



Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica¹

André Guimarães Brasil

Resumo: Na esteira da pesquisa que temos realizado, o artigo se propõe a observar comunidades de espectadores em sua aparição concreta em filmes realizados por (ou em coautoria com) diretores indígenas. De fato, quando se retoma essa produção (particularmente no âmbito dos quase trinta anos do projeto Vídeo nas Aldeias), nota-se como, para além de um procedimento ou de um método, projetar filmes a uma comunidade singular ganha o estatuto de dispositivo, com implicações não apenas cinematográficas, mas cosmopolíticas. Em filmes como *A arca dos Z'óé* (1993), *De volta à terra boa* (2008), *Pirinop – meu primeiro contato* (2007), *Tava – casa de pedra* (2012) e *Pele de branco* (2012), “comunidades de cinema” se formam e integram a *mise-en-scène*, forjando uma imagem complexa, na qual o coletivo se reconhece na defasagem de si mesmo.

Palavras-chave: vídeo nas aldeias; comunidades de cinema; cosmopolítica.

Abstract: Reviewing, twisting, reversing and resuming images: film communities and cosmopolitics

- This paper observes communities of spectators in its actual appearance in films directed by (or in co-authorship with) indigenous groups. Indeed, this production (particularly within Video in the Villages project) shows that beyond of a method or procedure, exhibiting films for a unique community assumes the statute of a dispositive, which has not only cinematic implications but also cosmopolitical ones. In movies such as *A arca dos Z'óé* (1993),

1 Aqui, “comunidades de cinema” guarda o sentido definido por César Guimarães (2015). As imagens do cinema, ele nos sugere, “entretecem o liame invisível da comunidade dos que veem juntos, ligados em sua separação, dis-tantes de toda identificação com um corpo único” (idem, p. 50). Este artigo parte da apresentação no IV Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política, realizado pelo PPGCOM da UFMG (Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência), entre 24 e 26 de julho de 2015. Agradeço aos participantes do Colóquio pela preciosa interlocução, que tanto contribuiu para a finalização do artigo. Agradeço também aos professores e alunos do grupo Poéticas da Experiência (PPGCOM/UFMG e CNPq), que abriga e enriquece a pesquisa, em desenvolvimento com recursos do CNPQ (Bolsa de Produtividade em Pesquisa) e da CAPES (Bolsa de Pós-Doutorado no Exterior).

De volta à terra boa (2008), *Pirinop – meu primeiro contato* (2007), *Tava – casa de pedra* (2012) e *Pele de branco* (2012), “communities of cinema” are formed, integrating the *mise-en-scène* and forging a complex image, in which the group recognizes itself at discrepancy delaying.

Keywords: video in the villages; cinema communities; cosmopolitics.

Em sua célebre vídeo-performance, *Centers*², de 1971, Vito Acconti sustenta o gesto simples mas de tantas implicações: durante 20 minutos, ele aponta o dedo para o centro da imagem (figura 1).



Fig.1. Estética do narcisismo, em *Centers*.

Este vídeo, sabemos, motiva a crítica de Rosalind Krauss em seu *A estética do narcisismo*, de 1976. O que ali vemos, ela nos diz, é uma reiterada tautologia, “uma linha que começa no plano de visão de Acconci e termina nos olhos do seu duplo projetado”.³

Desviando-nos dos inúmeros desdobramentos que o texto de Krauss suscitou no domínio do vídeo, saltamos para a década seguinte, em 1983, mesmo ano em que Serge Daney publicaria *A rampa*, livro no qual lança ao futuro uma espécie de programa crítico, ali tomado de certa urgência: como pensar o cinema diante dessa “ferramenta de vigilância” que o “arrematou” e que, ao mesmo tempo, o traiu?

De fato, em *Reverse Television*⁴, de Bill Viola, o gesto de Vito Acconci parece ter-se tornado “fato social”. (Figuras 2 e 3) A série compõe-se de quarenta e quatro retratos em vídeo, realizados junto a moradores de Boston, destinados à difusão televisiva.⁵

² *Centers*. Dir. Vito Acconti, 1971, 23min., p&b, som.

³ No original: “a line of sight that begins at Acconci’s plane of vision and ends at the eyes of his projected double.”

⁴ *Reverse Television*. Dir. Bill Viola, 1983, cor, som.

⁵ De modo reduzido, o trabalho circulou pela WGBH TV, entre 14 e 28 de novembro de 1983.



Figs.2/3. assistir e ser assistido, em *Reverse Television*.

Agora o dedo do artista não aponta mais para sua própria imagem a indicar a definição narcísica do meio. Um a um, vemos os espectadores, sem saber o que eles vêem, apenas que diante de uma televisão, assistem a TV e são assistidos por ela. O verbo é proposital aqui, afinal, trata-se de ver e de ser visto; de assistir e de ser assistido, uma *função social* da imagem, como queria Deleuze em diálogo com Daney. É sintomático perceber como, sob a variação dos cenários de *Reverse Television*, permaneça o mesmo modo de ver: nesse caso, ver o mundo – ver imagens outras, distantes – se torna, por conta da tautologia, vermos senão a nós mesmos.

Soa inusitada a aproximação entre experiências forjadas no contexto do vídeo experimental e aquelas desenvolvidas no contexto do chamado cinema indígena. Se recorremos a tal aproximação, é que ela nos parece reveladora da passagem de uma cena tautológica a outra que denominaremos *cosmopolítica*.⁶

Do isolamento do sujeito em *Centers* ou em *Reverse Television* passaremos então a estas “comunidades do cinema” que, para César Guimarães (2015), são capazes de ligar os separados “sem preencher a distância que se abre entre eles” (p.48), dando a ver, por isso, “as muitas fraturas do comum” (p. 50).

Na esteira da pesquisa que temos realizado, esse artigo se propõe a observar comunidades de espectadores em sua aparição concreta nos filmes, especialmente aqueles realizados por (ou em coautoria com) diretores indígenas. De fato, quando se retoma essa produção (particularmente no percurso de quase trinta anos do projeto *Vídeo nas Aldeias*), nota-se como, para além de um procedimento ou de um método, projetar filmes para uma comunidade singular ganha o estatuto de dispositivo. Ele guarda uma dimensão cinematográfica, na medida em que dobra o cinema sobre si mesmo, permitindo a construção

⁶ Aqui, a idéia de *cosmopolítica* se aproxima da formulação de Isabelle Stengers (2005), retomada por Bruno Latour (2004), entre outros. Trata-se, por um lado, de um alargamento do *cosmos*, tendo em vista a entrada de novos sujeitos e agências (humanos e não-humanos). De outro, intensifica-se a exigência de invenção política, na medida em que estas agências impõem formas de relação e de tradução ainda por se criar. Para a convocação do conceito no âmbito da etnologia contemporânea ver: SZTUTMAN, Renato. *Cosmopolíticas transversais*: a proposta de Stengers e o mundo amarándio. (Palestra no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 2013); STOLZE LIMA, Tânia. Por uma cartografia do poder e da diferença nas cosmopolíticas ameríndias. In: *Revista de Antropologia*, v.54, n.2, 2011.

de intrincadas *mise-en-abymes*; guarda também uma dimensão antropológica – cosmopolítica –, na medida em que reúne a comunidade diante de seu aparecer ou reaparecer: frente às imagens, a comunidade assume certa distância e, ao mesmo tempo, se implica com aquilo que lhe aparece no presente de sua experiência. Já em filmes pioneiros da trajetória do VNA – *O espírito da TV* (1990) e *A arca dos Zoé* (1993), por exemplo – tal dispositivo mostra sua contundência (Figura 4). Vejamos como em trabalhos recentes ele se constitui na confluência entre a imagem cinematográfica, traços de cosmologias específicas e a história.



Fig. 4. Cena de *A arca do Zoé*, filme do início da produção do Vídeo nas Aldeias.

Retorcir o testemunho, retomar o território

Em *Fugindo da extinção*, episódio da série *Os últimos isolados*⁷, Adrian Cowell, encerra seu documentário com uma sequência na qual a comunidade Panará assiste ao primeiro filme do diretor. (Figura 5) O testemunho do cinema permitirá ao grupo rever sua história de contato com a sociedade nacional, como a indicar que, de agora em diante, eles sobrevivem *com* as imagens: estas participam da elaboração que o grupo faz, não apenas do passado, mas do presente de sua experiência (Alvarenga, 2015)



Fig. 5. Os Panará diante das imagens de Adrian Cowell.

⁷ *Fugindo da extinção*. Dir. Adrian Cowell, 1998, 52 min., cor, som.

A cena permite assim o reencontro dos Panará com a própria imagem, sugerindo algo mais: espectadores do filme, eles nos olham em retorno. Ao mesmo tempo em que acompanham sua história nas imagens, o grupo observa também o próprio olhar que os vê. Ou seja, diante do olhar que os enquadra, a comunidade atenta-se reversamente para o modo deste enquadramento, forjado no interior do imaginário metropolitano. (Figuras. 6 e 7)



Figs. 6/7. Os Panará observam o olhar que os olha.

Não à toa, as imagens de Adrian Cowell serão tomadas como arquivo em outros filmes, entre eles, *De volta à terra boa*, de Mari Corrêa e Vincent Carelli⁸. Ali, os Panará retomam os arquivos do cinema para narrar e refletir sobre sua história, não sem antes indicar que, sim, têm uma história e que a desejam elaborar eles próprios. O filme revê a trajetória de desterro do grupo que, depois da catástrofe do contato com os brancos, em 1973; depois de ter suas aldeias atravessadas pela BR 163, e depois de ter passado por um período de 20 anos exilados no Parque do Xingu, retorna ao território de origem, tendo recebido de modo inédito uma indenização do Estado por conta dos danos sofridos.

Alguns dos rostos que assistiam ao filme de Cowell reaparecem nesse breve documentário feito dez anos após. Se em *Fugindo da extinção*, os testemunhos compõem a narração de Cowell, visando conferir legibilidade à história dos Panará, em *De volta a terra boa*, eles parecem conduzir ainda mais fortemente a narrativa, que trabalha por construir um ponto de vista interno (não sem considerar que ali também há disjunções e contradições). Nessa construção, são as imagens de Cowell (mesmo as cenas em que os acontecimentos são reencenados) que valem como arquivo, objeto de novo testemunho dos índios agora mais velhos.

Entre os rostos que participam da pequena comunidade de cinema no documentário de Cowell, está Sokriti (Figura 8). Em *De volta a terra boa*, ele segura diante da câmera a foto que ocupou os jornais em 1973, no momento do contato dos Panará com a expedição de Claudio Villas-Bôas. Na foto, tirada por Pedro Martinelli, à época repórter d' *O Globo*,

⁸ *De volta à terra boa*. Dir. Mari Corrêa e Vincent Carelli. Fotografia: Komoi Panará, Paturi Panará, 2008, 21 min., cor, som.

Sokriti é jovem, tem o corpo pintado e mira, entre altivo, curioso e alarmado, os homens brancos que se aproximam. De certo modo, a foto cifra a mitologia do “primeiro contato” vigente à época: a imagem desencadeou ampla narrativa midiática em torno da presença dos Panará, os “índios gigantes”, “um verdadeiro choque no imaginário nacional”, a dramatizar a “colisão da história com a pré-história” (ARNT e all, 1998, p. 69).

No filme de Cowell, a fotografia será enquadrada e reenquadrada, parte do trabalho de legibilidade. Agora, nesse segundo filme, o sujeito fotografado irá devolvê-la: inscrito na fotografia, o olhar flagrado na cena do contato coabita anacronicamente com este segundo olhar, de Sokriti mais velho, a nos interpelar com o testemunho de quem atravessou os anos, sob os desígnios da história pós-contato. No depoimento, revela-se o extracampo da fotografia, no qual, invisíveis na floresta, outros tantos Panará dão cobertura ao jovem. Revela-se, portanto, a perspectiva daqueles que foram também sujeitos da experiência do contato e que historicamente elaboraram suas consequências. (Figuras 9 e 10)



Fig. 8. Sokriti assiste ao filme de Cowell em *Fugindo da extinção*.



Figs. 9/10. Sokriti em *De volta à terra boa*.

Entre uma e outra imagem – a fotografia e a cena documental –, se insinua a história do grupo, quase totalmente dizimado pela epidemia, pelas invasões de suas terras e pela

experiência do exílio; história que se inscreve também nas imagens do território: da bela plantação indígena vista em sobrevôo quando da chegada da expedição, à paisagem devastada pelo garimpo, no momento em que os Panará retornam a sua terra natal.

No anacronismo produzido pelo filme, a linha atravessa o círculo, como a estrada corta as terras ancestrais. Traços de uma cosmologia, cuja temporalidade circular e paralelismo revelam-se especialmente no desenho da plantação e na disposição das casas da aldeia, coabitam, no filme, com os efeitos do desenvolvimento, que impõem de modo abrupto e violento a convivência com os brancos.⁹ Mas a linha será também retorcida pelo círculo, relançada no interior da elaboração que os Panará farão da experiência histórica. Algo que se sugere ao final do filme, quando já de volta à terra boa, os Panará refletem sobre sua experiência presente: as fotografias documentais retornam agora permeadas pelas danças rituais e pelos cantos, que de certo modo reiteram a retomada da experiência cultural em seu vínculo estreito com o território.

No encontro entre a fotografia (o olhar flagrado) e o documentário (o olhar devolvido), a aproximação das duas imagens de Sokriti expõe, de um lado, um *retorno*: o índio fotografado no momento do contato e aquele que nos devolve a fotografia; a história de exílio e de retomada das terras tradicionais. De outro, uma *fratura*: entre a imagem do contato e a imagem atual, agora na terra retomada, abriga-se a traumática relação com os “brancos”, que se mostra, em contrapartida, objeto de elaboração pelos Panará. Trata-se portanto de uma espécie de *torção*: do ponto de vista dos brancos, ao ponto de vista dos índios; do retorno que, cindido pela história, faz-se diferido, em espiral. A retomada das imagens em *De volta à terra boa* materializa, de certo modo, a própria retomada da terra por este povo: inscrita no mito, mas nascida também das fraturas e dos embates históricos dos Panará.

O procedimento de *torção* (retomada e fratura) das imagens aparecerá em outros filmes realizados em coautoria com diretores indígenas. Em *Pirinop: meu primeiro contato*, de Karané Ikpeng e Mari Corrêa¹⁰, filme anterior a *De volta a terra boa*, tendo inclusive motivado sua realização, encontramos gesto semelhante: arquivos de filmes históricos¹¹ são vistos pelos Ikpeng que, provocados pelas imagens, reencenam a experiência do “primeiro contato”. Nesse caso, é o corpo daqueles que viveram a experiência traumática que aparecerá em cena, para retorcê-las as imagens de arquivo, oferecendo a elas o contracampo que lhes falta, “o que os brancos não viram”.

Do registro em sobrevôo feito do avião, passamos ao ponto de vista dos Ikpeng que, do território, buscavam se esconder e se defender do que se imaginava ser a chegada dos espíritos. Se, no momento do contato eles não contavam com recursos para registrar

⁹ Estamos próximos, nos parece, da proposição antropológica de uma temporalidade complexa, em que o dualismo Jê é cindido por uma brusca transformação histórica, no caso, o contato e convivência com a sociedade metropolitana. Cf. EWARD (2003).

¹⁰ *Pirinop: meu primeiro contato*. Dir. Karané Ikpeng e Mari Corrêa, 2007, 83min., cor, som.

¹¹ Especificamente, *The tribe that hides the man* (1970), de Adrian Cowell; *Chronique du Temps Sec* (1977) e *Safari au Xingu* (1983), de Yves Billon, Patrick Menget e Jean-Françoise Schciano, com registros de Jesco Von Puttkammer.

seu ponto de vista, ele terá que ser reconstruído no presente. Agora anciã, Ayré assume o papel da mãe que, assustada, a carregou no colo para se esconder do pássaro barulhento que sobrevoava a aldeia. Os homens atiram em vão suas flechas, em reencenação que não se faz sem auto-ironia. (Figuras 11 e 12)

Por sugestão de Cláudia Mesquita (2013), podemos aproximar esta à cena de rua brechtiana, na qual aquele que precariamente encena a experiência vivida é, a um só tempo, ator e narrador; reencena e narra, retomando a experiência passada no presente mantendo certa distância, tanto do fato narrado quanto de sua encenação; passado e presente postos em perspectiva a visar um ao outro. Se há mimese aqui, ela mimetiza o fato histórico, mas também o próprio ato de mimetizar. Entre o acontecimento e sua reencenação estão as avassaladoras transformações históricas pelas quais passaram os Ikpeng ao longo de 40 anos, transformações que marcam os corpos e as narrativas, fazendo da performance um lugar de diferença ou, ao menos, de uma mimese precária do passado que se atualiza, de modo retorcido, no presente.



Figs. 11/12. Cenas brechtianas em *Pirinop*.

Para o que nos interessa nesse artigo, enfatizemos uma sequência pontual do filme, que nos parece estruturante do seu conjunto. Trata-se justamente do momento em que a comunidade assiste coletivamente as imagens, a comentar não apenas o fato passado, mas sua atualização reencenada. Mais do que uma elaboração discursiva, revive-se nos corpos, nos gestos e nos diálogos o espanto, o medo, o trauma e os enfrentamentos do contato. Posteriormente, em uma nova torção, os próprios registros da reencenação serão objeto de exibição e elaboração coletiva pela comunidade. “Nós temos que refazer essa cena. Vocês não podem usar esses cintos”; “você tem razão, temos que tirar as Havaianas.” (Figuras 13 e 14)



Figs. 13/14. Os Ikpeng assistem às reencenações em *Pirinop*.
Fonte. *Pirinop* (Karané Ikpeng e Mari Corrêa, 2007).

Em uma das imagens de arquivo utilizadas na montagem de *Pirinop*, no momento do contato, Cláudio Villas-Bôas mostra um espelho à menina ikpeng. Ela não encara diretamente seu reflexo, em sutil esquiva. Logo em seguida, quando parece perceber sua própria face no espelho, ela desvia o olhar para encontrar a câmera que filma e que participa do jogo de imagens. Ali, não se trata nem de pleno reconhecimento nem de total indiferença, mas de uma relação que, mediada pelas imagens, constitui-se de mínimos – mas fundantes – equívocos.¹² (Figura 15)



Fig. 15. Imagens equívocas.

Essa imagem complexa parece também se criar em situação coletiva, quando os arquivos históricos se confrontam ao seu contracampo, as reencenações feitas pelos Ikpeng: de fato, o trabalho de representação não cessa de sofrer alterações, desvios, pequenas distorções (as performances precárias sempre acompanhadas de uma narração

¹² O *equivoco* tem aqui definição perspectivista de Eduardo Viveiros de Castro. Mais do que um erro ou um mal-entendido a solicitar correção, trata-se do fundamento de toda relação, de toda tentativa de tradução entre diferentes perspectivas. VIVEIROS DE CASTRO, E. *Perspectival Anthropology and the Method of Conrolled Equivocation*, 2004, p. 5.

que distancia o ator de sua encenação; os comentários jocosos, seja no momento da encenação, seja no momento da exibição das imagens à comunidade; a elaboração, não apenas discursiva mas performática, da experiência histórica, explicitando-se nos corpos a passagem do tempo; a presença do cinema, projeção e defasagem). De um lado, a inscrição dos acontecimentos da história; de outro, sua retomada em um sistema de refrações. Como lembrar César Guimarães (2013), na esteira de Jacques Rancière, o cinema inaugura uma “‘história poética’, cujo realismo permite combinar os ‘rastros poéticos inscritos na realidade’ e o ‘artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas’” (GUIMARÃES, 2013, sem pg).

O trabalho do filme *Pirinop* – trabalho do cinema – se cria então no intervalo entre reconhecimento e alteração; entre retomar a experiência do contato e reelaborá-la coletivamente, antes, no momento das reencenações e, depois, no momento de sua exibição. Uma vez mais, o filme se marcará por duas figuras articuladas: a figura da retomada e aquela do exílio. Todavia, diferentemente dos Panará, que retornaram ao seu território, no caso dos Ikpeng, a luta de retomada permanece e o círculo diferido, retorcido, que vai do território tradicional ao exílio e do exílio ao retorno almejado, está aberto.

Na projeção das reencenações para a comunidade, a tela de cinema torna simultâneos dois territórios: o território atual, onde os Ikpeng ainda vivem no Xingu, e o território tradicional do qual foram expulsos e para onde lutam por retornar. Ao fazê-lo, projeta-se o território originário não mais como passado, mas como futuro, antecipando-se assim, no filme, sua retomada concreta pelos Ikpeng.

Reverter o olhar, transfigurar a história

Ao abrigar em sua *mise-en-scène* as variadas formas do “ver juntos”, os filmes incorporam o olhar e o ponto de vista daqueles que foram outrora seu objeto. Trata-se, no limite, de um gesto reverso (próximo à reversibilidade sugerida por Roy Wagner, 2010), por meio do qual o ponto de vista do branco, ocidental – inscrito nas imagens de arquivo – é investido pelo ponto de vista indígena. Marcadamente, em filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, essa reversão ganha ênfase, na medida em que a crítica que se faz da história é submetida a uma espécie de matriz mítico-espiritual que vai, pouco a pouco, alterá-la por dentro.

Em recente trabalho do grupo, *Tava, casa de pedra*¹³, depois de acompanharmos o enterro em Salto do Jacuí, no qual homens e mulheres, líderes espirituais mbya-guarani rezam a Nhanderu, somos levados às ruínas de São Miguel das Missões. Sobre as imagens do presente chuvoso do lugar, projeta-se o espetáculo turístico de luzes e sons: “O tempo”, nos diz a narração, “prosseguia, acrescentando prosperidade aos povos Guarani, dos quais a Companhia de Jesus se orgulhava de ser apenas pastora, fundindo sua cultura artística

¹³ *Tava, casa de pedra*. Dir. Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, Patrícia Ferreira, Vincent Carelli, 2012, 78min., cor, som.

e política com a habilidade dos índios, que se desdobravam com os frutos de sua união.” Na sequência, os Mbyá assistem juntos ao filme *A missão* (*The Mission*, Roland Joffé, 1986), que narra a história da redução dos jesuítas e da sangrenta Guerra Guaranítica. (Figura 16)



Fig. 16. O garimpo em terras waiãpi.

As imagens retornam como ficção: os índios catequizados em suas túnicas brancas ocupam as bordas da cena. A esta superprodução que, bem intencionada, permanece tão distante da perspectiva dos índios em relação a sua própria história, *Tava* contrapõe-se como busca, espécie de viagem iniciática que se faz por meio da caminhada e da conversação: percorrendo a pé ou de carro os caminhos que ligam uma aldeia a outra, todas elas vizinhas a ruínas de missões jesuíticas, o filme revela, na duração dos planos e em sua montagem descontínua, o tecido das narrativas míticas dos Mbyá-Guarani.

Logo depois de assistirmos à projeção do filme de Joffé, acompanhamos Ariel Ortega e Mariano Aguirre caminhar pela Pedreira de São Miguel, onde seus antepassados extraíram e carregaram as pedras usadas na construção da Missão. Talvez, nos diz Mariano, o karaí tenha meditado para que as pedras ficassem mais leves. Seguimos a caminhada, encontrando, de uma aldeia a outra, as palavras ciosamente enunciadas pelos velhos, entrecortadas por longos silêncios (algo que o filme abriga conscientemente). “Daqui há pouco”, anuncia Adolfo, “nossas palavras se iluminarão e poderemos conversar.”¹⁴ Não se trata, como se verá, de entrevistas, procedimento cuja banalização foi, em dado momento, alvo de crítica (BERNARDET, 2003 e SENRA, 2010). Em *Tava*, testemunhamos conversas que têm momento e lugar certos para acontecer: elas são cuidadosamente preparadas, diante da fogueira ou na entrada das casas, para que, sem pressa, os temas sejam tangenciados, contornados, volteados, nunca objetivamente determinados como fato histórico.

¹⁴ Como nos diz Ariel Ortega em conversa no livro *Video nas Aldeias 25 anos* (2011): “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 momentos de se conversar, aí as palavras são boas.” (p. 142)

Em diálogos marcados tanto pela força poética e profética das palavras, quanto pela escuta atenta, espaços e objetos sofrem sutis transfigurações: as ruínas – casas imperfeitas – mostram-se então duplos mundanos das Tavas Mirins, moradas dos deuses na Terra sem Males¹⁵; os Guaranis que lutaram na guerra – especialmente o líder Sepé Tiaraju – não morreram, mas atravessaram o túnel rumo ao Paraguai para, finalmente, chegarem à terra sagrada.

Encontrando-se de fato em outro plano, no alto das florestas ancestrais, a Tava só se deixa alcançar por meio do árduo trabalho de meditação. Trovões serão ouvidos e a terra irá tremer. Como que provocados pela fala do velho Duarte, os relâmpagos iluminam a imagem, marcando no interior do filme, o compartilhamento de uma crença. Nesse sentido, *Tava – casa de pedra* prolonga a visada espiritualista de *Bicicletas de Nhanderu*, para ressitua-la em uma investigação de viés marcadamente histórico e político.¹⁶

Novamente, estaremos diante da projeção do filme de Joffé, ao final da qual saem, um pouco sonolentos, os espectadores mbyá-guarani. Por mais que se dediquem a denunciar a violência histórica contra o povo Guarani, as imagens de *A missão* parecem insuficientes diante do trauma: elas trabalham por oferecer “outra versão” para a história, na qual aos índios, seria autorizado certo protagonismo, mantendo, contudo a opção formal e a perspectiva “naturalista” que, afinal, compartilha com a versão “oficial” dos guias e dos espetáculos turísticos.

Se a ficção de Roland Joffé, assim como as narrativas do turismo, é o plano diante do qual as conversas com os velhos mbyá-guarani ofereceriam o contraplano, esta não nos parece uma relação simples, como se diante de uma versão da história se propusesse sua contra-versão. Isso porque, de um a outro, do plano ao contraplano, lastreadas na experiência cultural, as palavras são capazes de alterar o próprio mundo sobre o qual a história se narra. Ainda que pareçam ser os mesmos objetos, os mesmos lugares e os mesmos eventos, lentamente, as conversas com os velhos acabam por redefini-los, de tal modo que eles se revelem parte de outro mundo que se abre no interior da experiência histórica.

A história mostra-se então heterogênea, cindida pelo equívoco, e a reversão terá um sentido mais profundo do que talvez o de uma “contra-representação”: apreendida por outra perspectiva, compreendida por meio de categorias nativas e, finalmente, ressituada no interior de outro mundo, a Tava será não apenas a ruína de um passado sangrento, expondo-se antes como espaço sagrado onde se projeta a profecia da Terra sem Males.

O interesse de *Tava*, o filme, está justamente em manter plano e contraplano como representações equívocas, articulando narrativa histórica e narrativa mítica e insinuando, em seu decorrer, a reversão de uma pela outra: como se o fundo cosmológico – negligenciado pelas narrativas institucionais – fosse trazido à tona pelas palavras,

15 Sobre esse importante tópico da mitologia Guarani ver CLASTRES, H. (1978); CLASTRES, P. (2003). Remeto também à tradução intersemiótica feita por VIANNA BAPTISTA (2015).

16 Sobre *Bicicletas de Nhanderu*, enfatizávamos o valor da palavra e de sua força poética: “Como observou pioneiramente Pierre Clastres, parece haver uma preocupação rara em nomear os seres e as coisas segundo sua natureza divina, o que resulta na transmutação lingüística do prosaico em uma *Grande Fala*, de notável riqueza poética”. (BRASIL, 2013, p. 104)

a produzir outras figuras. Por meio do alinhavo entre as conversas, que nunca se supõe pleno, *Tava* mostra como a experiência traumática se elabora no interior de categorias e narrativas nativas.¹⁷

Mais uma vez, a experiência guarani se cria contra o Estado: no âmbito da história, tal como difundida pelas instituições estatais, pelos dispositivos do turismo e do espetáculo, o passado só pode ser reconstituído por versões mais ou menos suficientes, mais ou menos justas. No caso das narrativas mbyá-guarani, as palavras parecem capazes de retomar o passado ancestral, não para reconstituí-lo, mas para restituí-lo no âmbito da experiência cotidiana e na virtualidade de um por vir: reversão que parte da transfiguração dos objetos e dos espaços para, mais profundamente, produzir outra figura do tempo.

Vazar o dispositivo, defasar (de si mesma) a comunidade

Poderíamos convocar outros filmes realizados por diretores e coletivos indígenas, já que esta nos parece uma operação central em tantos destes trabalhos: mostrar o dispositivo cinematográfico – dispositivo de exibição do filme a uma comunidade concreta de espectadores – internalizando-o na própria *mise-en-scène*; por meio dessa estratégia, nos dar a ver os efeitos, não apenas cinematográficos, mas mais amplamente cosmopolíticos, de uma espectralidade.

Do cinema à cosmopolítica, a questão alarga-se demasiadamente. Terminemos, pois, com *Pele de branco (Kagaiha Atipügü)*¹⁸, de Takumã Kuikuro e Marrayuri Jair Kuikuro, breve filme que se dedica a pensar o próprio cinema, sua assimilação pelos grupos indígenas do Alto Xingu, numa paisagem audiovisual difusa e “excitada”. Ali, o cinema instaura seus próprios modos de experiência: professores índios e não-índios percorrem aldeias vizinhas para ministrar oficinas de produção; em meio ao percurso, acompanhamos as exibições de filmes ao ar livre, quando ao entardecer, a trave do campo de futebol servirá de suporte para a tela de cinema. (Figuras 17, 18 e 19)

Ainda que este não seja um argumento explicitamente enunciado pelo filme, chama-nos atenção o modo como, em meio à profusão de imagens, o cinema se esforça por criar uma *defasagem*: de um lado, seu processo de produção envolve aprendizado não estritamente técnico, solicitando distanciamento sensível e crítico diante dos registros. De outro lado, a situação de exibição das imagens, momento excepcional no cotidiano da aldeia, que induz o distanciamento por parte da comunidade de espectadores: a experiência cultural será então perspectivada por um olhar que não apenas vê, como se vê *vendo* as imagens.

¹⁷ Ainda que em contexto totalmente outro, poderíamos retomar a bela formulação de Carlo Severi, para quem, narrativa e imagem (ritualisticamente complexa) são, em tradições xamânicas, elaboradas em paradoxais formas de representação de crises sociais e traumas coletivos. (SEVERI, 2000).

¹⁸ *Pele de branco*. Dir. Takumã Kuikuro e Marrayuri Jair Kuikuro, 2012, 25min., cor, som.



Fig. 17/18/19. Sessão de cinema em *Pele de branco*.

Seja mostrando a experiência do próprio grupo, seja abrigando experiências outras, estrangeiras, o filme não se exhibe sem distanciamento – olhamos imagens que, por sua vez, nos olham, projetam sobre nós seus esquemas de compreensão; projetamos sobre as imagens nossas próprias categorias, que são por elas transformadas.

Definidora do dispositivo cinematográfico – especificamente no momento de projeção do filme – essa defasagem instaura processos de identificação e de diferenciação. Lembremos, nesse ponto, a conhecida formulação de Jean-Louis Baudry (1983) em torno do dispositivo cinematográfico, não sem propor algumas alterações em relação a ela. Em lugar da sala escura, à noite a céu aberto. Se em Baudry, o isolamento da sala de cinema é quase total, agora ela é um espaço vazado ao entorno (a imagem excede o tamanho

da tela para prolongar-se nos objetos em volta; os sons do filme se misturam aos sons do ambiente; ainda que atentos e concentrados, os espectadores não deixam de se mover, de se engajar corporalmente, mobilizando também os companheiros de sessão).

Essa forma vazada, assumida pela sessão de cinema, sugere um deslocamento teórico, que nos levaria dos efeitos ideológicos, tal como identificados por Baudry, às implicações cosmopolíticas, como os filmes permitem depreender. Ao induzir a tomada de distância por meio da qual se vêem as imagens da própria experiência cultural, ou se coteja essa experiência com imagens vindas de fora, o cinema encena e participa de uma espécie de “grau zero” da cosmopolítica: momento em que, pela mediação das imagens, os membros de uma comunidade se distanciam de si mesmos; circunscrevem, ainda que parcialmente, aquilo que se costuma chamar de cultura; revêem, sob o olhar do presente, as metacategorias críticas que amparam essa circunscrição; lançam-se, simultaneamente, em uma relação com o fora, com suas diferentes alteridades.

Como já sugerimos em outro momento, o cinema se aproxima aqui daquilo que Manuela Carneiro da Cunha (2009) caracterizou como “cultura com aspas”, operação reflexiva e meta-reflexiva por meio da qual um coletivo define e performa a própria cultura, em contexto de relação interétnica. Antes de definir o conceito, Carneiro da Cunha já chamara atenção para o papel das imagens nas dinâmicas de socialidade e de constituição da pessoa (no caso, entre os Krahô). Na esteira de Jacques Lacan, a autora se interessará pelo processo de *identificação*, ou seja, “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (Lacan citado por Carneiro da Cunha, p. 91). Ela continua: ainda que a pessoa não seja uma noção universal, sua constituição marca-se por duas constantes: a “dupla necessidade de reconhecer o ‘semelhante’ e de opor-se ao ‘contrário’” (p. 90). O que se indica aqui e que não parece merecer tanta atenção por Baudry quando, também ele, retoma o “estádio do espelho” lacaniano, é a dimensão relacional do processo de identificação: por um lado, “assumir uma imagem” se faz paradoxalmente por meio de um distanciamento (na imagem me reconheço ao dela me distanciar); por outro lado, esse processo nunca se realiza de modo isolado, mas na relação com outros e com outras imagens (imagens alheias, estrangeiras, vinculadas ao fora). Ao abrigar em seu interior a projeção de filmes, os trabalhos aqui abordados forjam imagens complexas que expõem o jogo paradoxal, relacional e reflexivo dos processos de identificação.

Que os filmes mostrem que esse é também um processo equívoco, trata-se de um desdobramento que gostaríamos de sublinhar: do espectador à imagem ou da comunidade de espectadores às imagens, o círculo nunca se fecha, já que a tautologia é cindida por uma defasagem (a defasagem do cinema). Em tempos de múltiplex, é promissor que os filmes sobrevivam e cresçam contando com um pequeno gerador como fonte de energia, em sessões precárias e abertas para o fora; e que ali se formem comunidades do cinema, que se reconhecem sempre na defasagem de si mesmas. Trata-se, portanto, de se ver e se reconhecer parcialmente, sem que esse gesto resulte tautologicamente em uma cena narcísica.

André Guimarães Brasil é professor no Departamento de Comunicação da UFMG, onde integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação.

agbrasil@uol.com.br

Referências

- ALVARENGA, C. **Da cena do contato ao inacabamento da história**: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-). Tese defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, 2015.
- ARNT, R.; PINTO, L. F.; PINTO, R. **Panará**: A Volta dos Índios Gigantes. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1998. BAUDRY, J. L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: Xavier, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL, A. *Bicicletas de Nhanduru*: lascas do extracampo. In: **Revista Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v.9, n.1, jan./jun.2012, p.98-117.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: Carneiro da Cunha, M. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARVALHO ARAÚJO, A. (Org.) **Vídeo nas Aldeias 25 anos**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- DANEY, S. **A rampa** (Cahiers du Cinéma: 1970-1982). Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- DELEUZE, G. Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem. In: Deleuze, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- Cf. EWARD, E. Lines and circles: images of time in a panará village. In: **Royal Anthropological Institute**, (N.S.) 9, 2003.
- GALLOIS, D. Gêneses waiãpi, entre diversos e diferentes, 2007. In: **Revista de Antropologia**, v. 50, n. 1, USP (São Paulo), 2007, p. 45-83.
- GUIMARÃES, C. O que é uma comunidade de cinema? In: **Revista Eco Pós**, v. 18, n.1, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.
- _____. **Reencenar eventos, restituir corpos**. Apresentação no XVII Encontro Anual da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual, Florianópolis, 2013.
- KRAUSS, R. Vídeo: the aesthetic of narcissism. In: **October**, v.1, 1976, pp. 50-64.
- Lacan, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: J. Lacan. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- MESQUITA, C. **O presente em perspectiva histórica**: urdiduras de drama e documento. Apresentação na XVII Encontro da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual, Florianópolis, 2013.
- SENRA, S. Perguntar (não) ofende. Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário Brasileiro recente. In: Migliorin, C. (Org.) **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 97-121.

SEVERI, C. Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição xamânica kuna. In: **Mana**, Rio de Janeiro, n.6, v. 1, 2000, p. 121-155.

STENGERS, I. The Cosmopolitical Proposal. In: Latour, B; Weibel, P. (Eds.) **Making Things Public: Atmospheres of Democracy**. Karlsruhe: ZKM; Cambridge, MIT Press, 2005.

STOLZE LIMA, T. Por uma cartografia do poder e da diferença nas cosmopolíticas ameríndias. In: **Revista de Antropologia**, v.54, n.2, 2011.

SZTUTMAN, R. **Cosmopolíticas transversais**: a proposta de Stengers e o mundo amaríndio. Palestra no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 2013.

TAUSSIG, M. **Mimesis and Alterity**: a particular history of the senses. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1993.

VIANNA BAPTISTA, J. **Terra sem mal**: com rolanças e mergulhos pelos divinos roteiros secretos dos índios Guarani. Disponível em: <https://issuu.com/guizamoner/docs/terra_sem_mal/1?e=1>. Acesso em Nov.2015.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia” (Conferência pronunciada no dia 24 de agosto de 2011 por ocasião de concurso para professor-titular de Antropologia da UFRJ). In: **Revista Sopro**, n. 58, set. 2011.

_____. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. In: **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, 2004.

*Artigo recebido em dezembro de 2015
e aprovado em maio 2016.*