

O cinema como tradução xamânica¹

<http://dx.doi.org/10.25091/S0101-3300201600030007>

ANDRÉ BRASIL*

RESUMO

O artigo retoma a trajetória do cinema realizado por diretores e coletivos indígenas no Brasil, com dedicação especial ao projeto *Vídeo nas Aldeias*, para explorar a hipótese de uma “crítica xamânica da economia política da imagem” (inspirada na reivindicação por Bruce Albert de uma “crítica xamânica da economia política da natureza”). Tomando duas categorias como transversais aos filmes — o *antecampo* e o *extracampo* —, buscamos nos mover pela questão: como o cinema pode assumir aspectos de um modo xamânico de conhecimento e tradução?

PALAVRAS-CHAVE: *Vídeo nas Aldeias*; xamanismo; cosmopolítica; antecampo; extracampo.

Looking through the Invisible: Cinema as a Shamanic Translation

ABSTRACT

The article approaches the experience of *Vídeo nas Aldeias* (Video in the Villages) to explore the hypothesis of a “shamanic critique of the political economy of images” (inspired by a formulation of the anthropologist Bruce Albert). Taking two transversal categories — the off-screen space and the space behind the camera — the analyses of the films are moved by the question: how cinema could assume aspects of shamanic modes of knowledge and translation?

KEYWORDS: *Vídeo nas Aldeias* (Video in the Villages); shamanism; cosmopolitics; space behind the camera; off-screen space.

[*] Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. agbrasil@uol.com.br

[1] Este texto faz parte da pesquisa *Formas de vida na imagem: biopolítica, perspectivismo e cinema* (Bolsa PQ-CNPq e PPM-Fapemig). Agradeço ao grupo de pesquisa “Poéticas da Experiência” (UFMG/CNPq) por acolher essa pesquisa e pela interlocução preciosa com professores e alunos. Agradeço também a leitura atenta de César Guimarães, Cláudia Mesquita e Marco Antonio Gonçalves.

[2] Brasil, no prelo.

POR UMA CRÍTICA XAMÂNICA DA ECONOMIA POLÍTICA DAS IMAGENS

Em texto recente,² ao analisar as traduções fílmicas de dois encontros de xamãs realizados na aldeia yanomami de Watoriki,³ nos perguntávamos afinal sobre a possibilidade de uma “crítica xamânica da economia política das imagens”. Essa hipótese se desdobra da proposição de Bruce Albert,⁴ nascida de seu duradouro trabalho de pesquisa e militância: o autor retoma o discurso político de Davi Kopenawa para mostrar de que modo o xamã busca coerência em meio a uma dupla tarefa: de um lado, a manutenção dos traços delineadores de uma cosmologia e, de outro, o enfrentamento dos quadros discursivos

sivos estabelecidos pelas ideologias indigenistas, seja de Estado, seja das ONGs. A cosmopolítica yanomami concebe a natureza como *Urihi*, “terra-floresta”, espaço sociocosmológico complexo ou, mais amplamente, um *cosmos*,⁵ ao mesmo tempo imagem essencial da floresta — princípio de fertilidade — e sua abertura a uma rede de relações, de agências e sujeitos (que se estende aos animais e aos espíritos). A natureza, nesse caso, não é redutível a um conjunto de objetos mudos, passíveis de conhecimento e manejo, mostrando-se, antes, como espaço de múltiplos, cruzados e arriscados processos de subjetivação.⁶

Cuidando da mediação entre o mundo dos humanos, dos bichos e dos espíritos, entre o imaginário da aldeia e o imaginário metropolitano, entre práticas ancestrais e institucionais, os xamãs são diplomatas⁷ cujo trabalho não deve cessar, sob o risco de que o cosmos entre em processo de entropia. A intervenção desmedida e inconsequente em seu equilíbrio (sempre frágil e provisório) resultaria naquilo que os Yanomami temem como “a queda do céu”.⁸ A fumaça produzida pelo manejo do ouro e outros metais — espécie de epidemia, *xawara waki-xi* — emana deletariamente para a *uhiri pata* (o universo, o “mundo inteiro”), que derreterá como um saco de plástico queimando-se.⁹

A hipótese de que o cinema realizado por diretores e coletivos indígenas¹⁰ abrigaria traços de uma “crítica xamânica da economia política das imagens” deve-se desenvolver com cautela, trabalho que não se esgota nos limites deste artigo. Afinal, não são poucos os deslocamentos em relação à sugestão de Bruce Albert, o primeiro deles relacionando-se à sua circunscrição no âmbito específico da cosmologia yanomami: extrapolar esse domínio (já tão complexo em suas formas de socialidade) nos levaria à inesgotável discussão etnológica em torno do xamanismo, trabalho que precisa encontrar nos filmes — naquilo que propõem enquanto “forma que pensa” — sua medida. E se os filmes podem sugerir a escala de nossa tarefa, trata-se, por outro lado, de ultrapassar o tratamento meramente temático para ver incidir, em sua tessitura mesma, traços do pensamento xamânico.

Visando o campo das teorias da imagem (que vê ampliados seus desafios diante de repertórios não restritos à história metropolitana ocidental), a hipótese nos coloca em diálogo, direto ou indireto, com os autores que vêm se dedicando a retomar e atualizar certa tradição etnológica voltada à arte ameríndia.¹¹ Depreende-se pela leitura desses autores que o xamanismo, em suas várias formas, se manifesta nas imagens em dimensão menos icônica do que indicial, para constituir aquilo que, na filiação a Gell, se caracteriza como “abdução de agência”.¹² Parte de cosmologias nas quais as dinâmicas transformacionais e relacionais possuem centralidade, as imagens (sejam grafismos, cantos ou estatuetas) não apenas representam objetos, eventos e formas do mundo, mas agem em intrincadas relações interespecíficas.

[3] Encontros de xamãs yanomami realizados em 2011 e 2012.

[4] Albert, 2002.

[5] Stengers, 2005.

[6] A relação entre a perspectiva de Stengers e a antropologia foi enfrentada por Renato Sztutman na palestra “Cosmopolíticas transversais: a proposta de Stengers e o mundo ameríndio”, realizada no Museu Nacional/UFRJ, em 29 de novembro de 2013.

[7] Muito se diz do caráter diplomático dos xamãs: eles agenciam diferentes temporalidades (Overing, 1990); são tradutores, decifradores, geógrafos de mundos de algum modo incomensuráveis (Carneiro da Cunha, 2009b, p. 113); são interlocutores ativos em uma arena cosmopolítica composta por diferentes categorias socionaturais (Viveiros de Castro, 2002, p. 468).

[8] Kopenawa; Albert, 2015.

[9] Kopenawa; Albert, 2015, p. 390.

[10] Reconhecemos a inadequação das categorias “cinema indígena” ou “cinema nativo”. Elas sugerem certa idealização do que seja esse cinema que sabemos impuro, cruzado, realizando-se em meio a processos de formação e criação compartilhada entre índios e não índios. Reiteram ainda certa abstração do “indígena”, algo que a etnografia trabalha por desfazer. De todo modo, respeitadas as especificidades de cada coletivo, essas categorias nos permitem compor conjuntos parciais, cotejar os filmes, lançar hipóteses transversais sobre eles, devolver questões relacionadas ao cinema.

[11] Em referência à tradição que herdamos em relação a qual propõem uma “guinada”, Carlo Severi e Els Lagrou (2013, p.11) resumem: “Deste modo surgiu um livro que não deixa de evocar um marco na história da etnologia da arte no Brasil: o livro *Grafismo indígena*, editado por Lux Vidal em 1992. Os trinta anos que separam os dois livros testemunharam uma marcada guinada na abordagem teórica do tema: de uma ênfase na arte enquanto sistema de comunicação para uma abordagem praxiológica onde se dá destaque à centralidade da agência da imagem [...]”.

[12] Gell, 2013.

[13] Ver Déléage, 2007. De especial interesse a abordagem de Carlo Severi (2000) acerca das “imagens complexas” por meio das quais os Kuna elaboram a memória de sua experiência traumática, reinserindo-a em uma rede de relações míticas vinculadas ao xamanismo.

[14] A partir de Gell (2013), a relação entre imagem e armadilha (visual, mas também cognitiva e espiritual) ganha destaque. Exemplos, nesse sentido, os artigos de Els Lagrou e Carlos Fausto em Severi e Lagrou (2013).

[15] Já em sua fundamental tese sobre os Yanomami, Bruce Albert sugeria, a partir de uma caracterização minuciosa, as relações entre as imagens e a constituição da pessoa. Ver especialmente “Constituants de la persone”, em Albert, 1985.

[16] Ver Cesarino, 2011 (na esteira de Maniglier, 2008).

[17] Cesarino, 2012, p. 121.

Nesse sistema inconstante, atravessado tanto pelo mito quanto pela história, as imagens são dispositivo mnemônico complexo, capaz de dar a ver, não fatos e objetos, mas relações;¹³ elas operam a passagem entre o mundo dos humanos e aqueles dos povos-espírito; funcionam como armadilhas que capturam não só o olhar, mas o espírito, para insinuar os caminhos da experiência xamânica.¹⁴ Mais amplamente, as imagens integram processos de socialidade e fabricação de pessoas, em cosmologias que não partem da distinção entre ser e aparecer.¹⁵

Se o diálogo com esse rico conjunto de pesquisas pode ser, por ora, apenas tangenciado, isso se deve a nosso repertório ainda restrito, mas principalmente à forma particular — particularmente complicada — como as imagens do cinema aí comparecem. Talvez seja demasiada a reivindicação de que o cinema — experiência relativamente recente entre os grupos indígenas — tenha se incorporado ao “dispositivo intersemiótico” do xamanismo, de modo que — tal como no caso notável dos cantos e dos grafismos — pudéssemos encontrar ali atualizações formais de certo “sistema mitológico virtual”.¹⁶ De todo modo, à medida que vai sendo produzido pelos próprios indígenas, o cinema vai se imbricando às demais práticas, não apenas no papel de registrá-las ou de “preservá-las”, mas para, em maior ou menor grau, participar de sua constituição mesma. Lembremos com Cesarino que “o xamanismo é especialista em capturar ou em recriar novas formas (de seu ponto de vista consideradas como velhas ou já conhecidas), oferecendo soluções originais”.¹⁷ Entre pedir aos filmes tão pouco ou demasiado, tentaremos indicar, caso a caso, o que acontece quando a tradição do cinema — que herda e ao mesmo tempo reinventa todo um regime escópico, moderno, metropolitano, branco, ocidental — encontra-se com outras tradições, no interior das quais se depreendem distintas concepções da imagem.

Estejam incorporadas “lateralmente” à experiência de um grupo ou a ela se imbricando de modo cerrado, as imagens do cinema guardam marcas, rastros, traços, modos de fazer e de ver que se ligam ao xamanismo, sempre de maneira oblíqua, nada direta. Cabe observar, em contrapartida, como o cinema terá seus procedimentos, suas estratégias e mesmo seus dispositivos alterados: em seguida, devemos nos indagar sobre um repertório conceitual correspondente a essas alterações. Se soa ampla e ambiciosa a hipótese de uma “crítica xamânica da economia política das imagens”, o que nos anima são as respostas singulares e parciais que os filmes possam sugerir, assim como sua possível repercussão no modo como pensamos e analisamos as imagens. Tome-se portanto este artigo como um mapa inicial — de filmes e conceitos — para uma pesquisa em curso, a mover-se pela questão: o que acontece quando a máquina fenomenológica do cinema se encontra com a máquina xamânica dos povos ameríndios?

A resposta nos exigiria atenção não apenas ao que se enquadra e se inscreve, tornando-se assim visível, mas principalmente àquilo que guarda relações com o fora, invisível mas constituinte da imagem. Isso significa que, sem desconsiderar a dimensão fenomenológica definidora do cinema, devemos arriscar a hipótese de que ele seja também uma máquina cosmológica, cuja matéria é, em grande medida, invisível (mapas cognitivos, gradientes míticos; relações de socialidade entre homens, animais e espíritos; atravessamentos da experiência histórica etc.).

Como temos observado, o encontro entre fenomenologia e cosmologia possui dois lugares prioritários de engendramento: o primeiro deles é o que temos chamado de *antecampo*, forma particular do extracampo, que se refere ao espaço atrás da câmera no qual se abrigam o diretor e sua equipe. Entendido como espaço “fora de quadro”, em um regime clássico de representação, o antecampo é heterogêneo, descontínuo em relação ao campo. Não raro, em filmes indígenas, aqueles que se abrigam ou que se ocultariam no antecampo — no caso, o diretor e sua equipe — se lançam em campo, posicionando-se internamente à cena.¹⁸

O segundo espaço cinematográfico que merece nossa atenção é o *extracampo* (ou fora de campo), ou seja, aquilo que não está visível em cena, mas que nela incide. Em uma espécie de tradução cinematográfica do multinaturalismo (tal como vem sendo acionado pela antropologia contemporânea),¹⁹ o extracampo será justamente o que torna permeável, o que permite a passagem, no filme, entre mundos contíguos, mas díspares e incomensuráveis. Se, recortado pelo enquadramento, o campo é um espaço cinematográfico primordialmente fenomenológico — ali onde o visível se inscreve em sua duração —, o extracampo será então espaço cosmopolítico, no qual se estabelecem relações interespecíficas nem sempre visíveis (ou apenas entrevistadas) em cena.²⁰ Esse engendramento entre campo e extracampo, entre as dimensões do visível e do invisível, provoca uma atividade que não cabe nos limites do olhar.

TROCA DE OLHARES

De acordo com César Guimarães,²¹ as primeiras imagens fotográficas e cinematográficas do contato entre brancos e indígenas no Brasil materializam, por meio do enquadramento, o avanço conquistador em seu desejo de captura, classificação e controle: trata-se, nos diz o autor, da projeção do *um* sobre o *múltiplo*. Os índios, por sua vez, “nos lançam um olhar outro, que nos interpela, e coloca em questão o próprio modo como construímos a relação entre quem olha e quem é olhado, entre quem filma e quem é filmado”. Tomado por sutis mas

[18] Como ressaltávamos, “no domínio do documentário, a aparição do antecampo é historicamente movida por ao menos duas demandas: de um lado, a abertura ao dialogismo; de outro, a reflexividade crítica”. Brasil, 2013a.

[19] Refiro-me à conhecida formulação de Viveiros de Castro, 2002.

[20] Nessa mesma direção caminha a pesquisa de Belisário, 2014.

[21] Palestra “A cena do contato”, proferida no II Colóquio Cinema, Estética e Política, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), entre 10 e 12 de abril de 2013.

[22] *Os Arara*, 1980.

[23] Alvarenga, 2012, pp. 44-45.

[24] Sabemos bem das críticas que, não sem razão, se endereçam à “mítica” do contato, ou do “primeiro contato”. Antes de tudo, porque o “primeiro contato” quase nunca é exatamente “primeiro”. Lembremos também das pesquisas que contribuíram para realçar certas perspectivas nativas na experiência do contato. Ver Albert e Ramos, 2002.

[25] Guimarães, 2012, p. 68.

[26] *Serras da desordem*, 2006.

[27] César Guimarães em entrevista com Tonacci (Brasil; Guimarães; Mesquita, 2012, p. 136).

[28] *A arca dos Zoé*, 1993.

[29] Iniciado em 1986, o projeto Vídeo nas Aldeias abriga, em crescente sistematização de seu método, a maior parte dos filmes produzidos por realizadores e coletivos indígenas no Brasil. Mais recentemente, outras experiências começam a emergir, suscitando nosso interesse: por exemplo, os desconcertantes filmes produzidos entre os Tikmũ'ũn (Maxakali), em projetos coordenados pela etnomusicóloga Rosângela de Tugny e pela Pajé Filmes; a produção do Instituto Catitu; e o recente trabalho de formação audiovisual do Observatório da Educação Escolar Indígena na UFMG.

[30] Essa ideia me foi sugerida por Cláudia Mesquita, quando da disciplina “Formas e processos da imagem” (2014), que ministramos juntos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

intensos traços de reversibilidade, o enquadramento do diretor Andrea Tonacci na série inacabada *Os Arara*²² será em tudo diferente. Ao acompanhar o trabalho da frente de atração da Fundação Nacional do Índio (Funai) em sua tentativa de contato com os Arara, grupo indígena do Caribe em relativo isolamento, Tonacci teve sua série interrompida devido a desentendimentos com a Rede Bandeirantes de televisão. Nos dois primeiros episódios, os únicos que foram ao ar, a “cena do contato” com os Arara permanece fora de campo. Como dirá Clarisse Alvarenga, enquanto os brancos almejam o visível (em seu intuito de “mostrar”), escondidos na floresta, os indígenas sugerem um mundo no qual o invisível é fundamento. “Ou melhor, não apenas o invisível, que ainda se relaciona ao visível, mas o intocável, que no caso se relaciona ao tocável, ao tato, ao *contato*, finalmente.”²³

Eis então que o contato²⁴ se dá, mas o episódio permanecerá inacabado, seu material bruto tendo sido exibido por Tonacci em ocasiões esporádicas. A cena do contato é reversa, e o antecampo, constantemente convocado, exige que o cineasta se ressitue sem cessar, em um gesto, ele também, tateante. Diante dos olhares desencontrados e não coincidentes, “suavemente esquivos à frontalidade”, o olhar que filma precisa empreender constante busca, na tentativa de apreender essa “topologia impossível”, própria de uma cosmologia que não dispõe de um termo para designar o corpo inteiro.²⁵ O extracampo do contato, sabemos, é o desastre por vir. E, guardadas todas as diferenças, quando Tonacci reencontra Carapiru muito tempo depois em *Serras da desordem*,²⁶ “é como se ele voltasse desse encontro devastador...”²⁷

Em *A arca dos Zoé*,²⁸ filme dos primórdios do projeto Vídeo nas Aldeias,²⁹ a cena do contato é reativada, agora não entre brancos e índios, mas entre dois grupos nativos. Junto a outros Waiãpi, o cacique Wai Wai viaja à aldeia dos Zoé desejoso de conhecer as práticas do grupo, à época recém-contatado. As imagens (parte delas realizada pelo waiãpi Kasiripiña) registram o encontro, para assim assumirem papel mediador: imagens da experiência waiãpi viajam até os Zoé, que assistem a elas junto aos parentes (Figura 1). Wai Wai, por sua vez, retorna à aldeia waiãpi para ver junto à comunidade cenas do cotidiano dos Zoé.

Exibidas de parte a parte, as imagens são intercaladas na montagem, resultando em anacrônica contemporaneidade: os Zoé são imaginados tal como os Waiãpi antes do contato e os Waiãpi, imaginados tal como os Zoé pós-contato. As sucessivas exhibições, reflexões compartilhadas e refilmagens são montadas de maneira que as cenas da experiência atual dos Waiãpi — em flagrante destruição da floresta pelo garimpo e pelo desmatamento — funcionem como uma espécie de extracampo³⁰ para a situação dos Zoé (Figuras 2 e 3). Novamente, a catástrofe iminente se insinua nessas imagens vindas de longe. As cenas do cotidiano dos Zoé, por sua vez, expõem aos Waiãpi uma for-



Figura 1. Wai Wai mostra suas imagens aos Zo'é.

Fonte: *Arca dos Zo'é*, 1993.

ma de vida que parece irrecuperavelmente perdida. Uma *arqueologia* confronta-se assim a uma *sismologia*: contemporâneas, feitas na vizinhança de um mesmo presente, as imagens fazem coabitar duas diferentes experiências e temporalidades, cuja comparação assume como ponto de ruptura a relação com a sociedade metropolitana.

Ao permitir, contudo, que as imagens circulem e visitem uma e outra aldeia, o filme propõe ainda um exercício de suspensão desse ponto fixo: não submetida à linearidade histórica que teria no “contato” seu momento de ruptura, a interação entre os Waiãpi e os Zo'é reinsere-se em um sistema reticular, aberto a cotejos e intercâmbios. Algo que arriscaríamos aproximar ao modelo genético waiãpi, tal como caracterizado por Dominique Gallois: trata-se, nesse caso, de uma “rede de relações multilocais” constituída menos por definições identitárias fixas do que por processos parciais de reconhecimento e diferenciação, que se fazem e se refazem tendo em vista a variação dos conteúdos tomados como parâmetro. Não se abandona, no entanto, certo gradiente mítico que permite definir e redefinir afinidades e inimizades.³¹

Sem abandonar as questões históricas que envolvem a experiência dos Waiãpi e dos Zo'é, o filme permite também ressituar a experiência do contato interétnico em uma perspectiva nativa.

Assim, se tomamos como eixo histórico-político o contato com a sociedade metropolitana, *A arca dos Zo'é* nos alerta para o caráter catastrófico do contato; a montagem, nesse caso, tende para um movimento dialetizante. Tomando-se como eixo mítico-político os intercâmbios entre os dois grupos indígenas, alcançaríamos — em perspectiva

[31] Para Dominique Gallois (2007), os processos de diferenciação dos Waiãpi (processos genéticos) recorrem ao seguinte gradiente: *jane* (“nós, aqui e agora”); *janekwere* (“criados por nós”, parente); *janeanã* (“aproximados a nós”); *janerowã* (“distanciados de nós”); *mojutapurukwer* (“eram dos outros”). Esse gradiente “mítico” opera circunstancialmente a partir de conteúdos variados (os processos de nascimento e criação; a aparência e a comunicação; o compartilhamento de certas práticas). Esses conteúdos devem ser também situados no tempo e no espaço. É assim que, nas mútuas visitas — dos Waiãpi aos Zo'é (em 1992) e destes aos Waiãpi (em 1996) —, eles foram nomeados ora por *janeanã* (“gente com quem se pode conviver”), ora como *janekwere* (“parentes”).



Figuras 2 e 3. O garimpo em terras waiãpi.

Fonte: *Arca dos Zoës*, 2003.

nativa — um sistema reticular multilocalizado. A montagem, nesse caso, tende a ser multiplicadora. Aceitar que o filme possa nos oferecer uma e outra leitura nos permitiria talvez acessar, por meio do cinema, esse difícil cruzamento entre as dimensões histórica e mítica: diante da catástrofe, a primeira nos enviaria um alerta; a segunda nos ofereceria, quem sabe, um sofisticado manual de instruções.

Espécie de *mise en abyme* — a incorporação, na própria mise-en-scène, da exibição de imagens aos sujeitos filmados —, esta será, desde o início, uma estratégia definidora do trabalho do Vídeo nas

Aldeias: filmar e ver coletivamente as imagens é um dispositivo que contribui assim para a dimensão performativa dos filmes do Vídeo nas Aldeias. Já em *Festa da moça*, de 1986, ela se revela de modo inau- gural: ao ver as imagens do ritual de iniciação feminina, os Nambi- quara decidem retomar o uso de adereços e pinturas corporais; reto- mam também o ritual de iniciação masculina de furação de nariz e lábio, abandonado há vinte anos. Esses e outros filmes pioneiros³² já podem ser tomados como manifestação, no domínio do cinema, daquilo que Manuela Carneiro da Cunha definiu como “cultura com aspas”:³³ se a cultura sem aspas é a “rede invisível na qual estamos suspensos”,³⁴ conjunto de práticas difusas que, mais ou menos cons- cientemente, nos constitui, a “cultura” com aspas “tem a propriedade de uma metalinguagem: é uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma”;³⁵ refere-se à maneira como um grupo performa e cita reflexivamente a própria cultura. Ao mesmo tempo que circuns- crevem precariamente determinada experiência cultural, as aspas colocam-na em relação com o que está fora. Em sua capacidade de instaurar processos de identificação e de defasagem, o cinema — tal como praticado por diretores e coletivos indígenas — teria aqui uma precisa definição: de um lado, permite que determinado grupo se veja diante de suas próprias práticas ritualísticas e cotidianas (e, em certos casos, se “veja vendo”); de outro, reinseridas em circuitos de exibição mais amplos, permite que o grupo se situe e se reposicione em sua relação com outros grupos, entre eles os “brancos”.

Nascidos de oficinas de formação, cuja metodologia dialoga com o trabalho dos Ateliers Varan,³⁶ os filmes seguintes do Vídeo nas Aldeias passam a se dedicar não apenas ao registro de práticas ritualísticas, mas à “entressafra” dos eventos culturais: realizados no âmbito de grupos étnicos específicos, os filmes assumem tom observacional e adquirem certo páthos da experiência cotidiana. A proximidade entre o diretor do filme e o cotidiano filmado é o que talvez tenha motivado o comentário de Jean-Claude Bernardet diante de *Kinja iakaha — Um dia na aldeia*,³⁷ realizado junto aos Waimiri e Atroari (Figura 4). Chama a atenção de Bernardet o fato de que, em meio à cena de uma pescaria, o fotógrafo precise, ele também, movimentar-se delicadamente para não afugentar o gafanhoto que servirá de isca. Novamente a canoa é partilhada entre aquele que filma e os sujeitos filmados, no caso as crianças, e a conversa se detém em detalhes da pescaria: “Essa obser- vação atenciosa dos gestos das pessoas, esse respeito à situação em que ela se encontra é algo que me parece ter sumido totalmente, ou quase, do cinema documentário brasileiro”.³⁸ Em sua tarefa de “filmar o nada”³⁹ — práticas e gestos aparentemente insignificantes que pou- co sobressaem no deslizar leve sobre o igarapé — o enquadramento parece atravessado pelo habitus (a forma de vida inscrita nos gestos e

[32] Também faz parte dessa fase ini- cial da produção do Vídeo nas Aldeias o filme *O espírito da TV* (1990). Como nos relatam Gallois e Carelli sobre a experiência junto aos Waiãpi, ao se aproximar da casa de projeções de imagens, uma mulher em resguardo de luto sofreu crises de angústia e dores, cujas causas o xamã da aldeia atribuiu “aos espíritos de pessoas dis- tantes que haviam ‘passado’ pela TV”.

[33] Carneiro da Cunha, 2009a.

[34] Carneiro da Cunha, 2009a, p. 373.

[35] Carneiro da Cunha, 2009a, p. 356.

[36] Os Ateliers Varan foram criados por Jean Rouch em 1981, a partir da demanda de formação em cinema na República de Moçambique. Ver <http://www.ateliersvaran.com>. Aces- so em: 5 dez. 2014.

[37] *Kinja iakaha — Um dia na aldeia*, 2003.

[38] Bernardet, 2011.

[39] Corrêa, 2004.

[40] Vale destacar ainda, dessa mesma fase, o filme *Shomôtsi*, em que Valdete Pinhanta registra a vida de seu tio na aldeia de Apiwatxa, para depois acompanhar a viagem do personagem à cidade de Marechal Thaumaturgo (AC), onde recebe a aposentadoria. Mais do que observar e filmar, Pinhanta compartilha a viagem — divide a mesma canoa com o tio e com os demais — e, mais adiante, partilha a longa espera pelo pagamento atrasado em um acampamento à beira do rio.

[41] Resultado dessa fase, o lançamento pelo Vídeo nas Aldeias de DVDs específicos para cada etnia: xavante, hunikuĩ, ashaninka, kuikuro, panará e mbyá-guarani.

[42] Nesse tópico, retomamos análises desenvolvidas em outros artigos: Brasil, no prelo, 2013 e 2012.

nas falas dos personagens e na presença discreta do diretor). Se, de um lado, a câmera estabelece a distância mínima — necessária para que se possa, afinal, filmar —, de outro, o habitus reaproxima, favorece a constituição de uma cena comum, na qual diretor e personagens compartilham, com destreza mas sem alarde, a ação em curso.⁴⁰

Como resultado do duradouro trabalho de formação do Vídeo nas Aldeias, começamos então a nos deparar com “cinematografias” nascidas no interior de grupos e coletivos específicos.⁴¹ Tendo sua circulação ampliada, os filmes abrigam e expõem com cada vez mais sofisticação — em crescente reflexividade — o atravessamento entre experiência cultural e relações históricas e institucionais (com o estado, com as ONGs, com a academia etc.), quase sempre elaboradas no presente pelo grupo, uma vez acionadas pelos filmes.

FORMAS DO ANTECAMPO E DO EXTRACAMPO

Como a imagem cinematográfica se relaciona com o que está fora dela? Como antecipamos, a resposta a essas questões se buscará, filme a filme, na articulação entre campo, antecampo e extracampo. Ali, o que estaria fora do filme — seja porque deliberadamente oculto, seja porque atuando em um plano invisível — será constantemente implicado (guardando contudo sua opacidade). Como veremos, a maneira como *o fora* constitui a cena não será plena, mas precária, erodida; não será estável, mas inconstante; não será apaziguada, mas equívoca.

De modo a compor um breve e provisório conjunto, lembremos de alguns filmes — vários já analisados em outros artigos⁴² —, cada



Figura 4. Filmar e compartilhar a pescaria.

Fonte: *Kinja iakaha* — *Um dia na aldeia*, 2003.

qual cifrando, à sua maneira, processos mais amplos. A começar por *Pi'õnhitsi — Mulheres xavante sem nome*,⁴³ documentário realizado por Divino Tserewahú, em coautoria com Tiago Campos Torres, parte de uma espécie de trilogia composta por autoetnografias filmicas dedicadas aos rituais que estruturam a vida dos Xavante.⁴⁴ *Pi'õnhitsi* acompanha a tentativa de retomada do ritual de nomeação das mulheres, que já não se via em nenhuma das aldeias xavante, senão em Sangradouro.

Como sugerem mitos xavante, não são as coisas que demandam os nomes, mas são estes que, inversamente, criam as coisas.⁴⁵ Daí a importância da nomeação para as dinâmicas de constituição da pessoa e de posicionamento social e político em uma sociedade organizada, como se sabe, dualisticamente. Os nomes fazem a mediação entre os domínios público e doméstico e oferecem os parâmetros para que os indivíduos se movam de uma a outra esfera social.⁴⁶ A marcada diferença entre a nomeação das mulheres e dos homens interessa à nossa discussão: se, no caso dos últimos, enfatiza-se a continuidade cultural e geracional, por meio de parâmetros coletivos (classes de idade e facções políticas), no caso das mulheres, o tratamento é individualizante (transformações físicas do self e momentos de vida), o que o torna um espaço de transformação e renovação da estrutura social. Assim, na dualidade do masculino e do feminino, a nomeação instaura uma dialética entre continuidade (da estrutura social xavante) e renovação (sua dimensão processual).

A pergunta então seria: como *Pi'õnhitsi* lidará com uma dupla demanda (participar da tentativa de continuidade e “preservação” de um ritual e, por outro lado, exibir a processualidade dessa mesma experiência cultural)? Desde o início, o cinema expõe a complexidade — e talvez, a inadequação — da tarefa. Ainda que endereçada ao primeiro filme da trilogia, a caracterização de Ruben Caixeta de Queiroz parece valer para os demais: trata-se de metafilmes e metarrituais nos quais “podemos ver a fusão da vida cotidiana com a vida ritual e ver também o ato de filmar inseparável dos processos e das práticas que possibilitam que tanto o filme quanto o ritual existam”.⁴⁷ Diferentemente dos filmes anteriores de Tserewahú, *Pi'õnhitsi* é metarritual de um ritual que, afinal, permanece não realizado: em sucessivos começos, a festa de nomeação das mulheres será sempre interrompida, à primeira vista por causa de inúmeros acidentes, mas também, como o filme vai descobrindo, por conta da recusa das jovens em reviver a tradição da festa, que supõe a relação sexual entre cunhada e cunhado. Na impossibilidade de ser retomado concretamente, o ritual permanece no extracampo, como virtualidade que move o filme e que vai nele reinscrevendo sua memória (seja por meio dos testemunhos, seja por meio das imagens de arquivo).

O diretor deverá então sair do antecampo e lançar-se em cena, implicando-se em uma intrincada negociação (que é também uma

[43] *Pi'õnhitsi — Mulheres xavante sem nome*, 2009.

[44] A iniciação da furação de orelha (*Wápté Mnhõnõ — Iniciação do jovem xavante*, 1999); a iniciação espiritual (*Wai'á Rini — O poder do sonho*, 2001); a nomeação das mulheres (*Pi'õnhitsi — Mulheres xavante sem nome*, 2009).

[45] Como nesse mito concisamente narrado por Aracy Lopes da Silva: “Há muito tempo, relata um mito, as pessoas estavam famintas. Dois meninos decidiram criar o *mo'õni* (uma raiz comestível). Quando um deles encontrou a raiz na floresta, gritou para o outro: ‘Olha, tem *mo'õni* aqui’. Ao ter seu nome mencionado, a raiz foi criada” (Lopes da Silva, 2014, p. 116).

[46] Aqui, nossa discussão ampara-se no trabalho etnográfico de Aracy Lopes da Silva (2014).

[47] Caixeta de Queiroz, 2008.

[48] Relevantes, nesse conjunto, as imagens feitas pelo próprio Divino, em tentativas anteriores, e filmes realizados pelo missionário Adalbert Heide, em 1967.

[49] Graham, 1993.

[50] Cesar, 2013, p. 15.

[51] *Kene Yuxi — As voltas do kene*, 2010.

investigação sobre a festa e sobre as razões de sua não realização). Os elementos do antecampo são expostos em uma cena *erodida*, que, incompleta e segmentada, vai se formando por aquilo que dela se ausenta. Tserewahú parece realizar seu filme com os restos da erosão, em camadas de imagens, arquivos de diferentes momentos históricos,⁴⁸ reexibidos à comunidade e manejados na ilha de edição. Em uma tessitura constituída de anacronismos, a montagem faz coabitar, no presente, ao menos três regimes temporais, que aparecem imbricados: 1) aquele das imagens de arquivo, retomadas em exposições para a comunidade; 2) o retorno às imagens provocado pelo filme incita uma série de depoimentos e discussões coletivas em torno da realização do ritual e do próprio documentário. Parte de um projeto de Divino Tserewahú (em parceria com o Vídeo nas Aldeias), o filme se expõe como experiência indissociavelmente coletiva, oferecendo-nos vislumbres de uma complexa esfera pública. A concordar com Laura Graham, esta se definiria justamente pela enunciação coletiva e pelo tratamento do discurso como fenômeno extraindividual;⁴⁹ 3) por fim, acompanhamos as conversas de Tserewahú na ilha de edição, no momento em que concebe a montagem do filme. A presença de Tiago Torres faz com que os comentários se enderecem então ao mundo dos brancos, em tentativas de tradução que buscam tornar o ritual inteligível tanto ao próprio Xavante quanto a seu interlocutor (Figuras 5, 6 e 7).

Todas essas temporalidades são abrigadas em uma cena construída no presente que agencia os anacronismos por meio de reexibições das imagens, submetidas a um debate em ato, no qual está implicado também o diretor do filme. A coabitação de temporalidades diversas, acionadas no presente da filmagem e montadas de maneira descontínua, é o que nos permite finalmente nomear esta como uma cena “erodida”. A força que faz “revolver” as imagens, produzindo com elas novas emergências, vem de seu extracampo: o ritual de nomeação das mulheres, afinal não realizado. Nesse ponto, parece-nos precisa a leitura de Amaranta Cesar, para quem *Pi’õnhitsi* ganha força justamente quando sua dimensão performativa falha: diante da impossibilidade de realizar o ritual, o filme menos salva um saber tradicional ou celebra a “cultura” do que ativa a percepção histórica, faz “vibrar uma história”.⁵⁰

Se em *Pi’õnhitsi* o tempo é exposto anacronicamente no presente de uma cena erodida, em *Kene Yuxi — As voltas do kene*,⁵¹ de Zezinho Yube, ele se desenvolve sob o modo de uma busca, ou de uma viagem, na qual o diretor se depara com inúmeras dificuldades, explicitadas no filme, em narrativa deliberadamente processual. O documentário seria uma espécie de tradução da dissertação de mestrado de Joaquim Maná, pai do diretor, na qual cataloga os “padrões” do *kene*, desenhos característicos da tapeçaria, da cestaria e da pintura corporal, especialidade feminina entre os Hunikuin (ou Kaxinawa).



Figuras 5, 6 e 7. A cena “erodida” de *Pi’õnhitsi*.

Fonte: *Pi’õnhitsi — Mulheres xavante sem nome*, 2009.

[52] Citado por Lagrou, 2002, p. 40.

[53] Seguimos aqui o trabalho etnográfico de Els Lagrou, especialmente em Lagrou, 2002, 2011 e 2013.

[54] Gonçalves; Lagrou, 2013.

[55] Lagrou, 2013, p. 87.

[56] Gonçalves; Lagrou, 2013.

Ensinada pela anaconda a mulheres, o *kene* é uma forma de acesso ao conhecimento xamânico (em aliança ao consumo da ayahuasca, *nixi pae*, cuja prática foi legada aos homens). “O desenho da cobra contém o mundo”, nos diz Edivaldo, jovem liderança kaxinawa. “Cada mancha na sua pele pode se abrir e mostrar a porta para novas formas.”⁵² Por trás de sua aparente simetria e da infinita replicação de padrões, haverá sempre, interior do *kene*, um detalhe idiossincrático, uma dissonância próxima ao invisível.⁵³ Essas mínimas diferenças provocam a sutil e constante variação de uma forma em outra, de um padrão em outro, tornando o *kene* inapreensível por um olhar, digamos, taxonômico.

Assim como Divino Tserewahú, Zezinho Yube deixa o antecampo para implicar-se em cena e, novamente, são forças vindas do extracampo que movem o filme: de um lado, a variabilidade do *kene*, que, esquivo ao gesto de catalogação, se ensina (e se oculta) no próprio contexto do fazer; de outro, o projeto de patrimonialização desse conhecimento, a partir de demandas e de instrumentos que se constroem na relação dos kaxinawa com instituições metropolitanas. Como bem resumem Els Lagrou e Marco Antonio Gonçalves, essas são forças paradoxais entre as quais o filme se cria.⁵⁴

Se por vezes é o cinema documentário que parece armar verdadeiras armadilhas a seus objetos, enredando-os em suas estratégias de visibilidade e de conhecimento, aqui é o objeto e a experiência de seu conhecimento — no caso, as voltas do *kene* — que “armadilha” o olhar do diretor, ao esquivar-se a cada momento em que o filme parece dele se aproximar. Como nos ensina a etnologia da arte kaxinawa,⁵⁵ os grafismos do *kene* podem ser mesmo considerados imagens-armadilha: valem-se de sua complexa mas depurada economia formal para capturar o olho e o espírito e conduzi-los em meio à experiência xamânica. A armadilha funciona tanto pelo caráter transformacional das formas (sua inconstância) quanto por seu caráter sugestivo (sua incompletude). Como observa Lagrou, na iminência de se tornarem reconhecíveis, os desenhos se interrompem, sugerindo sua continuidade para além do suporte. Trata-se então, em minimalismo formal, apenas de sugerir, de lançar pistas que nos liguem a uma zona de invisibilidade (na verdade, como veremos, de outra visibilidade) para além do desenho. Avancemos na hipótese de que este, em termos cinematográficos, se traduz como um jogo entre campo e extracampo.

Impossibilitado de assumir um olhar totalmente distanciado, já que “armadilhado” pelas voltas do *kene*, Zezinho Yube deve deixar o antecampo fílmico para percorrer a cena, na qual se mostra a exasperante defasagem entre catálogo e experiência. Teríamos pouco a acrescentar à análise do filme feita por Gonçalves e Lagrou,⁵⁶ restando-nos enfatizar que, a nosso ver, a inconstância e a incompletude do objeto acabam por incidir na forma mesma do documentário. Na tentativa de

conhecer, nomear e catalogar, o filme é capturado por aquilo que deseja conhecer. O primeiro efeito narrativo é o de um percurso de sucessivos recomeços (a volta, nesse caso, significa o voltar das curvas do rio e, ao mesmo tempo, a volta ao começo, o recomeço de uma busca que se dá como reiteração) (Figuras 8, 9 e 10).

No entanto, assim como no *kene*, aquilo que parece repetição de um mesmo padrão (retorno ao mesmo) vai sofrendo sutis desvios, guinadas e volteios, em um percurso que não é nem circular nem progressivo.

O segundo efeito diz respeito mais propriamente ao extracampo do filme: nele, abriga-se o conhecimento do *kene*, que, esquivo e inconspicuo, se insinua em cena por meio de pistas (mas também de falsas pistas). Em sua esquiva, o *kene*, como vimos, captura o documentário. Desconcertante notar que esse conhecimento inconstante esteja agindo, na verdade e paradoxalmente, no interior da cena. Em certo sentido, ele é muito visível e concreto no filme, tratando-se, quem sabe, do próprio rio, da floresta, dos cantos e das relações que Zezinho estabelece ao longo de sua viagem. Nesse caso, é como se aquele conhecimento que se imaginava fora, transcendente à imagem, se mostrasse, afinal, inscrito na imanência mesma do filme. O extracampo não seria assim o prolongamento invisível do campo, mas sua parte intrínseca, que age em seu interior também como dimensão visível: trata-se, porém, de uma visibilidade que cabe ao percurso do filme ir nos propondo e ensinando a ver (Figura 11).

Algo que nos lembra a técnica *umin kene*, que, ainda segundo Lagrou, é muito valorizada entre os Kaxinawa, justamente pela dificuldade em sua fabricação e percepção: nesse caso, as mulheres tecem ou trançam sem utilizar cores contrastantes. Trata-se assim de uma técnica que nos ensina a ver o que já está visível, mas cujo ver (uma “percepção imaginativa”, de acordo com a autora) precisa ser aprendido pela própria pedagogia do desenho.

Na viagem que empreende, *Kene Yuxi* é movido assim por essas forças do extracampo que poderíamos nomear como cosmológico: este prolonga o espaço visível em uma dimensão invisível e, ao mesmo tempo, age no interior desse espaço visível, sugerindo outra visibilidade que já estaria lá presente (não exatamente invisível, mas latente, esperando por ser vista, como em um jogo de figura e fundo).

Retomemos por fim a cinematografia do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, que já chamara nossa atenção em outros artigos.⁵⁷ À diferença dos dois filmes aqui abordados, prioritariamente (mas não estritamente) dedicados às relações internas ao grupo, *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá* — *Dois aldeias, uma caminhada*⁵⁸ lança-se às relações com o fora, inaugurando o cinema de perambulação dos Mbyá: se, por um lado, apresenta o cotidiano de duas aldeias, cujos moradores vivem da venda de artesanato nas cidades vizinhas, por outro, mostra como se

[57] Aqui, sintetizamos análises desenvolvidas em dois artigos: Brasil, 2013 e 2012.

[58] *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá* — *Dois aldeias, uma caminhada*, 2008.



Figuras 8, 9 e 10. Sucessivos recomeços.

Fonte: *Kene Yuxi — As voltas do kene*, 2010.

[59] Conferimos ao *equivoco* a definição perspectivista de Eduardo Viveiros de Castro. A equivocação controlada, ele nos diz, é fundamento de toda relação. Relacionar-se pode ser visto como um modo controlado de se equivocar, assim como andar pode ser visto como um modo controlado de cair. Viveiros de Castro, 2004, p. 5.

debatem com essa vizinhança, endereçando seu olhar para o modo de vida e o imaginário metropolitano.

Mais ao final do filme, quando a equipe viaja até as ruínas das missões em São Miguel Arcanjo, a câmera torna-se reversa, e o antecampo, *equivoco*.⁵⁹ A exemplo da reveladora sequência em que um professor dá seu depoimento ao filme (Figura 12), demonstrando sua decep-



Figura 11. Aprender a ver.

Fonte: *Kene Yúxi — As voltas do kene*, 2010.

ção diante da situação dos índios, segundo ele sujou, a pedir dinheiro para ser fotografados. Ariel Ortega, um dos diretores, sobressalta-se e adentra a cena: “Sujos? Você acha que os índios estão vendendo sua imagem, é isso?”. Duas câmeras estão em operação: uma, a de Ariel, sai do antecampo e se posiciona em campo, apontada para o turista, a produzir reversibilidade. A outra filma esse antecampo tornado cena, na qual estão incluídos, de forma equívoca, os Mbyá e os turistas. Na formulação de Queiroz, o filme é “um olhar certo do índio sobre o olhar colonizador do branco para o índio: são os índios que enquadram o ‘olhar do branco’ e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje”.⁶⁰ Ou como dizíamos em seguida: “Aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto”.⁶¹

Bicicletas de Nhanderu,⁶² segundo filme da cinematografia mbyá-guarani, nos interessa especialmente pela maneira como trama materialmente duas dimensões do *extracampo*: trata-se de uma dimensão *cosmológica* e outra *geopolítica*. Em espaço exíguo, cercado de fazendas, a aldeia de Koenju em São Miguel das Missões se mostra contudo aberta, atravessada de relações com o fora (seja ele geográfico ou espiritual). Dedicado ao cotidiano da aldeia, o filme constrói-se em sua relação com o extracampo, que se faz notar por meio de seus respingos, de suas lascas; faz-se notar também na errância das crianças; ou nas palavras ditas ciosamente pelos Mbyá em suas conversas à beira da fogueira.⁶³ Seja habitado pelos brancos (fazendeiros, turistas, comerciantes) ou pelas divindades, o extracampo é coextensivo — como que alinhavado — ao cotidiano da aldeia. O raio que cai sobre a árvore próxima — enviado por um espírito bravo não querendo mais do que “dar um susto” — será tema de conversa da avó, Pauliciana, dentro da maloca; da lasca do galho da árvore, ela fará colares. O colar que confec-

[60] Caixeta de Queiroz, 2008.

[61] Brasil, 2013.

[62] *Bicicletas de Nhanderu*, 2011.

[63] Sobre esse aspecto, escreviamos: “É notável a forma cuidadosa, conscienciosa, precisa como a palavra é ali enunciada. Como observou pioneiramente Pierre Clastres (2003), parece haver uma preocupação rara em nomear os seres e as coisas segundo sua natureza divina, o que resulta na transmutação linguística do prosaico em uma *Grande Fala*, de notável riqueza poética” (Brasil, 2012). Ou como ressaltará o próprio diretor Ariel Ortega em entrevista: “Para nós existe essa coisa do tempo, o tempo certo, o momento da palavra. Só assim a conversa realmente serve. De tardezinha, por exemplo, ou então bem cedo. Esses são os momentos de se conversar, aí as palavras são boas. Por isso existem todas as ‘belas palavras’. Por isso também é difícil, porque sentimos quando alguma situação é forçada. Assim, se aquele não é o momento certo, então não é o momento de se filmar” (Araújo, Carvalho e Carelli, 2011, pp. 141-142).



Figura 12. A cena “equivoca” de *Mokoi Tekoá Petei Jeguató* — *Duas aldeias, uma caminhada*, 2008.

ciona, entre uma e outra conversa, é feito dessas lascas do plano mítico (o extracampo) no plano do cotidiano.

Por meio de uma câmera próxima, afetiva, acompanhamos a deriva livre e desabusada dos irmãos mbyá Neneco e Palermo: ao mesmo tempo que filma, o fotógrafo participa da cena, seja para responder a alguma pergunta das crianças, seja para lhes chamar a atenção, quando a situação parece excessivamente arriscada. Os meninos, por sua vez, perambulam pelo entorno, atravessam não apenas as cercas, mas também os limites da cena, não se furtando a convocar a câmera. Frustrado diante da armadilha vazia, Palermo se exaspera, encena sua decepção para a câmera. “Os brancos desmataram tudo, por isso, os passarinhos se mudaram para outro mundo.” Ainda que encenada, a performance ganha um aspecto terrível, como que atravessada fisicamente pela violência do fora (Figura 13).

Nos filmes mbyá-guarani, o extracampo cosmológico parece irrigar (espiritualizar) a cena cotidiana dos filmes, seja por meio da palavra dos velhos, seja por meio dessas lascas que se encontram aqui e ali, em torno das quais a comunidade se mobiliza. Se podemos caracterizar a cena dos filmes como equivocada é porque, quando se volta para fora da aldeia, dedicando-se às relações com os brancos (ao modo como narram a história, por exemplo), ela incide reversamente sobre certo imaginário metropolitano. Vejamos essa sequência final: protagonista de vários filmes do coletivo, Mariano percorre as ruínas de São Miguel das Missões para nos mostrar as paredes manchadas pela gordura e pelo sangue da Cobra Grande, atingida pelo raio de Tupã. Ele não está exatamente nos contando “outra versão da história”: é como se, pela força das palavras (acompanhadas de uma câmera que parece



Figura 13. Violência do extracampo.

Fonte: *Bicicletas de Nhanduru*, 2011.

compartilhar de sua crença), o próprio espaço, os próprios objetos da história fossem transfigurados, fazendo então com que a imagem oscile (entre a opressora realidade na qual os Mbyá-guarani vendem artesanato a turistas displicentes e aquela outra povoada de divindades, a sustentar, cotidianamente, a busca pela Terra sem Males).

O CINEMA COMO TRADUÇÃO XAMÂNICA?

Esperamos ter demonstrado que, se a relação entre pensamento xamânico e cinema é uma hipótese plausível, sua manifestação nos filmes não é direta nem evidente. Como vimos, cada filme é em si um pequeno *cosmos*, variável em suas relações com o fora. Em resumo, a exposição do antecampo em cena sugere, muito materialmente, um espaço relacional, por meio do qual a imagem se cria, não mais da separação entre sujeito e objeto, mas da participação e implicação de ambos (sujeito que filma e sujeitos filmados). Revela-se, nesse caso, o duplo lugar do cineasta indígena: para filmar, ele precisa colocar-se de fora, a distância, ainda que mínima, daquilo que filma. Mas, convocado a sair do antecampo e participar da cena, ele atua como membro do grupo, parte das negociações e elaborações culturais em curso. Por isso, muitas vezes, os filmes ganham aspecto processual, tateante, e o discurso individual, autoral, é lançado em uma espécie de enunciação coletiva. Quanto ao extracampo: sem abandonar sua dimensão visível, os filmes constituem-se fortemente por aquilo que permanece invisível, mas que atua concretamente — indicialmente — na cena; ou por

aquilo que, enquanto visibilidade latente no interior da cena, mobiliza um aprendizado do olhar, por meio de um jogo entre figura e fundo.

Que a relação entre esses espaços seja equívoca, resultando aparentemente incoerente, é uma constatação central para nosso argumento. Na tessitura dos filmes, esses espaços são contíguos, mas, muitas vezes, incomensuráveis, envolvendo a passagem entre diferentes mundos e diferentes perspectivas. Nessa passagem, o filme é a tentativa de encontrar uma formalização, uma composição parcial: daí sua forma erodida, inconstante ou equívoca.

Avancemos um pouco mais em nossa hipótese, retomando as perguntas que Joanna Overing encontra entre os Piraóa: “Esse caititu é gente ou vegetal? Esse jaguar é um animal, um feiticeiro ou um deus proveniente do ‘tempo de antes’ [*before time*]? Essa borboleta ou esse morcego são feiticeiros de uma comunidade estrangeira?”.⁶⁴ O xamã (líder espiritual *ruwang*) é aquele que, em seu trabalho de tradução, seja capaz de lidar e compor com essas identidades, à primeira vista incoerentes ou incompatíveis. Para tanto, como nos diz Manuela Carneiro da Cunha, seu trabalho percorre a direção oposta à do nomóteta: aproxima-se por “apalpadelas” e “abstém-se cuidadosamente de nomear o que vê”.⁶⁵ Ele busca correspondências e equivalências inesperadas, muitas vezes disjuntivas, entre mundos díspares. Ainda que saiba — por experiência — transitar entre equívocos,⁶⁶ não se exime de encontrar ressonâncias, ligações íntimas que permitam, em meio aos encontros interespecíficos, conferir *consistência*, inventar uma composição, mesmo que, para isso, precise “torcer” a linguagem ordinária.⁶⁷

À sua maneira, não seriam os filmes um modo de compor e de conferir consistência, abrigando em seu interior, de modo instável, as forças e agências do fora? Para tanto, sua dimensão fenomenológica será atravessada por uma dimensão cosmológica que, invisível, permanentemente se avizinha, se infiltra, se precipita, visita, atua, constitui de certo modo a experiência visível, sensível. Ou, como dirá César Guimarães, em seu comentário sobre o filme *Xupapoyñäg* (de Isael Maxakali),⁶⁸ “a questão é saber onde o sensível encontra um exterior, no caso, essa vizinhança, essa contiguidade com os povos-espírito”. Por isso, uma estética por vir, tal como sugere o autor, não se encerra no elogio das qualidades formais dos objetos, dedicando-se antes ao modo como eles se abrem à experiência com o fora, em uma vizinhança que não é topológica, mas molecular e intensiva.

Voltemos então ao início deste artigo: os dois encontros de xamãs organizados por Davi Kopenawa resultaram no filme *Urihi Haromatimape — Curadores da terra-floresta* (2013), de Morzaniel Iramari Yanomami.⁶⁹ A câmera acompanha a performance dos xamãs, variando pouco (mas precisamente) seu enquadramento: ele permite apreen-

[64] No original: “Is that wild pig a human or a vegetable? Is that jaguar an animal, a human sorcerer or a god from ‘before time’? Is that butterfly or bat a sorcerer from a stranger community? If they got it wrong, it was their understanding that the literal consequences could be grim — the individual could be subject to a predator attack. It was the ruwang who was able to solve such mysteries of identity: he was the one who transformed pig meat, which was really human flesh, into safe vegetable; he was the one who could see the sorcerer in bat’s clothing, and do battle with him” (Overing, 1990, p. 610).

[65] Carneiro da Cunha, 2009b, p. 108.

[66] Viveiros de Castro, 2004.

[67] Carneiro da Cunha, 2009b.

[68] Comentário de César Guimarães ao filme *Xupapoyñäg* (Isael Maxakali, 2011), em palestra no seminário internacional “Por uma estética do século XXI”, Museu de Arte do Rio (MAR), em 26 de agosto de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YvRLXhUbnMY>. Acesso em: 25 nov. 2015.

[69] O filme foi realizado por ação conjunta entre a Hutukara Associação Yanomami, o Instituto Socioambiental e o Observatório da Educação Escolar Indígena na UFMG. Trata-se do registro de dois encontros de xamãs organizados por Davi Kopenawa, em 2011 e 2012, na aldeia yanomami de Watoriki. Desses encontros, resultou também o filme *Xapiri* (2012), realizado em coautoria por Bruce Albert, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Leandro Lima e Stella Senra. Dedico-me a esses dois trabalhos em Brasil, no prelo.



Figura 14. Trabalho com o invisível.

Fonte: Urihi Haromatimape — *Curadores da terra-floresta*, 2013.

der, a boa distância, a plenitude deste ou daquele corpo, em relação com os demais; acolhe ainda, em suas variações mínimas, os gestos e expressões dos corpos xamânicos, que, em repetições e ressonâncias, fazem descer os espíritos auxiliares (*xapiripë*).

Curadores da terra-floresta constitui-se fortemente por um trabalho com o invisível, abrindo o plano para que ele dure e atue, em contiguidade com o extracampo (Figura 14). “O canto, aliado a esta dimensão invisível, ganha corpo e intensidade: como se, por meio do canto, algo invisível — um espírito, suas afecções — atravessasse o corpo do xamã, precipitando-se em imagem visível, material.”⁷⁰

Entre o invisível e o visível, a relação é indicial e intensiva: nós não “vemos” imagens dos *xapiripë*, mas podemos notar sua ação sobre o corpo do xamã (como o vento que, ao atravessar a vela de um barco, se torna visível em sua invisibilidade e confere ao barco algo de seu poder).

O que, afinal, Morzaniel filma são imagens-espírito:⁷¹ na cosmologia yanomami, os xamãs não apenas veem os espíritos, mas são vistos por eles, para então verem por meio de seus olhos; imagens, portanto, que veem e que possibilitam ver. Tomado como dispositivo estritamente fenomenológico, o cinema não pode ver esses espíritos. Mas, tendo sua fenomenologia alargada, ou mesmo invertida pelos traços de uma cosmologia, trata-se menos de *ver o invisível* do que de *ver por meio do invisível*. Se esses filmes se incluem de forma crítica no percurso das teorias da imagem, talvez seja justamente por estancar (ou inverter) o avanço do visível sobre o invisível, garantindo ao segundo seu poder de agência.

ANDRÉ BRASIL é professor do Departamento de Comunicação Social da UFMG, onde integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação.

[70] Brasil, no prelo.

[71] Viveiros de Castro, 2006.

Recebido para publicação
em 10 de novembro de 2015.

Aprovado para publicação
em 15 de janeiro de 2016.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

106, novembro 2016

pp.125-146

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A arca dos Zoé*. Direção de Dominique Tilkin Gallois e Vincent Carelli, 1993 (cor, 22 min).
- Albert, Bruce. "Personne, maladie, société". In: *Temps du sang, temps des cendres: représentation de la maladie, système rituel e espace politique chez les Yanomani du Sud-Est (Amazonie brésilienne)*. Tese (Doutorado em Etnologia). Paris: Universidade de Paris-X, 1985.
- _____. "O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza. In: Albert, Bruce; Ramos, Alcida (Orgs.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-amazônico*. São Paulo: Ed. Unesp; Imprensa Oficial, 2002.
- Albert, Bruce; Ramos, Alcida (Orgs.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-amazônico*. São Paulo: Ed. Unesp; Imprensa Oficial, 2002.
- Alvarenga, Clarisse. "Os Arara: imagens do contato". *Devires — Cinema e Humanidades*, v. 9, n. 2, pp. 44-45, 2012.
- Araújo, Ana Ziller; Carvalho, Ernesto de; Carelli, Vincent (Orgs.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- Belisário, Bernard. *As hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte: FFCH-UFMG, 2014.
- Bernardet, Jean-Claude. "Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade". In: Araújo, Ana Ziller; Carvalho, Ernesto de; Carelli, Vincent (Orgs.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- Bicicletas de Nhandaru*. Direção de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, produção de Vídeo nas Aldeias, 2011 (cor, 48 min).
- Brasil, André. "Bicicletas de Nhandaru: lascas do extracampo". *Devires — Cinema e Humanidades*, v. 9, n. 1, pp. 98-117, 2012.
- _____. "Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo". *Revista Famecos*, v. 20, n. 3, pp. 578-602, 2013a.
- _____. "Mise-en-abyme da cultura: a exposição do 'antecampo' em Pi'õnhitsi e Mokoi Tekóá Petei Jeguatá". *Significação*, v. 40, n. 40, pp. 245-267, 2013b.
- _____. "Traduções do visível e do invisível em *Curadores da terra-floresta* (2013) e *Xapiri* (2012)" (no prelo).
- Brasil, André; Guimarães, César; Mesquita, Cláudia. "Devir-Tonacci". *Devires*, v. 9, n. 2, pp. 114-143, 2012.
- Caixeta de Queiroz, Ruben. "Cineastas indígenas e pensamento selvagem". *Devires — Cinema e Humanidades*, v. 5, n. 2, pp. 98-125, 2008.
- Carneiro da Cunha, Manuela. "'Cultura' e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais". In: _____. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.
- _____. "Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução". In: _____. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.
- Cesar, Amaranta. "Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco". *Devires — Cinema e Humanidades*, v. 10, n. 2, pp. 12-23, 2013.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer. "Entre la Parole et l'image: le système mythopoétique marubo". *Journal de la Société des Américanistes*, v. 97, n. 1, 2011. Disponível em: <http://jsa.revues.org/11739>. Acesso em: 26 out. 2015.
- _____. "A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo". *Revista de Antropologia*, v. 55, n. 1, 2012.
- Clastres, Pierre. *Asociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- Corrêa, Mari. "Vídeo das Aldeias". In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- Déléage, Pierre. "Les Répertoires graphiques amazoniens". *Journal de la Société des Américanistes*, v. 93, n. 1, 2007. Disponível em: <http://jsa.revues.org/6693>. Acesso em: 10 ago. 2015.
- Gallois, Dominique. "Gêneses waiãpi, entre diversos e diferentes". *Revista de Antropologia*, v. 50, n. 1, pp. 45-83, 2007.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, [1998] 2013.
- Gonçalves, Marco Antonio; Lagrou, Els. "Kene Yuxi(n) — As voltas do kene". In: Miglorin, Cezar (Org.). *Mostra de Cinema e Direitos Humanos na América do Sul* (catálogo). Rio de Janeiro: UFF; Secretaria de Direitos Humanos, 2013, p. 66-70.
- Graham, Laura. "A Public Sphere in Amazonia? The Despersonalized Collaborative Construction of Discourse in Xavante". *American Ethnologist*, v. 20, n. 4, pp. 717-741, nov. 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/646228>. Acesso em: 20 nov. 2015.
- Guimarães, César. "Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de *Os Arara*". *Devires — Cinema e Humanidades*, v. 9, n. 2, pp. 50-69, 2012.
- Kene Yuxi — As voltas do kene*. Direção de Zezinho Yube, 2010 (cor, 48 min).
- Kinja iakaha — Um dia na aldeia*. Direção de Sanapyty Atroari, Wamé Atroari, Araduwa Waimiri, Kabaha Waimiri, Sawá Waimiri e Iawysy Waimiri, 2003 (cor, 40 min).
- Kopenawa, Dari; Albert, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Lagrou, Els. "O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?". *Mana*, v. 8, n. 1, pp. 29-61, 2002.
- _____. "Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?". *Revista de Antropologia*, v. 54, n. 2, pp. 747-780, 2011.
- _____. "Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista". In: Severi, Carlo; Lagrou, Els (Orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

- Lopes da Silva, Aracy. "Práticas sociais e ontologia na nominação e no mito dos Akwê-Xavante". In: Coimbra, Carlos; Welch, James (Orgs.). *Antropologia e história xavante em perspectiva*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2014.
- Maniglier, Patrice. "La condition symbolique". *Philosophie*, v. 98, pp. 37-53, 2008.
- Mokoi Tekoá Petei Jeguatá — Duas aldeias, uma caminhada*. Direção de Ariel Ortega, Germano Beñites e Jorge Ramos Morinico, produção de Vídeo nas Aldeias/Iphan, 2008 (cor, 63 min).
- Os Arara*. Direção de Andrea Tonacci, 1980 (cor).
- Overing, Joanna. "The Shaman as a Maker of Worlds: Nelson Goodman in the Amazon". *Man*, New Series, v. 25, n. 4, pp. 602-619, dez. 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2803656>. Acesso em: 28 out. 2015.
- Serras da desordem*. Direção de Andrea Tonacci, 2006 (cor, 135 min).
- Pi'õnhitsi — Mulheres xavante sem nome*. Direção de Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres, 2009 (cor, 56 min).
- Severi, Carlo. "Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição xamânica kuna". *Mana*, n. 6, v. 1, pp. 121-155, 2000.
- Severi, Carlo; Lagrou, Els (Orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- Stengers, Isabelle. "The Cosmopolitical Proposal". In: Latour, Bruno; Weibel, Peter (Orgs.). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe: ZKM; Cambridge: MIT Press, 2005.
- Viveiros de Castro, Eduardo. "Xamanismo e sacrifício". In: _____. *A inconstância da alma selvagem — e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation". *Tipiti — Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, v. 2, n. 1, 2004.
- _____. "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos". *Cadernos de Campo*, n. 14/15, pp. 319-338, 2006.