-cavaíba com as toçadas pelas flautas

do povo nambiquara, o antropólogo francês disse o seguinte: “as melodias [tupi-cavaíba] pareciam incrivelmente próximas do canto gregoriano. Depois da *Sagração* evocada pelas flautas nambiquara, eu pensava ouvir uma versão exótica das *Núpcias*” (Lévi-Strauss, 1996, p.384). Ou seja, para descrever os cantos entoados por um chefe Tupi-Cavaíba e as flautas nambiquaras, Lévi-Strauss recorre a uma comparação com ninguém menos que o compositor russo Igor Stravinsky. Noutro trecho, após fazer uma descrição minuciosa da arte do povo Cadiveu, Lévi-Strauss (1996, p.204) declara: “é de propósito que emprego termos heráldicos; pois todas essas regras evocam os princípios do brasão, irresistivelmente”.

O antropólogo não deixa dúvidas de que o exercício de comparação entre as culturas indígenas que registrou e a sua própria cultura é intencional, senão necessário para o processo de tradução antropológica. Isso não quer dizer que não exista uma implicação ética fundamental nesse gesto, embora também não haja nada que o condene de antemão. O que importa de fato é como é feita essa transposição. Ainda em *Tristes Trópicos* encontramos uma comparação de dois registros etnográficos sobre os hábitos do povo nambiquara que ilustra os diferentes caminhos que um processo de interpretação e tradução pode seguir. Lévi-Strauss recorre a um relato de outro estrangeiro, escrito 10 anos após seu encontro com o mesmo grupo indígena, para depois confrontá-lo. Esse estrangeiro escreveu:

De todos os índios que vi no Mato Grosso, esse bando reunia os mais miseráveis. Dos oito homens, um era sifilítico, outro tinha um flanco infeccionado, um terceiro, uma ferida no pé, outro ainda estava coberto de alto a baixo por uma doença de pele escamosa, e havia também um surdo-mudo. Entretanto, as mulheres e as crianças pareciam em boa saúde. Como não utilizam a rede e dormem direto no chão, estão sempre cobertos de terra. Quando as noites são frias, dispersam o fogo e dormem sobre as cinzas quentes...[Eles] usam roupas só quando os missionários lhes dão e exigem que as ponham. Sua aversão pelo banho possibilita não apenas a formação de uma crosta de poeira e cinza sobre sua pele e seu cabelo; também estão cobertos de nacos podres de carne e de peixe que somam seu cheiro ao do suor azedo, tornando sua proximidade repelente. Parecem infectados por parasitas intestinais, pois têm o estômago dilatado e não param de soltar gases. Diversas vezes, trabalhando com os indígenas amontoados num cômodo apertado, eu era obrigado a parar a fim de tomar ar. (...)

Não é necessário ficar muito tempo com os Nambiquara para tomar consciência de seus sentimentos profundos de ódio, de desconfiança e de desespero que suscitam no observador um estado de depressão do qual a simpatia não está completamente excluída. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 311-312)

Logo na sequência, Lévi-Strauss (1996, p.312) contrapõe essa imagem dos nambiquara com escritos resgatados do seu bloco de notas, numa tentativa de esquecer o que ele chama de “descrição deplorável”:

No cerrado escuro, brilham as fogueiras do acampamento. Em torno do fogo, única proteção contra o frio que baixa, atrás do frágil biombo de palmas e de galhos apressadamente fincados no chão do lado de onde se teme o vento ou a chuva; junto dos cestos cheios de pobres objetos que constituem toda uma riqueza terrestre; deitados direto sobre a terra que se estende ao redor, frequentada por outros bandos também hostis e amedrontados, os esposos, enlaçados estreitamente, veem-se como sendo um para o outro o apoio, o reconforto, o único recurso contra as dificuldades cotidianas e a melancolia sonhadora que, de vez em quando, invade a alma nambiquara. (...) Mas essa miséria é animada por cochichos e risos. Os casais abraçam-se como nostálgicos de uma unidade perdida; as carícias não são interrompidas à passagem do estrangeiro. Pressentimos em todos uma imensa gentileza, uma profunda despreocupação, uma ingênua e encantadora satisfação animal, e, reunindo esses sentimentos diversos, algo como a expressão mais comovente e verídica de ternura humana. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 312)

Não é preciso reiterar a discrepância entre os dois registros. O mesmo povo “retratado” por diferentes observadores produz duas imagens profundamente diferentes, embora mantenham alguns elementos em comum como, por exemplo, o fato de que os nambiquara, nas noites de frio, espalham as cinzas da fogueira no chão e se deitam sobre elas para se aquecerem. No entanto, no primeiro relato esse comportamento se soma a outras descrições que corroboram com uma imagem grotesca dessa população, enquanto as anotações de Lévi-Strauss nos colocam diante de uma cena de cumplicidade dos casais que se apoiam um no outro para se protegerem do frio. A distância entre os dois relatos deixa nítido que não há uma uniformidade entre os diversos processos de tradução. Ao contrário, há sempre conflito, tensões, oposições e até mesmo confronto no interior dessa mesma prática. Contudo, motivos absolutamente ocidentais são preservados na cena de ternura registrada por Lévi-Strauss. Ele atribui a alma nambiquara nada menos que uma “melancolia sonhadora”, num movimento similar à comparação que faz entre as melodias nambiquaras e a *Sagração da Primavera* de Stravinsky.

A melancolia, portanto, parece ser menos a descrição de uma forma de sofrimento compartilhada por diferentes culturas do que uma imagem de tradução que tanto Tonacci quanto Lévi-Strauss lançam mão. Em ambos os casos ela é, ao mesmo tempo, condição de possibilidade e limite para tradução, pois permite, por um lado, que certo jogo de

comparação entre perspectivas diferentes possa ocorrer, enquanto, por outro, é insuficiente para descrever integralmente o sujeito que se propõe a traduzir. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, apoiando-se em *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin, expõe esse tipo de prática de tradução antropológica nos seguintes termos:

A antropologia compara para traduzir, e não para explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar os não-ditos (...) e assim por diante. E se traduzir é sempre trair, conforme o dito italiano, uma tradução digna deste nome – aqui estou apenas parafraseando (traduzindo) Walter Benjamin, ou antes, Rudolf Pannwitz – é aquela que trai a língua de destino, não a língua original. A boa tradução é aquela que consegue fazer com que os conceitos alheios deformem e subvertam o dispositivo conceitual do tradutor, para que a *intentio* do dispositivo original possa ali se exprimir, e assim transformar a língua de destino. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 87)

Sendo assim, se a tarefa do tradutor de Benjamin – que se refere a tradução de obras literárias – serve de referência para a construção de uma prática de tradução cultural em Viveiros de Castro, ela também pode ser capaz de descrever o processo de composição de um retrato. Mais do que isso, a ideia de tradução de Benjamin e Viveiros de Castro inverteria os termos da relação entre retratista e retratado, visto que o último se torna capaz de produzir uma transformação no dispositivo formal do primeiro.

Essa analogia com o retrato, no entanto, é rechaçada por Derrida em *Torres de Babel*, ensaio que também pode ser considerado uma longa paráfrase do texto *A Tarefa do Tradutor*, de Benjamin. Derrida (2002, p.62), após citar um trecho de *Le droit d'auteur en France*, de H. Desbois, em que o jurista argumenta que “o tradutor consciencioso e competente ‘coloca de seu’ e cria, assim como o pintor que faz a cópia de um modelo” (DESBOIS apud. DERRIDA, 2002, p.62), não só afirma que “a comparação é estapafúrdia por diversas razões”, como se recusa a explicar os motivos de tal condenação. Logo, cabe a nós fazermos algumas considerações sobre a analogia de Desbois, já que ela vem sendo sustentada até aqui. Em primeiro lugar, ao contrário da afirmação do jurista, um retrato, assim como em uma tradução, não copia um modelo, mas fixa sua parte obscura, conforme nos diz seu mito de origem. No entanto, enquanto uma tradução literária traduz uma obra, um retrato traduz – ao menos na analogia que propomos aqui – uma pessoa, indivíduo ou sujeito. Essa diferença naturalmente implica em dois processos distintos. O primeiro, como nos lembra Benjamin, opera “tal como a tangente toca a circunferência levemente e apenas num ponto, (...) assim também a

tradução toca o original de leve, e apenas naquele ponto infinitamente pequeno do sentido” (BENJAMIN 2008, p.96). Já no retrato, segundo Jean-Luc Nancy (2000, p. 23), “a identidade referencial [do modelo] e a identidade pictórica (autônoma ou autorreferencial) se identificam assintoticamente uma com a outra”. Ou seja, diferente de uma reta tangente, na qual há um ponto de contato, uma reta assíntota está sempre disposta em relação a uma curva infinita, de modo que esta, por mais próxima que esteja da reta, jamais a toca. Assim, a identidade pictórica, por mais que se aproxime da identidade do modelo, nunca coincide inteiramente com ela.

Considerada essa diferença fundamental, a analogia do retrato como forma artística de tradução de um sujeito, indivíduo ou pessoa só pode ocorrer nos termos propostos por Benjamin: “no lugar de tornar-se semelhante ao sentido do original, a tradução deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original” (BENJAMIN, 2008, p.48). Ou seja, mais do que preservar integralmente o original, trata-se de transpor, num movimento de amor, uma intenção de uma língua a outra, dando condições para que ela continue se expressando noutros lugares e de outras formas. Benjamin (2008, p.84) considera essa continuidade por outros meios uma sobrevida (*Fortleben*) da obra: “a ideia da vida e da sobre-vida das obras de arte deve ser entendida num sentido totalmente objectivo e não-metafórico. Até nas épocas em que o pensamento esteve mais preso à preconceitos se intuiu que a vida não podia ser atribuída apenas à corporeidade orgânica”. Nesse sentido, o movimento de amor da tradução, que no fundo pretende prolongar no tempo uma existência uma obra, remete, uma vez mais, ao mito de origem do retrato – mais especificamente ao gesto de amor de Cora, que na iminência do desaparecimento de seu amado decide registrar a sombra de seu rosto.

É essa sombra que vemos em *Serras da Desordem*. Ela é uma forma que nos permite regressar ao original sem, no entanto, restituí-lo, pois ela pode, inclusive, extrapolar os seus limites. Essa mesma forma é o que faz com que esse original exceda a própria vida, dando as condições para que ele possa continuar se expressando. Isso quer dizer que sem o retrato de Carapiru – ou, se quisermos, sem a tradução de Tonacci – jamais saberíamos que depois de sobreviver a quase tudo, no dia 16 de julho de 2021, ele morreu, ao que tudo indica aos 75 anos de idade, vítima da covid-19. O retrato de Carapiru, no entanto, não cessará jamais de dizer algo sobre nós. Não é por outra razão que Nancy afirma que “antes de qualquer outra coisa, o retrato olha” (NANCY, 2000, p. 72), pois o olhar do retrato, mais do que a representação dos órgãos responsáveis pela

visão, é uma força que se projeta adiante, à frente da tela, justamente na nossa direção. É como se o retrato estivesse sempre à espera da nossa chegada, como uma armadilha. Diante dele, segundo Nancy, já “não posso olhar sem que isso me olhe, me interpele [*me regarde*]” (NANCY, 2000, p. 75).



Figura 5: *Karapiru* (2020), de Charlie Hamilton James

O retrato, portanto, nos devolve uma imagem de nós mesmos na medida em que ele tem seu ponto de vista a respeito de nós. E essa imagem jamais pode ser compreendida como expressão da nossa própria subjetividade, pois ela é, ao contrário, a intrusão de algo que não depende da nossa vontade, pois vem desse outro, dessa espécie de sujeito-obra que não cessa o olhar. Assim, se *Serras* é de fato um retrato é porque ele tem como tema central o olhar de Carapiru (ou o olhar indígena, como bem disse Clarice Cohn), de modo que a pergunta que devemos nos fazer não é sobre o que vemos na figura do indígena melancólico, mas como ele nos vê. Se o olhar de Carapiru está de fato endereçado a nós, devemos nos indagar, em primeiro lugar, o que quer dizer esse “nós”. Na língua de Carapiru, o Guajá, há uma palavra que se refere a todos aqueles que não são indígenas.

Essa palavra é “*Karai*”, que pode ser traduzida para o português como “branco”, mas cujo antônimo não é preto, mas amigo. Essa aparente incompatibilidade entre línguas torna nosso próprio conceito de “branco” problemático ou insuficiente para compreender “*Karai*”. Existem muitas outras palavras nas mais de 250 línguas indígenas faladas dentro do território brasileiro que costumam ser traduzidas por “branco” que apresentam exatamente a mesma questão. Esse “problema de tradução” se deve, segundo Eduardo Viveiros de Castro, ao fato de que nessas línguas indígenas

Branco é um conceito político, não cromático ou “racial”, ainda que a escolha da cor branca nada tenha de arbitrário no batismo do conceito. (“Os brancos”, como disse um pensador karajá, povo do Brasil Central, “são um povo que se caracteriza por não ter cultura.”) As palavras índias que os índios traduzem por “branco” têm vários significados descritivos, mas um dos mais comuns é “inimigo”, como no caso do yanomami napë, do kayapó kuben ou do araweté awin. Ainda que os conceitos índios sobre a inimizade, ou condição de inimigo, sejam bastante diferentes dos nossos — ou o eram até chegarem os brancos —, não custa registrar que a palavra mais próxima que temos para traduzir diretamente essas palavras indígenas seja esta mesma: “inimigo”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 4)

Com efeito, se a melancolia é de fato uma imagem de tradução de Carapiru, é porque somente através dela somos expostos ao seu olhar. Esse olhar não pode ser “a janela da alma”, isto é, uma abertura através da qual temos acesso ao seu “interior”, mas o lugar onde vemos refletida a nossa própria imagem e somos confrontados com o fato de que somos nós os inimigos.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *An Anthropology of Images - Picture, Medium, Body*. New Jersey, Princeton University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter, “A tarefa do tradutor” (no original e em 4 traduções), Fale/UFMG, Belo Horizonte, 2008

CAETANO, Daniel. Entrevista com Andrea Tonacci. In: CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. p. 97-138.

COHN, Clarice. *Reflexões Sobre Serras da Desordem*. In: CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*; tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo: Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos*; tradução e notas Paulo César de Souza -São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; e SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy – studies in the history of natural philosophy, religion and art*. McGill-Queen's University Press (2019)

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*; Tradução Rosa Freire de Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras, 1996

NANCY, Jean-Luc. *The Given Gaze*. In: *An Inner Silence: The portraits of Henri Cartier-Bresson*. Thames & Hudson, New York, 2006. p. 13-21.

_____. *L'Autre Portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2014.

_____. *L'Évidence du Film*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur, 2001

_____. *Le Regard du Portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

_____. *The Sovereign Woman in Painting*. In: *The Ground of the Image*. Trad. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005.

PLINY. *The Natural History Vol IX*. Trad. H. Rackham. London: Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1952

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*; tradução Rosa Freire d'Aguiar. – 1a ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os Involuntários da Pátria - Elogio do Subdesenvolvimento*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira - Caderno de Leituras nº65 - Série Intempestiva, 2017

_____. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Ubu Editora, n-1 Edições, 2018.

XAVIER, Ismail. *As Artimanhas do Fogo, para Além do Encanto e do Mistério*. In: CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. p. 11-23.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

SATIKO, R.; SZTUTMAN, R.; ZEA, E.S. Conversas na desordem: Entrevista com Andrea Tonacci. *Revista do ieb*, São Paulo, nº 45, p. 239-260, set, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34591/37329>>. Acesso em 06 de agosto de 2023.